Nr indeksu 337414
PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE

KUFEREK HARPAGONA

z treści:

Zofia Stefanowska
Pan Tadeusz – i co dalej?

Marta Zielińska
Puszkin i pojedynki

Włodzimierz Bolecki
Postmodernizowanie modernizmu

Michał Głowiński
Gombrowicz a Brzozowski

Hanna Konicka
Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego

Z Marią Janion
rozmawiają Anna Nasiłowska i Marta Zielińska

Cena 11,00 PLN

1/2

(43/44) 1997

„Teksty Drugie" są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"**
wydawanego w latach 1972-1981 i zawieszonego w stanie wojennym

Redaguje Kolegium:
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego)
Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski,
Zdzisław Łapiński, Adam Makowski,
Marta Zielińska

Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:
Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak,
Jan Błoński, Tomasz Burek,
Michał Głowiński, Czesław Hernas,
Janusz Sławiński

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pokój 128
Tel.: 826 52 31 w. 101

Numer zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

Skład i korekta komputerowa:
Jolanta Pankowska

Korekta:
Teresa Winek

Łamanie i korekta szpaltowa
na podstawie gwarantowanego przez Redakcję zapisu komputerowego
Wydawnictwo IBL PAN
Helena Dziurnikowska i Krystyna Petryk

Druk i oprawa
Wrocławska Drukarnia Naukowa
Wrocław, ul. Lelewela 4

Nr indeksu 337414
PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE 1/2 1997
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Luźne uwagi o rocznicach i jubileuszach

Zawsze zastanawiało mnie, czy istnieje jakaś zauważalna różnica pomiędzy obchodami rocznic urodzin i rocznic śmierci wybitnych postaci. W przypadku osób prywatnych sprawa wygląda prościej. Za życia świętuje się urodziny, co oczywiste, a potem najważniejsza staje się data śmierci, oznaczająca przełomową chwilę przejścia do innego, niewiadomego świata. Ci, co pozostają, zamawiają w tym dniu mszę za duszę zmarłego, odwiedzają grób i wspominają. Później i to przemija razem z bliskimi ludźmi i w końcu – w najlepszym razie – jedynie napis na nagrobku zaświadcza o czyimś istnieniu.

W przypadku wielkich artystów (zostańmy przy tej węższej kategorii) rzecz się komplikuje. Mogą być na przykład zupełnie zaniedbani zaraz po śmierci, a potem odżywają w pamięci pokoleń. Lecz nawet jeśli tak nie jest, jeśli odchodzą w glorii, pozostawiając współczesnym poczucie niepowetowanej straty, to oficjalne obchody – rocznicy urodzin czy zgonu – muszą poczekać do jakiejś „okrągłej" daty. Dobrze ilustruje to kult Mickiewicza, którego rocznicę śmierci oficjalnie uczczono (na emigracji rzecz jasna) dopiero po upływie lat dwudziestu, w roku 1875. Mnie przynajmniej nie udało się odnaleźć w bibliografii poety żadnej wzmianki o jakichś wcześniejszych obchodach. Rzecz ciekawa, że

w tymże roku świętowano również pierwszy – jak mi się zdaje – jubileusz pisarza: pięćdziesięciolecie twórczości Seweryna Goszczyńskiego we Lwowie. Wkrótce ruszyła już cała lawina rozmaitych literackich rocznic i jubileuszy.

Oficjalne, publiczne uroczystości, organizowane ku czci wybitnych ludzi sztuki i nauki, nie rozróżniają właściwie urodzin i śmierci – obie okazje wykorzystywane są jednakowo. Choć może nie powinno tak być. Data urodzin przypomina przecież, że zdarzył się cud – pojawił się ktoś niezwykły, kto wzbogacił nasze życie swoją twórczością. Dzień śmierci natomiast to dzień straty, koniec cudu, po którym zostały dzieła i wspomnienia współczesnych. Gdyby spróbować zachować takie rozróżnienie w obchodach, można by rocznicę urodzin czcić skupieniem nad twórczością artysty – cieszyć się nią po prostu, mówić o niej, pokazywać, jak ciągle jest ona ważna dla nas i potrzebna – w rocznicę śmierci natomiast przypominać biografię twórcy oraz znaczenie jego dzieła dla kolejnych pokoleń.

W praktyce oczywiście jest to niemożliwe. Okrągłe rocznice są zbyt rzadko, by stosować takie podziały. Zazwyczaj też liczba autentycznych, bezinteresownych wielbicieli artysty mniejsza jest od liczby tych, którzy taką okazję chcą wykorzystać do zupełnie innych celów – czasem wzniosłych, a czasem dość przyziemnych. Pośmiertne dzieje sławy Mickiewicza są pod tym względem bardzo typowe i dobrze ilustrują regułę, rządzącą stosunkiem potomnych do wybitnych ludzi przeszłości.

Jeden znam od niej wyjątek. W Rosji inaczej obchodzi się – jeśli w ogóle można tu użyć tego słowa – rocznicę śmierci Puszkina. Ciągle jest to tam sprawa żywa i rozpamiętywana w poczuciu dotkliwej, przedwczesnej straty największego narodowego poety. Tego dnia – i nie tylko przy okazji „okrągłych" dat – ponownie rozważa się okoliczności i przyczyny fatalnego pojedynku. W efekcie powstał ogromny dział puszkinologii, stale uzupełniany przez kolejne pokolenia badaczy. Śmierć Mickiewicza, choć także była powodem wielu pytań i hipotez z otruciem włącznie, nie zaowocowała równie bogatą literaturą. Może dlatego, że – jak to słusznie zauważyła Alina Witkowska – nastąpiła „w porę", oszczędzając poecie dalszych rozczarowań i goryczy w jego twardej służbie żołnierza wolności, dla której porzucił literackie zajęcia.

Warto w tym miejscu pofantazjować i zapytać, jakie skutki dla naszej literatury i wiedzy o literaturze miałoby przedwczesne odejście Mickiewicza? Po raz pierwszy mogło się to zdarzyć w 1831 roku w Wielkopol-

sce, kiedy poeta zgnębiony klęską powstania i własną dwuznaczną sytuacją publicznie krytykowaną, rozważał możliwość samobójstwa. Nie mielibyśmy wówczas narodowego wieszcza, tylko przypadek artysty, który, mimo wielkich zdolności, nie sprostał duchowo wymaganiom swojego czasu. Trudno sobie wyobrazić, jak wtedy i w jakim kierunku rozwinęłaby się polska literatura – bez III cz. Dziadów *i* Pana Tadeusza. *Czy ktoś wypełniłby to puste miejsce? Czy napisano by wówczas tyle wspomnień, czy zebrano by pieczołowicie korespondencję? Czy ocalałyby rękopisy wierszy z okresu europejskich podróży? Czy dzieła Mickiewicza ukazywałyby się swobodnie na terenie zaboru rosyjskiego i czy miałoby to dla naszej literatury znaczenie? Czy Rosjanie wykorzystaliby śmierć poety do własnych propagandowych celów, czyniąc zeń jeszcze jedną ofiarę powstańczego zacietrzewienia? Lepiej zakończyć tu dalsze fantazjowanie.*

Po raz drugi był Mickiewicz bliski samobójczego zamachu w roku 1838, gdy znajdował się w stanie silnej depresji, spowodowanej bezpośrednio chorobą żony. Ogłosił już wtedy większość swoich arcydzieł, a zatem ogólnonarodowe poczucie straty wielkiego poety w pełnym rozkwicie jego talentu musiałoby być ogromne. A to zaowocowałoby najprawdopodobniej przerwaniem dyskretnego milczenia współczesnych na temat ślubu i małżeńskiego pożycia wieszcza, wraz ze wszystkimi wiążącymi się z jego depresją okolicznościami – od klęski powstania i kompleksu winy poczynając. Mielibyśmy zatem zupełnie inne świadectwa i dokumenty. Czy w papierach Mickiewicza pozostałyby wtedy niedokończone (spalone później przez Władysława na życzenie ojca) utwory, dające podstawę do rozpraw o niezrealizowanych zamysłach artystycznych poety lub może o wyczerpaniu się jego talentu? Co w ogóle stałoby się z tymi papierami?

Podobne pytania można by mnożyć w nieskończoność. Nie dowiodą one niczego, ani niczego z naszych problemów z Mickiewiczem nie rozwiążą. Ich wielość i wszechstronność pokazują jedynie, jak wielką postacią był ten człowiek i na jaką ogromną ilość zdarzeń i faktów kulturowych mógł wpływać nie tylko swoim działaniem, ale samym swoim istnieniem. Powróćmy zatem do tematu rocznic, a także pokrewnych im w pewnym sensie jubileuszy. Na trwałe weszły one do polskiego społecznego obyczaju w drugiej połowie, a dokładniej w ostatniej ćwierci XIX wieku. Dlaczego wtedy? Historyk i socjolog odpowiedzieliby na to bez trudu. Była to era rozkwitu mieszczaństwa, które przywileje rodowe mu-

siało zastąpić indywidualną zasługą dla społeczeństwa. Rocznice i jubileusze wybitnych osobistości stały się w ten sposób przeciwwagą dla coraz bardziej pozbawionych znaczenia uroczystości dworskich, w czym przykład Rewolucji Francuskiej miał swój istotny udział. Miejsce władcy – Bożego pomazańca – zastąpiła wybitna jednostka, przyczyniająca się do przekształcenia świata dla dobra ludzkości. Wszystko to doskonale współgrało z pozytywistycznym mitem nauki i postępu.

Polscy romantycy wcześniej tak ubóstwili ojczyznę i czcili patriotyczne rocznice, a nie indywidualne. Pięćdziesiąte urodziny Mickiewicza (co było ewenementem, jeśli pamiętamy o przeciętnie krótkim życiu poetów romantycznych), przypadające w roku 1848, przeszły niezauważone w wirze wypadków zaprzątających wówczas europejskie ludy i samego jubilata. Sienkiewicz natomiast, kiedy w 1900 roku hucznie świętowano dwudziestopięciolecie jego twórczości, liczył sobie 54 lata. Gdy spojrzeć na listę mniej lub bardziej znanych postaci, uhonorowanych jubileuszami pod koniec XIX i na początku XX w., można zauważyć jedną charakterystyczną rzecz. Oto pisarzom i poetom urządza się najczęściej uroczystości z okazji ćwierćwiecza ich pracy, natomiast uczeni na podobne uznanie muszą czekać zazwyczaj drugie tyle. Świadczy to właściwie tylko o tym, że liczący się dorobek artysty powstaje szybciej niż badacza, szczególnie humanisty – który dłużej musi gromadzić wiedzę, by dojść do znaczących rezultatów.

W naszych czasach trudniej to dostrzec. Łatwo dziś osiągnąć wiek sędziwy, więc zbyt „młode" jubileusze budzą zdziwienie. Nie znaczy to jednak, że żmudna kariera uniwersytecka stała się przez to wdzięczniejszym zajęciem. Dlatego tym goręcej pragniemy podziękować obecnym w naszym numerze dwóm Drogim Jubilatkom, Pani Profesor Marii Janion i Pani Profesor Zofii Stefanowskiej. Cieszymy się, że zaryzykowały i wytrwały na posterunku nauki, hojnie obdarowując czytelników i uczniów doniosłymi rezultatami swojej twórczej pracy.

Marta Zielińska

Szkice

Zofia Stefanowska

Pan Tadeusz – i co dalej?

Zofii Trojanowiczowej
słuchaczce wyrozumiałej przypisuję

Ten tytuł jest nieskrywaną prowokacją. Odnosi się przecież do najbardziej skończonego utworu literatury polskiej, nic dodać, nic odjąć, choćby jednego wersu. Zwrot „nic dodać, nic odjąć" ma tu dosłowność, jeśli się pamięta, jakie dyskusje wzbudziły dopiski poety na egzemplarzach tomu I *Pism* z 1844 obejmującego *Pana Tadeusza*; dyskusje skoncentrowały się zwłaszcza na dwuwierszu o Scyzoryku (ks. VII, po w. 265); praw tego dwuwiersza do miejsca w tekście głównym wymownie bronił Wyka, włączył dwuwiersz Konrad Górski, potem Zbigniew Jerzy Nowak, a jednak kwestia nie wydaje się rozstrzygnięta ostatecznie, bo dotąd zachowały wagę argumenty Pigonia, obawiającego się pochopnej ingerencji w tekst dzieła. Na szczęście, dodam, dzieło o takich rozmiarach odporne jest zarówno na błędy, jak i na innowacje edytorskie.

Harmonijną skończoność *Pana Tadeusza* ujął Norwid w zastanawiających słowach o epopei „momentów wczasu, wypocznienia prozy, które by południem nazwać można".[1] Jakże więc taki utwór pytać: i co dalej? Nie uchodzi.

---

[1] C. Norwid *O Juliuszu Słowackim*, cytuję za *Pismami wszystkimi*, oprac. J. W. Gomulicki, t. VI, Warszawa 1971, s. 454-455.

A jednak o ciąg dalszy *Pana Tadeusza* pytano. Pytanie takie wisiało od 13 lutego 1834, kiedy to Mickiewicz skończył swoje dzieło. Pytanie uprawomocnił przede wszystkim on sam, skoro zamierzał kontynuować poemat, a nawet – jak wynikałoby z pośrednich świadectw – napisał coś z drugiej części *Pana Tadeusza*. Kontynuowali po nim poemat i inni: Kaz. Laskowski, Edward Ligocki, Tadeusz Makowiecki. W *Pani Zosi* Makowieckiego rzecz dzieje się około roku 1818 w opustoszałym, podupadłym Soplicowie. Hrabia przybywa za fałszywym paszportem, furką, żeby przekazać Zosi szkaplerzyk, pamiątkę po Tadeuszu, który zginął pod Lipskiem. Tymczasem Zosia jest już mężatką: ubłagana przez Sędziego, który – zniedołężniały – nie mógł sprostać obowiązkom gospodarza, poślubiła Saka, zresztą kalekę: stracił rękę nad Berezyną. W kontynuacji Makowieckiego panuje atmosfera klęski, katastrofy, rozpaczy. Tryumfalizmowi ostatnich ksiąg *Pana Tadeusza* przeciwstawiona została historia podziemna i martyrologiczna, jakby egzystencja pod okupacją czasu ostatniej wojny. Poemat Makowieckiego stanowi dobry punkt wyjścia do kwestii: dlaczego powstawały kontynuacje *Pana Tadeusza*? dlaczego pisano ciągi dalsze dzieła najskończeńszego ze skończonych? Pytanie w jakiejś mierze dotyczy i samego Mickiewicza jako literata, który planował, czy nawet pisał, drugą część *Pana Tadeusza*: dlaczego, stworzywszy dzieło tak doskonale harmonijne i zamknięte, chciał je traktować jak utwór formy otwartej, utwór nie zakończony, domagający się ciągnięcia dalej?

Szukając odpowiedzi, można zapuścić się na zdradliwy teren psychologii twórczości. Bo wolno przypuścić, że chciał pisać dalej o te sławne „pół tonu" wyżej, że zamierzał utrafić w oczekiwania emigracyjnych czytelników, które tak dobrze scharakteryzowała ostatnio Alina Witkowska.[2] Ale mogło też być inaczej: mógł Mickiewicz, świadom, że stworzył arcydzieło, niezachwiany w tym przeświadczeniu przyjęciem przez wielu współcześników raczej chłodnym, mógł zapragnąć pisać tak

---

[2] A. Witkowska *„Pan Tadeusz" emigracją naznaczony*, w tomie zbiorowym *Trzynaście arcydzieł romantycznych*, pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996. Jeśli prawdą jest, co opowiadali E. Januszkiewicz i Fr. Szemioth (Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, wyd. sejm., t. XVI: *Rozmowy z A. Mickiewiczem*, oprac. St. Pigoń, Warszawa 1933, s. 510-511), że Mickiewicz zamierzał Tadeusza „przeprowadzić przez czasy (...) powstania 1831", to znaczy, iż odczuwał presję emigracyjnych spodziewań, o których pisze Witkowska.

dalej, przedłużyć chwilę arcydzieła w swojej biografii, biografii poety, i w życiu narodu: „tę chwilę rozdłużmy, rozdalmy". Czy nie tak powstają autorskie ciągi dalsze? Nie dojdziemy. Nie warto zapędzać się w dziedzinę przypuszczeń. Lepiej szukać odpowiedzi bliższych oczywistości. *Pan Tadeusz* jest poematem historycznym. W każdym utworze fabularnym odwołującym się do historii autor, pisząc „koniec", dokonuje arbitralnego cięcia w poprzek procesu dziejowego, kończy swoją opowieść, podczas gdy historia nigdy się nie kończy, ma zawsze swój ciąg dalszy. Konsekwencje takiego uwikłania akcji utworu w historię, która nie może się po prostu skończyć, zaważyły w sposób istotny na III części *Dziadów*: poeta mierzy się z historią na różny sposób: aktualizując ją na scenie, opowiadając o wypadkach przeszłych, przepowiadając przyszłe. W *Panu Tadeuszu* inaczej: głos historii, zrazu akompaniujący wydarzeniom rodzinnym, sąsiedzkim i powiatowym, nabiera mocy w dwóch ostatnich księgach. Rozbrzmiewa w nich tryumf dziejowy, o którym wiemy, że jest tryumfem złudnym, bo poprzedza, bo zapowiada katastrofę. *Pan Tadeusz* kończy się w *apogeum* radości, o którym wiemy, że jest nietrwałe, że zaraz przemieni się w klęskę. Wobec tego pytanie: i co dalej? jest poniekąd nieuniknione.

Pytanie takie przewidywał sam autor, jeszcze kiedy pisał poemat. Jego strategia zakładała uzyskanie w zakończeniu dzieła czegoś w rodzaju równowagi optymizmu. Zadbał więc o dobre zakończenie wszystkich właściwie wątków akcji. W ostatnich dwóch księgach następuje rehabilitacja Jacka, rozwiązanie sporu o zamek i kłótni o charty, zaręczynowe rozwikłanie perypetii romansowych i, co najważniejsze, wyzwolenie narodowe. Niektóre z tych dobrych zakończeń przeprowadzone są pośpiesznie, trochę prowizorycznie, albo też – uwłaszczenie chłopów – są wręcz naddatkiem dobrego zakończenia, ale wypełniają z grubsza wymóg konwencji literackiej. Nie o samą konwencję szło tu jednak. Tytułowemu bohaterowi przeznaczył autor nominację na instruktora wojskowego w Litwie, a więc wycofał go z uczestnictwa w wyprawie na Moskwę, co dowodzi, że liczył się z wiedzą historyczną czytelnika i jego niepokojem o losy Tadeusza. Pod tym przynajmniej względem wyprzedzał pytanie: co dalej?

Pytanie podjął Juliusz Słowacki w czterech urywkach *Pana Tadeusza*, datowanych przez wydawców na rok 1847. Są to karty o wielkiej intensywności poetyckiej, należą do najświetniejszych wierszy Słowackiego. Nic dziwnego, że narosła wokół nich duża literatura.

Większość badaczy – co zrozumiałe – traktowała fragmenty Słowackiego jako dokument stosunku poety do dzieła Mickiewicza. Stosunek ten, jak wiadomo, wyraził się zarówno w słowach najwyższego zachwytu, jak te z pieśni VIII *Beniowskiego*, jak i w zjadliwych uwagach w rodzaju raptularzowej notatki o „ubóstwieniu wieprzowatości życia wiejskiego". Mając w pamięci wypowiedzi o takiej skali rozpiętości (jest ich przecież więcej), badacze stawali przed pytaniem: czy *Pan Tadeusz* Słowackiego to hołd poetycki, czy też kontynuacja polemiczna?

Przeważnie tego *Pana Tadeusza* czytano jako świadectwo fascynacji dziełem Mickiewicza. Najpiękniej ujął to Kleiner pisząc o „czarującej harmonii dwu światów poezji, jaką zagrała Litwa Mickiewiczowska w wyobraźni Słowackiego", widział zarazem w tym *Panu Tadeuszu* „niewątpliwą (...) dążność do podniesienia tonu"[3], a więc – jakby realizację mimowiedną dawnego postulatu autora, tego „pół tonu" wyżej. Floryan natomiast nie dostrzegał u Słowackiego „zamiaru podjęcia z Mickiewiczem rywalizacji na pióra o wyższą postać artystyczną tego samego tworzywa", nie dostrzegał także „jakichkolwiek tendencji parodystycznych".[4]

Alina Witkowska „piętno indywidualności Słowackiego, i to mistycznego" widziała w charakterystycznym dla niego słownictwie, m.in. w powtarzającym się przymiotniku „smętny".[5] Tę trafną obserwację można uzupełnić informacją zaczerpniętą ze *Słownika języka Adama Mickiewicza*, że u tego poety przymiotnik „smętny" występuje w ogóle tylko raz! tak bardzo jest niemickiewiczowski. U Słowackiego, pisze Witkowska, smętność pejzażu spotęgowana jest porównaniami (domów do trumien), co współgra z tendencją do uniezwyklenia przyrody. Stanisław Makowski dowodzi intencji nadania światu soplicow-

---

[3] J. Kleiner *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV, cz. 2, Warszawa 1927, s. 344.

[4] Wł. Floryan, wstęp do [*Pana Tadeusza*] w Słowackiego *Dziełach wszystkich*, pod red. J. Kleinera, t. XIII, cz. 2, Wrocław 1963, s. 321. Według tego wydania cytuję teksty Słowackiego.

[5] A. Witkowska *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w tomie zbiorowym *Słowacki mistyczny*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981, s. 275. W obsesyjnym powtarzaniu przymiotnika „smętny" H. Stankowska widzi „znak wywoławczy minorowych treści", w: *Trzy fragmenty „mickiewiczowskie" w twórczości J. Słowackiego*, „Sprawozdania Opolskiego Tow. Przyjaciół Nauk". Wydz. II. Seria B, 1969 nr 7, Wrocław 1971, s. 114.

skiemu głębszego sensu, wyższych odniesień, przesycenia go filozofią genezyjską.[6]

Zgoła inaczej Józef Bachórz w świeżo opublikowanym artykule *Słowacki w Soplicowie*. Dyrektywą lektury Bachórza jest uwaga z *Dziennika* poety o pisarzach, którzy „ubóstwiają zdrowy rozsądek, (...), którzy w duchach zabijają przyszłe królestwo Boże".[7] Słowacki zalicza do nich autora *Pana Tadeusza*. Notatka powstała mniej więcej w tym samym czasie, co kontynuacja *Pana Tadeusza*. Bachórz przyjmuje więc, że Słowackim, kiedy pisał swojego *Pana Tadeusza*, kierowała intencja obnażenia nicości moralnej i narodowej środowiska poddanego władzy zdrowego rozsądku, środowiska soplicowskiego. Jeśli więc u Słowackiego Soplicowo jest opustoszałe, bo „Wszystko się pociągnęło za Napoleonem", Bachórz czyta to zdanie jako przytyk do braku żołnierskiej ochoty: „Pociągnęło się – synonim raczej słowa «powlokło się», niż «podążyło»".[8] Jakby zapomniał o tych dzielnych armiach, które u Mickiewicza (i nie tylko oczywiście u niego) ciągnęły, pociągnęły na bój. Jeśli Tadeusz u Słowackiego został adiutantem, to Bachórz dopuszcza, że dostał tę funkcję przez protekcję, żeby się uchronić od służby frontowej. Na poparcie swojego złego zdania o adiutantach powołuje się na wiersz *Sowiński w okopach Woli*, w którym jenerał wyrzeka na „adiutantów (...) fircyków". W tym samym jednak wierszu „adiutantom Paszkiewicza" przyznał Słowacki rycerskość i poczucie wielkości. Pamiętał też z pewnością, co „opowiadaniu adiutanta" zawdzięczała polska legenda żołnierska. Sędzia u Słowackiego został „zboża liwerantem". Acha, powiada Bachórz, jął się „lukratywnego interesu", zbija (jak później Wokulski) fortunę na dostawach dla wojska, a więc „wyszedł na wcale obrotnego dorobkiewicza z gatunku tych, co nie prześpią dobrej okazji". Rozumowanie to i towarzyszący mu sarkazm całkiem niehistoryczne. Ogromne rekwizycje żywności w guberniach litewskich egzekwowane były na podstawie dekretu Napoleona z 1 września 1812. Dostawcy nie otrzymywali pieniędzy, tylko bony. „Katastrofa, jaka rychło nastąpiła, (...) pozbawiła (...) mieszkańców wynagrodze-

---

[6] St. Makowski *„Pan Tadeusz" Juliusza Słowackiego*, „Poezja" 1984 nr 11/12.

[7] J. Słowacki *Dzieła wszystkie*, t. XV, s. 477.

[8] J. Bachórz *Słowacki w Soplicowie*, w książce zbiorowej *„W krainie pamiątek". Prace ofiarowane Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1996, s. 218.

nia za milionowe dostawy, pozostawiając w ich rękach bezwartościowe bony i kwity magazynierów francuskich".[9] Już to fortuny na liwerunku Sędzia nie zrobił. Rację miał Tadeusz Makowiecki, kiedy przedstawiał Soplicowo powojenne jako majątek zrujnowany.

Dla Bachórza Soplicowo Słowackiego to „mieszanina bigoterii i grubiaństwa". Bigoterii? Bo Zosia, wyczekując na powrót męża z wojny, „odmawia koronki". To ma być bigoteria dla Słowackiego, dla nas? Zarzut „grubiaństwa" ściągnęła na Soplicowo, jak się domyślam, Telimena, która u Słowackiego „klnie domową ciszę". Można jednak kląć i kląć. Można kląć „z ruska brzydko", jak ów wilk, ale można też kląć nie łamiąc reguł dobrego wychowania, „Śmiejąc się i klnąc razem", jak Hrabia.[10]

Co się jednak rozwodzić o ludzkich bohaterach, kiedy Bachórzowi wadzi halcyjon – „ów dziw lasów", a to dlatego, że „bił w ryby dziobem jak sztyletem": „słowa ostre" – powiada Bachórz – „nie moglibyśmy przy ich interpretowaniu odwoływać się do sfery sensów sielankowych". Jeśli dobrze rozumiem, sielance Soplicowa Mickiewiczowskiego przeciwstawia badacz już nie upadek obyczajowy i moralny mieszkańców, ale przyrodę, dziką i okrutną. Pozwolę sobie jednak przypomnieć, że w Mickiewiczowskim sielankowym Soplicowie szczuje się zające, na naszych oczach stopniowo morduje się niedźwiedzia, że wreszcie na białe sery zasobnego dworu pryskają krew i mózg zabitych, co prawda tylko Moskali. A sielanka się ostała. Miałżeby ją zadziobać zimorodek?

Nie przekonał mnie Bachórz do lektury *Pana Tadeusza* Słowackiego jako anty-Soplicowa. Zasugerowany notatką w *Dzienniku*, uznał fragmenty Słowackiego za ilustrację słów o szkodliwości zdrowego rozsądku, o zabijaniu królestwa Bożego. Ale *Pan Tadeusz* Słowackiego nie jest napisany z taką tezą i w ogóle z jakąkolwiek tezą. Wymowa jego jest inna niż notatki z *Dziennika*, bo w ogóle stosunek Słowackiego do *Pana Tadeusza* jest niekonsekwentny, i pełen zachwytu, i krytyczny na przemian, a nawet pełen zachwytu i krytyczny jednocześnie.

Także relacje między poematem Mickiewicza a jego dalszym ciągiem u Słowackiego nie są proste i jednoznaczne. Można wskazać elementy

---

[9] J. Iwaszkiewicz *Litwa w roku 1812*, Kraków 1912, s. 234.

[10] Cyt. *Pana Tadeusza* za wyd. rocznicowym *Dzieł* Mickiewicza, t. IV, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995.

kontynuacji, naśladownictwa, wręcz pastiszu, i inne, elementy opozycji, świadomej gry z tekstem. Odcisnęły się wreszcie – w języku, składni, obrazowaniu – indywidualne cechy Słowackiego, może już nawet przez niego nie kontrolowane.

Najwyraźniej intencja przeciwstawienia ujawniła się w postawie poety wobec Litwy i litewskości. Zauważył to Kleiner, on też najdobitniej scharakteryzował funkcję litewskości u Słowackiego.[11] Nawiązując do jego spostrzeżenia można powiedzieć, że dla Mickiewicza Litwa, jak Soplicowo, jest domeną swojskości, Słowacki natomiast świadomie i uporczywie eksponuje obcość Litwy i litewskości. Egzotyczny jest las, w którym sosny przypominają litewskie bogi, a stosy porąbanego drzewa wyglądają „jak ołtarze dawnych bogów Litwy" (inaczej niż w *Drodze do Rosji*, gdzie to domy udają stosy porąbanych drzew). Najwyraźniej jednak poczucie obcości występuje w niezwykłym obrazie Litwina, który jak wąż bezszelestnie oplątuje ciało wroga. Doszukać się tu łatwo stereotypu Litwina, milczącego i podstępnego jak wąż właśnie. Motyw świętego litewskiego gada pojawia się raz jeszcze w urywku IV, kiedy przyjazd sanek zwiastowany jest przez „świst-grzechot węży".

Zamiast Soplicowa gwarnego gośćmi – dwór opustoszały; tam nadzieje budziła wiosna, tu – „przeczuwał wcześnie naród cały" straszną zimę. Opozycja pory roku, pogody uwydatniana jest w całym tekście Słowackiego. O zimie, mrozie, śniegu mowa jest we wszystkich czterech fragmentach, zima przeczuwana, nadchodząca, mroźna i lodowata dominuje nad pejzażem, któremu patronuje „Święta Matka Boska Śnieżna", odwrócona replika Mickiewiczowskiej Matki Boskiej Kwietnej.

Tymczasem nadchodziła ta okropna zima...

Wers zaczyna się od „tymczasem", przysłówka tak charakterystycznego dla narracji Mickiewiczowskiej, zwłaszcza w *Panu Tadeuszu* (dzięki *Słownikowi języka Mickiewicza* łatwo policzyć, jak często występuje), sygnalizującego w sposób najprostszy zmianę tematu. Zima przeczuwana, nadchodząca, oczywiste (a przecież historycznie umotywowane) przeciwieństwo nadchodzącej w księdze XI wiosny. Przemiana pory roku, pejzażu, nastroju. We fragmencie III:

---

[11] J. Kleiner *Juliusz Słowacki* ..., s. 343-344.

Ów to dwór Soplicowo, gdzie historia nasza
Odbyła się – pod tchnieniem boga Boreasza
Inne wdział szaty... twarzy zupełnie odmienił –
Ów las topoli już się więcej nie zielenił,
Dziedziniec [...]
Teraz biały...

Przemiana prawie magiczna, dziejąca się na naszych oczach. Jakby to była sławna Wojskiego sztuczka:

A tymczasem wielki serwis barwę zmienił
I odarty ze śniegu już się zazielenił. [itd.]

Opis serwisu, który w poemacie Mickiewicza jest opisem w opisie, niejako modelem zmieniającej się z kalendarzem natury, czynnika kształtującego soplicowskie *uniwersum*, ten opis Słowacki przetwarza, czyniąc z magicznej przemiany zasadę swojej wizji krajobrazu.
Spośród sprzecznych impulsów rządzących *Panem Tadeuszem* Słowackiego: impulsu zgody (naśladowania) i impulsu opozycji, badacze wskazują na metryczne ukształtowanie fragmentów, na charakterystycznie Mickiewiczowski 13-zgłoskowiec. Podobieństwo wersyfikacyjne nie jest jednak bezwyjątkowe. To również jest dziedzina gry naśladownictwa i odmienności, pytanie, o ile gry świadomej. Obok wersów *par excellence* mickiewiczowskich, jak np. we fragmencie IV: „I uciekła. Tymczasem wchodzi do pokoju", z charakterystyczną dla Mickiewicza przerzutnią, są też wyraźnie odmienne, ukształtowane składniowo w manierze Słowackiego, z bezspójnikowymi wyliczeniami, modelowane trójkropkami i pauzami sygnalizującymi spowolniające zawieszenie głosu („Niebo bladło – szron iskrzył – gwiazdy czerwieniały", „Czerwienią się ... po lesie – osmętnione mgłami –"). Można by powiedzieć, że między obu *Panami Tadeuszami* wersyfikacyjnie zachodzi takie podobieństwo, które wyraziście, raz po raz uwydatnia odmienność.
Wracam do historii. Do tej historii, która nie skończyła się w Mickiewiczowskiej księdze XII, która ciągnęła się dalej, prowokując do kontynuacji. Przypomnę, że w *Panu Tadeuszu* Słowackiego zimą 1813 roku do opustoszałego dworu soplicowskiego przybywa gość niezwykły. W replice sceny z księgi III, kiedy to Zosię zaskoczył w ogrodzie Hrabia, dziewczyna (a właściwie u Słowackiego: mężatka) „w sobie roz-

waża, Czy ma uciec, czy zostać..." Tak właśnie wkracza do Soplicowa Cesarz.

Kleiner zauważa, że Słowacki wprowadza między postaci fikcyjne tego, który u Mickiewicza pokazywał się tylko pośrednio. Podnosi też kwestię stosunku poety do Napoleona: czy dalszy rozwój akcji (bo Kleiner przyjmuje jednak, że *Pan Tadeusz* Słowackiego to fragmenty zamierzonej całości) ujawniłby krytycyzm autora wobec Napoleona. Trudno rozstrzygnąć – i Kleiner nie rozstrzyga – jakby wypadł napoleonizm Słowackiego poddany próbie ciągu dalszego.

Mickiewiczowi jako autorowi *Pana Tadeusza* przypisuje się napoleoński entuzjazm. Warto wszakże uwzględnić interesujące komplikacje, jakie wynikają ze sposobu traktowania wątku napoleońskiego w poemacie. Wprowadza Cesarza Podkomorzy, chwaląc go jako „człeka mądrego a prędkiego" (ks. I w. 485). I zaraz odzywa się Rykow ze swoją opowieścią o magicznych sztuczkach Suworowa i Napoleona: „oj, ten Bonapart figurka!", „Tak Bonaparte znowu w kota się przerzuca", „co się stało w końcu z Bonapartą" (ks. I w. 522, 529, 531). Opowiadanie z folkloru żołnierskiego, niewątpliwe świadectwo popularności, ale zarazem dalekie od wzniosłości, przeciwnie – raczej bezceremonialne w anegdocie, słownictwie, żartobliwej odmianie nazwiska. Do domeny stylu niskiego należy także Napoleon z ks. IV, ten, którego pokazuje Robak na denku tabakiery: „jeden człowiek na rumaku, Wielki jako chrząszcz" na tle armii porównanej do roju much; pod Austerlitz „Co pułk spadnie, to Cesarz zażyje tabaki" (w. 389-390, 420).[12]

W ks. I pełne entuzjazmu hasło „Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami!" pojawia się jako cytat, tak wołają „Wszyscy, pewni zwycięstwa" (w. 69-70). Mickiewicz włącza tu w swój tekst autentyczne hasło propagandowe. Mamy jednak prawo zapytać, czy rzeczywiście tak wszyscy wołają i wszyscy są „pewni zwycięstwa"?

Wiadomo, że na Litwie zwłaszcza silna była orientacja antynapoleońska, liczni ci, co rachowali na wskrzeszenie Królestwa Polskiego pod berłem Aleksandra I.[13] Mickiewicz sympatie aleksandryjskie pomi-

---

[12] M. Giergielewicz (*Napoleon w „Panu Tadeuszu"*, w tomie *Studia i spotkania literackie*, Warszawa 1983, s. 57) charakteryzując agitację Robaka, zauważa słusznie, że kwestarz wyzyskuje prestiż należny osobie duchownej.

[13] Nastroje w Wielkim Księstwie opisuje obszernie J. Iwaszkiewicz *Litwa w roku 1812*.

nął, entuzjazm napoleoński na Litwie przedstawił jako powszechny i bezwyjątkowy. Znaczące jednak, że włączył w tekst *Pana Tadeusza* wszystkie właściwie główne argumenty propagandy antynapoleońskiej: że jest w konflikcie z Kościołem, że wprowadza do Polski, w wojsku zwłaszcza, cudzoziemską organizację i terminologię, że wyzyskuje ziemie polskie finansowo, i przede wszystkim, że jest nielojalnym, zdradzieckim sojusznikiem: „A on – co? Pokój w Tylży zrobił!" (ks. VI w. 197). Gdzie te argumenty padają? W dyskusji w karczmie, w rozmowie Robaka z Sędzią, w wypowiedzi Maćka Dobrzyńskiego z ks. XII. Należą do kwestii bohaterów, są włożone w ich usta. Podobnie jednak jest z przeważną częścią argumentów za Napoleonem, one też są cytatami, zwłaszcza z agitacji politycznej Robaka. Można więc powiedzieć, że napoleonizm w *Panu Tadeuszu* jest zdialogizowany, że spór: Napoleon – za i przeciw, prowadzą bohaterowie poematu. Oczywiście, nie wszystko, co pronapoleońskie, jest cytatem. Poeta przecież sam od siebie wygłasza pochwałę „boga wojny" przy końcu ks. I. Napoleon ukazany jest tam na rydwanie, ciskający pioruny niczym Jowisz. Zgodnie z najlepszą konwencją panegiryczną, a przecież nie bez następstw dla rozkładu sympatii i antypatii politycznych w poemacie. Nawet jeśli dialog zwolenników i przeciwników orientacji napoleońskiej powierzony został fikcyjnym postaciom, to poeta reżyseruje ten spór polityczny, kierując nim tak, aby jedna racja była na wierzchu. Zwolenników Napoleona wspiera najmocniejszym argumentem: pokazuje naocznie wojsko polskie.

Uraz antynapoleoński, który w poemacie przebija tu i ówdzie przez deklaracje entuzjazmu, jest ważnym śladem ambiwalencji w stosunku Mickiewicza do Bonapartego. Istotnym czynnikiem był tu, można przypuścić, „syndrom Tylży", ówczesny odpowiednik syndromu Jałty: „A on co? Pokój w Tylży zrobił!". Zdradziecki sojusznik, odstępca sprawy polskiej. A jeśli powołać się na wywód Stefana Treugutta o hetmanie wolności z *Ksiąg pielgrzymstwa*,[14] trzeba uogólnić: odstąpił sprawę polską, więc odstąpił sprawę Wolności. Motyw znaczący w dia-

[14] S. Treugutt *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, pod red. M. Prussak, Warszawa 1993, s. 15. Obszerniej wątek napoleoński w *Księgach pielgrzymstwa* przedstawiał Treugutt w nie opublikowanym referacie pt. *Mickiewiczowski hetman Wolności* (6 I 1972). Świadectwem krytycznego dystansu do Napoleona jest też wzmianka w artykule Mickiewicza *O przyszłym wielkim człowieku*.

logu dwóch orientacji politycznych w *Panu Tadeuszu*, motyw nabierający decydującej siły w późniejszym kształtowaniu się napoleonizmu Mickiewicza.
W *Panu Tadeuszu* Słowackiego – w tych paru urywkach – też pada zarzut wobec napoleońskiego sojusznika, historycznie zresztą uzasadniony, podobnie jak utyskiwania Maćka Dobrzyńskiego na gwałty i rabunki. U Słowackiego narrator mówi, z pewnym ironicznym dystansem:

Było cośkolwiek grabieży
I rabunku na wiosce... kilku coś żołnierzy
Z flint... do litewskich chłopów trzasło jak do blanków,
Nie mogąc się rozmówić z ludem mową Franków...

Przede wszystkim jednak o wymowie *Pana Tadeusza* Słowackiego decyduje wspaniała wizja Cesarza w urywku IV:

Tymczasem wchodzi do pokoju
Człowiek niewielki wzrostem, w podróżnego stroju:
Sądziłbyś, że cywilny – gdyby nie miał szpady
Pod pachą – dosyć piękny na twarzy – i blady
Mimo zimna. – Twarz była jak marmur niezmienna,
Owszem – rzekłbyś, że bielsza od mrozu – promienna,
Jak miesiąc złota... Oddał lekki ukłon Zosi.
Ona się zlękła – oczy spuszcza – nie podnosi,
Nie śmie... stoi jak posąg – a w sobie rozważa,
Czy ma uciec, czy zostać – poznała Cessarza
Napoleona...

Jakże to jest zrobione! Nie wyrzekł słowa, lekko tylko skinął głową, a od tego przybysza w cywilu bije wojenna gloria i historyczna wielkość. Więcej jej w soplicowskim pokoju bawialnym niż w rydwanie unoszącym się w chmurach z zakończenia ks. I poematu Mickiewicza. Można ten opis zestawić z epizodem t. III *Popiołów*, kiedy to ranny Cedro ogląda przechodzącego Cesarza: „Twarz blada i tajemnicza nikiej księżyc ukryty w chmurach". I dalej: „Spokojna twarz, jakby wykuta z niewiadomego metalu..." Księżycowa bladość i nieruchomość, u Słowackiego marmurowa, u Żeromskiego jak z metalu, to wspólne miejsce obu apoteotycznych wizji.
Ważniejsze jeszcze jest inne podobieństwo. Otóż w tych trzech dziełach, arcydziełach literatury polskiej, w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza,

we fragmentach Słowackiego i w *Popiołach* napoleonizm jest nie tylko poetycko deklarowany. Również jest kwestionowany, podważany. Najostrzej oczywiście u Żeromskiego (co uwydatnił Wajda w swoim filmie). Ale także w poemacie Mickiewicza wiara w Cesarza nie jest jednoznaczna i bezwyjątkowa. Tyle jej, żeby się zatrzymać na progu katastrofy.

Napoleon Słowackiego jest najbardziej niezwykły, mityczny. Pod wrażeniem majestatu tego przybysza, ostatniego gościa soplicowskiego, Alina Witkowska wysunęła przypuszczenie, że może ten Napoleon miał być wcieleniem Króla-Ducha.[15] Mickiewicz inaczej: w *Panu Tadeuszu* ani razu nie stawia nas wobec Napoleona twarzą w twarz. A kiedy o Cesarzu jako osobie mowa w poemacie, to są to przedstawienia pomniejszające (Napoleon zmieniający się w kota i drapiący pazurami, Napoleon jak chrząszcz, nieudolnie namalowany na denku tabakiery). Wizja uwznioślająca Napoleona na rydwanie zaprzęgniętym w orły to ma z pomniejszającymi wspólnego, że również wytwarza dystans wobec bohatera, za dużo w niej mitologii, żeby zostało wiele z niezwykłego człowieka.

Czy swoją wizją Napoleona chciał Słowacki *Pana Tadeusza* dopełnić, czy też zamierzał napoleonizmowi Mickiewiczowskiemu przeciwstawić napoleonizm inny, napoleonizm wyższej próby, szlachetniejszy? Niezależnie od intencji poety (których dociec nie sposób, bo tekst się urywa), jedno można z całą pewnością stwierdzić: taką jak u Słowackiego posągową wielkość mógł w *Panu Tadeuszu* osiągnąć dopiero Napoleon w klęsce, w odwrocie spod Moskwy. Bo dopiero wtedy stał się bohaterem cierpiącym, takim, któremu w 1840 Słowacki zapowiadał: „I zwyciężysz – lecz zwycięstwem Golgoty", bohaterem, który nigdy – jako tryumfator i władca świata – nie osiągnął „tak ogromnej bezśmiertnych powagi i mocy"; *apogeum* wielkości Napoleona wypada wtedy, gdy stał się popiołem, trochą zgnilizny, „gdy powraca (...) niczem".

Prawdziwie to romantyczna dialektyka wielkości i upadku. Uznawał ją i Mickiewicz, gdy w Collège de France hołd oddawał Napoleonowi cierpiącemu, Napoleonowi pokutującemu. Uprzednio, jeszcze jako autor *Pana Tadeusza*, w *Epilogu* tylko wspomniał o śmierci bohatera tak

---

[15] A. Witkowska *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, s. 275.

krótko, tak niedostatecznie opłakiwanej. Sam jednak poemat zatrzymał przed perspektywą klęski, zakończył w momencie ostatnim z możliwych, kiedy jeszcze szlachta spolicowska beztrosko wznosić może wiwaty za Napoleona, w momencie progowym.
U Słowackiego ten moment już jest przekroczony. Już się stało, historia, którą zatrzymał Mickiewicz na końcu księgi XII, ruszyła, dzieje się dalej:

Idźmy... znów czasu Bóg... postąpił krokiem...

Wydawnictwo IBL proponuje

Biblioteka Pisarzy Staropolskich

Hieronim Morsztyn *Światowa Rozkosz z Ochmistrzem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien*
Kasper Twardowski *Pochodnia miłości Bożej z piącią strzał ognistych*
Kasper Miaskowski *Zbiór rytmów*
Wacław Potocki *Muza polska na tryjumfalny wjazd najaśniejszego Jana III*
Sebastian Grabowiecki *Rytmy duchowne*
Sebastian Fabian Klonowic *Roxolania * Roksolania czyli ziemie Czerwonej Rusi*

Sześć tomów w nowej serii Biblioteka Pisarzy Staropolskich, w której ukazywać się mają ważne utwory dawnej literatury polskiej w nowoczesnym opracowaniu naukowym i edytorskim.

Książki z serii *Biblioteka Pisarzy Staropolskich* można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż wydawnictw naukowych w całym kraju. Większe ilości egzemplarzy można zamawiać w Domu Księgarskim Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15 /17, tel. 632-55-91 oraz w Biurze Dystrybucyjno-Marketingowym, ul. Kolejowa 21, tel. 632-02-61 w. 423, lub w siedzibie Wydawnictwa IBL, 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72 (Pałac Staszica, pok. 129, 131), tel. (0-22) 26-21-78 lub 26-52-31 w. 280, 106, tel./fax (0-22) 826-99-45

Marta Zielińska

Puszkin i pojedynki (rozważania w 160 rocznicę śmierci poety)

27 stycznia 1837 roku – po ciągnącym się parę miesięcy otwartym konflikcie – Puszkin strzelał się z d'Anthèsem, Francuzem, przybranym synem barona Heeckerena, posła holenderskiego. Dwa dni później, 29 stycznia, poeta zmarł z powodu rany odniesionej w tym pojedynku.

Była to – jak wynika z zachowanych dokumentów – co najmniej dwudziesta sprawa honorowa Puszkina. Do pojedynków dochodziło czterokrotnie[1] – w piątym Puszkin zginął. Liczby te zastanawiają, jeśli pa-

---

[1] Przed zesłaniem, czyli do roku 1820, wiadomo o pojedynku Puszkina z Küchelbeckerem zimą 1818/1819 (por. W. Wieriesajew *Puszkin żywy*, tłum. A. Sarachanowa, wybór, wstęp, przypisy R. Łużny, Kraków 1978, s. 48). Prawdopodobnie też z Rylejewem (por. J. Łotman *Aleksander Puszkin*, tłum. A. Węgrzyn, Warszawa 1990, s. 53). Tych starć musiało być wtedy jednak więcej, skoro Katarzyna Karamzina pisała wówczas do brata: „Pan Puszkin ma codziennie pojedynki, chwała Bogu, nie śmiertelne." (cyt. tamże, s. 53). W Kiszyniowie latem 1821 pojedynkował się Puszkin z oficerem Zubowem (por. E. Dwojczenko *Życie i twórczość Puszkina w Besarabii*, w: *Puszkin 1837-1937*, Kraków 1939, t. 1, s. 19), w styczniu zaś 1822 z pułkownikiem Starowem (tamże).

miętać, że poeta – w przeciwieństwie np. do Lermontowa – nigdy nie służył w wojsku, gdzie zarówno wygórowane mniemanie o honorze, jak i codzienny kontakt z bronią o wiele bardziej sprzyjały rozwiązywaniu konfliktów na placu walki. Rosyjscy badacze życia Puszkina próbowali to tłumaczyć przyczynami natury psychicznej. Łotman podkreślał na przykład brak pewności siebie u młodego Puszkina, wyniesiony jeszcze z rodzinnego domu, który to brak w pierwszych latach petersburskich (kiedy starsi przyjaciele wytykali poecie lekkomyślny sposób życia, a rówieśnicy – przyszli dekabryści – z tegoż powodu nie darzyli go pełnym zaufaniem) przekształcił się w nerwowość i drażliwość – pokrywane brawurą i skłonnością do pojedynków.[2] Liczne zatargi z okresu kiszyniowskiego wygnania objaśniał Łotman trudnością i dwuznacznością położenia Puszkina na zesłaniu: podejrzana reputacja, finansowe kłopoty, nieokreślony status, niska ranga – wszystko to czyniło poetę bezbronnym wobec lepiej sytuowanego i wyżej postawionego otoczenia. Jedynym sposobem ocalenia godności okazywał się pojedynek.[3] Wytłumaczenie drażliwości poety (i wynikających stąd spraw honorowych) w ostatnim roku jego życia sprawiało jeszcze mniej trudności – powszechnie wiadomo jak ciężki – pod każdym względem był to okres: śmierć matki, kłopoty finansowe i rodzinne, romans Natalii, nagłaśniany przez niechętne Puszkinowi salony, narastający konflikt z carem i jego administracją, poczucie osaczenia, niemożliwości jakiejkolwiek zmiany w życiu, wreszcie spadek literackiej popularności – to wszystko, rzecz jasna, nie mogło nie mieć znaczenia.[4] Czy jednak wystarcza, by wyjaśnić i zrozumieć skłonność Puszkina do pojedynków? W podtekście opinii badaczy rosyjskich i radzieckich na temat śmierci poety kryje się przeświadczenie, że zawiniły życiowe okoliczności i predyspozycje psychiczne Puszkina. Że to – jednym słowem – kwestia indywidualna, wyjątkowa. Tymczasem ogólnie wiadomo, iż wybitni artyści zazwyczaj nie mają łatwego życia. Byron chociażby w wiele konfliktów był zamieszany i w Anglii, i we Włoszech, niemniej nigdy się nie pojedynkował i pojedynków nie uznawał. Nasz

---

2 J. Łotman *Aleksander Puszkin*, s. 53.

3 Tamże, s. 81-82.

4 Mówi o tym dużo Natan Ejdelman w wywiadzie udzielonym D. Firsowej, w: „Sovietskaja Kultura" 17 II 1990, s. 15. Przekład wywiadu drukujemy w niniejszym numerze „Tekstów Drugich" (s. 219)

Mickiewicz także nie „odreagowywał" w ten sposób swoich kłopotów, których mu nie brakowało. Dla Puszkina natomiast pojedynki w ogóle były ważne, podobnie jak dla jego rodaków. Ten wszakże aspekt zagadnienia nie zwraca uwagi rosyjskich badaczy. Może dlatego, że zdaje się tak oczywisty? Wcale jednak oczywisty nie jest.

Nie wiemy, kiedy Puszkin miał swoją pierwszą „sprawę honorową", na pewno bardzo wcześnie, wkrótce po opuszczeniu szkoły. Pewne jest wszak, iż nie rozwiązywałby w ten sposób konfliktów, gdyby środowisko, w którym się obracał, tak ich nie rozwiązywało. A poeta znalazł sobie w tej dziedzinie doświadczonych nauczycieli. Na pierwszym miejscu wymienić by tu należało dekabrystę Łunina, którego poznał 19 XI 1818 i tak się z nim zaprzyjaźnił, że otrzymał odeń odjeżdżając kosmyk włosów na pamiątkę.[5] Łunin, dwanaście lat starszy od Puszkina, był jedną z barwniejszych postaci swojej epoki.[6] Jako oficer kawalergardów przeszedł wszystkie kampanie napoleońskie, mieszkał potem jakiś czas w Paryżu, później był adiutantem wielkiego księcia Konstantego. Należał do Związku Ocalenia Publicznego, a następnie Związku Dobra Publicznego. W wyniku śledztwa w sprawie dekabrystów został zesłany na Syberię, choć w okresie poprzedzającym wybuch 14 grudnia przebywał w Warszawie. Jego bezkompromisowa postawa na katordze przyczyniła się do zaostrzenia wyroku, wreszcie w 1845 Łunin zmarł w niewyjaśnionych okolicznościach w Akatuju. Prawdopodobnie został zamordowany. O odwadze Łunina krążyły legendy. W swoich bardzo ryzykownych żartach niejednokrotnie narażał się na gniew cara, co w efekcie zahamowało jego wojskową karierę. Prawdziwą też pasją były dlań pojedynki. Miał ich niezliczoną ilość. Podobno specjalnie zaczepiał oficerów, z którymi jeszcze nie stawał do walki. Niemniej chodziło mu zawsze o wystawienie siebie na niebezpieczeństwo, więc z reguły sam tylko narażał się na strzały, celując w powietrze zamiast w przeciwnika. Słynny był z tego powodu jego pojedynek z hr. Aleksym Orłowem, kiedy to Łunin, drażniąc hrabiego umyślnie niecelnymi strzałami, pouczał go zarazem, jak ma trafić. W efekcie Orłow przestrzelił mu epolet, a potem kapelusz. Pół wieku

---

[5] Por. J. Łotman *Aleksander Puszkin*, s. 49.

[6] Poświęcił mu książkę N. Ejdelman *Łunin – adiutant wielkiego księcia Konstantego*, tłum. W. i R. Śliwowscy, Warszawa 1976.

później Dostojewski wykorzystał pewne szczegóły tej walki w opisie pojedynku Stawrogina.

Łunin potrafił jednak posunąć się jeszcze dalej. Któregoś razu w odpowiedzi na żarty W. Ks. Konstantego poważnie oznajmił mu swą gotowość do pojedynku. Szczęśliwie książę był wówczas w dobrym humorze i skończył sprawę następnym żartem. Echo wyczynów Łunina pobrzmiewa jeszcze w *Wojnie i pokoju*, trudno się więc dziwić fascynacji Puszkina, który poznał go osobiście i – jak można sądzić z anegdot o burzliwej młodości petersburskiej poety – próbował go na swój sposób naśladować.

Równie barwną, choć mniej szlachetną postacią owej epoki był Fiodor Tołstoj, zwany Amerykaninem.[7] Kilkanaście lat starszy od Puszkina, służył w młodości w pułku Preobrażeńskim, brał udział w wyprawie dookoła świata, podczas której jednak z powodu „nieodpowiedzialnych szaleństw" wysadzono go karnie na brzeg kolonii rosyjsko-amerykańskiej, skąd potem wziął się przydomek Amerykanin. W 1808 Tołstoj uczestniczył w wojnie ze Szwedami, lecz za pojedynki został zdegradowany. Oficerskiej rangi i krzyża dorobił się wkrótce odważną walką w 1812, po czym podał się do dymisji i zamieszkał w Moskwie. Namiętnością Tołstoja była gra w karty (często nieuczciwa) i pojedynki. Nazwiska zabitych przez siebie przeciwników zapisywał podobno w swoim notesie.[8]

Młody Puszkin poznał Tołstoja-Amerykanina w Petersburgu. Podzielał zarówno jego zamiłowanie do kart (lecz nie oszustw), jak i do pojedynków. W Kiszyniowie doszły Puszkina plotki, rozpuszczane przez hrabiego Tołstoja, o rzekomym wychłostaniu poety w tajnej kancelarii, dokąd ten rzeczywiście chodził, zanim zapadł nań wyrok wygnania. Obustronną urazę powiększyła wymiana złośliwych wierszy pomiędzy nimi. Na możliwość wyzwania Tołstoja czekał Puszkin przez 6 lat zesłania i uczynił to tego samego dnia, w którym powrócił do Moskwy, wezwany przez Mikołaja I. Hrabiego (który miał na sumieniu 11 zabitych w pojedynkach) nie było wówczas w stolicy i konflikt został przy pomocy przyjaciół załagodzony. Ten zatarg nie zerwał ich przyjaźni.

---

[7] Warto w tym miejscu odnotować, że hrabia Fiodor Iwanowicz Tołstoj (1782-1846) był bratem Wiery Chlustin z domu Tołstoj (1783-1879), z którą przez wszystkie lata emigracji przyjaźnił się Mickiewicz.

[8] Por. N. Aszukin *Moskwa w żizni i tworczestwie A. S. Puszkina*, Moskwa 1949, s. 54.

Tołstoj potem bardzo pomógł poecie w jego staraniach o Natalię Gonczarową (był sąsiadem jej rodziców), a zapewne też nieraz towarzyszył mu w karcianych rozgrywkach, o czym świadczy ich wspólna obecność w moskiewskiej policyjnej kartotece graczy – hazardzistów. W pewne cechy Tołstoja-Amerykanina wyposażył poeta postać Zarieckiego – sekundanta Leńskiego w *Onieginie*.

Na tych dwóch nazwiskach zamkniemy naszą listę, choć można by ją wydłużyć o mniej sławnych znajomych Puszkina. Wymienione tu postacie wystarczają do stwierdzenia, że wchodzący dopiero w życie młodzieniec miał się od kogo uczyć pojedynkowych zachowań, a uczniem był pojętnym. Odwaga, namiętność, brawura – uosabiane przez Łunina i Tołstoja – bliskie były odczuciom Rosjan i – utrwalone w legendach – poruszały wyobraźnię paru pokoleń. Trudno się więc dziwić Puszkinowi, który zetknął się z tymi ludźmi osobiście. Wtedy też zrodziło się jego zainteresowanie pojedynkami i to nie tylko w praktycznym wymiarze, sprowadzającym się do rozstrzygania własnych spraw honorowych.

Puszkina obchodziło wszystko, co z tym tematem się wiązało. Najobszerniejszą informację o owej dociekliwości poety zostawił Liprandi w swych kiszyniowskich wspomnieniach:

> Puszkina szczególnie interesowały pojedynki. W Kijowie czy też w czasie podróży z Rajewskim słyszał o głośnym pojedynku Reada z pewnym Polakiem w Żytomierzu i zachwycał się różnymi szczegółami tego spotkania. Jeszcze będąc w Petersburgu słyszał o dwóch ich spotkaniach, z których jedno odbyło się w grudniu 1818 po wymarszu z Francji korpusu Woroncowa. O pojedynkach tych opowiadał Puszkinowi Guriew, świadek katastrofy, i stąd Puszkin dość dokładnie znał wszystkie szczegóły. Mniej dokładnie natomiast wiedział Aleksander Siergiejewicz o innych pojedynkach, które miałem w roku 1810 w Abo ze szwedzkim porucznikiem gwardii, baronem Bloomem: wyzwałem go za pośrednictwem pism w Abo, na co przeciwnik odpowiedział mi w pismach sztokholmskich i wyznaczył dzień swego przybycia do Abo w celu spotkania się ze mną. Toteż Puszkin uporczywie domagał się podania mu najdrobniejszych szczegółów zarówno przyczyny zatargu, jak i mego nastroju oraz poglądu władz, które zezwoliły na pojedynek. [...] Aby uczynić zadość jego naleganiom, musiałem pokazać mu listy, gazety i dokładny opis całej sprawy w moim dzienniku. Ale i to mu nie wystarczało: zasypywał mnie pytaniami...[9]

Nawet na odludziu we wsi Michajłowskoje docierały do Puszkina – za pośrednictwem przyjaciół – wiadomości o pojedynkach. Zaś po wstą-

---

[9] J. P. Liprandi *Z dziennika i wspomnień*, w: *Puszkin we wspomnieniach swoich współczesnych*, tłum. I. Tuwim, J. Stawiński, Warszawa 1955, s. 336.

pieniu na tron Mikołaja, kiedy poeta liczył na rychły koniec zesłania i planował wyzwanie Tołstoja-Amerykanina, pytał – zaniepokojony plotkami – o nowe, podobno bardzo ostre rozporządzenia dotyczące pojedynków.[10] Obawiał się niebezpodstawnie. Poprzedni dwaj carowie, Paweł I i Aleksander, choć pojedynków oficjalnie nie popierali, to jednak tolerowali, traktowali pobłażliwie. Więc nawet: sami tej modzie ulegali. Cesarz Paweł za pośrednictwem „Gazety Hamburskiej" zgadzał się stanąć na placu przeciwko innym władcom, którzy by mieli doń jakieś pretensje; na Kongresie Wiedeńskim zaś Aleksander zamierzał wyzwać Metternicha z powodu Polski i Saksonii.[11] Dla Mikołaja natomiast pojedynek stał się przejawem „nieporządku", naruszeniem wojskowej dyscypliny, obowiązującej każdego obywatela. Może więc dlatego i Puszkin mniej miał po roku 1827 spraw honorowych, albo też był pod tym względem ostrożniejszy i bardziej dyskretny.

Powróćmy jednak do „teoretycznych" zainteresowań poety pojedynkami. Informatorów chętnych do snucia barwnych opowieści spotykał wielu. Czy należał do nich i Mickiewicz? Bezpośrednie dowody na to nie istnieją. Jedynym śladem może być opowiadanie Puszkina *Wystrzał*, napisane jesienią 1830 roku, czyli już po wyjeździe naszego poety z Rosji. W opowiadaniu tym znajduje się opis sceny w salonie, gdzie po karcianej kłótni bohater zostaje uderzony przez przeciwnika lichtarzem, a rzecz cała – ku zdumieniu świadków – nie kończy się wyzwaniem. Bardzo podobna scena z Mickiewiczem w roli głównej rozegrała się swego czasu u doktorostwa Kowalskich w Kownie.[12] Czy to wystarcza do snucia przypuszczeń tego rodzaju? Liprandi, o którym krążyła plotka, że to jego historię wykorzystał Puszkin – zaprzeczył temu w swych wspomnieniach. Oczywiście chodziło tu o historię odłożonego na długo pojedynku, w której interesująca nas scena w salonie była jedynie drobnym epizodem. Więc może Puszkin wykorzystał własne doświadczenie, wzbogacone poetycką fantazją? Wszak i on w Kiszyniowie groził Bolsowi lichta-

---

[10] Por. A. Puszkin *Listy*, tłum. M. Toporowski i D. Wawiłow, Warszawa 1976, s. 209 (list z 15 IX 1826).

[11] Por. N. Ejdelman *Łunin*..., s. 33.

[12] Szczegółowy opis zajścia znajduje się w liście F. Malewskiego do J. Jeżowskiego z 20 IV/2 V 1821, w: *Korespondencja filomatów*, wyd. J. Czubek, Kraków 1913, t .3, s. 256-258.

rzem,[13] on też jadł wiśnie z kapelusza, gdy strzelał się z Zubowem. Prawdy nie da się tu ustalić; nie można też jednak wykluczyć, że i z Mickiewiczem rozmawiał Puszkin o pojedynkach.[14]

Skąd wzięło się u Puszkina owo zainteresowanie, wykraczające chyba poza ówczesną towarzyską normę? Odpowiedzi może być wiele i każda zawiera jakąś cząstkę prawdy. Po pierwsze więc, jako romantyczny poeta potrzebował niezwykłych opowieści, bo to pobudzało jego wyobraźnię i stanowiło twórczą inspirację. Tego rodzaju wyjaśnienie jest jednak tak oczywiste, że praktycznie niczego nie wyjaśnia. Więcej już mówi fakt, iż w czasach Puszkina nie istniał jeszcze pisany kodeks honorowy.[15] Dla kogoś, kto jak on wysoko cenił osobistą godność, konieczna okazywała się znajomość wszelkich reguł, by móc się zachować właściwie. Stąd brały się dociekliwe pytania, żądania szczegółów, konkretnych okoliczności zatargów. Sam zresztą wiedział, że nie każda walka bywa zaszczytna, że są rodzaje podłości, których nie zetrze żadna honorowa procedura. Do takich zaliczał wyczyny pismaków z prasy podległej III Oddziałowi, ciągle atakujących go w ostatnim okresie życia. Wyrzekając np. w liście na swego zaciętego wroga, Bułharyna, dodawał z obrzydzeniem, że z nim to by się nawet nie pojedynkował.[16] Kiedy indziej zaś, nie bez pewnej bezradności, konstatował: „Trzeba by się było strzelać po każdym numerze ich gazet."[17] Są to zdania znaczące, jeśli pamiętać, że w XIX wieku nieraz prasowe kłótnie kończyły się pojedynkami. Puszkin zresztą był tego świadom i drukując czasem swe złośliwe epigramy liczył się z takimi konsekwencjami. W jego ciągle z różnych powodów zawikłanej sytuacji, ciągle odczuwanej dwuznaczności pozycji, kodeks honorowy bardzo by się przydał. Taki

---

[13] Por. E. Dwojczenko *Życie i twórczość Puszkina w Besarabii*, s. 21.

[14] Mickiewicz dwukrotnie (w liście do Daszkiewicza z 1828 i do S. Sobolewskiego z 1830) żartował z rosyjskiej skłonności do pojedynków, co świadczy, że temat ten musiał się wcześniej przewijać w jego rozmowach z „przyjaciółmi Moskalami".

[15] Jak podaje B. Szyndler (w książce *Pojedynki*, Warszawa 1987, rozdz. *Kodeksy honorowe*) pierwsze rękopiśmienne próby zebrania reguł pojedynkowych podejmowano w Anglii już w XVIII w. Drukiem ukazały się w Anglii w 1836; W Europie jednak rozpowszechnił się kodeks autorstwa Francuza, hrabiego Chateauvillarda *Essai sur le duel*, również wydany w r. 1836.

[16] A. Puszkin *Listy*, s. 422 (list do M. Pogodina z 7 IV 1834).

[17] A. S. Puszkin *Polnoje sobranije soczinienij w 16 tomach*, Moskwa – Leningrad 1937-1949, t. XV, s. 28 (list do M. Pogodina z 11 VII 1932).

pierwszy kodeks wydrukowano we Francji w roku 1836. I poeta musiał dość prędko się o nim dowiedzieć, skoro w czasie konfliktu z d'Anthèsem, na parę dni przed ostatnim swym pojedynkiem, poszukiwał tej właśnie pozycji w księgarniach.[18]

Niemniej brak owego kodeksu, z pewnością wpływający na zainteresowanie Puszkina technicznymi szczegółami pojedynków, nie wyczerpuje tego złożonego zagadnienia. Gdyby chodziło wyłącznie o skrupulatne podporządkowanie się panującemu w pewnych sferach obyczajowi, nie byłaby mu potrzebna dokładna znajomość wszystkich detali. Jego wszakże – jak twierdzą pamiętnikarze – bardzo obchodziły wszelkie sytuacje i czyny bohaterskie, gdzie życie i los stawia się na jedną kartę. Pojedynek – zwłaszcza w Rosji – z pewnością do takich przypadków się zaliczał. Strzelano ostro i z bliska. To właśnie Puszkin cenił szczególnie i kiedy trwały pierwsze pertraktacje z sekundantem d'Anthèsa – d'Archiriakiem – miał powiedzieć: „Ostrożny z was, Francuzów, naród: wszyscy znacie łacinę, ale gdy dojdzie do pojedynku, strzelacie z odległości trzydziestu kroków. U nas, Rosjan, jest inaczej..."[19] Rosjanie mierzyli do siebie z trzy razy krótszego dystansu.

Ryzyko i niebezpieczeństwo pociągały Puszkina, a pojedynek wydawał się najdostępniejszym dlań sprawdzianem odwagi. Również sprawności. W ogóle dobrze jest się strzelać – twierdził.[20] Chodziło więc też jakby o sportową rywalizację, popis kunsztu. Mistrzem w tej dziedzinie poeta nigdy nie został, ale lubił zabawiać się strzelaniem do celu, którym mogła być zarówno ściana własnej kwatery kiszyniowskiej, jak i gwiazda namalowana na bramie w Michajłowskiem. Uwagi na temat konieczności nieustannego treningu znajdą się potem w *Wystrzale*, a jego bohater, Silvio, podobnie jak Puszkin, ćwiczyć będzie swe oko, mierząc do ścian pokoju i asa przybitego do bramy. Dla poety nie była to jednak wyłącznie zabawa. Już w Kiszyniowie, a tym bardziej w Michajłowskiem wiedział on, że gdy tylko pozwolą mu wrócić do stolicy,

---

[18] Por. W. Kunin *Posliednij god żizni Puszkina*, Moskwa 1988, s. 409. Nie wiadomo, czy Puszkin kupił wtedy ten kodeks, ale 27 I 1837 rano, kiedy sekundanci Danzas i d'Archiriac omawiali w budynku ambasady francuskiej warunki pojedynku, konfrontowali je ze świeżo wydanym kodeksem Chateauvillarda (por. artykuł D. Aleksiejewa *Tajny gibieli Puszkina*, dołączony do reprintu z 1900 *Duel Puszkina s Dantiesom-Giekkerenom. Podlinnoje wojenno-sudnoje dieło 1837*, Moskwa 1994, s. 4).

[19] W. Wieriesajew *Puszkin żywy*, s. 315.

[20] Por. I. Liprandi *Z dziennika i wspomnień*, s. 321.

wyzwie na pojedynek Tołstoja-Amerykanina, który strzelał po mistrzowsku i nie oszczędzał przeciwników. Puszkin trenował więc, by podczas przewidywanego starcia dorównać słynnemu zabijace.
Nie wszystko jednak z Puszkinem wyglądało tak prosto i jednoznacznie. Rzeczywiście był młody, porywczy, chętny do zwady, strzelania i narażania się na strzały. Ta strona pojedynku niewątpliwie zaspokajała jego młodzieńczą ambicję, żywy temperament i żądzę ryzykownej przygody. Ale, mimo owych ćwiczeń w strzelaniu, chodziło mu najczęściej o samą satysfakcję udziału w walce, a nie o zranienie bądź zabicie przeciwnika. Pamiętnikarze zgodnie podkreślają to jego szczególne zachowanie na placu boju: nigdy nie strzelał pierwszy, a gdy przychodziła nań kolej, często umyślnie nie trafiał lub rezygnował ze swego prawa do strzału. Dopiero w ostatnim tragicznym starciu obie strony odniosły rany, w tym Puszkin śmiertelną. Czyżby więc tylko ten pojedynek był naprawdę poważny, tamte wcześniejsze zaś – brawurową zabawą? We wspomnieniach współczesnych dominuje taki właśnie stereotypowy wizerunek młodego poety: popędliwego lekkoducha, łatwo narażającego życie dla zaspokojenia nadmiernej niekiedy próżności. Z zewnątrz istotnie to mogło tak wyglądać. Ostatecznie wówczas większość szlachetnie urodzonych Rosjan miała do czynienia ze sprawami honorowymi, choć zapewne rzadziej niż Puszkin. Więc mierzono go własną miarą. Również w epizodach pojedynkowych w jego dziełach nie dostrzegano niczego specjalnego poza znanymi obyczajowymi realiami. Tymczasem dla Puszkina pojedynek nie był czymś jednoznacznym i oczywistym, a już najmniej zabawą. Do takich przynajmniej wniosków prowadzi uważna lektura wypowiedzi poety na ten temat, zawartych zarówno w pracach literackich, jak i w prywatnych dokumentach.
Pierwszą ważną dla nas notkę znajdujemy w *Uwagach do „Rozmyślań" Tacyta*, które powstawały podczas przymusowego pobytu poety w Michajłowskiem w latach 1825-1826 i za jego życia nie były drukowane. Pojedynek zestawiono tu z samobójstwem: „(...) samobójstwo – pisze poeta – tak samo było pospolite w starożytności, jak pojedynek w naszych czasach."[21] O powszechności pojedynków Puszkin zdążył się przekonać dzięki osobistym doświadczeniom petersburskim i kiszyniowskim. Co łączyło je jednak z samobójstwem? Z pewnością nie roz-

[21] Cytuję za: N. Ejdelman *Puszkin. Istoria i sowriemiennost w chudożestwiennom soznanii poeta*, Moskwa 1984, s. 76.

pacz i desperacja przypisywana temu ostatniemu, lecz poczucie własnej godności. Starożytni zabijali się sami, by zachować twarz i wierność wyznawanym przekonaniom, współcześni Puszkina z tychże powodów gotowi byli ponieść śmierć w honorowej walce. Istotą obu przypadków, pozwalającą poecie na takie porównanie, wydaje się więc swobodne dysponowanie swoim życiem w imię jakiejś stawianej ponad nie wartości. Brzmi to wzniośle, niemniej istniała również i ciemniejsza strona owego pokrewieństwa pojedynku i samobójstwa, o której Puszkin dobrze wiedział. Myśl tę rozwinął[22] w nie dokończonej noweli *Spędzaliśmy wieczór na daczy...*, gdzie zebrane w salonie towarzystwo, sprowokowane historią o Kleopatrze, zastanawia się czy i współcześnie ktoś zgodziłby się kupić noc z uwielbianą kobietą za cenę życia? Główny bohater odpiera wątpliwości innych takimi oto argumentami:

A czyż warunek ten jest rzeczywiście ciężki? Czyż życie to taki skarb, że nawet szczęścia szkoda za nie kupić? Osądźcie sami: niech no ktokolwiek, kim gardzę, powie o mnie coś, co w żaden sposób nie może mi zaszkodzić i ja nadstawiam mu głowę pod kule; nie mam prawa odmówić tej przyjemności pierwszemu lepszemu zabijace, jakiemu zechce się wystawić na próbę mą odwagę. A mam tchórzyć, gdy chodzi o me szczęście? Na cóż życie, jeśli zatruwa je smutek i dotkliwe pragnienie?[23]

W tym króciutkim fragmencie zmieściły się prawie wszystkie, nie wolne od sprzeczności, myśli o pojedynku, nurtujące samego Puszkina. Po pierwsze więc, pojedynek pokrewny jest tu samobójstwu nie tylko dlatego, iż – wzorem starożytnych – wyraża dobrowolną zgodę na śmierć w imię wyższych celów. Przeciwnie – w wydaniu rosyjskim ów zwyczaj ma charakter gestu rozpaczy, oznaczającego powszechną nudę i bezwartościowość życia, które zatem naraża się z byle powodu, łatwo i lekkomyślnie. Po drugie, pojedynek – niezależnie od błahych przyczyn, jakie go wywołały – jest jednak próbą odwagi, czyli czymś w pewnym sensie przeciwstawnym poprzedniej konstatacji, albowiem prawdziwą odwagą można się wykazać tylko wtedy, gdy życia nie traktuje się obojętnie.

Puszkin nie miał na ten temat jednego, ustalonego poglądu. W *Onieginie*, snując refleksje po śmierci Leńskiego, wyraźnie sugerował, iż była ona może lepszym rozwiązaniem jego losu, niż jakaś dalsza nudna we-

---

[22] Por. tamże, s. 77.

[23] A. S. Puszkin *Połnoje sobranije...*, t.VIII, s. 424.

getacja na wsi u boku żony, zakończona przykładną śmiercią w łóżku. Inaczej rzecz wyglądała w *Wystrzale*, gdzie bohater opowiadania, Silvio, nie chce strzelać do lekkomyślnego młodzieńca, spokojnie wyjadającego wiśnie z kapelusza (tu Puszkin sportretował siebie w pojedynku z Zubowem) – lecz odkłada walkę do chwili gdy tamten życie zacznie cenić. Tą dogodną chwilą zemsty okazuje się ślub przeciwnika; młodzieniec wówczas również nie tchórzy, ale boi się unieszczęśliwić żonę. Puszkin, pisząc *Wystrzał* jesienią 1830, sam szykował się do małżeństwa, trudno się więc dziwić, że inaczej ocenił wartość życia i szczęścia rodzinnego.

Na tym wszakże nie kończą się możliwe rozumienia pojedynku, zawarte we fragmencie zacytowanego poprzednio opowiadania. Jak wynika ze słów bohatera, wyzwanie bywa też często po prostu szantażem, łatwym dzięki doprowadzonemu do absurdu pojmowaniu zasad honoru. A nawet więcej niż szantażem – zwykłym zabójstwem, jeśli ofiarą umyślnych zaczepek znudzonego zabijaki pada człowiek nie umiejący dobrze władać bronią. Puszkin – historyk Rosji – dopowiedziałby tu jeszcze, że pojedynek może być sposobem zniszczenia politycznych wrogów, czyli prowokacją dokonaną nie z nudów, lecz z wyrachowania. I dla tej jednak wizji znalazłoby się przeciwstawienie. Sformułował je poeta pod koniec życia w liście do żony z roku 1836: „U nas zabójstwo może być podłym wyrachowaniem: zwalnia od pojedynku i pociąga za sobą tylko karę, nie wyrok śmierci."[24]

Tak mógł myśleć Puszkin dopiero za panowania Mikołaja, kiedy to kara śmierci groziła jedynie za przestępstwa polityczne i właśnie za zabójstwo przeciwnika w pojedynku. Za zbrodnie pospolite skazywano na katorgę. A więc w tym wypadku moralny osąd pojedynku, dokonany przez Puszkina, zmieniał się pod wpływem warunków zewnętrznych.

Z tego, co zostało dotąd powiedziane, trudno jednoznacznie określić poglądy Puszkina na temat pojedynku. Czy była to dlań brawurowa zabawa? Czy bohaterski wyczyn? Czy półświadoma próba samobójstwa? Czy próba odwagi i sprawności? Czy zaszczytna obrona własnego honoru? Czy częściej występował poeta w roli owego „zabijaki", dla którego byle powód do walki był dobry – czy raczej w roli prowokowanej ofiary? Nie pomylilibyśmy się zbytnio, odpowiadając twier-

[24] A. Puszkin *Listy*, s. 505 (list z 18 V 1836).

dząco na każde z tych pytań. Argumentów by nie zabrakło. Nie znaczy to wcale, iż Puszkin wikłał się w sprzecznościach. Pojedynek był dlań po prostu poważnym problemem: obyczajowym, moralnym, egzystencjalnym wreszcie – wymagającym wielostronnej refleksji. Nie tylko problem zresztą, lecz również szczególnym przeżyciem – fascynującym i nieprzyjemnym zarazem – może nawet intymnym i nieprzekazywalnym. Chwilą, kiedy człowiek staje samotny naprzeciw swego nieprzewidywalnego losu, by poddać się jego wyrokom. W autobiograficznym fragmencie *Żenię się*, gdzie poeta opisuje swój nastrój niepewności po oświadczynach, pojedynek właśnie znalazł się w szeregu porównań, mających przybliżyć czytelnikowi ów stan duszy przed decydującym rozstrzygnięciem:

Oczekiwanie ostatecznej odpowiedzi było uczuciem najboleśniejszym ze wszystkich, jakich w życiu doznałem. Czekanie na ostatnią, spóźnioną kartę, wyrzuty sumienia, sen przed pojedynkiem – wszystko to nic w porównaniu z tym uczuciem.[25]

Takim porównywanym z pojedynkiem wyjściem na spotkanie niewiadomego losu była też podróż Puszkina do wsi Bołdino w 1830, gdy akurat zaczynała się tam epidemia cholery. Poeta po drodze trafił już na zarazę, lecz nie zawrócił. „Powrót do Moskwy – pisał potem – wydał mi się przejawem małoduszności, toteż pojechałem dalej, tak jak zdarzało się wam być może jechać na pojedynek: z przykrym uczuciem i wielką niechęcią."[26]

A więc pojedynek traktował Puszkin na równi ze zdarzeniami niezależnymi od własnej woli, takimi, którymi włada los i przypadek. Gra w karty, żal po tym, co się stało i nie odstanie, zaraza, cudza wola – to wszystko budzi w nim nieprzyjemne uczucie, ale jednocześnie go fascynuje, hipnotyzuje. Dlaczego?

Odpowiedź przekroczyłaby ramy tego artykułu. Tu powiedzmy tylko, że świadome wyjście naprzeciw nieznanym rozstrzygnięciom losu, świadoma zgoda na ryzyko, bywała w przypadku Puszkina swoistą próbą obrony osobistej wolności romantycznego poety – w sytuacji zniewolenia, której podlegał jako poddany rosyjskiego imperium.

---

[25] Cyt. za W. Wieriesajew *Puszkin żywy*, s. 194-195.

[26] Tamże, s. 199.

Włodzimierz Bolecki

Postmodernizowanie modernizmu

Muszę zacząć od kilku oczywistości.
Postmodernizm odkrywano w Polsce niemal w tym samym czasie, w którym obalano komunizm, a zmiany polityczne połączyły się ze zmianami estetycznymi i artystycznymi[1]. Ponieważ nowa epoka potrzebowała nowej nazwy, gdy zabrakło jej w polityce, odnaleziono ją w literaturze i w sztuce. Twierdzenie, że żyjemy w nowej epoce, w „epoce postmodernistycznej" – mocno już zbanalizowane w zachodniej socjologii kultury – w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych brzmiało jak objawienie. Zmieniał się bowiem ustrój polityczny, zmieniała się rola literatury i sztuki, a do życia publicznego wkraczała nowa generacja pisarzy i artystów. Niektórzy krytycy obie te zmiany – polityczną i estetyczną – utożsamili tak dosłownie, że postkomunizm skojarzył im się automatycznie z postmodernizmem.

---

[1] Inspiracją do napisania tego artykułu była konferencja nt. „La Modernité en Europe Centrale. Art et Littérature" zorganizowana przez Institut National des Langues et Civilisations Orientales (Paryż, 5-6 czerwca 1996). Wersja francuska, różniąca się nieco od polskiej, ma tytuł *Postmodernisme? Peut-être modernisme inmconu?* Tytułem polskiej wersji nawiązuję do monograficznego numeru „Tekstów Drugich" dedykowanego Michałowi Głowińskiemu – *Modernizowanie modernizmu* (1994 nr 5/6).

Literatura polska ostatnich lat dostarcza jednak niewielu przykładów dzieł bezdyskusyjnie postmodernistycznych, toteż krytycy – zwłaszcza najmłodsi – chętnie sięgają po przykłady z przeszłości. W ten sposób – robię tu wielki skrót – typowymi przykładami polskiej literatury postmodernistycznej nie są utwory napisane w ostatnich latach, lecz twórczość trzech najbardziej znanych pisarzy polskich XX w.: Witkacego, Gombrowicza i Schulza. Ostatnio dołączono do nich nawet ... Karola Irzykowskiego. Kilka lat temu nazwałem tę sytuację polowaniem na postmodernistów.[2] Ponieważ w rozmaitych artykułach na temat postmodernizmu w Polsce dość często znajduję odwołania do tamtego tekstu – często polemiczne – zamierzam raz jeszcze podjąć ten temat, ale z nieco innej perspektywy.

Mój kłopot polega jednak na tym, że z konieczności muszę się powtarzać, odwołując się do przemyśleń sformułowanych i opublikowanych już w innych miejscach.

Pomysł, by tych trzech pisarzy nazwać postmodernistami nie narodził się rzecz jasna po upadku komunizmu. Już w latach osiemdziesiątych w amerykańskich omówieniach literatury postmodernistycznej można było znaleźć nazwisko Gombrowicza[3]. Pierwszym krytykiem, który w Polsce Gombrowicza zaliczył do postmodernistów był Zdzisław Łapiński[4]. Wkrótce potem – jako postmodernistów – do nazwiska Gombrowicza dołączono Witkacego i Schulza. Tych trzech pisarzy niemal wszyscy krytycy uważają za prekursorów polskiego postmodernizmu, a argumentami w tej kwalifikacji są cechy poetyki ich utworów: parodia, intertekstualizm, antymimetyzm, wieloznaczność, gry językowe, mieszanie kultury niskiej i wysokiej, drwina z hierarchii istniejących w kulturze, itd.[5]

Na pierwszy rzut oka ta argumentacja wydaje się trafna – trudno bowiem zaprzeczyć, że są to cechy twórczości wspomnianych pisarzy. Z tej argumentacji wyprowadzam jednak inny wniosek. Jeśli Witkacego, Gombrowicza czy Schulza można dziś traktować jako prekursorów

---

2 *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie" 1993 nr 1.

3 B. Mc Halle *Postmodernist Fiction*, London 1987; C. Nash *World Games: The Tradition of Anti-Realist Revolt*, London-New York 1987.

4 Hasło „Gombrowicz", w: *Literatura Polska po roku 1939*, t. 1 pod red. M. Witkowicza [Marka Drabikowskiego], 1989.

5 Z. Łapiński *Postmodernizm – co to i na co?*, „Teksty Drugie" 1993 nr 1.

postmodernizmu, znaczy to jedynie, że składnikami polskiego modernizmu były zjawiska nazywane dziś postmodernistycznymi. A zatem: Postmodernizm? Czy może raczej modernizm nieznany?

Kilkanaście lat temu sam wskazywałem na zbieżność Witkacowskiego „nasycenia formą" z krytyką powieści realistycznej sformułowaną przez surrealistów oraz z koncepcją „literatury wyczerpania" Johna Bartha i na zadziwiające podobieństwa estetyki obu pisarzy. Nie znałem wtedy terminu „postmodernizm"[6].

Tezę, że Witkacy, Gombrowicz i Schulz są polskimi postmodernistami można odnaleźć u wielu autorów, z których większość poprzestaje jednak tylko na ogólnikowym użyciu tego terminu. Równocześnie jednak próby wpisania twórczości tych pisarzy w problematykę postmodernizmu podjęli historycy literatury – zarówno w Polsce, jak i poza Polską. Najpierw więc zrekonstruuję ich wspólny punkt widzenia, a następnie przedstawię własne stanowisko.

Najstarszy z tych pisarzy Witkacy – twierdzi Zdzisław Łapiński – był pisarzem okresu przejściowego, a ponieważ w swej twórczości sformułował podstawowe sprzeczności współczesnej sztuki, do których wyłonienia dąży postmodernizm, może być nazwany jego „prekursorem". I Witkacy i postmoderniści nie wahają się zamienić sztuki w antysztukę. Ale Witkacy, odkrywca tych sprzeczności, stał się równocześnie ich ofiarą. Witkacy – pisze Łapiński – miał poczucie niemożliwości metafizyki we współczesnym świecie, a równocześnie tęsknił za jej obecnością. Fascynowała go kultura masowa, której przecież równocześnie nienawidził. Konwencje sztuki traktował bez najmniejszego szacunku, a mimo to równocześnie akceptował jedynie sztukę absolutną, której synonimem była dla niego Czysta Forma. Jego twórczością rządzi tragifarsa, a jej ulubionymi technikami są pastisz, parodia, autoreferencjalność, mieszanie prawdy i faktów. Najbardziej jednak postmodernistyczna okazuje się w twórczości Witkacego estetyczna „bylejakość" jego utworów, albowiem właśnie ta estetyczna antywartość jest wartością najbardziej poszukiwaną i cenioną przez postmodernistów.

---

[6] W. Bolecki *Witkacy et les Problèmes du Roman Moderne*, „Acta Universitatis Wratislaviensis", no 690, Wrocław 1984, s. 163, 165.

Innym przykładem jest twórczość Witolda Gombrowicza. Łapiński już kilkanaście lat temu pisał, że w dziejach literatury światowej należy się Gombrowiczowi miejsce jako jednemu z wielkich pisarzy postmodernizmu.[7] Mniej więcej w tym samym czasie także niemiecki krytyk D. Scholze stwierdzał, że gra stereotypami, kliszami oraz kiczem jest przykładem postmodernizmu i dekonstrukcjonizmu w utworach Gombrowicza.[8] O postmodernizmie Gombrowicza miałyby świadczyć, zdaniem Łapińskiego, agnostycyzm i stosowana ze złą wiarą symbolika sakralna, kojarzenie tragizmu z farsą, wielokształtność erotyki, „międzyludzka" koncepcja osoby i dzieła literackiego, bunt przeciw arcydziełom, zwątpienie w poznawcze możliwości prozy fabularnej, a w ślad za tym zwrot narracji ku sobie samej i wszechobecność parodii oraz autobiograficzność jego narracji. Gombrowicz tylko na pozór oddawał swe utwory we władanie odbiorcy, ponieważ faktycznie starał się kontrolować każdy krok swojego czytelnika. Był w tym zręczny chwyt iluzjonisty, który udawał, że o sztuce decyduje jedynie odbiorca, a tymczasem jego jedyną wiarą była sztuka i Autor-Artysta. W tym sensie Gombrowicz – podobnie jak Witkacy – był również odkrywcą postmodernistycznych sprzeczności sztuki, ale w przeciwieństwie do Witkacego, potrafił nad nimi zapanować.Wszystkie te zjawiska – powiada Łapiński – tworzą jednocześnie definicję postmodernizmu.
Postmodernistyczą lekturę Schulza odnaleźć można dziś u wielu autorów – w rozważaniach Krzysztofa Stali, Jerzego Jarzębskiego, Aleksandra Fiuta, Michała Markowskiego i wielu innych[9]. Stala w narracji Schulza dostrzegł – i znakomicie opisał – wszystkie figury i reguły dyskursu postmodernistycznego, które analizowali Lyotard, Derrida i Barthes. Ktoś nieświadomy rzeczy mógłby nawet przypuszczać, że opowiadania Schulza powstały pod wpływem dekonstrukcjonistów lub jako ilustracje do ich rozważań na temat *dissemination* sensu

---

[7] *Literatura Polska po roku 1939*, t. 1.

[8] D. Scholze *Zwischen Vergnugen und Schock. Polnische Dramatik im 20. Jahrhundert*, Berlin 1989, s. 150-177.

[9] K. Stala (*On the margins of Reality. The paradoxes of representation fiction in Bruno Schulz's*, Stockholm 1993), J. Jarzębski (*Schulz: spojrzenie w przyszłość*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej: Bruno Schulz w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci*, red, J. Jarzębski, Kraków 1994), M. Markowski (tamże), R. Brown (*Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, Münich 1991).

w dyskursie werbalnym. Inni badacze dostrzegli w twórczości Schulza takie standardowe motywy postmodernizmu jak tandeta[10], „paradoks reprezentacji" (Markowski), czy zdegradowana mitologia. Najprecyzyjniej rzecz wyraził Jarzębski pisząc, że nic nie stoi na przeszkodzie, by w twórczości Schulza dostrzec wyznaczniki postmodernizmu wymienione przez Ihaba Hassana albo zestawić go z mistrzami postmodernistycznej fabulacji, metafikcji i metaprozy opisanymi przez R. Scholesa[11].

Specyfika tych postmodernistycznych odczytań polega na kilku metodologicznych operacjach, których nazwania krytycy jednak unikają. Spróbuję je teraz wymienić.

Po pierwsze, krytycy nie odkrywają żadnych nowych cech twórczości Witkacego, Gombrowicza i Schulza. Dokonują tylko ich r e i n t e r p r e t a c j i. Innymi słowy, żaden z wcześniejszych opisów poetyki, czy problematyki Witkacego, Gombrowicza i Schulza nie zostaje zakwestionowany czy odrzucony, ale też nie przybywa żaden nowy. Te, które wcześniej opisano – otrzymują po prostu nową nazwę – „postmodernizm" – i są włączane w inny język interpretacji. Zabieg ten nazywam „postmodernizacją" Witkacego, Gombrowicza i Schulza.

Po drugie, dla określenia twórczości tych pisarzy krytycy używają terminu, który jest abstrakcją teoretyczną. Definicja postmodernizmu tworzona jest bowiem na podstawie kilku przypadkowych cech typologicznych, traktowanych jako uniwersalne i wspólne dla wszystkich literatur świata i ich tradycji. Na podstawie użyć terminu „postmodernizm" można by więc sądzić, że wszyscy postmoderniści są identyczni, tzn. że wychowali się na tej samej literaturze, że mieli te same gusta estetyczne i te same problemy intelektualne, słowem, że ich tradycje literackie były identyczne. Znamienne, że „postmodernizując" Witkacego, Gombrowicza i Schulza żaden z krytyków nie pisze, czy ma na myśli postmodernizm niemiecki czy francuski, amerykański czy włoski – tak jakby nie miało to żadnego znaczenia. A przecież istnieją zasadnicze różnice między takimi pisarzami jak Italo Calvino, David Lodge, John Barth, John Fowles, Vladimir Nabokov, czy Milan Kundera.

---

[10] A. Schönle *Cinamon Shops by Bruno Schulz. The Apology of tandeta*, „The Polish Review" 1991 nr 2.

[11] R. Scholes *Fabulation and Metafiction*, Urbana 1980. J. Jarzębski *Schulz: Spojrzenie w przyszłość*.

No, a poza tym, czyż ci polscy pisarze nie mieli skrajnie (!) odmiennych upodobań literackich, estetycznych i intelektualnych?
Po trzecie, krytycy, którzy „postmodernizują" Witkacego, Gombrowicza i Schulza nie wyjaśniają, jaką koncepcję postmodernizmu przywołują w swych rozważaniach. A przecież istnieje co najmniej kilka różnych koncepcji postmodernizmu – nawet w amerykańskich badaniach literackich.
Po czwarte, najbardziej dyskusyjną kwestią w koncepcjach postmodernizmu, nurtu w sztuce, są – jak wiadomo – wyznaczniki tekstu postmodernistycznego. Jedni badacze uważają, że tekst postmodernistyczny można precyzyjnie odróżnić od tekstu modernistycznego. Ale inni – jak Ihab Hassan czy Brian McHalle[12] – zastrzegają się, że nawet twórczość jednego autora może być dla krytyka problemem. Np. *Ulissesa* Joyce'a można uznać za utwór modernistyczny, a *Finnegans' Wake* – za postmodernistyczny. Daniel Bell, pytając czy rzeczywiście jest nam potrzebne pojęcie „postmodernizmu", odpowiada, że tam, gdzie jedni widzą całkowite zerwanie między epokami czy prądami, tam można mówić zaledwie o przegrupowaniu niektórych elementów. Niemal wszystko, o czym mówią postmoderniści – dodaje – można w zasadzie odnaleźć we wcześniejszych epokach, a przede wszystkim w modernizmie. A Patricia Waugh po prostu włącza postmodernizm do estetyki modernistycznej, której początki widzi w filozofii Kanta[13]. Trudno jednak znaleźć te wątpliwości w pracach czyniących z Witkacego, Gombrowicza i Schulza – postmodernistów. Zgodzić się trzeba ze Stevenem Connorem, „że kontury postmodernistycznego paradygmatu są w badaniach literackich mniej wyraźne niż w jakichkolwiek innych dziedzinach"...[14].
A wreszcie, po piąte, nikt z piszących o polskich „prekursorach postmodernizmu" nie zadał pytania: jak to możliwe, by pisarze, których do niedawna uważano za „awangardzistów" stali się nagle „postmoderni-

---

[12] I. Hassan *Toward a Concept of Postmodernism*, Urbana 1993 czy B. McHalle *Postmodernist Fiction; Constructing Postmodernism*, New York 1992.

[13] P. Waugh *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, London 1992.

[14] Cyt. za: S. Eile *Modernist Trends in Twentieth-Century Polish Fiction*, London 1996, s. 9. W polemice ze mną trafnie więc zauważa Łapiński, że istnieje zasadnicza różnica pomiędzy znaczeniem „postmodernizmu" w teorii architektury a jego konotacjami w języku historyków i teoretyków literatury – znacznie mniej wyrazistymi.

stami"? Albo: jak to możliwe, by Gombrowicz, który sam siebie nazwał „strukturalistą" i „egzystencjalistą" stał się nagle „dekonstrukcjonistą"? Co takiego się stało, że ci trzej pisarze wyskoczyli nagle poza ramy swej epoki?

Po szóste i najważniejsze: nie wiadomo, jaki pożytek płynie z nazwania tych pisarzy „postmodernistami", czy choćby jego prekursorami. Nycz i Łapiński uważają, że dzięki terminowi postmodernizm można na nowo zinterpretować literaturę polską XX wieku. Z kolei Jarzębski pisze, że „wielki pisarz w każdej epoce jawi się na nowo współczesny", nie ma więc nic dziwnego w dopasowywaniu do jego twórczości co raz nowych pojęć i kategorii. Wszystko to jest prawdą. Nadal jednak nie ma odpowiedzi na pytanie, dlaczego mówimy o postmodernizmie a nie o ... modernizmie? Czyżby o polskim modernizmie obejmującym cały wiek XX (a nie tylko lata 1890-1918) wiadomo było rzeczywiście więcej niż o postmodernizmie? Jednym słowem – jak trafnie zauważa Stanisław Eile – „krytycy czasami zapominają przedstawić, cóż jest takiego nowatorskiego w literaturze postmodernistycznej w porównaniu z technikami wprowadzonymi wcześniej przez modernistów?".

Przyczyna tych wszystkich operacji metodologicznych wydaje mi się oczywista. A mianowicie: w polskiej krytyce literackiej termin „postmodernizm" nie ma żadnego związku z modernizmem, ponieważ w polskiej historii literatury nie ma takiego pojęcia modernizmu, które tłumaczyłoby specyfikę twórczości tych pisarzy. Mówiąc krótko: zainteresowanie postmodernizmem w Polsce nie zostało poprzedzone studiami nad polskim modernizmem – zamykanym tradycyjnie w latach istnienia Młodej Polski, a więc zredukowanym do swej pierwszej fazy. W rezultacie, w polskiej historii literatury powstała dziura pomiędzy rokiem 1918 (koniec Młodej Polski, zwanej tradycyjnie epoką polskiego modernizmu) a latami osiemdziesiątymi i dziewięćdziesiątymi, które uważane są w tej chwili za okres literatury postmodernistycznej. Łapiński mówi nawet o „aurze postmodernistycznej", której początki dostrzega już w roku 1956. Mam co do tego Same Wątpliwości, ale to już inna kwestia.

Twórczość Witkacego, Gombrowicza i Schulza służy więc dziś zakorzenieniu polskiego postmodernizmu w przeszłości – czy jednak nie jest to pomyłka? Czy twórczość tych pisarzy nie tworzy po prostu trzech najważniejszych wariantów nigdy w Polsce nie opisanej tradycji dojrzałego (bo nawet nie późnego) modernizmu?

Głównym wyznacznikiem postmodernizmu w literaturze jest „rozbijanie iluzji realizmu", czyli, jak mówią postmoderniści, „kryzys reprezentacji". W tradycji zachodnioeuropejskiej modernizm jest *de facto* końcem wielkiej literatury realistycznej, której patronują takie nazwiska jak Flaubert, Tołstoj, Dickens, Henry James, Joseph Conrad, Dostojewski, czy nawet Proust. Rzecz jednak w tym, że rozbijanie iluzji realizmu w Polsce było dziełem już pierwszego pokolenia modernistów, a nie ... postmodernizmu.

Ponieważ powieść XIX wieku nie była jednolita i miała wiele formalnych zróżnicowań uzależnionych od tradycji narodowych – pisze Eile – pisarze wieku XX polemizowali często z różnymi lokalnymi tradycjami, i czasami szukali nowych inspiracji w tym, co w innym kraju było uważane już za niemodne. Dlatego luźna i pełna dygresji struktura powieści wiktoriańskiej, szkalowana w Anglii, okazała się niezwykle interesująca dla niektórych badaczy francuskich [przykładem M. Raimond, autor *La crise du roman*, 1966], podczas gdy w Anglii Percy Lubbock [autor *The Craft of Fiction*, 1957] wolał Flauberta, Tołstoja i Balzaka od Thackeray'a i George Eliot.

Ten wybór różnych narodowych tradycji miał zasadnicze znaczenie dla dwudziestowiecznych wyobrażeń o nowej powieści oraz o relacjach pomiędzy modernizmem a postmodernizmem. Zdaniem Eilego, dla badaczy anglo-amerykańskich modernizm, a zatem realizm, w powieści był jednoznaczny ze zniknięciem autora. Z kolei dla badaczy francuskich „autentyczny realizm" związany jest z subiektywizmem indywidualnej percepcji narratora i odrzuceniem realizmu jako tzw. scenicznego przedstawiania. Przykładem może być wspomniana książka Raimonda czy studium Georgesa Blina o Stendhalu (*Stendhal et les problèmes du roman*, 1954). Wiązało się to też z fascynacją powieścią rosyjską we Francji, zwłaszcza z odkryciem na przełomie wieków we Francji twórczości Dostojewskiego.
Jednak w literaturze polskiej, podobnie jak i rosyjskiej, destrukcja realistycznej „iluzji reprezentacji" odbywała się nie przeciwko modernizmowi, lecz w jego ramach. Zapleczem tej antyrealistycznej batalii prozy modernistycznej w Polsce i w Rosji były – jak wiadomo – symbolizm i groteska. Specyfiką modernizmu polskiego i rosyjskiego było jego wewnętrzne zróżnicowanie, a nawet artystyczna i intelek-

tualna kontradykcyjność. Już w swej najwcześniejszej fazie, tzn. w epoce Młodej Polski, modernizm jest układem wykluczających się poetyk, postaw i tradycji. Tworzą go przecież zarówno naturalizm i ekspresjonizm, realizm i impresjonizm, patos i parodia, dosłowność i symbolizm, groteska i tragizm. Artystyczna dynamika polskiego i rosyjskiego modernizmu powodowała, że istniały obok siebie biegunowo różne prądy, style i estetyki, ale specyfika tej *modernité* polegała na ich współistnieniu.

Jaką cenę historyk literatury polskiej musi dziś płacić, gdy do opisu literatury, którą symbolizują nazwiska Witkacego, Gombrowicza i Schulza, czy Irzykowskiego, zacznie przykładać terminologię postmodernistyczną? Tą ceną jest, moim zdaniem, zupełnie zbędna „p o s t - m o d e r n i z a c j a m o d e r n i z m u".[15]

Na czym ta postmodernizacja polega? Z wielowątkowej tkaniny modernizmu wypreparowuje się najbardziej kolorowe włókna, które zostają uznane za elementy modernizmowi obce, tzn. postmodernistyczne, a nie modernistyczne. W ten sposób wypreparowany modernizm okazuje się nurtem pozbawionym wewnętrznej energii, a postmodernizm traktowany jest z kolei jako jego pełne wigoru przedłużenie. „Postmodernizm okazałby się nie tyle zaprzeczeniem modernizmu, co próbą wskrzeszenia jego wyczerpanej już w Europie witalności" – uważa Łapiński (s. 76) i dodaje: „to, co jest centrum postmodernizmu, tzn. jego sztuka i filozofia, w swych najcenniejszych przejawach powstawało mocą wewnętrznej logiki, z prób przezwyciężenia kanonu modernistycznego" (tamże). Rzecz jednak w tym, że ów kanon modernistyczny, co innego oznacza we Francji, co innego w Anglii i USA, a jeszcze co innego w Polsce i w Rosji. Można oczywiście widzieć

[15] Znamienne, że w latach trzydziestych autorzy najgwałtowniejszego ataku na prozę Schulza, Napierski i Wyka – notabene bardzo wnikliwi czytelnicy *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium Pod Klepsydrą* – stosowali odwrotne kryteria oceny historycznoliterackiej. Gdy dziś krytycy chętnie Schulza „postmodernizują", Napierski i Wyka Schulza „modernizowali". Gdy dziś widzi się w Schulzu prekursora postmodernizmu, Wyka i Napierski widzieli w nim jedynie epigona modernizmu, gdy dziś w opowiadaniach Schulza słyszy się nowy (postmodernistyczny) ton literatury, Wyka i Napierski słyszeli w nich jedynie wariacje na temat modernizmu. Schulz był dla nich „postmodernistyczny" tylko w znaczeniu „neomodernizmu", był więc kontynuatorem modernizmu, który nawet nie zdawał sobie sprawy na jak krótkiej smyczy trzyma go tradycja modernistycznej secesji.

w Irzykowskim, Micińskim, Witkacym, Gombrowiczu, czy Schulzu prekursorów postmodernizmu, nie zmienia to jednak faktu, że ich dzieła należą do kanonu polskiego modernizmu!

Modernizm wschodnioeuropejski – niezależnie od związków z Zachodem – kształtował się pod wpływem swoich własnych, odrębnych tradycji. W jego centrum, co już wielokrotnie opisywano, znajdowała się groteska o zwielokrotnionych funkcjach metaartystycznych: lingwistycznych, parodystycznych, intertekstualnych. W Rosji tworzyli ją m.in. Biały, Jewreinow, Chlebnikow, w Polsce m.in.: Lemański, Miciński, Jaworski. Ta groteska po 1918 r. będzie charakterystycznym składnikiem najbardziej oryginalnych zjawisk literackich w obu tych krajach. W Polsce nurt parodystyczno-groteskowy nie był co prawda tak charakterystyczny jak w Rosji, gdzie istniała silna tradycja niemieckiej groteski romantycznej (tzw. hoffmanneski), a przede wszystkim groteski Gogola i Szczedrina, nie mniej w obu tych krajach groteska przygotowała grunt dla gwałtownego rozwoju nurtu antyrealistycznego po roku 1918. Ważną rolę odegrała tu też *Pałuba* Irzykowskiego, której autotematyzm całkowicie rozbił iluzję „realizmu" w powieści. „Postmodernizując" autotematyzm *Pałuby* zapomina się wszakże, że narracyjną motywacją dyskursu Irzykowskiego była nie gra konwencji i odklejanie słów od rzeczy, lecz najbardziej dosłowne poszukiwanie ... p r a w d y (uczuć, myśli, wypowiedzi, zachowań, etc.). *Pałuba* jest przecież w literaturze polskiej najbardziej programową i chyba najbardziej dosłowną a p o l o g i ą r z e c z y w i s t o ś c i, a wszystkie jej metakrytyczne, metafikcyjne, metanarracyjne czy metaliterackie filipiki są krytyką języka literatury za upraszczanie, mistyfikowanie czy fałszowanie rzeczywistości. W tej mierze Witkacy był najwierniejszym uczniem Irzykowskiego – choć żaden z nich tego nie zauważył. Łączyło ich modernistyczne przekonanie o konieczności precyzyjnego przedstawienia (tak!) rzeczywistości, a nie postmodernistyczna apologia niemożności „reprezentacji" świata. Łączyła ich krytyka istniejących, a zużytych, zbanalizowanych czy semantycznie pustych środków tego przedstawiania (przede wszystkim na poziomie języka i struktur narracyjnych), jak również wiara w możliwość wypowiedzi trafnych, adekwatnych i precyzjnych. Z kolei, gdy mówi się o „postmodernizmie" Schulza, to trzeba by konsekwentnie mówić o ... „postmodernizmie" Leśmiana! Koncepcje „słowa" i języka literatury Leśmiana i Schulza są bowiem identyczne. Być może konieczność nazwania Leśmiana

postmodernistą, co musi być konsekwencją postmodernizowania modernizmu, zahamowałaby ekspansjonizm lektur postmodernizujących w Polsce dzieła przeszłości...

Wspólną cechą pisarzy polskiego modernizmu było odrzucenie „przezroczystego" stylu prozy realistycznej. Narracja w ich utworach stawała się teatrem, w którym reżyser posługuje się konwencjami literatury niczym kukiełkami. Już w tych modernistycznych utworach autorzy rezygnowali z tradycyjnej fabuły, akcji, problematyki, konfliktu, a wiele zdarzeń nie rozpoczęło się „naprawdę". Sensem utworu stała się nie tylko opowiadana historia, lecz także sam akt opowiadania i metafikcja.

Pierwsza faza polskiego modernizmu przyniosła dwa typy groteski: groteskę nieparodystyczną oraz groteskę parodystyczną. Pierwsza wydała obrazy Wojtkiewicza, poezję Leśmiana i opowiadania Schulza. Druga – w różnych wariantach – Irzykowskiego, Witkacego i Gombrowicza. Niezależnie od obu typów tych grotesek (parodystycznych i nieparodystycznych) w literaturze polskiej i rosyjskiej w tym okresie występują też zjawiska nowe, których dalszy rozwój będzie miał zasadnicze znaczenie dla współczesnego rozumienia modernizmu. W literaturze polskiej inspirowała je wewnętrzna ewolucja Art Nouveau, natomiast w literaturze rosyjskiej ich źródłem był tzw. kubo-futuryzm, który wyprzedził podobne zjawiska w Polsce o około dziesięć lat.

Wspólnym wyznacznikiem tych modernistycznych zjawisk było zakwestionowanie dotychczasowych reguł wypowiedzi literackiej. Polegało ono po pierwsze, na deziluzji narracji i fabuły, na kwestionowaniu świata przedstawionego i statusu bohaterów, co dziś w polskich tłumaczeniach prac o postmodernizmie nazywa się „kryzysem reprezentacji" – mimo że chodzi dokładnie o to samo . Polegało też na takiej parodii motywów literackich, tematów, symboli, która ujawniała intertekstualny charakter literatury. A wreszcie, już w pierwszej fazie polskiego modernizmu pojawiła się groteska lingwistyczna, w której „tematem" danego utworu staje się sam język. Inaczej mówiąc, jednym ze źródeł m o d e r n i s t y c z n e j formuły groteski parodystycznej jest odkrycie, że wypowiedź językowa nie przekazuje neutralnych znaczeń, które są poza nią, lecz że język i używane konwencje wypowiedzi same te znaczenia stwarzają. W poezji przed 1918 r. najdalej idące konsekwencje wyciągnęli z tego faktu Rosjanie – Kruczonych i Chlebnikow, postulujący stworzenie nowego języka i to nawet na użytek jednego utwo-

ru. Przedmiotem wypowiedzi literackiej stawała się więc sama literatura. Opowiadanie i przedstawianie zaczynało być wypierane przez grę konwencji, przez intertekstualizm, i metafikcję[16]. Można by więc powiedzieć ... czysty postmodernizm.

Przypominam tu destrukcję konwencji realistycznych w obrębie polskiego i rosyjskiego modernizmu, ponieważ to on, m o d e r n i z m, jest historycznym źródłem twórczości Witkacego i Gombrowicza, Leśmiana i Schulza, czy Irzykowskiego, a nie znacznie późniejsze idee postmodernistów!
Według Christophera Nasha wszystkie terminologiczne koncepty używane do opisu postmodernizmu sprowadzają się do odrzucenia wyznaczników szeroko rozumianej tradycji realistycznej, a przede wszystkim jej podstawowej kategorii – *mimesis*. Te odrzucone wyznaczniki – zdaniem postmodernistów – tworzyły w utworach realistycznych (mimetycznych) iluzję świata przedstawionego, który istnieje jakby niezależnie od słów.[17] Rzecz w tym, że owego niszczenia iluzji realizmu dokonali w literaturze polskiej już moderniści: Lemański, Jaworski, Miciński, Irzykowski, Berent, Leśmian, a potem Witkacy, Schulz i Gombrowicz, a kilka lat wcześniej Aleksander Wat w swoim debiutanckim poemacie prozą, czyli *Mopsożelaznym piecyku* (1919)[18].
Z dzisiejszej perspektywy twórczość Witkacego, Gombrowicza i Schulza, czy Leśmiana, Irzykowskiego i Wata może wydawać się wybieganiem naprzód – ku postmodernizmowi. Trudno jednak zapominać, że Witkacy nie widział dla sztuki żadnej przyszłości, że centralną ideą Leśmiana, Schulza i Wata (futuryści!) jest idea powrotu, i że Gombrowicz za swoich mistrzów uznał Rabelais'go i Montaig-

---

[16] Obszerniej piszę o tych sprawach w artykule pt. *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie międzywojenne*, w: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991; tamże bibliografia przedmiotu.

[17] C. Nash *World Postmodern Fiction. A Guide*. Obszerniej piszę na ten temat w książce *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, Kraków 1996 (wyd. II).

[18] Także i o tym utworze krytycy piszą dziś jako o utworze postmodernistycznym. To spojrzenie z dzisiejszej perspektywy nie powinno jednak zamazywać ściśle modernistycznego kontekstu tego utworu. O jego modernistycznym rodowodzie (secesja i groteska) piszę w artykule, *Od potworów do znaków pustych*, w: *Pre-teksty i teksty*.

ne'a. To spojrzenie wstecz – pełne dystansu i swobodnej gry z tradycją było jedną z cech polskiego modernizmu.
Koncepcje modernizmu – zauważa Eile – różnią się bardziej interpretacjami niż doborem przykładów. Nie istnieje jedna formuła modernizmu, nie ma modernizmu wspólnego dla różnych krajów. Istnieje natomiast wiele narodowych wersji modernizmu, które zadecydowały o dalszym rozwoju literatury. Dlatego to, co np. w literaturze amerykańskiej wydaje się radykalnym zerwaniem z modernizmem, w Polsce było po prostu kolejnym etapem modernistycznej koncepcji literatury.

Podobieństwo dzieł Witkacego, Schulza i Gombrowicza do literatury postmodernistycznej jest niewątpliwie kuszące i wiele argumentów można tu gromadzić, co znakomicie pokazał Łapiński. A jednak analogia pomiędzy postmodernizmem a literaturą Witkacego, Gombrowicza i Schulza czy Irzykowskiego i Wata wydaje mi się całkowicie chybiona, oparta na nieporozumieniu i przypomina wylewanie dziecka z kąpielą.
Spróbujmy wyliczyć, co Witkacy, Gombrowicz i Schulz zawdzięczają modernizmowi. Eseizację narracji – tak charakterystyczną dla Witkiewicza i Gombrowicza – wprowadził Irzykowski. Mieszanie fikcji i realności, kultury niskiej i wysokiej, stylów i języków, koncepcję „powieści-worka", mieszanie narracji autobiograficznej i mistyfikacji, groteskę lingwistyczną oraz karnawalizację gatunków i form wypowiedzi – wszystkie te zjawiska można odnaleźć w estetyce polskiego modernizmu: w twórczości Micińskiego, Faleńskiego, Lemańskiego, Witkacego czy Jaworskiego co już przed laty opisywał Michał Głowiński. Schulzowskiej koncepcji wielowymiarowości świata, płynnego zacierania granic patronuje modernistyczna groteska nieparodystyczna i symbolizm – przykładem poezja i eseje Leśmiana.
Do tej listy modernistycznych składników trzeba dołączyć tradycje literackie i filozoficzne. Gombrowicza fascynował Szekspir, Rabelais, Cervantes, Dostojewski i Dante. Schulza fascynowała twórczość Rilkego, Tomasza Manna i Franza Kafki. Witkacy był filozoficznym realistą i monadystą. Świat zewnętrzny uważał za rzeczywistość całkowicie obiektywną. Z kolei późna twórczość Gombrowicza jest próbą wyciągnięcia wniosków z filozofii Schopenhauera i Nietzschego. Z obu jednak inaczej. Od Schopenhauera Gombrowicz przejął filozofię cierpienia, bólu, pesymizmu i subiektywizmu. Od Nietzschego – dionizyj-

ską symbolikę śmierci i odrodzenia, krytykę instytucjonalizacji chrześcijaństwa; sparodiował marzenie modernistycznego artysty o przebudowie świata[19]. Gombrowicza interesował dylemat Kartezjusza: jak przejść od wytworów naszego umysłu do obiektywnych sądów na temat rzeczywistości. Witkacy natomiast odrzucał w filozofii tradycję subiektywizmu i relatywizmu, choć w swojej twórczości praktykował relacjonizm. Gombrowicza fascynowała epistemologia, Witkacego – ontologia. Filozofii życia obum – Gombrowiczowi i Witkacemu – najbliższy byłby niewątpliwie egzystencjalizm.

Związki Schulza z modernizmem, a także z ekspersjonizmem i surrealizem są jeszcze bardziej oczywiste. Niechęć Schulza – podobnie jak Leśmiana – do języka potocznego jest typowa dla wszystkich symbolistów. A także: kult metafory, antypsychologizm, oniryzm, motywy fantastyki romantycznej – głównie niemieckiej – niestabilność ontologiczna, motyw metamorfozy, symbolika mesjańska, symbolika grecka i chrześcijańska, koncepcja pisarza jako bajarza, czyli opowiadacza i wskrzesiciela starych mitów, wreszcie poszukiwanie pierwotności jako złotego wieku, wszystko to czyni Schulza pisarzem najbliższym polskiemu i niemieckiemu modernizmowi[20].

To, co powiedziałem dotąd o tych trzech pisarzach jest więc, jak widać, nie tylko zasadniczo odległe od postmodernizmu, ale w niektórych punktach zasadniczo z nim sprzeczne.

Mówiąc krótko, różnice pomiędzy dziełami Irzykowskiego, Witkacego, Leśmiana, Gombrowicza i Schulza a literaturą postmodernizmu wydają mi się zdecydowanie większe niż ich jakiekolwiek zbieżności – jeśli te ostatnie warto w ogóle traktować na serio. Powtórzę raz jeszcze, o czym pisałem w innym miejscu. Fundamentalna różnica między postmodernizmem a twórczością tych pisarzy dotyczy traktowania podmiotowości człowieka. Dla postmodernistów „podmiot" i „podmiotowość" to puste słowa, podmiot nie istnieje – oto jedno z haseł postmodernizmu, a zarazem wyznacznik jego negatywnej antropologii. Tymczasem dla Witkacego, Gombrowicza i Schulza podmiot, jednostka, indywidualność to najważniejsze kategorie ich myślenia i sztuki.

---

[19] E. Sabato *Wstęp do Ferdydurke* (1964), w: *Tango* Gombrowicz, Kraków 1984, red. R. Kalicki; M. Legierski *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Stockholm 1984.

[20] Zob. *Bruno Schulz – in memoriam 1892-1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992. *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego.

Dla postmodernistów sztuka jest tylko sztucznością. Witkacy, Gombrowicz i Schulz posługują się, rzecz jasna, sztucznością, ale za maskami konwencji, gier i deformacji kryją się w ich dziełach poważne, a niekiedy dramatyczne problemy. Przede wszystkim środki artystyczne nie są dla nich jedynie technologią literatury, albowiem za maskami konwencji, gier i deformacji kryje się w ich dziełach jeszcze Tajemnica. Każdy z tych pisarzy: Witkacy i Gombrowicz, Leśmian i Schulz, tak jak inni moderniści, jest jej programowym poszukiwaczem[21].
Postmodernizm – niezależnie od swoich rozmaitych wariantów – zakłada, że literatura nie wytwarza żadnego sensu, że jest jedynie grą konwencji, słowem oddzielonym od rzeczy i niezdolnym do orzekania o świecie pozawerbalnym. Ale dzieła Irzykowskiego i Witkacego, Wata i Gombrowicza, Leśmiana i Schulza są pełne sensów, idei oraz wielu najważniejszych problemów, które ukształtowały europejską formację modernistyczną[22]. Czy warto je więc postmodernizować?

Moim potencjalnym polemistom, którzy odczytają ten tekst jako wyraz niewiary w istnienie utworów polskiego postmodernizmu, chciałbym zaoszczędzić czasu. Te utwory od dawna istnieją i mają już swoje miejsce na mapie literackiej współczesności. Jednym patronował Leopold Buczkowski, innym – Teodor Parnicki (co wskazał Janusz Sławiński), jednym – Piotr Wojciechowski, innym – Henryk Bereza ze swoją „rewolucją artystyczną", jednym – „brulion", innym – „Fa-Art", jednym – fanziny, innym – filmowa popkultura, jednym współczesna literatura (*Fabulant* Anny Burzyńskiej czy *Lekcja geografii* Tomasza Mirkowicza), a jeszcze innym – po prostu samo życie.
Ale doprawdy, smakując postmodernistyczny absurd Brzóski-Brzóstkiewicza szkoda czasu na udowadnianie, że już Irzykowski, Witkacy, Gombrowicz i Schulz byli postmodernistami. Szkoda czasu na postmodernizowanie modernizmu.
Chociaż ... Czy historykowi literatury w ogóle na coś może być szkoda czasu?

---

[21] Różnicę pomiędzy metafizyczną a technologiczną koncepcją powieści w obrębie tego samego – na pozór – postmodernizmu opisał ostatnio K. Bartoszyński. Zob. *Dwa modele powieści – Eco i Kundera*, „Teksty Drugie" 1996 nr 6.

[22] Twórczość tych pisarzy porównywałem w artykule *Witkacy-Gombrowicz-Schulz*, „Dialog" 1995 nr 10.

Wydawnictwo IBL proponuje

EMIL CIORAN

Historia i utopia

Archiwum Humanistyki XX wieku

Wydana po raz pierwszy we Francji w 1960 r. *Historia i utopia* należy do najsłynniejszych książek Emila Ciorana. Pochodzący z Rumunii francuski myśliciel, eseista, autor znakomitych aforyzmów jest uważany za spadkobiercę obrazoburczej i antysystemowej tradycji filozoficznej Nietzschego czy Kierkegaarda, a także za świetnego kontynuatora tej linii rozwojowej francuskiego stylu literackiego, której reprezentantami byli satyrycy i moraliści francuscy XVII i XVIII wieku. Na *Historię i utopię* składają się szkice, w których Cioran z sarkazmem i szyderczym impetem atakuje utopijne złudzenia ludzkości, oskarżając cywilizację i historię, w których dostrzega przede wszystkim zbrodnicze konsekwencje skażonej przez nieusuwalne zło psychologii człowieka.

Książkę Emila Ciorana *Historia i utopia* można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż wydawnictw naukowych w całym kraju. Większe ilości egzemplarzy można zamawiać w Domu Księgarskim Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15 /17, tel. 632-55-91 oraz w Biurze Dystrybucyjno-Marketingowym, ul. Kolejowa 21, tel. 632-02-61 w. 423, lub w siedzibie Wydawnictwa IBL, 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72 (Pałac Staszica, pok. 129, 131), tel. (0-22) 26-21-78 lub 26-52-31 w. 280, 106, tel./fax (0-22) 826-99-45

Michał Głowiński

Gombrowicz a Brzozowski

1. Zacznę od pięciu krótkich przytoczeń:

1. Życie nasze jest nie tylko naszym. Nie tyle żyjemy, ile jesteśmy przeżywani.

2. Każdy styl i każda forma są [...] tylko różnymi sposobami uwydatniania, wyrażania, a więc czynienia społecznie dostępnymi wzruszeń, wrażeń, przeżyć. Styl artystyczny jest jedną z postaci stosunków międzyludzkich, jest całkowicie zależny od rodzaju tych stosunków, a więc i od tego, pomiędzy kim zachodzą one.

3. Pomiędzy nami, a każdym słowem naszym i każdym gestem – powinien być dystans. Powinniśmy panować nad wszystkim i niczemu się nie oddawać. Dlatego boską jest rzeczą forma. Wybieramy ją sobie, lecz gdyśmy się już na tej lub innej zatrzymali – ona panuje nad nami, osłania nas.

4. Powtarzając nieustannie frazesy o przynależności naszej do kultury Zachodu, uwalniamy się od zastanowienia się nad zagadnieniem, co się dzieje z siłami psychicznymi, których wynikiem jest ta kultura. Pod powłoką pietyzmu dla „europejskości", dla „kultury łacińskiej" itp., pod powłoką pocieszającego przekonania, że jesteśmy zachodnim,

konstrukcyjnym społeczeństwem – wylęga się w nas swoisty, sielankowy, sentymentalny, obłudny nihilizm, dojrzewa psychologia życiowej niedojrzałości [...].

5. Przeciwstawiamy Europie naszą wzrastającą niedojrzałość i przeistaczamy naszą niechęć natężonej pracy w całkiem niewzruszoną, aksjomatyczną pewność, że ten brak jest właściwie pełnią.

Fragmenty zastanawiające, prawda? I jakoś dziwnie hybrydyczne, od razu się zauważa, że wszystkie obracają się w kręgach problemowych ważnych w refleksji Gombrowicza, że dotyczą spraw, do których powracał wielokrotnie i omawiał w różnych uwikłaniach i z różnych perspektyw. Czyżbym więc natrafił na jakieś jego nieznane teksty, w których przedstawia on podstawowe dla niego sprawy w trochę inny sposób niż w dziełach powszechnie znanych i ogólnie dostępnych? Jedno jest niewątpliwe: w tych przytoczonych urywkach pojawiają się główne Gombrowiczowskie kategorie – forma, dystans, to co międzyludzkie, niedojrzałość, stosunek do Europy. Nie można faktu tego nie zauważyć – nawet gdy się stwierdzi, że ujmowane są one nieco inaczej niż zwykle. I że styl odbiega od tego, do którego wielki pisarz nas przyzwyczaił. Zdradzę tajemnicę: przywołane urywki zaczerpnąłem z pism Stanisława Brzozowskiego[1]. To prawda, nie zestawiłbym ich w takim porządku, gdybym nie miał w pamięci tego, co Gombrowicz pisał w *Dzienniku*, prawdopodobnie bym w ogóle ich nie wyodrębnił z potężnego masywu dzieła Brzozowskiego. Dalej – przyznaję – tak je wykroiłem z kontekstu, by podobieństwo się ujawniło możliwie najwyraźniej, zrezygnowałem zatem z cytowania zdań towarzyszących, z których by wynikało, że myśl autora *Legendy Młodej Polski* podąża jednak w inną stronę niż myśl twórcy *Trans-Atlantyku*. Mam do tego prawo, chodzi mi przecież nie o narzucenie jednorodności, mającej świadczyć o dziwnej i niespodziewanej wspólnocie, zależy mi na wskazaniu pewnych analogii, na uwydatnieniu punktów, w których – być może – zbiega się myśl dwu wielkich pisarzy i myślicieli.

---

[1] Przytoczenia 1 i 2 pochodzą ze studium *Stanisław Wyspiański* (cytuję je za tomem *Współczesna powieść i krytyka*, Kraków 1984, s. 275 i 276); przytoczenie 3 pochodzi z pracy *Miriam* (przywołuję je za tomem *Kultura i życie*, Warszawa 1973); przytoczenia 4 i 5 wywodzą się z *Legendy Młodej Polski* (powtarzam je za wydaniem z roku 1937, s. 174 i 201).

Ale do wyjaśnień tego rodzaju nie mogę się ograniczyć; by oczyścić pole i umożliwić właściwe rozważania, muszę jasno sformułować pewne zastrzeżenia – i to czynię, mimo że będę się wobec nich dystansować. Najpierw może powstać wątpliwość tego rodzaju: dzieło Brzozowskiego jest tak obszerne, tak bogate, a przy tym – w wielu wypadkach – tak dalekie od konsekwencji, że znaleźć w nim można formuły i koncepcje najróżniejsze, wywodzące się z różnych źródeł, przywołujące na myśl różne style myślenia; albo inaczej: dzieło to powstało w zadziwiającym tempie, pod bezpośrednim ciśnieniem aktualnych wydarzeń (społecznych, politycznych, intelektualnych, artystycznych), można zatem znaleźć w nim wszystko, dla każdego coś miłego lub przynajmniej ciekawego, można je czytać poprzez pryzmat najróżniejszych dzieł innych pisarzy i filozofów – i zawsze znajdzie się miejsca wspólne, pokrewieństwa, czy choćby dalekie analogie.

Można wszakże zastrzeżenia sformułować również wtedy, gdy do sprawy podchodzi się od strony Gombrowicza. Nic dziwnego, że pojawiają się takie podobieństwa, pisarz ten po prostu przejął pewne kategorie, które wypracował Brzozowski – i zręcznie się nimi posługiwał, nie ujawniając źródeł swej myśli. A zatem to wszystko, co powiedział Gombrowicz, to tylko jeden z przykładów wpływów Brzozowskiego, może taki jak inne, może ciekawszy i ważniejszy, ale dający się wyjaśnić jako kolejny dowód oddziaływania tego filozofa i pisarza, jako jeszcze jedno świadectwo recepcji jego idei w polskim życiu intelektualnym.

Nie taję, dwa te zastrzeżenia sformułowałem w tym celu jedynie, by je odrzucić. Nie można bowiem przyjąć, że w rozległym i nie wolnym od sprzeczności przekazie Brzozowskiego znaleźć można wszystko, co się chce, ale też nie można założyć, że dzieło Gombrowicza powstało po prostu w kręgu Brzozowskiego i że pisarz przejmował występujące w nim wątki myślowe. Te dwa skrajne ujęcia są nie do przyjęcia, ale też nie sposób ograniczyć się do stwierdzenia, że chodzi po prostu o przypadkowe zbieżności, dla historyka literatury przeto i dla interpretatora nie ma sprawy godnej zastanowienia. Przeciwnie, sprawa jest! A więc Gombrowicz wobec Brzozowskiego. Kwestia godna podjęcia, bo warto pokazywać osadzenie pisarza w polskich tradycjach. Jak udowodniła Hanna Kirchner, to co wyróżnia ujęcie świata międzyludzkiego w powieściach Gombrowicza, miało swoje antecedencje we wcześniejszej polskiej prozie[2], okaże się – być może – iż również inne kon-

[2] H. Kirchner *Nałkowska – prolegomena do Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984.

cepcje Gombrowiczowskie zostały w jakiejś mierze przygotowane przez to, co działo się w polskiej myśli. A więc powracam do głównej sprawy: Gombrowicz wobec Brzozowskiego.

2. Najpierw trochę konkretów. Gombrowicz przed rokiem 1962 nie pisał oddzielnie o Brzozowskim, nie powoływał się na niego. Jego nazwisko pojawia się bodaj raz tylko – w uwagach w *Dzienniku* z roku 1962, dotyczących książki Miłosza *Człowiek wśród skorpionów*[3]. Książka ta[4], niewątpliwie pozycja marginesowa w wielkim dorobku eseistycznym Miłosza, zrobiła na Gombrowiczu duże wrażenie – i jak często się działo, stała się powodem uwag o charakterze zasadniczym, w tym również – o własnej twórczości. Jest to ten fragment jego dzieła, który ma dla nas znaczenie kluczowe, Gombrowicz bowiem przyznaje, że nigdy wcześniej z pismami i koncepcjami Brzozowskiego się nie zetknął. Brzmi to – być może – osobliwie, nie ma wszakże powodu, by tym zapewnieniom nie wierzyć. Brzmi osobliwie, choć jest zrozumiałe, że przebywając w Argentynie pisarz nie miał kontaktu z książkami Brzozowskiego, wówczas nie wznawianymi i trudno dostępnymi nie tylko w miejscach tak odległych od centrów polskiej kultury. Dziwi jednak, iż Brzozowski nie przyciągnął uwagi pisarza w latach trzydziestych, to przecież wtedy właśnie kilka jego książek wznowiono i dużo o nim pisano. Także w prasie literackiej, z którą Gombrowicz współpracował i którą niewątpliwie czytał. Wówczas właśnie stosunek do Młodej Polski radykalnie się zmieniał, choć nadal ujawniało się sporo niechęci do niej, takiej, jaką zwykle się żywi do okresów bezpośrednio poprzedzających, które jeśli w ogóle mogą stanowić tradycję, to jedynie negatywną. Niewykluczone zatem, że Gombrowicz przyjął, iż Brzozowski jest jednym z reprezentantów Młodej Polski, a więc przedstawicielem formacji archaicznej, nie mającym danych, by podsuwać idee ciekawe i pobudzające do myślenia.
Ówczesna recepcja jego myśli też nie musiała być dla Gombrowicza zachęcająca, miała ona bowiem w dużej mierze charakter ideologiczny i polityczny, dokonywała się ponadto na tych krańcach, które z pewno-

---

[3] W. Gombrowicz *Dziennik 1961-1966, Dzieła*, t. IX, Kraków 1986, s. 56-60. Cytaty z tego fragmentu *Dziennika* lokalizuję w tekście.

[4] Cz. Miłosz *Człowiek wśród skorpionów*, Paryż 1962.

ścią nie były mu sympatyczne – tak na radykalnej prawicy, jak radykalnej lewicy[5] . Nie przekreśla to wszakże faktu, iż właśnie w drugiej dekadzie okresu międzywojennego ukazały się prace ważne i godne uwagi, jak choćby głośna monografia Suchodolskiego[6], czy oryginalne i zasadnicze artykuły Frydego[7] i Wyki[8]. W większości wypadków nie ograniczały się one do podejmowania wątków historycznych, pytały o znaczenie Brzozowskiego dla współczesności. Takie ujęcie mogło zainteresować młodego Gombrowicza, ale tak się nie stało. Tym ciekawsze i tym bardziej intrygujące stają się pewne analogie, zarysowujące się między dwoma dziełami.

Nie sposób jednak orzec, że Gombrowicz po prostu poznaje świat myśli Brzozowskiego poprzez wydaną w roku 1962 książkę Miłosza – i że wszelkie związki z nim krystalizują się za jej pośrednictwem. Nie można z tej prostej przyczyny, że wątki, których antecedencje pojawiają się u Brzozowskiego, występują w pismach Gombrowicza wiele lat wcześniej, a więc przed ukazaniem się tej książki. Sam pisarz zdaje sobie z tego sprawę – i wypowiada się o niej w sposób dość niezwykły. Książka najwyraźniej go zainteresowała, a świadczy o tym nie tylko to, że poświęcił jej aż cztery strony swojego *Dziennika*. Świadczy sam sposób jej omawiania, swoisty tok dyskursu. Z jednej strony pisze Gombrowicz o Brzozowskim jako „jednym z autorów polskich najdoskonalej mi nieznanych" (s. 56), z drugiej – jako o kimś zadziwiająco bliskim, o kimś, kto podjął tę problematykę, jaka od lat go nurtowała; tutaj łatwo uchwycić ton zdziwienia, pisarz po prostu nie spodziewał się, że swoje sprawy znajdzie w podobnym duchu omawiane u innego autora i to w dodatku zmarłego przed półwieczem. Nie będę się wszakże

---

[5] Zob. M. Stępień *Spór o spuściznę po Stanisławie Brzozowskim w latach 1918-1939*, Kraków 1976.

[6] B. Suchodolski *Stanisław Brzozowski. Rozwój ideologii*, Warszawa 1933.

[7] Fryde jest autorem dwu zasadniczych studiów: *Brzozowski jako wychowawca* i *Stanisław Brzozowski jako ideolog inteligencji polskiej*, to drugie ukazało się już po śmierci autora (w roku 1947). Obydwa zostały przedrukowane w tomie: L. Fryde *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966.

[8] Wyka opublikował o okresie międzywojennym kilka prac o Brzozowskim, między innymi: *Myśl Brzozowskiego* i *O ocenie myśli Brzozowskiego* (obydwie przedrukowane w tomie *Stara Szuflada*, Kraków 1967); studium *Stanisława Brzozowskiego dyskusja o Fryderyku Nietzschem* przedrukowane zostało w tomie *Modernizm polski*, Kraków 1968.

zastanawiać nad tym, czy Brzozowski poznawany za pośrednictwem Miłosza jest prawdziwym historycznym Brzozowskim, ta sprawa ma tu znaczenie podrzędne, choć nie można nie stwierdzić, że w *Człowieku wśród skorpionów* zarysowany został jego wiarygodny portret, a jego myśl – zrekonstruowana rzetelnie i przejrzyście.

Zainteresowanie Brzozowskim, dla samego Gombrowicza niespodziewane, bo nie oczekiwał, że znajdzie w myślicielu, który działał w pierwszej dekadzie XX wieku kogoś, kto myśli o zajmujących go kwestiach, jeśli w sposób nie podobny, to przynajmniej spokrewniony, nie miało charakteru jedynie poznawczego, nie chodziło też jedynie o dobudowywanie sobie genealogii. Gombrowicz nie byłby sobą, gdyby nie potraktował Brzozowskiego jako jeszcze jednej okazji do przedstawienia siebie, jako jeszcze jednej okazji do przeciwstawienia siebie – innym („Wydobędę jaskrawość kontrastu pomiędzy Brzozowskim a mną [...]", s. 57). A przeciwstawiał on siebie tylko tym, których cenił i poważał, których myśl i dzieło traktował poważnie. Brzozowski dostąpił tego zaszczytu, choć pewne składniki tego, co o nim Gombrowicz napisał, naprawdę świadczą, iż dzieł jego nie znał; myślę tu zwłaszcza o potraktowaniu go jako przedstawiciela epoki intelektualizmu czy wręcz scjentyzmu. Mniej już może szokujące jest przeciwstawienie czasu Brzozowskiego jako tego, w którym istniały jeszcze autorytety, czasom współczesnym, w jakich autorytetów już nie ma. Brzozowski skontaminowany z Miłoszem, stał się okazją do takich choćby deklaracji:

> Miłosz jest po stronie Brzozowskiego, Miłosz chce, aby inteligencja polska dogoniła Zachód. Jest tu wyrazicielem powojennego polskiego zrywu w kierunku „europejskości" i „nowoczesności". A ja, szlachcic-hreczkosiej panie święty starej daty, wyciągam rękę i powiadam: – Z wolna! Nie tędy droga! Po diabła wam to? [s. 59][9].

Ale także, jak widać, okazją do podjęcia tak charakterystycznej dla Gombrowicza gry. Mimo to wszakże relacja, jaka kształtuje się między nim a Brzozowskim, nie jest problemem ani pozornym, ani marginesowym. Gdy zna się okoliczności, w jakich się krystalizowała, można przejść do sedna sprawy.

---

[9] Interesujące, że ten fragment *Dziennika* z pełną powagą parafrazuje Miłosz w swoim eseju *Kim jest Gombrowicz?*, w: *Gombrowicz i krytycy*, s. 199.

3. W sposób raczej przygodny i nieobowiązujący zestawił Gombrowicza z Brzozowskim Andrzej Kijowski w swym znanym studium[10]. Czynnikiem łączącym stał się przede wszystkim stosunek do Sienkiewicza; jest to sprawa interesująca, poświęcę jej osobne uwagi, ale rzecz do niej się nie ogranicza. Już przytoczone na początku ekscerpty z pism Brzozowskiego świadczą, że analogia nie sprowadza się do kwestii jednego pisarza, że obejmuje podstawowe dla Gombrowicza kategorie. W tym także – kategorię formy. W krytyce młodopolskiej, również u Brzozowskiego, „forma" występuje w znaczeniach rozlicznych, często jest pojmowana na tak różne sposoby, że jej znaczenia nie tylko nie mają ze sobą wiele wspólnego, ale czasem oznacza ona rzeczy przeciwstawne[11]. Kiedy zatem tutaj podejmuję eksplikację kategorii formy, to muszę założyć, że występuje ona w pewnym, jeśli nie ściśle sprecyzowanym, to przynajmniej wyraźnie ukierunkowanym znaczeniu. I w tym miejscu właśnie ujawniają się pewne analogie z Gombrowiczem. Forma nie jest tu bowiem zespołem przepisów, nie jest w prostym tego słowa znaczeniu zespołem konwencji; w jakiejś mierze, to prawda, jest tym wszystkim, ale jest także czymś innym, jest czymś więcej. Stanowi swoiste dobro wspólne, ale nie należy do tych czynników, które są z góry narzucane. Wprowadza porządek, dzięki niej możliwe jest porozumienie, tworzy warunki dla komunikowania i zarazem w pewien sposób je wypacza, bo nie pozwala dojść do głosu temu, co indywidualne, niepowtarzalne, jednostkowe. Można by powiedzieć, że forma – równocześnie – sprzyja i przeszkadza. I u Brzozowskiego i – w postaci dużo wyrazistszej i w większym nasileniu – u Gombrowicza, nieustannie toczy się i trwa dramat formy. Człowiek, a pisarz czy artysta przede wszystkim, jest zarówno jej panem jak i niewolnikiem. Panem, gdy nią operuje w sposób świadomy, zmierzając do osiągnięcia celów, które przed sobą postawił, niewolnikiem, gdy się jej poddaje, przystaje na jej dyktat, a więc uznaje ją za autorytet i ostateczny czynnik regulujący.

Kategoria formy sprzężona jest u Gombrowicza z kategorią dystansu, właściwie pojmowana forma dystans zakłada, jest on jednym z jej wa-

---

[10] A. Kijowski *Strategia Gombrowicza,* w: *Gombrowicz i krytycy*, s. 459.

[11] Różne znaczenia „formy" w krytyce okresu Młodej Polski analizuję w książce *Ekspresja i empatia* (w druku).

runków. W jakiejś mierze podobnie, choć nie z taką wyrazistością, raczej bowiem w sposób utajony, rzeczy się mają u Brzozowskiego. Kategoria dystansu pojawia się również u niego. W cytowanym na początku fragmencie artykułu o Miriamie ma ona zasięg uniwersalny, jak u Gombrowicza. Nie zawsze jednak tak ją ujmuje, w swym traktacie o powieści łączy Brzozowski dystans przede wszystkim z tym gatunkiem literackim:

> Psychologia czytelnika powieści polega na nieustannym odczuciu dystansu psychicznego pomiędzy sobą a przedmiotem, o którym jest mowa. Ten dystans właśnie stwarza możność przechodzenia do porządku dziennego nad wydarzeniami, stanami duszy, osobami, nieodłącznego od opowiadania i stanowiącego jego istotę. Na tym zasadza się różnica pomiędzy formą dramatyczną a powieściową[12].

Ta próba ograniczenia, ciekawa ze względu na kształtowaną przez Brzozowskiego teorię powieści, nie umniejsza uniwersalnego zasięgu kategorii dystansu. W ostatniej instancji sprowadza się ona do stosunku do własnej kultury, stanowi próbę patrzenia na nią z zewnątrz, które mogłoby ograniczać wszelkie uzależnienia. W pismach Brzozowskiego ma ona specyficzne znaczenie z tego jeszcze względu, że w jego estetyce, a w pewnej mierze – ogólnie – w filozofii, obowiązuje ideologia wczucia i utożsamienia, empatia bowiem należy do wartości stojących wysoko w hierarchii. Ta strona sprawy jest mniej doniosła dla Gombrowicza, u którego wątki hermeneutyczne zajmują z natury rzeczy niewiele miejsca, nie trudni się przecież opisywaniem wytworów artystycznych, a jeśli to robi, to jedynie ze względu na swoją własną problematykę, na dążenie do określenia swojego miejsca w świecie.

A to bynajmniej Gombrowicza od Brzozowskiego nie oddala, przeciwnie, przybliża. Obaj bowiem, całkowicie niezależnie od siebie, ale w sposób w jakiejś mierze podobny, stawiali problem stosunku do kultury, w której żyją, a więc do kultury polskiej, a następnie – z różnym naciskiem – stosunku kultury polskiej do jej europejskich wzorów, kontekstów, ideałów. W jednym z najbardziej niezwykłych epizodów *Dziennika* Gombrowicz pisze:

---

[12] S. Brzozowski *Współczesna powieść polska*, cytuję za: *Współczesna powieść i krytyka*, s. 68-69.

Czyż nie tak [...], że Polak ma więcej powodów od Francuza lub Anglika, aby nie utożsamiać się ze swoją formą narodową, i że właśnie ten zwiększony dystans do formy mógłby nam zapewnić wcale oryginalny wkład w kulturę europejską?[13]

Owo postulowane przez pisarza bycie Polaka powyżej Polaka jest właśnie sprawą swoiście rozumianej formy i dystansu wobec niej. Brzozowski, oczywiście, nie posługiwał się takimi sformułowaniami, ale wokół tej problematyki nieustannie krążył. Tutaj właśnie pojawiał się problem niedojrzałości. Słowo to występuje u jednego i u drugiego pisarza. Niedojrzałość nie jest sprawą indywidualnej psychologii, jest znamieniem kultury. Obydwaj utrzymują, że charakteryzuje ona kulturę polską – zwłaszcza wtedy, gdy się ją porówna z kulturami narodów zachodnioeuropejskich. Obaj właściwie zadają podobnie brzmiące pytanie: jak żyć w niedojrzałości, jak się zachowywać w sferze jej oddziaływania? Odpowiedzi są inne, ale nie to wydaje się najważniejsze. Gombrowicz widzi w niedojrzałości – jak wiadomo – pewną szansę, może stać się ona wartością, gdy jest uświadamiana, gdy stanowi element bycia sobą, jest komponentem tego, co – za egzystencjalistami – nazywałoby się autentycznością, a więc gdy się nie łączy z udawaniem, z naśladowaniem, z komedią pozorów. Dla Brzozowskiego niedojrzałość jest stałym składnikiem współczesnej mu polskiej kultury i łączy się z udawaniem, nieustannym graniem nie swoich ról. To właśnie ta problematyka i ta postawa wyraża się w metaforycznych tytułach rozdziałów *Legendy Młodej Polski*: *Polska zdziecinniała* i *Polskie Oberammergau*.
I tutaj dochodzimy do kolejnego wspólnego punktu: i Brzozowski, i Gombrowicz nieustannie określają się wobec polskiej kultury jako całości, przedstawiają jej wizje i wskazują na swoje w niej miejsce. Więcej, obaj – każdy na swój sposób – walczą o jej kształty, obaj też tak czy inaczej zarysowują jej przyszłość. Sposoby są inne, to wątpliwości ulegać nie może, ale nie należy ignorować narzucających się analogii. Powiedziałbym tak: pomiędzy tym, jak Brzozowski krytykował pisarzy Młodej Polski, a tym, jak Gombrowicz polemizował choćby z Lechoniem, zarysowują się wyraźne analogie. W obydwu przypadkach chodzi o coś więcej, niż o takie czy inne konkretne sprawy, propozycje czy rozwiązania. W obydwu przypadkach przedmiot sporu stanowią ogólne właściwości kultury polskiej, postawy jej uczestni-

[13] W. Gombrowicz *Dziennik 1957-1961*, *Dzieła*, t. VIII, Kraków 1986, s. 72.

ków, czy – by rzecz ująć inaczej – jej struktury. Czym ma być kultura polska, jaki ma być jej charakter? Brzozowski pyta o to jako walczący krytyk i filozof, jako człowiek przekonany o słuszności pewnego typu rozwiązań, jako ten, który wie, jak należy ukierunkować rozwój. I przemawia jak ktoś, kto jest pewny swych racji, jak działacz, ale też jak kapłan. Gombrowicz pyta o to samo z pozycji pisarza, którego los przynajmniej z pozoru wyrzucił na margines, pyta raczej z pozycji prześmiewcy niż nauczyciela. Ale czy Gombrowicz w jakiejś mierze nie jest właśnie nauczycielem, a Brzozowski – w jakiejś mierze prześmiewcą? I dzieje się tak, mimo że Gombrowicz wypowiada się wyłącznie w imieniu własnym, także w polemikach i pouczeniach jest skrajnym indywidualistą. Brzozowski często posługuje się pierwszą osobą liczby mnogiej i nie jest to u niego jedynie maniera retoryczna, przemawia tak, jakby mówił nie tylko w swoim imieniu i jakby był najwyższym autorytetem, często zresztą daje się ponosić własnym słowom. Obydwaj zwracają się do publiczności na różne sposoby, ale czy będzie przesadą, gdy ich się określi słowem – wychowawcy. Brzozowski jest współczesnym Skargą, Gombrowicz jest – być może – anty-Skargą, ale czy to także ich nie łączy?

4. Omawianie twórczości jednego pisarza przez dwu (lub więcej) komentatorów tworzy zwykle dogodne warunki dla ujawniania punktów wspólnych i różnic, a więc znajdujemy się w szczęśliwej sytuacji, bo takiego pisarza mamy. Brzozowski pisał o Sienkiewiczu w roku 1903[14], Gombrowicz – w roku 1953[15], interwał obejmu-

[14] S. Brzozowski *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*; pierwodruk ukazał się w „Głosie" w pięciu kolejnych numerach (14-18) z r. 1903. Korzystam z przedruku w tomie *Wczesne prace krytyczne*, Warszawa 1988, s. 133-168, przytoczenia lokalizuję w tekście. Nie była to pierwsza wypowiedź Brzozowskiego o Sienkiewiczu. Wcześniej ukazały się artykuły polemiczne, związane ze słynną negatywną wypowiedzią pisarza o sztuce współczesnej (*I smutek tego wszystkiego* oraz *Tu l'as voulu, Georges Dandin*), później zaś – artykuły polemizujące z krytykami *Henryka Sienkiewicza i jego stanowiska*... Osobną pozycję zajmuje rozdział *Współczesnej powieści polskiej*. W niniejszym szkicu uwzględniam przede wszystkim *Henryka Sienkiewicza i jego stanowisko*... jako pracę najobszerniejszą i najbardziej zasadniczą.

[15] W. Gombrowicz *Sienkiewicz*; pierwodruk ukazał się w „Kulturze" 1953 nr 6. Następnie pisarz włączył ten szkic jako jedno z dwu uzupełnień do pierwszego tomu *Dziennika*. Korzystam z wydania *Dziennika 1953-1956*, t. VII, Kraków 1986. Przytoczenia lokalizuję w tekście.

jący półwiecze nie kwestionuje wszakże zasadności porównania, więcej, od razu przystoi stwierdzić, że w tak różnych sytuacjach powstały teksty, które mają ze sobą wiele wspólnego. Analogie narzuciły się bodaj pierwszemu komentatorowi eseju Gombrowicza, Andrzejowi Stawarowi, który (w szkicu, jak wszystko na to wskazuje, niemiłosiernie pociętym przez cenzurę) pisał:

> Nie wszystkie Gombrowiczowskie punkty zaczepienia są nowe – przypominają one wypowiedzi dawnych krytyków Sienkiewicza. Ale mamy tu do czynienia z nową sytuacją.[16]

A dawni krytycy Sienkiewicza to przede wszystkim – Brzozowski, z czego Stawar zdaje sobie doskonale sprawę. I rzeczywiście, analogie nasuwają się z dużą siłą, mimo że Gombrowicz z pewnością nie mógł znać studium Brzozowskiego, trudno dostępnego, istniejącego jedynie na łamach „Głosu". Zanim ukażę te analogie, chciałbym podkreślić dwie cechy wspólne. I Brzozowski, i Gombrowicz kwestionowali pewne, ogólnie przyjęte opinie, obowiązujące zwłaszcza w środowiskach konserwatywnych, ale ich wypowiedzi nie były pamfletami. W przypadku tekstu Gombrowicza jest to oczywiste, w przypadku zaś pracy Brzozowskiego wymaga szczególnego podkreślenia, bo przez wielu współczesnych miłośników autora *Quo vadis* odczytana ona została jako paszkwilancki atak na wielkiego pisarza. Odczytanie takie z różnych powodów wydawać się może zrozumiałe, wchodzi jednak w konflikt z charakterem wywodu Brzozowskiego, w nim bowiem nawet sformułowania najostrzejsze są traktowane jako kategorie analityczne i zostały podporządkowane wyraźnie sformułowanej koncepcji, a ta w żadnym razie nie da się sprowadzić do wymiarów pamfletowych. W pamfletach przecież zwykle chodzi o doraźne efekty, a tu gra toczy się o dużo więcej.

I u Brzozowskiego, i u Gombrowicza – to jest właśnie to, co ich łączy najściślej – wywody dotyczą charakteru i kształtu polskiej kultury, wynikają z pytania: jaka ona ma być, są głosem w sprawie jej formowania i rozumienia. Pytania zaś o kształt kultury są również pytaniami o wzorzec osobowy tego, który w tej kulturze żyje, myśli jej kategoriami, przyswaja funkcjonujące w jej obrębie wartości, czyli – innymi słowy

---

[16] A. Stawar *Z tematyki Sienkiewiczowskiej. Od strony Gombrowicza*, „Nowa Kultura" 1960 nr 14.

– o wzorzec osobowy współczesnego Polaka. Tego z początku wieku, żyjącego nad Wisłą, i tego z jego połowy, raczej będącego wygnańcem niż krajowcem. Zdumiewa nie tylko to, że przez pięć dziesięcioleci pytania zmieniły się w niewielkim stopniu, zdumiewa samo trwanie problemów – i to przede wszystkim, że odpowiedzi na nie może dać analiza twórczości pisarza niezmiernie sławnego i popularnego, kochanego przez masową publiczność tak w roku 1903 jak w 1953.

Mimo różnic, nieuchronnych nie tylko dlatego, że oba teksty dzieli półwiecze, także z tej racji, że ich autorami są dwie wielkie indywidualności pisarskie, ujawnia się ogromna liczba miejsc wspólnych. Obaj krytycy Sienkiewicza nie negują wysokiego poziomu jego dzieł, nie podają w wątpliwość jego pisarskiego kunsztu, nie kwestionują jego swoistej wielkości, będącej podstawą sukcesu. W obydwu wypadkach jest to punkt wyjścia o dużym znaczeniu. Nie chodzi bowiem o zdemaskowanie rzekomej znakomitości, nie chodzi o zdegradowanie pisarza w opinii społecznej, przedmiotem zabiegów w obydwu przypadkach jest co innego: zinterpretowanie i cech twórczości Sienkiewicza, i jego niezwykłej pozycji w polskiej świadomości kulturalnej jako znaku pewnego rodzaju postaw i – zwłaszcza – pewnych cech kultury. I dla Brzozowskiego, i dla Gombrowicza rozrachunek z Sienkiewiczem jest rozrachunkiem z tymi właściwościami polskiej kultury, z którymi obaj autorzy nie solidaryzują się, stanowi zatem odskocznię do jej krytyki. Brzozowski dobitniej niż Gombrowicz formułował swoje zarzuty, co zrozumiałe, inaczej bowiem polemizuje się z pisarzem współczesnym, nawet takim, który jest wielbiony przez szerokie czytelnicze rzesze i znany w świecie, inaczej z takim, który osiągnął rangę klasyka, nawet wówczas, gdy go się określa z pozoru oksymoronicznym mianem „pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego" (*G* 352). Zwraca jednak uwagę, że te zarzuty są sobie bliskie, niekiedy także w słownictwie, że bliskie są też cele, które stawiają przed sobą krytycy najpowszechniej czytanego polskiego beletrysty. W tekście Brzozowskiego pojawiają się wielokrotnie takie słowa i formuły jak „oswojona powierzchnia", „lenistwo duchowe", „uśmiechnięta, zakochana w sobie płytkość" (*B* 159), „powierzchnia życia" (*B* 167) „wytworny opowiadacz zajmujących legend" (*B* 166) itp. Sienkiewicz w ujęciu Brzozowskiego to pisarz zadawalający się tym, co płytkie i powierzchowne, zawsze ujmujący wszystko z zewnątrz (a w takich kontekstach „z zewnątrz" i zewnętrzny" mają w krytyce Brzozowskiego konotacje radykalnie negaty-

wne). Psychologia w jego utworach jest wyłącznie „psychologią towarzyską" (*B* 145), a wszystko, co się dzieje, przebiega na „oswojonej powierzchni". Sienkiewicz bowiem, jak na szlachcica polskiego przystało, odrzuca wszelkie trudności, zadawala się „systemem ustalonych dogmatów i nawyknień" (*B* 140), nie wychodzi poza stan uśpienia i rozmiłowania w bierności (*B* 154). Wystarcza bowiem sobie taki, jaki jest, wystarcza mu zresztą świat, w jakim żyje. Dla środowiska, w którym funkcjonuje, jest łatwy do przyjęcia, bo w niczym mu nie zagraża. Pod koniec swych rozważań Brzozowski stwierdza:

> I stoją teraz przed nami jego dzieła jako zespół opowiadań niesłychanie ciekawych, jako widowisko dla domagającego się *circenses* tłumu. Istotnie, co za moc wypadków, sytuacji, w których oddech wstrzymuje trwoga o los bohaterów. Co za niewyczerpujące się szeregi przezwyciężonych niebezpieczeństw, coraz to nowych podstępów, czynów bohaterskich. A w tym wszystkim jakże mało prawdziwego ludzkiego życia. Ci ludzie wszyscy żyją tylko o tyle, o ile są widziani, w nich samych nie dzieje się nic. Jedynym ich zadaniem jest przykuwać uwagę, czynią to oni dążąc wytrwale do erotycznych swych celów i narażając się na niebezpieczeństwa. H. Sienkiewicz gra na najgrubszych instynktach i strunach duszy ludzkiej. Przy czytaniu *Quo vadis* niejeden mieszczuch doznaje *in miniatura* wrażeń, jakie by mu np. walka byków dać mogła, dostarcza mu ono wzruszeń silnych, czyniących zadość ukrytej w każdym człowieku krwiożerczości (*B* 165).

I tu kończy się Brzozowski, a zaczyna Gombrowicz, który utrzymuje, że u Sienkiewicza „nawet ból fizyczny staje się cukierkiem" (*G* 360). To właśnie w związku z jego utworami pada aforyzm:" prawdziwej piękności nie osiąga się przemilczaniem brzydoty" (*G* 355), to w jego twórczości ujawnia się charakterystyczne dla polskiej twórczości „skostnienie formy" (*G* 354). W eseju Gombrowicza nie ma – być może – tak natrętnie powtarzających się oceniających słów jak u Brzozowskiego, jednakże formuły pojawiają się w pewnym sensie podobne, świadczą też o bliskości w wartościowaniu (tę właśnie bliskość podkreślał Stawar w przywoływanym szkicu). To u Gombrowicza czytamy o życiu ułatwionym w twórczości Sienkiewicza, o najmniejszym oporze i wyżywaniu się w tanim marzeniu (*G* 363), to jego właśnie Gombrowicz określa jako geniusza łatwej urody i geniusza żenującego (*G* 359-360)[17] – i te z pozoru oksymoroniczne określenia mają oddać istotę

[17] A. Kijowski (*Strategia Gombrowicza*, s. 453) zabawnie rzecz ujął, mówiąc, że dla Gombrowicza Sienkiewicz to taki Super-Pimko.

dorobku pisarza, który poddaje swych czytelników działaniu zwężonej estetyki (*G* 358) a sam określony jest przez „jawną już żądzę podobania się za wszelką cenę" (*G* 359).
I dla Brzozowskiego, i dla Gombrowicza Sienkiewicz jest pisarzem, którego główną właściwość stanowi konformizm wobec oczekiwań przeciętnej publiczności. Drugi z nich powiada:

> Sienkiewicz i... i z rozkoszą oddaje się cały na usługi przeciętnej wyobraźni, a rezygnując z ducha, nie rezygnuje jednak z talentu i w ten sposób dochodzi do sztuki arcyzmysłowej, opartej na zaspakajaniu niewyżytych skłonności masy, staje się dostarczycielem przyjemnych snów... do tego stopnia, iż zachwycona przeciętność krzyczy: cóż za geniusz! (*G* 359).

I to właśnie ów konformizm, charakteryzujący całe dzieło Sienkiewicza, stał się podstawą jego wspaniałego sukcesu. Pisarz dysponujący imponującym talentem nie chciał przekraczać kanonów aprobowanych przez publiczność i dobrze osadzonych w rodzimej tradycji. Brzozowski i Gombrowicz są w tej diagnozie zgodni. Ale zgodni są w czymś więcej, piszą o Sienkiewiczu nie tylko dlatego, że jego twórczość traktowana sama w sobie jest zjawiskiem mimo wszystko wielkiej wagi i wartym krytycznej refleksji. Piszą o nim, bo zastanawiają się nad kształtami polskiej kultury, obaj bowiem nie chcą przystać na jej wersję tradycyjną, której Sienkiewicz stał się wcieleniem i symbolem. Piszą o nim, bo budzi ich sprzeciw jego stosunek do twórczości, literatury, tradycji, a w istocie – jego stosunek do świata. Konformizm pozwala bowiem tworzyć dzieła piękne, nie pozwala tworzyć dzieł wielkich, nowatorskich, wytyczających kierunki rozwoju – nie tylko literatury, całej polskiej kultury. Gra o Sienkiewicza jest bowiem w obu tych ujęciach grą o tę właśnie kulturę. Tę kulturę, która nie powinna konserwować starych wmówień i przyzwyczajeń, powinna zaś wypracowywać nowe wzory, być świadoma siebie, swojej roli, swojego miejsca w świecie. Twórczość piękna, ale naskórkowa, ograniczająca się do tego, co łatwo dostępne i nie budzi kontrowersji u szerokiej publiczności, zadań takich spełniać nie może. Brzozowski i Gombrowicz są w tym zdumiewająco zgodni, mimo że teksty ich dzieli półwiecze.
Zgodni są jeszcze w czym innym. Termin ten nie pada ani w jednym, ani w drugim tekście. Nasuwa się wszakże przy lekturze każdego z nich. Nie posługują się oni kategorią kiczu, trudno jednak nie stwierdzić, że z wywodów obydwu wynika, iż twórczość Sienkiewicza jest właśnie

domeną kiczu. Oczywiście, przy pewnym jego rozumieniu. Kicz bowiem nie jest prostym odpowiednikiem szmiry, sztampy, tandety czy artystycznej nieudolności. Przeciwnie, może być twórczością na wysoki połysk, efektowną, świetnie zrobioną, odpowiadającą wszelkim regułom sztuki. Dzieła Sienkiewicza są znakomite i mają wszelkie dane, by podobać się szerokiej publiczności. Ale w swych pięknościach stanowią właśnie kicz, bo nie wykraczają poza to, co aprobowane, od dawna gotowe, dane, poza to, co odpowiada potocznym kryteriom piękna, stosowności, poziomu. Ten kicz jest na świetnym poziomie, ale też obaj stosują wobec niego kategorie najwyższe. A dzieje się tak również dlatego, że rozrachunki z twórczością Sienkiewicza nie są dla Brzozowskiego i Gombrowicza rozrachunkami tylko z nią. Są rozrachunkami – powtórzmy – z polską kulturą, zasadniczą o niej dyskusją, programową krytyką tego, co autorom wydaje się tradycjonalne, przeciętne, fałszywe. Krytyka kiczu Sienkiewiczowskiego równa się bowiem w tych ujęciach krytyce kiczu narodowego, czy – jeśli kto woli – kiczu polskiego.

5. Na zakończenie jeszcze kilka uwag. Trudno oczywiście zarysowywać bezpośrednią linię rozwojową, w której punkcie inicjalnym znajdowałby się Brzozowski, a w punkcie finalnym – Gombrowicz (nie jest zresztą pewne, że pierwszy z nich znajdował się na początku i że drugi wyznaczał fazę końcową). Wydaje się wszakże, iż analogie ujawniające się między nimi, świadczą o istnieniu pewnej formacji, której członkowie w podobny sposób myśleli o polskiej kulturze. Zabiegali o jej autentyczność, o to, by była świadoma siebie, uwolniła się od złudzeń i wmówień, odrzuciła schematy, stereotypy, legendy, by umiała znaleźć swoje miejsce w kulturze europejskiej i potrafiła z nią współżyć. Innymi słowy, zabiegali oni o to, by kultura polska zdobyła się na krytycyzm wobec samej siebie i dzięki krytycznej postawie oczyszczała się z tego, co ją upodrzędnia wobec innych kultur i ogranicza twórcze możliwości. Zabiegi takie narażały na konflikty ze współczesnymi. I tutaj także zarysowuje się pewne podobieństwo: stosunek Brzozowskiego do literackiego establishmentu początku wieku był niemal taki sam, jak stosunek Gombrowicza do literackiego establishmentu emigracji na początku drugiej połowy stulecia. Wolne i krytyczne myślenie nieuchronnie naraża na konflikty z entuzjastami zastanych wzorów. Na szczęście, pierwszy miał wspaniałą trybunę w postaci „Głosu", drugi – w postaci „Kultury".

Ale podobieństwa nie ograniczają się tylko do sposobów patrzenia na polską kulturę. Mają one zasięg szerszy. Myślę, że i Brzozowski, i Gombrowicz należeli do potężnej formacji w polskim życiu umysłowym, którą nazwać można pre-egzystencjalistyczną, lub też – przynajmniej od pewnego momentu – po prostu egzystencjalistyczną. Miała ona już na początku wieku swoich reprezentantów, by wymienić obok Brzozowskiego takich twórców jak Irzykowski, Leśmian, a może również – Kelles-Krauz, z pewnością znaleźliby się także inni. Stosunek Gombrowicza do egzystencjalizmu jest znany, pisali o tym krytycy, komentował tę sprawę on sam. Wątki egzystencjalistyczne, wyraźne już u Brzozowskiego i u kilku jego współczesnych, wyrażają się w refleksji o stosunku człowieka do innego, w zainteresowaniu napięciami, jakie krystalizują się między podmiotem i podmiotem, a więc tym, co Gombrowicz określał słowem „międzyludzkie". Wyrażają się wreszcie w ujmowaniu człowieka w pewnej sytuacji. Takich wątków wskazać by można z pewnością więcej, to wszakże wystarczy, by zasygnalizować, że uformował się ważny nurt, który sięga początków wieku i w różnych postaciach trwał aż do czasów Gombrowicza, że ukształtował się pewien styl myślenia, tym razem bynajmniej nie spóźniony w stosunku do tego, co działo się w Europie.

I jeszcze jeden element, który w tym rekonesansowym szkicu mogę jedynie zasygnalizować, choć sprawa wymagałaby głębszych studiów i szerszego omówienia. Zapytać mianowicie warto, czy pewne pokrewieństwa w widzeniu świata, właściwym tak Brzozowskiemu, jak Gombrowiczowi, nie wynikają z tego, że obydwaj odwoływali się do tego samego myśliciela. Do Nietzschego. To jego idee przeniknęły w dzieła obydwu, on więc jest – być może – jednym z głównych łączników. Kiedyś warto będzie się nad tą sprawą zastanowić.[18]

[18] Szkic ten przedstawiłem na IBL-owskiej sesji poświęconej Młodej Polsce (19 listopada 1996). W dyskusji prof. Wojciech Gutowski zauważył, że można wskazać na pewne elementy łączące powieści Brzozowskiego i Gombrowicza (miejsca wspólne w ich swoistej antropologii). Zadanie to niewątpliwie frapujące, w szkicu tym jednak biorę pod uwagę jedynie teksty krytycznoliterackie i myślicielskie obydwu pisarzy.

Hanna Konicka

Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego[1]

Egzegeza tekstów Mirona Białoszewskiego, początkowo uprawiana przez kilku tylko najwybitniejszych specjalistów, jest już od dłuższego czasu przedmiotem zainteresowania dość licznego grona badaczy i krytyków, reprezentujących różne pokolenia i stosujących różnorakie metody. Uderza przy tym fakt, iż mimo pewnego znużenia genologią, dyskusja nad pisarstwem Białoszewskiego krąży zasadniczo wokół zagadnień gatunkowych. Raz są one stawiane w sposób jasny i otwarty, kiedy indziej przywoływane bywają tylko okazjonalnie, zdarza się wreszcie, że nie wyartykułowane, pozostają założonym milcząco tłem wywodów[2]. W ten czy inny sposób, kilka zasadniczych kwestii powraca z uporem: czy Białoszewski był w istocie poetą, czy prozaikiem? Czy analizowanie jego pisarstwa z tego punktu widzenia ma sens? Może da się zrezygnować z prób identyfikacji gatunkowych form jego wypo-

---

[1] Niniejszy artykuł jest polską wersją referatu wygłoszonego po francusku na Międzynarodowej Sesji „Literatura polska XX wieku. Teksty, style, głosy", jaka odbyła się w dniach od 29 lutego do 2 marca na Uniwersytecie Sorbony Paryż IV.

[2] Świadczy o tym najdobitniej lektura tomu *Pisanie Białoszewskiego* pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.

wiedzi? W czym tkwi wówczas oryginalność, swoistość, a zwłaszcza jedność jego dzieła?

Pytania te mają swoją historię, związaną częściowo z chronologią publikacji utworów Białoszewskiego i odtworzenie obydwu ciągów mogłoby być pouczające. Wszakże dla celów tego artykułu wystarczy przypomnienie paru znaczących momentów.

Jeśli się nie mylę, pierwszym, który zanalizował formy podawcze w dziele Białoszewskiego był Michał Głowiński. Uczynił to w sławnym szkicu *Małe narracje*, opublikowanym w 1972 roku.[3] Zanalizował tam wewnętrzną logikę przekształceń formalnych u Białoszewskiego, wskazując jako punkt wyjścia wprowadzenie przezeń elementów narracji w obręb dyskursu poetyckiego. Gdy zaś narracja pojawia się na pierwszym planie tekstu, jest ona – zdaniem Michała Głowińskiego – organizowana według dwóch zasadniczych modeli: bądź według modelu słowa pisanego, bądź według modelu mowy wewnętrznej. Model słowa pisanego rodzi „proste formy" podobne notatkom prasowym lub anegdotom notowanym w dzienniku. Drugi model ma cechy mowy myślanej, która dąży do uzewnętrznienia, to znaczy do tego, by stać się relacją ustną. Tekst upodabnia się wówczas do monologu wewnętrznego, a jego status – jakby przejściowy – pozwala na znaczną swobodę ukształtowania, usprawiedliwiając nieciągłość myśli, niekompletności składniowe i ekstrawagancje słownika.

Podsumujmy, logika przekształceń gatunkowych w dziele Białoszewskiego byłaby następująca: jego poezja otwiera się na narrację, jego narracja artykułuje się w formach rdzennie lirycznych, intymnych, medytacyjnych. Toteż Michał Głowiński konkludował, iż małe formy narracyjne są najbliższe dziennikowi intymnemu, zaś jego fuzja z formami poetyckimi stanowi o oryginalności pisarskiej propozycji Białoszewskiego.

Analiza ta ujawniała większość strukturalnych aspektów tekstów Białoszewskiego. Stała się też, i pozostaje nadal, podstawą dla wszelkich na tym polu dociekań. Dziewiętnaście lat później Michał Głowiński podtrzymał formułę „jednego wielkiego kryptodziennika intymnego", jako formy identyfikującej gatunkowy eksperyment pisarza.[4]

---

[3] M. Głowiński *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, w: *Gry powieściowe*, Warszawa 1972.

[4] M. Głowiński *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 146.

Lecz w 1972 roku dzieło Białoszewskiego było jeszcze *in progress*. *Pamiętnik z powstania warszawskiego* – forma narracyjna duża i mniej lub bardziej zamknięta – prowokowała do odwrócenia perspektywy. „Małe formy" lub „proste formy" wydawały się tylko służyć za jej laboratorium. Za trafnością koncepcji, wedle której Białoszewski we wcześniejszych tekstach wypracowywałby jedynie konstrukcję swego głównego dzieła, przemawiać mógł autobiograficzny charakter zaznaczony i sugerowany we wszystkich poprzednich tomach, ale dopiero w *Pamiętniku* podniesiony został do rangi zasady twórczej.
A jednak identyfikacja gatunkowa *Pamiętnika* okazała się zadaniem skomplikowanym. Istotne cechy tego tekstu, pozostają w sprzeczności z gatunkowym wzorcem pamiętników, z definicji – pisanych. Na pierwszy rzut oka przejawia się to w obecnych obficie i często eksponowanych przez pisarza, elementach relacji mówionej. Paradoksalna formuła, zaproponowana przez Marię Janion, „pamiętnik gadany"[5] ujawniała tę strukturalną dwuznaczność tekstu. Lecz przyczyny owej dwuznaczności tkwią, moim zdaniem, głębiej niż się zazwyczaj sądzi.
Dobrym prawem pamiętnikarzy jest ukrywanie szwów spajających poszczególne fragmenty relacji. Posługują się oni w tym celu, niby tkanką łączną, chwytami właściwymi narracji powieściowej. Białoszewski, który właśnie w *Pamiętniku* mógłby zrobić z nich użytek, odrzucił je radykalnie na rzecz formy wypowiedzi bezpośredniej. Dzięki temu, na równi z wydarzeniami przeżytymi przezeń w przeszłości, inna sfera doświadczeń jest jednocześnie przez ten tekst relacjonowana i uobecniana, a mianowicie mechanizmy percepcji, struktura myślenia i praca pamięci. Oto dlaczego liczne są w *Pamiętniku* zastrzeżenia, wątpliwości, autodemaskacje i korekty pomyłek. Spośród licznych przykładów niech wystarczy jeden:

Po kapitulacji Żoliborza – 30 września – była pogoda, upał. (Nie dziwcie się, że pamiętam nagle. To tak jest. A poprawek nie robię, żeby wyszło to szamotanie pamięci ...).[6]

Przyznać trzeba, że to postawa niezwykła u autora pamiętników.

---

[5] M. Janion *Wojna i forma*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, pod. red. M. Głowińskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1976.

[6] M. Białoszewski *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa, 1987, s. 174.

Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że właśnie w dużej formie narracyjnej Białoszewski wydobywa ów etap pośredni między myśleniem i jego werbalizacją, odkryty przez Michała Głowińskiego w małych formach. Ze swej strony dorzuciłabym, iż manifestacje tej samej postawy znaleźć można w większości wierszy Białoszewskiego. Nadaje ona „mowie" tego pisarza ton specyficzny, który gdzie indziej proponowałam nazwać „nie konkluzyjnym".[7] Głębokie racje tej postawy próbuję rozpoznać w końcowym fragmencie tego artykułu.

Panuje powszechna zgoda co do tego, że Białoszewski jako poeta umieszcza język na pierwszym planie, czyniąc go nie natychmiast i nie całkiem przejrzystym dla znaczenia. Liczne spośród chwytów, jakimi to osiąga, zostały już zanalizowane. Chwyt, który wydaje mi się najistotniejszy w jego prozach przejawia się w rygorystycznym usuwaniu wszelkiej redundancji. A przecież, jak wiadomo, redundancja stanowi tkankę języka pisanego tyleż co mówionego, tkankę, którą informacja unerwia. Tymczasem to, co bywa nazywane językiem eliptycznym u Białoszewskiego przypomina raczej rezultat bezwzględnej selekcji, w wyniku której wyeliminowane zostały niemal wszystkie elementy nie przynoszące nowej informacji. Przychodzi tu na myśl zasada ekonomii i funkcjonalności środków, droga nowatorom poezji. Dzięki Białoszewskiemu odkrywamy ze zdumieniem, że możliwe jest jej zastosowanie nie tylko w obrazie metaforycznym, lecz również w narracji. Zasada ta praktykowana jest przez Białoszewskiego w sposób tak dalece radykalny, że często przekład wierny, a nie pletoryczny, jego utworu na język obcy bywa niemożliwy. Tłumacz musi wtedy wybierać między częściową niezrozumiałością tekstu lub zagubieniem jego swoistości stylowej. Weźmy dla przykładu tekst *Redaktorowa z Białej Podlaskiej*:[8]

z 1950-tych lat – Heniek! – Ucieszona, u Żeni, na Poznańskiej, w manikiurze; on, przyszedł, bo wyszedł z więzienia. Zeszli wszyscy troje na dół. „Pod Dzika". Piją. Żenia, on, ona. Wracają. Rozstają się. W nocy. On z nią. Bo coś. Ona do Żeni. Szczęśliwa pijana, przecież Heniek, zastawiała za niego pierścionki, złoto – to mi Żenia opowiada – wykupywała go,

---

[7] H. Konicka *Être poète et ne pas être fier. Rotations des choses de Miron Bialoszewski. Prémisses d'un programme*, „Révue des Etudes Slaves" 1991 z. 2.

[8] M. Białoszewski *Utwory zebrane*, t. 4: *Donosy rzeczywistości*, Warszawa 1989, s. 45-46.

tego Heńka, żeby wyszedł. Zastawiała precjoza. Wyszedł. No i ona nagle w łóżku do Żeni: – Wiesz co, pomyliło mi się, to nie był Heniek, to był Zygmunt.

To czysty styl Białoszewskiego. Czy modelem strukturalnym jest tutaj słowo pisane, słowo mówione czy mowa wewnętrzna? Tekst ten jest zbyt „pospieszny" jak na słowo pisane, a zarazem zbyt skonstruowany jak na słowo mówione. Należałoby raczej uznać, że wszystkie trzy modele występują tu łącznie i porzucić tym samym troskę o gatunkową klasyfikację utworu.
Otóż takie właśnie wyjście, czyli rezygnację z daremnych wysiłków klasyfikowania form tekstowych Białoszewskiego, sugerował Janusz Sławiński w przedmowie do wyboru wierszy, opublikowanego w 1976 roku:

Proza bowiem Białoszewskiego wcale nie jest zrobiona z innej materii niż jego poezja. Nie są to „formy" pisania oddzielone jakąś wyrwą, lecz raczej dwa stany skupienia tego samego tworzywa. Przejścia między nimi są płynne – często niemal niezauważalne. Z równym powodzeniem dałoby się traktować prozy jako po prostu stadium ewolucyjne sztuki poetyckiej Białoszewskiego, jak – z drugiej strony – interpretować jego poezje jako uporczywe dopracowywanie się stylu prozaicznego. Cokolwiek powie się w tej kwestii, jedno wydaje się niesporne: rozróżnienia gatunkowe dotyczą w twórczości Białoszewskiego jej poziomu – by tak rzec – powierzchniowego. Być może mają głównie sens instrumentalny: pozwalają mianowicie przyporządkować inicjatywy pisarskie zastanym kategoriom kultury literackiej, ułatwiają więc obieg tekstów wśród publiczności – po torach uznawanych za naturalne. Faktycznie zaś owe teksty (niezależnie od ich przydziału lirycznego, epickiego czy dramatycznego) reprezentują trudną do nazwania kategorię poezjopróz lub prozopoezji, niewiele mającą wspólnego z kwalifikacjami genologicznymi, do których przywykliśmy.[9]

Wydaje się, że propozycje Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego wyznaczają pole możliwości dla genologicznych dociekań w związku z pisarstwem Białoszewskiego. Z jednej strony, gatunki jako konwencje regulujące i kategorie wyjaśniające formę literacką okazują się niewystarczające, z drugiej zaś strony jakości gatunkowe,[10] jakkolwiek dające się rozpoznać, funkcjonują w twórczości Białoszewskiego całkiem wymiennie. I rzeczywiście, wszystkie niemal prace do-

[9] J. Sławiński *Białoszewski: sukces wycofania się*, w: Miron Białoszewski *Wiersze*, Warszawa 1976, s. 8.

[10] Rozróżnienie gatunków jako takich i jakości gatunkowych postuluje Dominique Combe w *Les genres littéraires*, Paryż 1992, s. 17.

tykające tej problematyki w związku z Białoszewskim sytuują się w jakimś punkcie owej przestrzeni fatalnej, którą Stanisław Barańczak nazwał „trójkątem bermudzkim", sugerując, jak Janusz Sławiński, że jego eksplorowanie musi pozostać daremne.[11] Nic więc dziwnego, że badacze szukający dzisiaj zasady twórczej organizującej całe dzieło Białoszewskiego prowadzą swoje dociekania z dala od okołogatunkowego rozgardiaszu. W istocie jednak tylko na pozór. Eseje Anny Sobolewskiej i Mariana Stali[12], otwierające perspektywy nowe i owocne, mówią o poecie, poezji, „ja" lirycznym, czerpiąc zarazem materiał przykładowy i argumenty ze wszystkich pism Białoszewskiego. Autorzy ci założyli więc, nie deklarując tego ani nie dowodząc, że cokolwiek Białoszewski pisał, pozostawał z gruntu poetą.

Ponieważ podzielam ich intuicje, lecz sądzę zarazem, że gatunki literackie mają swoje zakorzenienie, po pierwsze w ludzkich postawach i tylko w nich, po drugie, w strukturach językowych, które owe postawy wyrażają, spróbuję odnaleźć związek między literackimi i aksjologicznymi wyborami pisarza.

Wydaje mi się, że zasadniczy wybór Białoszewskiego, który zdeterminował jego decyzje tematyczne, strukturalne i stylistyczne polega na odrzuceniu reguł literackiej fikcji.

Zdaję sobie sprawę, że szukanie granicy między fikcją i nie fikcją ma w badaniach literackich złą sławę, jako świadczące o naiwności i prymitywiźmie myślowym. Podobny osąd jest przynajmniej częściowo usprawiedliwiony. Wystarczy zastanowić się nad statusem ontologicznym wypowiedzenia literackiego, którego fundamentalna kategoria „ja – tu – teraz" jest skonwencjonalizowaną abstrakcją, by zniechęcić się do rozważań na podobny temat.

Co więcej, aliaż prawdy i zmyślenia jest podstawową właściwością literatury. Uprawiała go ona zawsze i z jego eksploatacji uczyniła swoją ulubioną dziedzinę. Świadczy o tym najdobitniej kariera autobiografii, która z określonego gatunku przekształciła się w prawie nieograniczone obszary autobiografizmu.

---

[11] S. Barańczak *Rzeczywistość Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 10.

[12] A. Sobolewska *Ja – to ktoś znajomy. O późnej twórczości Mirona Białoszewskiego*, w: *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992 oraz *„Lepienie widoku z domysłu". Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*; M. Stala *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, w: *Pisanie Białoszewskiego*.

Skądinąd wiadomo, jaka otchłań teoretyczna otwiera się pod tym, kto próbuje określić fikcyjność literatury poprzez odniesienie jej do kategorii prawdy. Zdania, z jakich tekst jest zbudowany, ponieważ jako sądy podpadają pod kryteria logiki, lądują na obszarach błędu lub kłamstwa. Uzasadnienia specyficznej kategorii „prawdy artystycznej" może dokonać tylko estetyka przedstawienia, która zadowala się jakością prawdopodobieństwa. Ta wszakże nie oddaje swoistości aktów językowych. Wydaje się, że tylko lingwistyka pragmatyczna, dzięki temu, iż bierze pod uwagę antropologiczny wymiar przedmiotu swoich badań, jest w stanie definiować, w sposób jak dotychczas najbardziej zadowalający, status wypowiedzi fikcjonalnej.[13] Zarazem dokonuje ona istotnego rozróżnienia między mową fikcji i mową figuralną, ponieważ obydwie te odmiany języka modyfikują lub zawieszają reguły semantyczne. O ile jednak język figuralny wykorzystuje nieliteralne znaczenia wyrażeń, o tyle język fikcji, zachowując znaczenia literalne, konstruuje za ich pomocą tzw. wypowiedzi „niepoważne", to znaczy takie, które udają illokucyjny akt asercji.[14]

---

[13] Wniosek taki nasuwa się również podczas lektury interesującej skądinąd książki Thomasa Pavela *Univers de la fiction*, Paris 1988 (tytuł oryginału *Fictional Worlds*, Harward University Press, 1986). Autor polemizuje z większością założeń metodologicznych, na podstawie których starano się dotychczas zdefiniować status fikcji jako specyficzny. Według Pavela postępowanie takie wynika z zapoznawania faktu, iż fikcja jest wewnątrzpochodna wszelkiej reprezentacji znakowej. Cały wywód Pavela jest w istocie jedną wielką pochwałą poznawczych wartości fikcji literackiej, które uprawomocnia, jego zdaniem, epistemologiczna funkcja fikcji filozoficznych i naukowych. Tymczasem w *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage* (Paryż 1995) podpisanym przez Oswalda Ducrot i Jean-Marie Schaeffera, hasło poświęcone fikcji podsumowuje takie oto stwierdzenie:
„W rzeczywistości, najbardziej miarodajnych danych, nawet jeśli pozostają w sprzeczności ze wskaźnikami językowymi, dostarczają informacje paratekstualne, które powiadamiają nas o intencjonalności opowiadania, co potwierdzałoby raz jeszcze, że kwestia statusu fikcji należy do kompetencji pragmatyki wypowiedzi, a tylko w drugiej kolejności do kompetencji syntaktyki i semantyki." (s. 320, tłum. moje H. K.).

[14] Taką koncepcję wypowiedzi fikcjonalnej zaproponował John R. Searle w artykule *The Logical status of fictional discourse* opublikowanym pierwotnie w „New Literary History", (1975, vol. 6 tłum. polskie H. Buczyńskiej-Garewicz w „Pamiętniku Literackim" 1980 z. 2), włączonym następnie przez autora jako rozdział III książki *Expression and Meaning* (Cambridge 1979; tłum. francuskie z przedmową Joëlle Proust *Sens et expression. Etudes de théorie des actes de langage*, Paryż 1982).

Zauważmy po pierwsze, że rozróżnienie to pozwala uchwycić w obrębie czynności twórczych odmienność między zmyśleniem i wyobrażeniem. Mimo iż, w pewnym sensie, wszystko co zmyślone musiało stać się uprzednio treścią aktu wyobrażania, nie każde wyobrażenie daje początek zmyśleniu. W wypadku twórczości Białoszewskiego rozróżnienie takie jest szczególnie pożyteczne nie tylko dlatego, że konstruuje on wizje metaforyczne, czy że wymyśla słowa, których znaczenie literalne pozostaje do ustalenia („faf", „siulpet", „dziewiątówka", „śnitki" itp.). Chodzi przede wszystkim o liczne jego teksty, w których zdaje sprawę ze swoich snów lub doznań przeżytych na granicy snu i jawy, oraz o teksty, w których opisuje swoje postrzeżenia zbliżone do halucynacji (*Frywole, Transy, Mniemania, Omamy, Dośniwiara* itp.). W istocie, w utworach tych, podobnie jak w małych czy dużych narracjach, Białoszewski wciąż stara się „przepisać z faktyczności na wyrażalność".[15]
Tak więc ani wypowiedź zawierająca innowacje znaczeniowe, ani taka, która wysławia pracę wyobraźni, nie jest z definicji fikcjonalna. Może ona stanowić zarówno część utworu mającego charakter fikcji, jak i aktu mowy serio.

Przyjrzyjmy się bliżej, czego dotyczy owa kwalifikacja: „wypowiedź niepoważna". Otóż nie sugeruje ona, rzecz jasna, jakoby tworzenie tekstu o charakterze fikcji było zajęciem niepoważnym. Wskazuje natomiast, że autor wypowiedzi niefikcjonalnej podejmuje pewne zobowiązania natury semantycznej i pragmatycznej. Oto one: „1. autor odpowiada za prawdziwość zdań asertywnych zawartych w jego wypowiedzi; 2. powinien być w stanie udowodnić lub uzasadnić ową prawdziwość; 3. w kontekście wypowiedzi prawdziwość ta nie powinna być oczywista ani dla wypowiadającego, ani dla odbiorcy; 4. autor wypowiedzi powinien żywić przekonanie co do prawdziwości swych asercji."[16]
Autor tekstu fikcjonalnego nie podejmuje podobnych zobowiązań, ponieważ udaje akty asercji. Realnie spełnia akt wypowiedzenia, natomiast tylko udaje czynność stwierdzania. Taką możliwość zapewnia

---

[15] M. Białoszewski *Oho*, Warszawa 1985, s. 62.
[16] J. Searle *Sens et expression*, s. 105. (Tłum. moje H. K.).

mu konwencja dotycząca nie języka, lecz pozajęzykowych aspektów komunikacji. Owa konwencja nie modyfikuje reguł sensowności, lecz zawiesza normalną zasadę ustanawiającą więź między mową i światem zewnętrznym. Funkcja referencjalna słów pozostaje niezmieniona, ponieważ referentem znaku słownego jest pojęcie. Tym, co zostaje częściowo zerwane jest związek między wypowiedzią i realnym stanem rzeczy. Związek ten zostaje zerwany częściowo, ponieważ fikcja nie wyklucza użycia imion własnych i nazw geograficznych lub innych. Zresztą w fikcji nie wszystkie asercje są „na niby", lecz tylko te, które udają, iż twierdzą, jakoby stan rzeczy zmyślony był stanem rzeczywistym.

Trzeba oddać tu sprawiedliwość Romanowi Ingardenowi, który w swojej teorii dzieła literackiego zaproponował kategorię „*quasi*-sądów"[17]. Pod wieloma względami odpowiada ona pojęciu wypowiedzi „nie na serio". Lecz dodać też należy, że pragmatyka buduje model teoretyczny pojemniejszy, zdolny zintegrować informacje o intencjonalnych aspektach wypowiedzenia.

Pora zająć się nimi właśnie. Decyzja, czy wypowiedź ma udawać akt stwierdzania, lub nie udawać, jest związana z intencją autora. To do niego należy i od niego zależy, czy uwzględni wymienione poprzednio zobowiązania. Czy można zweryfikować powagę jego zaangażowań? Cytuję Johna Searle'a:

> Nie ma żadnej właściwości tekstu, semantycznej czy syntaktycznej, która pozwoliłaby dany tekst zidentyfikować jako utwór fikcjonalny. Tym, co czyni zeń dzieło fikcji jest, by tak rzec, postawa illokucyjna, jaką autor przyjmuje w stosunku do dzieła. Postawa ta zależy od złożonych intencji illokucyjnych, jakie autor żywi, gdy pisze i komponuje dzieło.[18]

Mówiąc inaczej, chodzi o fundamentalną normę regulującą społeczne funkcjonowanie języka, która zakłada, że „człowiek ręczy za swoje słowo". Norma ta, milcząco założona w naszej kulturze, aczkolwiek nie zawsze respektowana, jest zobowiązaniem honorowym. To właśnie dlatego – aby ją zawiesić, nie gwałcąc jej – fikcja została podniesiona do rangi umowy społecznej. Wprowadza ona podział pola literatury

---

[17] R. Ingarden *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 229-247, oraz tenże: *O tak zwanej „prawdzie" w literaturze*, w: *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 415-464.

[18] J. Searle *Sens et expression*, s. 109. (Tłum. moje H. K.).

według innych kryteriów niż gatunkowe, lecz nakłada się na gatunkowe podziały. Otóż żywię przekonanie, że dwuznaczność gatunkowa form tekstowych uprawianych przez Białoszewskiego, wynika z jego decyzji pierwotnej w stosunku do wszystkich innych, aby swoją twórczość umieścić na zewnątrz obszarów literackiej fikcji. Sądzę, że ten jego wybór uwarunkował logicznie pozostałe wprowadzone przezeń modyfikacje konwencji gatunkowych.

Białoszewski z uporem nalega, aby swoją intencję uczynić jawną. Oświadczenie na pierwszej stronie *Pamiętnika*: „Będę szczery, przypominający sobie siebie tamtego w fakcikach, może za dokładny, ale za to tylko prawda będzie" wydaje się zbędne, prawie tautologiczne wobec oznaczonego w tytule gatunku. Jakiż autor pamiętników nie podpisałby się pod podobną deklaracją? Przestaje ona wydawać się zbędna, gdy okazuje się, że Białoszewski równocześnie z relacją zdarzeniową, egzaminuje wciąż swoją pamięć. Jego opowiadanie ma cechy „słowa pisanego", ale jednoczesna analiza pracy pamięci musi zostać wypowiedziana jakby „na stronie", wprost do odbiorców, a więc w „słowie mówionym".

Cóż innego, jeśli nie zobowiązanie rzetelności, dyktuje Białoszewskiemu rozróżnienia między „donosami rzeczywistości" i „domysłami rzeczywistości", a przede wszystkim pedantyczne wyodrębnianie tego, co gdzieś usłyszał, od tego, co sam zobaczył, przeżył lub co opowiedział mu ktoś konkretny? Teksty Białoszewskiego są usiane informacjami na ten temat.

Więcej, także to, co przedstawia nam jako „sprawdzone sobą" opatruje wskazówkami: „z 1950-tych lat", „z roku chyba 1964", „z lat 1965-7 spisane w 1969", „może 20 września a może 27", „30 lipca, środa, 1969 (z dodatkiem z maja 1971)", „dziane i pisane jednocześnie w Garwolinie coś chyba 20 stycznia 1972".[19]

Badacze Białoszewskiego, którzy za naiwne i niestosowne uznaliby zapewne zastanawianie się nad podobnymi zabiegami pisarskimi, cytują z upodobaniem fragmenty, w których Białoszewski rozważa, co i czy wszystko można i potrzeba „donieść". Zwłaszcza zaś sławne już zakończenie tekstu *Spiszę wszystko*:

---

[19] M. Białoszewski *Donosy rzeczywistości*, s. 45, 27, 13, 147, 232.

A to jak wtedy z tą prawdziwością? Trzeba brać jeszcze raz przykład ze szmaragdu, który hrabina podbiła zieloną bibułką, żeby się wydawał prawdziwszy.[20]

Ależ oczywiście, Białoszewski uprawia sztukę, więc też stosuje sztuczność. Ten rodzaj sztuczności, którą dobrze oddają słowa takie jak „chwyt", „sposób", „zręczność". Rozszyfrujmy do końca sens przytoczonej anegdoty: hrabina uznała za stosowne wzmocnić za pomocą zielonej bibułki kolor p r a w d z i w e g o szmaragdu. Białoszewski, autor wypowiedzi niefikcjonalnych, wzmacnia środkami literackimi wrażenie autentyczności tego, co r z e c z y w i s t e. Autor fikcji nie stawiałby sobie nawet podobnego pytania: „A to jak wtedy z tą prawdziwością?" Jeszcze jedna obserwacja Searle'a będzie tu nie od rzeczy:

Istniała szkoła krytyki literackiej, która utrzymywała, iż nie należy brać pod uwagę intencji autora, gdy analizuje się utwór fikcji. Być może na pewnym poziomie intencjonalności ta dziwna koncepcja daje się zaakceptować; być może nie należy brać pod uwagę ukrytych motywacji autora, gdy analizuje się jego dzieło. Lecz jeśli sięgamy do założeń fundamentalnych, absurdem jest przypuszczać, że krytyk może ignorować całkowicie intencje autora: sam fakt rozpoznania tekstu jako powieści, wiersza czy po prostu jako t e k s t u jest już wypowiedzeniem opinii o intencjach autora.[21]

Otóż sądzę, po pierwsze, że oryginalności postawy twórczej Białoszewskiego nie da się w pełni uchwycić pomijając rekonstrukcję jego autorskich intencji, a po drugie, że żadne z metodologicznych założeń nie zwalnia z obowiązku interpretacji sygnałów, jakie artysta stale i tak obficie umieszczał w swoim dziele, a ponawiał w wypowiedziach poza dziełem formułowanych. Idąc tym śladem wyraziłam wcześniej przypuszczenie, że odrzucenie fikcji wyznacza u Białoszewskiego jego wybory tematyczne, strukturalne i stylistyczne.
Związek między tematyką i charakterem niefikcjonalnym jego pisarstwa nie wymaga argumentacji, skoro jego dzieło zostało powszechnie rozpoznane jako autobiograficzne, a nie tylko jako autobiografizmem zabarwione.
Styl Białoszewskiego dał okazję do licznych interpretacji. Traktowano go niekiedy jako mimetyczny względem mowy niskiej. Czasami, odnajdując pokrewieństwo ze szczególną techniką kreacji pla-

---

[20] M. Białoszewski *Utwory zebrane*, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1989, s. 10.
[21] J. Searle *Sens et expression*, s. 109.

stycznej, widziano w nim rodzaj językowego *objet trouvé*. Sądzę, że sfera stylu jest najbardziej kunsztowną stroną twórczości tego pisarza. Jego styl ma wiele odmian, u podstaw których znajdują się zmienne proporcje między trzema modelami dyskursu: pisanym, mówionym i myślanym. Właściwością stylistyczną, najbardziej charakterystyczną dla Białoszewskiego, wydaje się krańcowa lakoniczność mowy skrótowej i zwięzłej. Nie mniej istotna jest wskazywana często niezgodność jego tekstów z kulturową normą językową. Moim zdaniem, Białoszewski unika w ten sposób tego, co każdy kulturalny język zawiera w sobie z przebrania, z maski i z gorsetu. Myślę, że odrzuca on mowę wysoką, ponieważ wiążą się z nią konotacje mityczne, to znaczy ideologiczne.

Styl Białoszewskiego – „chytry", pomysłowy – pełni wreszcie podobną funkcję, jak ów kawałek zielonej bibułki, podłożony pod prawdziwy szmaragd. Gwarantuje wrażenie autentyczności czemuś, co jest autentyczne. Jako artysta Białoszewski wie doskonale, że to co rzeczywiste, wydaje się często mniej przekonujące od tego, co zmyślone. Przyznam, że konsekwencje strukturalne wyboru niefikcjonalności, dokonanego przez Białoszewskiego, wydają mi się najbardziej znaczące dla globalnej interpretacji jego dzieła.

Troska o spójność i autonomię tekstową, konieczna przy tworzeniu fikcji literackiej, zdaje się u Białoszewskiego nieobecna. Wyraża się to najpierw w zaskakującym sposobie rozpoczynania wypowiedzi. W innym artykule usiłowałam scharakteryzować ten sposób, ale teraz, pisząc ten tekst odnalazłam wreszcie najtrafniejsze sformułowanie w wypowiedzi jednej z postaci „od Białoszewskiego". Chodzi o Berberę, która mówi o wspólnym przyjacielu z odrobiną irytacji:

[...] – dzwonił Roman, on zawsze rozmowę ma ze środka, jakby wczoraj się przerwało i wszyscy znali ich sprawy z dnia na dzień.[22]

Dokładnie w ten sam sposób pisze Białoszewski. Jego wiersze i prozy odwołują się do konwencji dopuszczalnej właściwie tylko w potocznej komunikacji ustnej między partnerami dobrze się wcześniej znającymi.

---

[22] M. Białoszewski *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 320.

Jedną z podstawowych cech fikcji literackiej jest zabieg autokontekstualizacji[23]. Polega on na tym, że poszczególny tekst, choć z jednej strony odwołuje się zawsze do pewnego, założonego u odbiorcy, systemu wiedzy o świecie, z drugiej jednak strony konstruuje świat odrębny, rządzący się własnymi prawami i niepowtarzalny. W wypadku tekstów Białoszewskiego rekonstrukcja *universum* do jakiego one należą, wymaga znajomości całego kontekstu jego dzieła. Tym bardziej zdumiewający jest fakt, iż poszczególne jego prozy, chociaż z autokontekstualizacji niemal prowokacyjnie w nich zrezygnowano, są zrozumiałe. Dzieje się tak dlatego, że jaka by nie była naszkicowana w nich sytuacja lub anegdota, wyrażają one zawsze refleksję, wrażenie, doświadczenie osobiste. Z tej perspektywy wszystkie teksty Białoszewskiego są l i r y c z n e.

Przyjrzyjmy się, jak funkcjonuje tekst Białoszewskiego z istoty swej, wydawałoby się narracyjny i jako taki właśnie zanalizowany przez Stanisława Barańczaka. W charakterze ekspozycji mamy zdanie: „W Nowy Rok budzi mnie Le". Tytuł utworu brzmi *Patyk*, poprzedzająca tytuł informacja głosi: „początek 1965"[24]. Jakaś daleka znajoma zrobiła narratorowi dziwny prezent – podarowała mu zwykły patyk, być może kawałek gałęzi. Le., przyjaciel narratora, zniszczył patyk i wyrzucił jako bezużyteczny. Kiedy narrator spotka u znajomych ofiarodawczynię, skłamie i przez delikatność zapewni, że wciąż przechowuje jej podarunek. Po czym odkryje zawstydzony, iż osoba ta spodziewała się, że patyk został wyrzucony i gotowa jest obdarzyć pisarza następnym. Jest to więc historia pewnej delikatnej, choć trochę dziwacznie manifestującej się intencji, i swego rodzaju tchórzostwa, skonfrontowanego z prawdziwie bezinteresowną sympatią. W charakterze intrygi mamy nieporozumienie wokół motywów pewnego gestu. Rozwiązaniem jest odkrycie prawdziwego sensu mikro-wydarzenia, które w innej niż liryczna perspektywie byłoby bez znaczenia.

---

[23] Autokontekstualizacją zajmuje się Michel Meyer w pracy *Langage et littérature*, Paryż 1992, s. 168-185.

[24] M. Białoszewski *Patyk*, w: *Donosy rzeczywistości*. S. Barańczak *Patyk Mirona Białoszewskiego*, w: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego [i in.], Kraków 1974, s. 342-355.

Chodzi tutaj, jak w całej twórczości Białoszewskiego, o „wzruszenia dzielone według innej podziałki niż tradycyjna, podziałki subtelniejszej" [25].

Jeśli przyjmiemy, że Białoszewski – tak jak zapewnia – notował, a nie zmyślał, przychodzi nam stwierdzić, że intryga i rozwiązanie są wzięte przezeń z sytuacji rzeczywistej. Rola autora, tylko pozornie skromna, polega na ich wykryciu, zrozumieniu i wyartykułowaniu słownym. Białoszewski był przecież faktycznie stałym poszukiwaczem podobnych „intryg" i „puent". Ich odkrywanie pasjonowało go, przeżycia z tym związane nazywał „zaskokami". Fascynowały go one tak, jak fascynują minerały. Cenił je dla zwartości i piękna ich form naturalnych. Była to jego pasja kolekcjonerska. Natomiast jako artysta i myśliciel odnajdywał w ten sposób – obserwując uważnie życie, czyjekolwiek, codzienne – ów rdzeń, ów pierwotny model naszych reakcji i emocji, które wykorzystują sztuka lub rytuał, i w konsekwencji dają nam przeżyć zaciekawienie, oczekiwanie, zawieszenie i zaskakujące rozwiązanie. Oto dlaczego tak cenił sytuacje rzeczywiste lecz symetryczne, równoległe lub paradoksalne, które zdają się promieniować ukrytym w nich sensem – niespodziewanym, czasem tajemniczym.
Co oznacza wobec tego stałość, systematyczność, z jaką Białoszewski ponawiał sygnały, oświadczenia, zapewnienia, iż teksty jego „powstają z rzeczywistości, nie z wymysłu, tylko z dziania się"[26]. Jaki jest sens jego pisarskiej postawy? Do czego ustosunkowywał się w ten sposób jako autor? Jaki problem stawiał? Sądzę, że odżegnując się od literackiej fikcji Białoszewski ustosunkowywał się pośrednio do pewnego systemu wartości i do ufundowanego na nim modelu kultury. Aby ów system rozpoznać poręczna wydaje mi się opozycja między dwiema kategoriami, wyrażającymi dwa główne modele ludzkich postaw: *agir* i *pâtir*. Współczesna kultura, już niemal uniwersalna, organizuje się wokół pierwszej z tych kategorii. Znaczy to, że z działania czyni najwyższą cnotę i zarazem obowiązek. Druga kategoria, *pâtir*, wyraża w istocie całą wiązkę znaczeń, takich jak „doświadczać", „doznawać",

---

[25] *Rozmowa Leszka Elektorowicza z Mironem Białoszewskim* „Życie Literackie" 1958 nr 32.

[26] M. Białoszewski *Mówienie o pisaniu*, przedmowa autora do: *Poezje wybrane*, Warszawa 1976, s. 12.

„znosić", „cierpieć". Postawa przez nie określona, jeśli nie usprawiedliwia jej upośledzenie, jest w naszej kulturze społecznie naganna, nawet hańbiąca.

Przeniesiona na obszar literatury ta para pojęć odpowiada do pewnego stopnia podziałowi postaw wypowiedzeniowych na liryczne i na te, które lirycznymi nie są. Być może jaskrawa dysproporcja między gronem potencjalnych odbiorców liryki i resztą czytającej publiczności wynika stąd właśnie, iż właściwa poezji postawa *pâtir* pozostaje w sprzeczności z właściwą naszej kulturze postawą działania.

Przyjrzyjmy się bliżej w czym wyraża się każda z tych dwu postaw. *Agir* zakłada jakiś projekt, wymaga wymyślenia pewnej struktury, chronologicznie i logicznie organizującej zaplanowany przebieg i rzutowania jej na rzeczywistość, zwłaszcza na przyszłość. Po pierwsze więc, przepływowi zdarzeń zostaje przypisana rozwojowość. Po drugie, jakiś cel zostaje ustanowiony *a priori*. Ta docelowość przekształca następstwo zdarzeń w określony wzór relacji. Widoczna w tym wzorze konfiguracja to zarazem model wyjaśniający, dzięki któremu możliwe jest zapanowanie nad rzeczywistością. Gdy zaś tylko zdarzeniowość zostanie postrzeżona jako struktura, zarazem chronologiczna i logiczna, uzyska wymiar mityczny. Oto na jakiej drodze wymyślanie historii i organizowanie intrygi staje się samo w sobie formą aktywności waloryzującą właśnie działanie jako postawę i wytwarzającą lub ilustrującą mity. Ten fundamentalny sens literackiej narracji fikcjonalnej zbadali Northrope Frye i Paul Ricoeur, by ograniczyć się do tych dwu autorów.[27]

Już tylko jako konsekwencję tego rozpoznania dodajmy, że w opowieści fikcyjnej psychologia postaci jest podporządkowana strukturze akcji, i że to akcja zapewnia podstawową spójność tekstu. Niezależnie od tego, jaka jest natura działań podejmowanych przez postacie fabuły, ich historia ma zawsze charakter całościowy. Z perspektywy autora literackiej fikcji, jej konstruowanie wiąże się nieuchronnie z sytuacją przewagi zarazem nad bohaterami i nad czytelnikami. I to bez względu na chwyty narracyjne służące do maskowania czy relatywizowania owej przewagi.

---

[27] N. Frye *Mit, fikcja i przemieszczenie*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, w: *Studia z teorii literatury*. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego" pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, t. 1: 1968-1974, Wrocław 1977, P. Ricoeur *Temps et récit*, t. 2, *La configuration dans le récit de fiction*, Paryż 1984.

W planie życiowym postawa dająca się streścić słowem *pâtir* jest faktycznie przeciwieństwem scharakteryzowanej poprzednio. Nie wyklucza ona wcale działania ani inicjatywy, lecz przyznaje pierwszeństwo obserwacji i doświadczeniu. We właściwej jej optyce rzeczywistość nie jawi się jako to, co może i ma być ujarzmione, lecz jako to, co jest doznawane i znoszone. Znoszone – nie znaczy koniecznie aprobowane. Bierny opór jest zawsze możliwy. Choć zdecydowanie antywoluntarystyczna, postawa *pâtir* nie jest wcale tożsama z brakiem woli. Przeciwnie, potrzeba bardzo silnej woli, aby wypracować w sobie zdolność samodzielnego określenia się wobec panującego wokół woluntarystycznego ideału.

W planie twórczości pisarskiej postawa ta wydaje się nie do zrealizowania, skoro samo tylko nazywanie jest już ujarzmianiem świata, a więc rodzajem uzurpacji, zaś linearność dyskursu kanalizowaniem żywiołu. Oto dlaczego Białoszewski w swojej wczesnej twórczości zmaga się tak dramatycznie z językiem, próbuje „wyjść ze słowa". Ale od początku też dana jest mu intuicja, iż „wyjęzyczyć się" to także zostawić w słowach ślad wysiłków i prób rozumienia rzeczywistości. Wizja, reprezentacja ma się z nich wyłaniać, ale nie ma prawa tych prób i wysiłków przesłonić.

Innymi słowy: zasada twórcza obrana i wypracowana przez Białoszewskiego objawia swą oryginalność, spójność i konsekwencje na poziomie najbardziej fundamentalnej postawy illokucyjnej – mowy nie „na niby". Postawa ta wyraża światopoglądową i kulturową opcję na rzecz *pâtir*. Literacką manifestacją tej opcji jest w dziele Białoszewskiego, uznana niemal jednomyślnie, dominanta liryczna oraz – nie badana dotychczas – odmowa strukturalnych reguł fikcji. Oto garść spostrzeżeń unaoczniających tę drugą właściwość pisarstwa Białoszewskiego. Prestrukturowanie, czyli rzutowanie na rzeczywistość jakiegokolwiek wzoru organizującego ją *a priori*, jest u Białoszewskiego wykluczone. Perspektywa czasu przyszłego go nie interesuje:

> Nie tak dawno, jak czytałem / z przeszłości, bo ja wolę / bo przyszłość co? i nie wiem co / (coś, co się nie stało) (i nie stanie / może) i nie dożyję, a przeszłość / to fakty więc czytam, / i czytam Pliniusza, któregoś / z dwóch, ...[28]

---

[28] M. Białoszewski *Było i było*, w: *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 398.

Także kategoria celowości jest obca Białoszewskiemu. Odrzuca on zarówno celowość historyczną, jak i metafizyczną. Jego przekonania w tej kwestii, często wyrażane wprost, można by streścić odwołując się do sformułowania biologa i myśliciela francuskiego Henri Laborita: „*La seule raison d'être d'un être c'est être*"[29]. Całe pisarstwo Białoszewskiego jest świadectwem i komentarzem człowieka, który w obliczu życia, historii, cierpienia nie szuka oparcia w żadnej przedustawnej zasadzie ani idei. Obojętność Białoszewskiego wobec przyszłości i wobec perspektywy celowości czyni nieobecną w jego narracjach strukturę mitu. *Mythos*, czyli triada – przygotowanie, intryga, rozwiązanie – może być tylko przezeń znaleziona („Mity znalezione"), lecz nie wymyślona. W ten też sposób ustanawia Białoszewski pozycję równości, a nie przewagi, względem swoich postaci i względem swoich czytelników. Jest pokorny w obliczu rzeczywistości i losu, ale bez najmniejszego śladu hipokryzji. Kiedy odkrywa w sobie granice, poza którymi nie jest w stanie kochać innych ani akceptować życia, stwierdza to prosto i szczerze.

Ostatni wywiad, jakiego udzielił Białoszewski, zawiera takie oto sformułowania:

Dziennikarka: – Od czego pan zaczął? Od wierszy czy od prozy?

Białoszewski: – Od czego zacząłem? Właściwie to ja nie wiem. To chyba zawsze i to i to, jeszcze w szkolnych czasach, jakieś powiastki szkolne, zeszyciki, na tamte tematy. Ale wiersze też.

D: – A jak to w ogóle było na początku?

B: – Nie było początku, nie ma początku...

D. – Skąd panu przyszło do głowy właśnie pisanie?

B. – Nie ma początku i nie powinno być końca.

D. – Czyli w ogóle nie można określić, w którym momencie zaczęło się pisać?

B. – Nie, nie, nie. To tak, jak z wiecznością. Albo ze sobą w ogóle. Ja mam niby początek i będę miał koniec, ale nie przeżyłem początku i nie przeżyję końca właściwie.[30]

Białoszewski nie próbuje prestrukturować ani globalizować swego pisania, ponieważ jego tematem jest doświadczenie życia, które wynurza się i zapada, nie wynika z programu i nie zmierza do celu. Sądzę więc,

---

[29] H. Laborit *Eloge de la fuite*, Paryż 1976, s. 38.

[30] *To w czym się jest* (rozmowa Anny Trznadel-Szczepanek z Mironem Białoszewskim w dniu 2 II 1983), „Twórczość" 1983 nr 9, s. 29-38.

że istotnie kategoria „jednego wielkiego kryptodziennika intymnego" oddaje najtrafniej zasadę twórczą Białoszewskiego. Starałam się tylko odpowiedzieć na pytanie, jaka intencja autorska podyktowała wybór tej zasady.

Roztrząsania i rozbiory

Ciągłość jako zasada

W swym słynnym szkicu *Czym jest autor*? Michel Foucault wspomina między innymi szczególną kategorię twórców zajmujących , jak się wyraża, pozycję „transdyskursywną". Foucault ma na myśli autorów, którzy w przeciwieństwie do autorów konkretnych tekstów, prac czy książek stali się „inicjatorami praktyk dyskursywnych". Dzieło takich twórców zapoczątkowało lub stworzyło możliwość kontynuowania teorii, gatunku, tradycji itp., stworzyło reguły formułowania innych, kolejnych tekstów. W tym sensie, pisze Foucault, Ann Radcliffe nie jest po prostu autorką *Tajemnic Udolpho*, ale pisarką, która umożliwiła powstanie romansu gotyckiego (choć tutaj akurat, z ukłonem wobec M. F., należałoby wymienić raczej Hugha Walpole'a); w tym też sensie Freud to nie tylko autor *Interpretacji snów* i pewnej liczby innych książek, zaś Marks *Kapitału* i *Tez o Feuerbachu*, a raczej animatorzy myśli wytyczający nieskończony szlak dyskursywny.
Do grona takich postaci zalicza się bez wątpienia Charles Sanders Peirce, największy bodaj myśliciel amerykański, człowiek, którego rozrzucone i fragmentaryczne pisma zebrane sięgają kilkunastu tomów, ale który sam nie napisał ani jednej książki, choć przyczynił się do powstania co najmniej kilkuset. Jedna z nich, autorstwa Tomasza Komendzińskiego[1], ukazała się niedawno w księgarniach.
Rozwijając myśl Foucault można stwierdzić, iż istnieją dwa sposoby w jaki dzieła „transdyskursywne" wprawią w ruch maszynę dyskur-

---

[1] T. Komendziński *Znak i jego ciągłość. Semiotyka C. S. Peirce'a między precepcją a recepcją*, Toruń 1996.

sywną. Sposób bardziej pasywny to prowokacja do egzegezy: dzieło domaga się wyjaśnień, komentarzy, ujawnia w nich nowe znaczenia, te zaś wywołują dalsze komentarze i potrzebę nowej egzegezy itd.
Drugi sposób to inspiracja. Czy to główna idea, czy nawet zupełnie uboczne myśli zawarte w dziale zapładniają twórczo rzesze kolejnych autorów i zdolne są do zapoczątkowania łańcucha kreatywnych działań, często poza obszarem swojej własnej specjalizacji. Nierzadko dzieła takie charakteryzuje szczególna dynamika, kiedy coraz to nowe, pozornie dotąd ukryte, inspiracje wyłaniają się w najprzeróżniejszych rejonach dyskursu.
Dzieło C. S. Peirce'a łączy w sobie obydwie te zdolności. Jego wielkość polega między innymi na tym, iż zachowuje zarówno swą wagę merytoryczną, jak i moc inspiracyjną w rozmaitych i odmiennych paradygmatach. Do idei Peirce'a nawiązuje w sposób istotny postanalityk Richard Rorty, ale także na swój sposób rozwija je i pożytkuje dokonstruktywista Jacques Derrida (który, *nota bene*, dekonstruując znak de Saussure'a opiera się – literalnie – na idei znaku triadycznego). Nie sposób wyliczyć egzegetycznych i eksplikacyjnych prac poświęconych Peirce'owi, tak jak nie sposób wyliczyć książek, szkiców i teorii zainspirowanych jego myślą. (Na polskiej scenie, pośród tych pierwszych, należy wspomnieć prace Hanny Buczyńskiej-Garewicz, a szczególnie jej *Semiotykę Peirce'a*[2], a pośród drugich grupę prac powstałych w rezultacie kilkunastoletniej działalności seminarium ER(R)GO.) Książka Komendzińskiego wpisuje się w obydwa wspomniane nurty; z jednej strony rekonstruuje ona bowiem fragment Peirce'owskiej architektoniki, z drugiej zaś przedstawia własną, ale zainspirowaną przez Peirce'a, propozycję metodologiczną. Propozycja ta ma charakter interdyscyplinarny i wykracza poza najszerzej nawet rozumiany materiał filozoficzny. Interesujący jest fakt, iż wypracowana metodologia posługuje się kategoriami swego doraźnego przedmiotu badań (tj. semiotyki Peirce'a), zaś w momentach autorefleksji nabiera charakteru meta-metodologii, stosuje bowiem owe kategorie względem swego własnego tekstu (tj. tekstu, który ją przedstawia). Dynamika książki rozgrywa się więc w istocie na trzech zachodzących na siebie i przenikających się w przebiegu argumentacji poziomach: na poziomie metodologicznym, eksplikacyjno-polemicznym oraz autorefleksyjnym.
Rdzeniem proponowanej metodologii jest strategia przyjmująca za swój fundament – a właściwie przejmująca od Peirce'a – zasadę ciągłości procesu poznawczego. W przypadku poznania naukowego zasada

---

[2] H. Buczyńska-Garewicz *Semiotyka Peirce'a*, Warszawa 1994.

ta ucieleśnia się w zaproponowanej przez Komendzińskiego tzw. perspektywie p r e c e p c y j n o - r e c e p c y j n e j jako podstawie wszelkich działań interpretacyjnych. Badania p r e c e p c y j n e polegają na rekonstrukcji kontekstu i czynników poprzedzających dzieło (filozofię, ideę), a mających wpływ na jego kształt, przy czym rekonstrukcja ta przebiega z punktu widzenia umiejscowionego „we wnętrzu dzieła". Badania r e c e p c y j n e zaś, w skrócie, określają wpływ kontekstu recepcyjnego na kształt interpretacji. Precepcja, pisze Komendziński, dokonywana jest „z perspektywy interpretacji danego dzieła i sformułowania problemu, tzn. dopuszcza tylko takie elementy, które dają się interpretować jako «ożywiona» recepcja (...). Precepcja jest skierowana od badanego elementu ku przeszłości" (s. 18). W odróżnieniu od reguł interpretacyjnych poszukiwania antycypanta, znajdujących się na zewnątrz dzieła (i w kontekście interpretatora), „reguły dokonywania badań precepcyjnych, poszukiwania preceptorów są wewnętrznymi regułami zaktualizowanego dzieła. Badania precepcyjne są poszukiwaniem preceptorów, czyli nauczycieli np. naszego autora, lecz dokładnie jako twórcy badanego przedmiotu. Wydaje się bowiem, że termin «recepcja» należy zachować dla pokazania «życia idei» w okresie późniejszym od zaistnienia badanego przedmiotu" (s. 18). Mamy zatem dwie linie rozbiegające się w dwu przeciwnych kierunkach po osi czasu, połączone spetryfikowanym na tej osi momentem wyłonienia się dzieła. Ta perspektywa ciągłości zostaje postawiona jako kontrpropozycja wobec takich badań rekonstrukcyjnych, które roszcząc sobie pretensje do obiektywizmu są w istocie tym, co Gadamer nazywa *Horizontverschmelzung*, czyli wpisują w swą strukturę stanowisko interpretatora (rekonstruktora), z tą wszakże różnicą, że nie przyznają się do tego. W ujęciu Komendzińskiego interpretacja uchwytuje dzieło z jednej strony w dynamicznych kategoriach rozwoju idei, a z drugiej strony osadza to dzieło głęboko w skomplikowanych związkach i uwikłaniach merytorycznych, które je przygotowały i niejako pozwoliły mu wyłonić się w jego postaci. Podejście to ułatwia wydobycie wieloznaczności dzieła, którego odmienne aspekty w różnym stopniu i z różnym nasileniem eksponowane są przez różne ramy czy paradygmaty interpretacyjne. Tego rodzaju postępowanie ma umożliwić interpretatorowi wyzwolenie się z okowów paradygmatu własnej współczesności, swoistej *epoche*. Nietrudno bowiem zauważyć, iż głównym celem przyświecającym Komendzińskiemu jest maksymalny obiektywizm badawczy, a siłą motywacyjną wiara w taki obiektywizm: rzetelne wykreślenie precepcji dzieła, połączone z szerokim badaniem różnorakich ram (paradygmatów) recepcyjnych, może pozwolić na ustalenie, które interpretacje czy też rekonstrukcje są bliższe „duchowi" oryginału („duch"

pojmowany tu jest nie jako intencje autorskie, a jako wypadkowa kontekstu antycypującego dzieło).
Przydatność metody sprawdza się nie tylko w odniesieniu do jej centralnego przedmiotu, jakim jest architektoniczna teoria Peirce'a, ale także, a może nawet wydatniej, w kwestiach szczegółowych. Przedstawienie kontekstu precepcyjno-recepcyjnego wyjaśnia na przykład, dlaczego w pismach Charlesa Morrisa doszło do tak radykalnego zniekształcenia idei Peirce'a, szczególnie zaś koncepcji interpretanta i semiozy (s. 130-145). Innym interesującym przykładem „demaskującego" czy „archeologicznego" zastosowania metody jest omówienie mechanizmów, które spowodowały, iż „ logika odkrycia" Peirce'a została „przysłonięta" dominującym stylem recepcji Poppera (s. 171-180), ogólnej zaś pokazujących jak „dominanta Poppera staje się podstawą preparowania historii epistemologii" (s. 178). Tutaj w analizie konstruowania historii idei zbliża się Komendziński do postawy reprezentowanej przez Haydena White'a w jego analizach konstruowania historii w ogóle.
Dla scjentystycznie zorientowanego historiozofa, historyka idei, czy filologa przydatność badań precepcyjno-recepcyjnych nie ulega wątpliwości. Szczególnie wartościowe może okazać się przetransponowanie proponowanych zasad na materiał literacki w badaniach komparatystycznych, co pozwoliłoby ująć w karby ścisłego aparatu wszelkie wycieczki „wpływologiczne". Zanim to jednak zastąpi, należałoby odpowiedzieć na pytanie o ostateczne określenie precepcji (być może nieco wbrew autorowi samej idei). Komendziński zawęża precepcję do konkretnych autorów lub tekstów mających b e z p o ś r e d n i wpływ na omawianego twórcę: „Badania precepcyjne są poszukiwaniem preceptorów, czyli nauczycieli np. naszego autora" (s. 20); „Trzeba by sprawdzić listę lektur Peirce'a", pisze, by znaleźć tę czy inną precepcyjną wskazówkę. Można wszak zapytać, czy w badaniach precepcyjnych nie należałoby w równym stopniu uwzględnić rekonstrukcji współczesnych badanemu twórcy paradygmatów myślowych, gdzie idee, przekonania, kanony i konwencje będą nań oddziaływać p o ś r e d n i o, a nie tylko przez konkretną lekturę. Badania precepcyjne w takim kształcie wymagałyby większego zasięgu, ale też miałyby bardziej holistyczny charakter.
Jak już wspomniałem, przedstawiona tu w zarysie metodologia znajduje zastosowanie tak wobec własnego argumentu, autorefleksyjnie, jak i w stosunku do dzieła, które stanowi jej źródło i podstawę. W pierwszym przypadku chodzi o te momenty, w których autor traktuje swój własny tekst z dystansem, jako przykład metody precepcyjno-recepcyjnej w działaniu. Najwyraźniejszy w tym względzie jest ostatni frag-

ment książki (*Dodatek*), ale autorefleksja przewija się przez cały wywód, szczególnie zaś we fragmentach adaptujących kategorie Peirce'a do badań nad jego systemem (np. ikonizacja i deikonizacja recepcji; ciągłość jako element metodologii *etc.*). Mniej dostrzegalny i mniej istotny niż rozważania metodologiczne i merytoryczne, poziom ten dość istotnie jednak wzbogaca książkę.

Zastosowanie metodologii do dzieła, na podstawie którego została wypracowana, jako do merytorycznego przedmiotu badań, w sposób niejako naturalny prowokowane jest przez fakt, iż podstawowe pojęcie tej metodologii – ciągłość – stanowi jednocześnie i kategorię, i zasadę systemu filozofii Peirce'a. Spostrzeżenie to należy do ważniejszych sformułowań książki:

> Jako kategoria, może nawet superkategoria czy metakategoria [ciągłość] dokonuje zespolenia [...] kategorii fenomenologicznych Peirce'owskiej faneroskopii (Pierwsze, Drugie, Trzecie), z kategoriami semiotycznymi (*reprezentamen*, podstawa, przedmiot, interpretant) oraz pragmatystycznymi (nawyk, przekonanie, wątpienie). Ciągłość jako zasada architektonicznego konstruowania systemu staje się uzasadnieniem kategorialnego porządku, w którym kategoria ciągłości odgrywa rolę zasadniczą. [s. 24]

Stanowisko to, nazwane przez samego Peirce'a synechizmem, wyznacza w książce paradygmat interpretacyjny dla Peirce'owskiej filozofii i semiotyki.

Wprawdzie Komendziński zastrzega, iż celem pracy „nie jest rekonstrukcja koncepcji czy systemu Peirce'a, lecz refleksja nad polem badań Peirce'ologicznych", to jednak rekonstrukcji takiej, chcąc nie chcąc, dokonuje. W części pierwszej, korygując potoczne i powierzchowne przekonania, wskazuje kolejno na różnicę między ikonem a znakiem ikonicznym, indeksem a znakiem indeksowym oraz symbolem a znakim symbolicznym. Jest to w sposób oczywisty działalność rekonstrukcyjna i systematyzująca ten aspekt teorii Peirce'a. Nowatorstwem książki jest tu wskazanie odmiennych dla każdego z tych typów znaku kontekstów precepcyjnych i recepcyjnych, co też zwiększa wiarygodność rekonstrukcji (Peirce w sposób systematyczny nigdy tych zależności nie omówił). Część druga zawiera szczegółowe omówienie Peirce'owskiej koncepcji znaku i reprezentacji, szczególnie zaś pojęć interpretanta i przedmiotu znaku. Przede wszystkim jednak eksponuje ta część wspomniane wyżej rozumienie ciągłości jako kategorii i zasady filozofii Peirce'a oraz wynikający zeń postulat ciągłości jako nakazu metodologicznego (ostatni rozdział książki nosi zresztą wymowny tytuł *Ciągłość jako tekst, lektura oraz strategia interpretacji*). W kontekście precepcyjnym można by się jeszcze dopytywać o związki Peirce'a z Kantem, szczególnie w odniesieniu do pojęcia przedmiotu i reprezen-

tacji (przecież Peirce – pilny student dzieł Kanta – zdecydowanie jednak odrzucał pojęcie rzeczy samej w sobie); można by też wnikliwiej zapytać o te partie pism Arystotelesa i Kanta, które tyczą się kategorii jako precepcji Peirce'owskich kategorii Pierwszego, Drugiego i Trzeciego. Nawet jednak bez odpowiedzi na wymienione pytania – a Komendziński wspomina te sprawy, choć tylko nawiasowo – książka daje wyczerpujący obraz d y n a m i c z n e j (dzięki zasadzie ciągłości) architektoniki Peirce'owskiego systemu. Dzięki tym wartościom egzegetycznym oraz własnym propozycjom metodologicznym – i pomimo pewnej hermetyczności spowodowanej specjalistycznym żargonem – jest to lektura godna polecenia zainteresowanym.
Na koniec – choć tom przygotowany jest starannie i opatrzony zgrabnie dobraną szatą graficzną – nie mogę powstrzymać się od cierpkiej uwagi pod adresem wydawnictw/a. Siermiężność zniknęła już z okładek książek i wystaw polskich księgarń, nie zniknęła jednak na swój sposób spomiędzy tych okładek i z mentalności niektórych wydawców, szczególnie uniwersyteckich. Nagminne i skandaliczne jest publikowanie prac – takich jak omawiana tu książka Komendzińskiego – bez szczątkowego choćby indeksu w postaci skorowidzu nazwisk. Normą niezachwianą powinien być w przypadku pozycji tego rodzaju indeks rzeczowy (a jeszcze lepiej osobowy i rzeczowy, lub mieszany). Wydawca mający wizję czytelnika rzucającego się na *Między precepcją a recepcją* jako na nocną lekturę do poduszki, którą pochłania się od deski do deski smakując konstrukcję jej linearnego suspensu, winien zająć się innymi sprawami.

Wojciech Kalaga

Pomiędzy, albo o pokazywaniu języka

Zbiór artykułów Erazma Kuźmy[1] to książka rewizjonistyczna. Ale także niewczesna. Jej rewizjonizm tkwi w tym, że dokonuje ona radykalnego przeglądu literaturoznawczej dziedziny, że powraca do pytań dawno zadanych i udziela na nie oburzających odpowiedzi, że wywraca hierarchie, zawiesza oczywistości, a wreszcie swój

[1] E. Kuźma *Między konstrukcją a dekonstrukcją. Szkice z teorii i historii literatury*, Szczecin 1994.

rewizjonizm kieruje ku przyszłości, prognozując rozwój literaturoznawstwa. Ponadto rewizjonizm tej książki ma charakter uwodzicielski, bo jej autor z porywającym cynizmem i radosnym nihilizmem wprowadza chaos do biblioteki z miną profesora przepuszczającego w drzwiach urodziwą studentkę.

W swojej rewizji Kuźma pisze, że badanie literatury to kreacja literatury, że „akt nazwania jest aktem stwarzania (...), swoistym performatywem w sensie Austinowskim" (s. 8), że każda koncepcja procesu historycznego jest tylko arbitralnym konstruktem narzucanym zbiorowi dzieł, że prądy, nurty i epoki to nie odkrycia lecz wynalazki badaczy (s. 9), że tekst badawczy „nie ma transcendencji, nie ma zewnętrznych odniesień, włącza się jedynie w globalny system samozwrotnej komunikacji" (s. 28), że tekst literacki istnieje nie obiektywnie, lecz „jako wytwór interakcji między tym, co czytane a czytelnikiem" (s. 88), że „interpretacja jest wyrazem woli mocy, a nie odkryciem prawdy" (s. 90), że zatem ważna jest nie prawda, lecz korzyść, że sens dzieła jest negocjowany przez wspólnotę interpretatorów i że „czytelnik jest poza tą grą" (s. 105), że wreszcie, skoro w dziele literackim nie można znaleźć prawdy, interpretator jest „Bogiem w stwarzaniu i ustanawianiu sensu dzieła. Jeśli nie ma prawdy – wszystko jest dozwolone" (s. 107). Zgodnie z takim myśleniem wszelkie byty ujmowane w mikro- i makroskali literaturoznawczej tracą swój charakter substancjalny i ontyczną wyrazistość, nabierają natomiast żywotności, jeśli za podstawową cechę życia przyjmiemy aktualność, zmienność, niepodległość wobec zaszeregowań. Byt niesubstancjalny nie jest jednak bytem funkcjonalnym, lecz relacyjnym: zamiast dzieła – tekst, zamiast prądu – szeregi zdarzeń, zamiast znaczenia – relacja rozumienia („znaczenie to relacja podmiotu do sensu utworu", s. 89). Rewizja przeprowadzana przez Kuźmę obejmuje więc wszystko: teorię procesu historycznoliterackiego, koncepcję morfologii dzieła literackiego, status języka literaturoznawczego i status badacza. Wszystko.

Zarazem jednak jest to książka niewczesna. Jest niewczesna w heroicznym (Nietzscheańskim) sensie tego słowa, jak niewczesne, nie na czasie i nie w porę, są wszelkie rozważania o metaforach pozwalających porządkować czas, wszelkie dociekania prawdy występujące przeciw życiodajnym iluzjom, wszelkie odkrycia łączące sytuację martwych przedmiotów badań z życiową sytuacją badaczy. Jest też niewczesna w znaczeniu potocznym, bo rewizja, którą autor proponuje, trwa permanentnie jak kryzys, który sama poniekąd wywołała i który sama próbuje zażegnać, trwa nieustannie od lat, pozbawiając wielu badaczy i studentów złudzeń co do osiągalności prawdy w akcie interpretacji, co do sprawdzalności wyników badań literackich, co do ontologicznej

faktyczności niezmiennego sensu w dziele. Więc rewolucja metodologiczna ukazywana przez Kuźmę dawno już dała się zinstytucjonalizować i spokojnie złożyła swój łeb na osi wyboru. Trzeba jednak dodać, że rewizja uprawiana przez autora upowszechniła się między innymi za jego sprawą, więc to dzięki niemu praktykuje się dziś tę intelektualną symulację przewrotu, to przygotowywanie gruntu pod trzęsienie ziemi, podważanie umów spisanych i ujawnianie paktów niepisanych, i za jego podpowiedzią podważa się rację stanu, jaką kieruje się społeczność interpretatorów, a zarazem ową rację stanu – dzięki szczerości drugiego stopnia – się podtrzymuje.

Ale ta książka jest rewizjonistyczna w głębszym sensie, bo nie tylko wykłada warunki wypowiedzenia warunków, lecz także nakazuje czytelnikowi zostać rewizjonistą. To książka mistrza, który nakłada na odbiorcę przymus rewizji i wyposaża go w narzędzia niezgody, ponieważ wie, że podstawą osiągnięcia przez niego samodzielności jest odkrycie języka, w którym będzie mógł wypowiedzieć posłuszeństwo mistrzowi.

Tytuł tej książki[2] sygnalizuje istotę dzisiejszego położenia literaturoznawstwa, ujawnia narastające nasycenie języka tej dziedziny językiem ontologii tekstowej (albo – co na jedno wychodzi – rosnącą ekspansję języka literaturoznawstwa: świat, konstrukcja, destrukcja okazują się pojęciami, które literaturoznawstwo potrafi w jakimś stopniu wyjaśnić), spłaca dług wobec oczekiwań na rozważania całościowe i rozstrzygnięcia krańcowe. Książka nie jest syntezą, jednolitym studium czy monografią wybranego zagadnienia – składa się z ośmiu osobnych tekstów, które powstawały w ciągu ostatniej dekady i które publikowano później w czasopismach, bądź książkach zbiorowych. Niejednorodność zbioru Kuźmy nie oznacza jednak przypadkowości: książka ma swój ład, wyrazisty porządek, wsparty na refleksji metodologicznej, która wskazuje miejsca szkiców historycznoliterackich i interpretacyjnych. Oto pomieszczone w książce trzy rozprawy metodologiczne (*Strona czynna i bierna procesu literackiego i artystycznego. Na przykładzie historii ekspresjonizmu; Spór o wartość i zasadność interpretacji literackiej; Perswazyjność wypowiedzi teoretycznoliterackiej*) nie następują bezpośrednio po sobie, lecz zajmują kolejno miejsca 1, 4 i 8: tworzą więc ramę i przecięcie całości. Układ ten wydaje się logiczny i przekonujący: rozprawa pierwsza dotyczy teorii procesu historycznoliterackiego, po niej następują dwa studia historycznoliterackie: *Czło-*

---

[2] Podobnie jak tytuły studiów Kazimierza Bartoszyńskiego *Powieść w świecie literackości* (Warszawa 1991), czy Ryszarda Nycza *Tekstowy świat* (Warszawa 1995).

wiek wobec Boga, religii i Kościoła w polskim ekspresjonizmie (studium tematycznie związane z poprzednim) oraz szkic *Wokół poetyki rewolucyjnej*. Pozycję środkową zajmuje artykuł *Spór o wartość i zasadność interpretacji literackiej*, po nim zaś następują trzy szkice interpretacyjne pojedynczych tekstów: dwa o twórczości Andrzejewskiego (*Fabuła w prozie autotematycznej. Na przykładzie prozy Jerzego Andrzejewskiego; Funkcja dziennika w prozie Jerzego Andrzejewskiego*) oraz studium *O intertekstualizmie międzyobiegowym. Na przykładzie „Końca świata" K. I. Gałczyńskiego*. Zwieńczenie całości stanowi tekst *Perswazyjność wypowiedzi teoretycznoliterackiej*, który stawia czytelnika w kłopotliwym położeniu, nakazuje mu bowiem potraktować całą książkę jako szereg ćwiczeń z retoryki.

Jednak stwierdzenie ogólne ostatniego szkicu, że „każda wypowiedź ma w jakimś stopniu charakter nakłaniający, bowiem zawsze jest zwrócona na kogoś" oraz że „perswazyjność jest niezbywalną cechą wypowiedzi teoretycznoliterackiej" (s. 176) – nie powinno być żadnym zaskoczeniem. Zapowiadają je zarówno dwa wcześniejsze studia metodologiczne, jak i charakter pozostałych tekstów. Kuźma pisze bowiem w taki sposób, że wszystkie jego szkice stają się metodologią pisania studiów literaturoznawczych[3]: poczesne miejsce zajmuje tu refleksja metateoretyczna, która pełni rolę legitymizacyjną – poprzez wyłożenie możliwości mówienia o danym zagadnieniu, ukazanie dróg proponowanych przez poszczególne metody bądź szkoły badawcze Kuźma określa warunki wstępne sporu, ujawnia perspektywy mówienia, prezentuje języki. W ten sposób sygnalizuje, że efekt interpretacji jest zawsze pochodną metody, jest w nią wpisany, co czyni z procedur badawczych grę o wątpliwej, jednorazowej wartości poznawczej; zarazem jednak autor umyka w ten sposób od problemu obiektywności dociekań i przenosi zagadnienie prawdziwości na płaszczyznę metajęzykową, zamienia bowiem pytanie o prawdę w kwestie dotyczące nie relacji między „rzeczą" i „umysłem", lecz między językami, które prawdę wypowiadają. Przykładowo, pierwszym w szkicu Kuźma streszcza tradycyjne i współczesne koncepcje procesu historycznoliterackiego (schemat rośliny, kalejdoskopu i cięcia oraz – wypracowane w ramach posthistorycznego systemizmu – schematy kłącza i ruchu-spoczynku), po czym skrótowo prezentuje dzieje ekspresjonizmu, uzyskiwane w każdej z matryc. W konkluzji przeprowadza autoanalizę, przyporządkowując swoje rozważania do jednego ze schematów, i stwierdza:

---

[3] Świadczą o tym wymownie tytuły poszczególnych rozpraw. Spośród ośmiu tekstów trzy zawierają po tytule zasadniczym dodatkowy człon *Na przykładzie...*, sugerujący, iż konkretne zjawisko literackie pełnić będzie w szkicu rolę egzemplaryczną.

Nie odsłaniam jakiejś prawdy, która miałaby się skrywać w przedstawionych faktach, przeciwnie, tak układam fakty, by opowiedziały wybraną przeze mnie fabułę. [s. 28]

Podobnie postępuje w tekście dotyczącym poetyki rewolucyjnej czy autotematyzmu. Na pytanie „czym jest autotematyzm?" nie można, według Kuźmy, odpowiedzieć ani od strony tekstu („odpowiedzi są niemożliwe do udowodnienia", s. 119), ani od strony odbioru („z perspektywy odbioru nie można zadać pytania ani o sens, ani o znaczenie autotematyzmu i fabuły", ponieważ „postać fabuły w prozie autotematycznej zależy od nieskończenie wielkiej liczby czynników", a poza tym reakcje czytelnika określa jego predylekcja). Można natomiast, przyjmując tę ostatnią perspektywę, pytać o „proces powstawania znaczenia i sensu" (s. 118), a więc uzyskać odpowiedź na pytanie „czym coś jest?" dzięki pytaniu, „jak coś jest odbierane?". Za każdym razem autor wychodzi zatem od prezentacji możliwych ujęć i związanych z tym konsekwencji, przy czym najczęściej postępuje według schematu: ukazanie paradygmatu – odrzucenie skrajności – przyjęcie wariantu pośredniego. Czyli, wariantu „pomiędzy".

Tu bowiem toczy się dyskurs prowadzony przez Kuźmę – nie na krańcach, lecz w przestrzeni „pomiędzy". Rewizjonista musi bowiem wejść w istniejący dyskurs, musi pozornie go zaakceptować, by dokonać dekonstrukcji od wewnątrz. Rewizjonista, w odróżnieniu od rewolucjonisty, nie atakuje od zewnątrz, nie wyłania się z marginesu, lecz staje pośrodku („Wszyscy jesteśmy w środku układu", s. 87– pisze Kuźma – dezawuując rzekomą zewnętrzność sztuki rewolucyjnej względem zachowawczego centrum). Ważnych w tej kwestii wskazówek dostarcza krótka przedmowa, w której czytamy, że: 1) książka jest „wyrazem przemian, jakie dokonują się w świadomości historycznoliterackiej, teoretycznoliterackiej, czy – najogólniej mówiąc – filozoficznej", a zatem, że mowa będzie o przemianach postrzegania literatury, a nie, przemianach literatury samej; 2) kryzys stał się normą, normą wyzwolenia z norm; 3) rozprawy pomieszczone w książce zajmują sferę „p o m i ę d z y, pomiędzy jasnością i niejasnością, pomiędzy granicami i biegunami opozycji, pomiędzy doktrynami", co upoważnia nas do traktowania obszaru „pomiędzy" jako ziemi własnej (pomiędzy granicami), jako kuli ziemskiej (pomiędzy biegunami), wreszcie – jako sfery myślenia nieuprzedzonego (pomiędzy doktrynami).

Problem polega jednak na tym, że gdy docieramy do końca książki, a właściwie do końca pierwszego pomieszczonego w niej tekstu, wiemy, że obszar „pomiędzy" to wyłącznie sfera retoryki. Literaturoznawstwo znajduje się bowiem pomiędzy nieosiągalną empirią i niepożądaną przemocą, pomiędzy interpretacją obiektywną, która znosi „sens dalszych poczynań" (s. 108) i wykładnią nakazaną, która zabrania dal-

szych interpretacji, pomiędzy opisem, który prawdy nie sięga, i opowiadaniem, które prawdę fałszuje:

z tego, co się tu dotąd mówiło, wynika, że w wytyczaniu granic interpretacji za kryterium nie może służyć prawda, sens, logika; tym kryterium może być tylko retoryka, siła perswazyjna wypowiedzi, jej wola mocy. [s. 108]

Literaturoznawstwo jako domena retoryki to szara strefa pewności, obszar, w którym wszystko ulega wyjaśnieniu, a zarazem zaciemnieniu, w którym jest wszystko, a zarazem nie ma nic, w którym gra toczy się o sens, a więc stawkę najwyższą, a zarazem sens gry jest niejasny, bo stawka bliska jest zeru. Oto właśnie tytułowe i metodyczne „pomiędzy", które uzasadnia retorykę podwójnego zaprzeczenia (ani..., ani) i logikę uprzywilejowanego środka (tylko), dialektykę podwójnego podobieństwa i podwójnej różnicy.
Paradoksalnie jednak rewizjonistyczne działania Kuźmy przenoszą problematykę interpretacyjną z płaszczyzny teoretycznej i historycznej na płaszczyznę metafizyczną[4]. Bo jeśli wszystko jest wątpliwe, tedy badacz musi zadać sobie pytanie: „Po co interpretować?", „Po co uprawiać literaturoznawstwo?". Na tak postawione pytanie autor odpowiada retorycznie i merytorycznie. Pierwsza odpowiedź brzmi:

Bronię tezy, że interpretacja nigdy nie jest bezinteresownym dociekaniem sensu, że jest zinstrumentalizowana, że jest wyrazem i formą woli mocy. [s. 105]

Parafrazując to zdanie powiedziałbym, że interpretacja jako wyraz i forma woli mocy jest wyrazem prawdy, co wcale nie znaczy, że prawdę osiąga. Celem działań rewizjonisty jest przecież wyzwolenie z kłamstwa – tak chcieli „wielcy podejrzliwcy" (Kierkegaard, Marks, Nietzsche, Freud), którzy stawiali świat w cieniu podejrzenia, przymuszając go, by odkrył swoją skrywaną stronę: walkę klas jako podszewkę wszelkiej ideologii, *libido* jako kłębowisko rzeczywistych motywów skrytych za konwencjonalnym uśmiechem, wolę mocy jako rewers każdej religii, filozofii i sztuki. Ceną za odkrycie prawdy było rozstanie się ze złudzeniami, które żywiły człowieka. Ale zyskiem okazywała się prawda, bo „kłamstwo jest narzędziem woli mocy, ale sama wola mocy nie kłamie"[5]. Po wtóre, interpretacja jest wyrazem prawdy, ponieważ ją opowiada. Potwierdzeniem tego przekonania, a zarazem odpowie-

---

[4] Pozwalam sobie w ten sposób sparafrazować ostatnie zdanie książki Kuźmy *Mit Orientu i Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, (Szczecin 1980, s. 309).

[5] G. Colli *Po Nietzschem*, przełożył i wstępem opatrzył S. Kasprzysiak, (Kraków 1994, s. 105).

dzią merytoryczną na pytanie „po co pisać?", jest cała książka, a może więcej - cały dotychczasowy dorobek autora. Jest to odpowiedź paradoksalna, bo przecież Kuźma głosi niewiarę w dotarcie do prawdy, a jednocześnie poświęca temu głoszeniu wszystko – czas, imię, energię, życie. Choćby więc twierdził, że opowiadanie o literaturze „odkrywa i skrywa" sens, to tworząc teoretycznoliterackie opowieści zaświadcza o czymś innym, a mianowicie, że opowiadanie

> nie służy fikcji, lecz prawdzie, jest formą poznania, podobną do Kantowskich form apriorycznych, czasu i przestrzeni. Historia i czas świata docierają do nas i mogą być przez nas pojęte tylko w formie opowieści. [s. 24]

Czytelnik tych opowieści nie miałby żadnego powodu do ich lektury, gdyby nie sądził, podobnie jak autor, że prawda jest w nich „obecna jako propozycja, pytanie, prośba i perswazja skierowane do społeczności literaturoznawczej" (s. 29).
Dzięki tej podwójnej odpowiedzi, a szczególnie dzięki przeniesieniu problemu teoretycznego na płaszczyznę metafizyczną czy egzystencjalną, pytanie „po co pisać?", okazuje się tożsame z pytaniem, „jak pisać?". Skoro nie sposób obiektywnie, a nie warto byle jak, tedy trzeba przekonująco.[6]

Przemysław Czapliński

---

[6] Marginalnie zatem o fragmentach, które mnie nie przekonały. Nie przekonuje mnie wizja całkowicie nieuporządkowanego procesu historycznoliterackiego (czyli absolutnie osobnych zdarzeń, (s. 9), ponieważ wydaje mi się, że literatura dysponuje przynajmniej kilkoma narzędziami porządkowania. Jednym z nich jest sztuka autotematyczna, a ściślej – sztuka tematyzująca warunki własnego istnienia i projektująca własne dzieje (manifesty literackie, nawołujące do tworzenia w określonym stylu, nadawały kierunek historii literatury); drugim jest prosta relacja oczekiwanie-spełnienie, jaka wytwarza się pomiędzy odbiorcą i pisarzem, relacja, która ukierunkowuje bezładną zdarzeniowość, nadając jej pewien doraźny porządek poprzez stabilizację adresata; trzecim są koniunktury literackie, które stawiają przed pisarzem fantom „mnogiego odbiorcy" (albo fantom „powtórzonego sukcesu") i pozwalają tłumaczyć trwałość poetyk, jak też, w skromnym zakresie, przewidywać aktywność danego gatunku na rynku literackim. Mówiąc ogólniej: historię, zgodnie z rewizjonistycznym i umiarkowanym „pomiędzy", należałoby chyba postrzegać – za Braudelem – jako uwarunkowaną, czyli ani w pełni zdeterminowaną, ani całkowicie wolną. Nie przekonuje mnie także – nawet w postaci referowanej – pojmowanie dzieła jako „fugi pustych sygnifikansów", jako „obramowanej pustki, w którą można wnosić dowolne sygnifikaty" (s. 107), ponieważ wymagałoby ono założenia, że zdanie tej właśnie treści z jakichś powodów nie jest „fugą pustych sygnifikansów" i ma ściśle określone sygnifikaty.

Norwid w rozbitym lustrze

– Więc szukał Ind, nurtując granit z lampą w dłoni,
I znalazł to, z c z y m s z u k a ł[1] –.

Studium Wiesława Rzońcy[2] wpisuje się z jednej strony w łańcuch rozważań o Norwidowskiej „ciemności" jako jego chronologicznie ostatnie ogniwo, z drugiej – proponuje lekturę Norwida-poety odmienną i, w znacznej mierze, polemiczną wobec zastanego repertuaru interpretacji. „Ciemność" Norwida, rozumiana jako zawiłość stylu i języka i oglądana od strony recepcji, ma długą tradycję badawczą. Pytanie o nią nieuchronnie towarzyszyło „odkrywcom" i edytorom pisarza: Zenonowi Przesmyckiemu, Wacławowi Borowemu, Juliuszowi W. Gomulickiemu. Wiązało się z nim przekonanie o winie, czy łagodniej rzecz ujmując – niedostatku wrażliwości interpretacyjnej współczesnym Norwida. Zarazem jednak próbowano spojrzeć na konflikt poety z odbiorcami z uwzględnieniem różnych kontekstów: kulturowego, politycznego, religijnego i psychologicznego. Takie ujęcie proponowała praca Władysława Arcimowicza *Cyprian Kamil Norwid na tle swego konfliktu z krytyką*[3], pokazując, że postawa Norwida sytuowała się prawie zawsze pomiędzy dominującymi właśnie nurtami i dlatego mijała się z powszechnie akceptowanymi tendencjami. I tak – w latach czterdziestych XIX w., w czasie dość powszechnej w życiu intelektualnym fascynacji filozofią Hegla, Norwid skorzystał wprawdzie z niektórych jej inspiracji, ale zarazem sprzeciwił się panteistycznemu rozumieniu Boga, projektowi historiozoficznemu oraz uznaniu podrzędności sztuki wobec filozofii. Po wydarzeniach Wiosny Ludów, demonstrując zarówno swój „przeciwradykalizm", jak i „przeciwkonserwatyzm", znalazł się między dwoma obozami politycznymi, traktowany nieufnie przez obydwa. W postawie religijnej, otwartej na przeżycie mistyczne i intuicjonizm – co zbliżało Norwida do innych poetów romantycznych – ważne miejsce zajmowało jednak również przeświadczenie o korygującym wybujałe mistycyzmy autorytecie Kościoła i szacunek dla form religijności, których strażnikiem i depozytariuszem pozostaje Rzym.

---

[1] C. Norwid *Promethidion*, w: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971 - 1976, t. III, s. 439. Wszystkie cytaty z utworów Norwida pochodzą z tego wydania; w kolejnych przypisach, posługuję się skrótem PW – dla oznaczenia tytułu, rzymską cyfrą – określającą tom i arabską – wskazującą strony.

[2] W. Rzońca *Norwid – poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995.

[3] W. Arcimowicz *Cyprian Kamil Norwid na tle swego konfliktu z krytyką*, Wilno 1935.

Współcześni interpretatorzy pisarstwa Norwida pogłębili rozpoznanie Arcimowicza, pokazując jeszcze inne wymiary obecności artysty między różnymi biegunami. Kilka przykładów: Zofia Stefanowska zwróciła uwagę na usytuowanie pisarza na skraju polskiego romantyzmu, wyrastającego z tradycji szlacheckiej i ziemiańskiej, i zarazem, w centrum cywilizacji „wieku kupieckiego i przemysłowego". Przy czym, ani jednego, ani drugiego wariantu kultury Norwid nie akceptował bez istotnych zastrzeżeń[4]. Michał Głowiński analizował Norwidowskie „pomiędzy", patrząc z perspektywy poetyki i genologii. Pokazał jak tropy poetyckie i gatunki literackie dobrze zadomowione w tradycji, wprowadzone w nowe, nie oczekiwane przez odbiorcę konteksty, okazywały się „formami poruszonymi" i niejasnymi[5]. Stefan Sawicki zauważył, że często podejmowanym przez Norwida tematem są relacje między osobami, faktami, wydarzeniami; istotniejsze nawet niż same fakty czy zdarzenia. Umieszczenie relacji „pomiędzy" w centrum uwagi pozwalało pisarzowi kierować odbiorcę ku warstwie aksjologicznej. Wynikało ono — zdaniem badacza — z Norwidowskiej antropologii, ze spojrzenia na człowieka jako osobę „na miedzy dwóch niezgodnych światów", zawieszoną między czasową powszedniością a perspektywą wieczności[6].

Wątki badawcze związane z recepcją Norwidowskiego pisarstwa znalazły kontynuatorkę w Zofii Trojanowiczowej, autorce książki *Norwid – Klaczko. Ostatni spór romantyczny*[7]. Z analizy konfliktu krytyka z pisarzem wyłania się w tym studium rekonstrukcja stylu lektury Klaczki, uformowanego pod wpływem dykcji poetyckiej i kształtu literackich obrazów, kreowanych w twórczości Mickiewicza, Słowackiego, w mniejszym stopniu – Krasińskiego. Jasno przy tym widać, w jaki sposób porządek interpretacyjny i gusty estetyczne, ukształtowane przez poezję wieszczą, zamykają krytyka na Norwidowskie postulaty wobec czytelnika.[8] Analizą mijających się porządków interpretacyjnych, z jednej strony – sugerowanych przez pisarza, z drugiej – dostęp-

---

[4] Z. Stefanowska *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego,* w: *Literatura – komparatystyka – folklor. Księga poświęcona J. Krzyżanowskiemu*, Warszawa 1968.

[5] M. Głowiński *Cienne alegorie Norwida*, „Pamiętnik Literacki" 1984 z. 3.

[6] S. Sawicki *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologicznoliterackie*, Lublin 1994; por. zwłaszcza: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze* oraz Nie są nasze – pieśni nasze. O poezji religijnej Norwida.

[7] Z. Trojanowicz *Norwid – Klaczko. Ostatni spór romantyczny*, Warszawa 1981.

[8] O pracy Zofii Trojanowiczowej pisałam szerzej w recenzji zatytułowanej *Spór o mesjanizm Norwida*, „Studia Norwidiana" 1984, t. 2.

nych jego czytelnikom, zajmował się również Marek Adamiec, eksponując i wyjaśniając przede wszystkim racje polemistów poety[9]. Wiesław Rzońca, pisząc we *Wstępie* o inspiracjach swojej książki, podkreślił, że w autorskiej intencji kontynuuje ona rozważania Adamca, „tyle że tyczyły one głównie problemów «autora», tu zaś problemem centralnym jest kwestia «dzieła»[10].

O ile studium Rzońcy wpisuje się w przypomniany tu fragmentarycznie szereg prac, oglądających Norwidowską „ciemność" z różnych perspektyw, to od strony metodologicznej proponuje rozwiązania odrębne i nie jest ogniwem kontynuacji, a raczej miejscem polemiki. Strategia interpretacyjna okazuje się dla autora równie ważna jak przedmiot badań, a polega ona na zastosowaniu teoretycznoliterackiego instrumentarium, proponowanego przez dekonstrukcjonizm do odczytania dojrzałych i niejednoznacznych utworów Norwida. Kluczową opozycją, funkcjonalizowaną w interpretacji Norwidowego „dzieła", jest opozycja „mowy" i „pisma", przejęta przez autora od Jacquesa Derridy. „Mowa" wyraża tu zespół przekonań, wartości lub emocji prymarnych wobec tekstu i nadających mu spójność. Poeta „mowy" to taki autor, który najpierw podziela pewną ideę, ma jakiś pomysł, a następnie intencjonalnie realizuje to w utworze. „Pismo" natomiast jest utrwalaniem błądzenia wyobraźni i myśli, nie skupionego się wokół żadnego centrum czy celu i nie poprzedzonego intencjonalnym wyborem drogi; można by kojarzyć ten proces z zapisem strumienia świadomości. Skoncentrowanie uwagi badacza literatury na aspekcie „mowy" prowadzi zatem do rekonstrukcji wizerunku pisarza-myśliciela, do odtwarzania zespołu przekonań i ich biograficznych oraz kulturowych uwarunkowań. Uprzywilejowanie „pisma" pozwala – zdaniem dekonstrukcjonistów – wziąć w nawias autora wraz z jego biografią i światopoglądem i skupić zainteresowanie na autonomicznym tekście, który odsyła jedynie do innych tekstów.

Ponieważ – w opinii Rzońcy – norwidologia zajmowała się dotąd przede wszystkim Norwidem-myślicielem, a zatem „poetą mowy", pora przywrócić równowagę i zainteresować się autorem *Vade-mecum* jako „poetą pisma". Z takiego przeświadczenia wynika silnie akcentowany wątek polemiczny obecny w całej pracy. Autor studium zarzuca głównemu nurtowi norwidologii, zainicjowanemu pracami Cywińskiego i Borowego, reprezentowanemu w refleksji badawczej Puzyni-

---

[9] M. Adamiec *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840-1883*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991.

[10] W. Rzońca *Norwid – poeta pisma...*, s. 12.

ny i Ferta[11], zafałszowanie wizerunku tej poezji wskutek interpretowania jej z perspektywy nie istniejącej „całości" myśli Norwida. Kwestionowane przez Rzońcę czytanie Norwida jest – jego zdaniem – możliwe dzięki przyjęciu przez interpretatorów założeń o logicznej i koncentrycznej strukturze światopoglądu pisarza oraz – o intencjonalności tekstów poetyckich. Analizy prezentowane w książce starają się podważyć obie przesłanki.

Służy temu przyjęty przez autora sposób, analizy, polegający na równoległej lekturze Norwidowskiego utworu i tekstów interpretacji. Szczególnie wyraźnie ujawniają tę strategię fragmenty książki poświęcone wierszowi *Przeszłość* i poematowi *A Dorio ad Phrygium*. Przy czym nie wygląda to tak, że autor zdaje sprawę z dotychczasowego stanu badań, sytuując na tym tle własną propozycję. Nie jest tu bowiem istotny wniosek interpretacji, ważny okazuje się sam proces, samo demonstrowanie interpretacyjnego „tańca". Polega ono na zlokalizowaniu w utworze miejsc ciemnych i pokazaniu, jak badacze Norwida radzili sobie dotąd ze sprzecznościami i, jakie proponowali uporządkowania interpretacyjne. Zestawienie odczytań uwypukla występujące w nich kontrowersje. Autor podkreśla, że każda interpretacja jest wewnętrznie koherentna, natomiast wzajemnie się wykluczają, ujawniając zarazem ciemną materię Norwidowskiej poezji. Niekiedy wskazuje dodatkowo na pominięcie pewnych fragmentów czy wersów, kwestionując hermeneutyczne (a także – strukturalistyczne) rozumienie interpretacji[12]. Scharakteryzowana tu pokrótce metoda służy dwóm celom: pokazaniu dezintegracji Norwidowskich utworów i zdemaskowaniu „tworzonych przez norwidologię technik omijania problemu niejasności"[13]. Owe techniki sprowadza autor do trzech sposobów polegających, jego zdaniem na:

– czytaniu raczej wątków myśli poety, niż poetyckiego tekstu,
– eksponowaniu jedynie fragmentów utworu – zwłaszcza tych, które poddają się dyskursywnemu ujęciu,

---

[11] Wymieniam właśnie tych autorów, ponieważ są w książce Rzońcy przywoływani stosunkowo często i w wyraźnie polemicznej intencji, chociaż spór z norwidologią ma tu szerszy adres, nie ograniczający się do wymienionych badaczy.

[12] H. G. Gadamer tak określił istotę interpretowania: „Gdy chcemy wydobyć w przekładzie jakiś ważny dla nas rys oryginału, możemy to uczynić tylko przez zaniedbanie innych rysów lub wręcz całkowite ich ukrycie. Takie właśnie postępowanie nazywamy interpretowaniem". H. G. Gadamer *Prawda i metoda*, przekł. B. Baran, Kraków 1993, s. 355. Takie rozumienie techniki interpretacji jest dość bliskie strukturalistycznemu ujęciu „dominanty kompozycyjnej".

[13] Por. W. Rzońca *Norwid – poeta pisma...*, s. 99.

– „manipulowaniu" kategoriami ironii i paraboli, uzasadniającymi wieloznaczność poszczególnych tekstów.
Paradoksalnie można powiedzieć, że źródłem tych „uchybień" jest nadmiar wiedzy o autorze i jego epoce, a nie jej niedostatek.
Dekonstrukcjonista staje więc przed problemem, co zrobić z własnym – niemałym przecież – bagażem wiadomości odnoszących się do autora. Rzońca deklaruje, że należy ten balast zawiesić; w praktyce jednak to swoiste *epoche* okazuje się trudniejsze niż w deklaracji metodologicznej. W pracy pojawia się na przykład kontekst politycznych przekonań Norwida (s. 98), wzmianki o ambiwalencji osobowości pisarza, a nie tylko jego tekstów (s. 132-134), próba określenia charakteru przeżyć religijnych (s. 165). Niekiedy konteksty te są dokumentowane fragmentami listów poety. Rezultaty niekonsekwencji okazują się jednak warte raczej aprobaty niż polemiki. Wszędzie tam, gdzie autor zapomina o czystości metodologicznej interpretacje zyskują głębszy wymiar i wielostronność, natomiast tam, gdzie konkluzje stara się pomieścić w ramach wyznaczonych tytułem pracy i przyjętą metodologią – mamy często do czynienia z ujęciem redukującym.
Redukcję obrazu odsłaniają zwłaszcza metafory opisujące technikę kompozycyjną Norwida. Badacz określa *A Dorio ad Phrygium* jako „semantyczny las", podkreślając polisemiczność i zarazem niespójność utworu. W wierszu *Sława* dostrzega „symfonię znaczeń" zestawionych tak jak nuty w utworze muzycznym, co skutecznie znosi sens całości wiersza. Norwidowski opis śmietnika w *Tajemnicy lorda Singelworth* podnosi do rangi metafory streszczającej technikę pisarską „poety-pisma"; Norwid, zdaniem Rzońcy, „preparuje śmietnik", zestawiając przedmioty w takim sposób, by dziwiły się swojej własnej obecności, a zarazem ewokowały symboliczne odniesienia, odsłaniające „metafizykę codzienności".
Wszystkie te metafory opisują coś w rodzaju dadaistycznej zabawy słowami i ich znaczeniami i nawet jeżeli wydobywają zapoznany i przeoczony aspekt Norwidowego pisarstwa, to uznanie go za szczególnie doniosły wydaje się nieco ryzykowną redukcją.
W konkluzji autor wyróżnia trzy modele recepcji, obecne w norwidologicznych wglądach: tradycyjny, symboliczny i intertekstowy. Pierwszy, wyraźnie negowany w książce, został zrekonstruowany jako czytanie Norwida-myśliciela i traktowanie jego dzieła jako kreacji intencjonalnej. Symboliczny styl odbioru, oceniony jako trafny wobec wielu utworów poety, polega na lekturze poezji z założeniem, że ewokuje ona niewyrażalną rzeczywistość metafizyczną. Trzeci model demonstrowany w rozprawie, „nie odsyła ani do autorskiego źródła, ani w górę,

lecz kieruje w bok – ku innym tekstom"[14]. Poezja oglądana w takiej perspektywie przestaje być wehikułem idei, czy romantycznym pośrednikiem łączącym ze sferą Ducha, a staje się „miejscem ujawniania się zdolności języka do kreowania sensu"[15].

Autor pracy wskazuje zatem, że interesuje go przede wszystkim funkcja estetyczna i sposób jej realizacji w Norwidowskiej poezji; więcej nawet – uznaje faktycznie tę funkcję za nadrzędną. Kłopot polega jednak na tym, że nie traktował jej Norwid jako dominującej; poeta wielokrotnie podkreślał, że motywacją i celem jego twórczości jest „dawanie świadectwa prawdzie" – rozumianej całościowo i metafizycznie, a nie cząstkowo i utylitarnie. Zrezygnuję w tym miejscu z dokumentowania tej tezy cytatami, ponieważ powtarza się ona od *Promethidiona* po *Milczenie* we wszystkich nieomal refleksjach autotematycznych pisarza[16]. Rzońca nie ignoruje tej pisarskiej motywacji; zauważa nawet, że postulowana w rozprawie, nowa interpretacja powinna być kojarzona z Norwidowskim „całościowym pojmowaniem prawdy"[17]. Tyle tylko, że przyjęta metodologia spycha ten wątek na margines; jego wyeksponowanie wiązałoby się bowiem z „tradycyjnym" bądź „symbolicznym" stylem odbioru i z dowartościowaniem funkcji poznawczej i perswazyjnej. Marginalizacja kategorii „prawdy" i wertykalnego wymiaru poezji Norwida prowadzi do konstatacji, z którymi trudno się zgodzić, nie tyle nawet z przywiązania do dorobku norwidologii, ile raczej z powodu szacunku dla przekonań poety, kształtujących jednak jego świat literacki. Autor studium pisze o „bezideowym intelektualizmie" poety, egzemplifikując tę cechę tendencją do zestawiania w obrębie jednego utworu różnych, często sprzecznych motywów, bez ich jednoznacznego wartościowania. *A Dorio ad Phrygium* nie rozstrzyga, czy autorowi bliższy jest model kultury doryckiej czy frygijskiej, *Przeszłość* nie udziela odpowiedzi na pytanie o twórcę Zła, w wierszu *W Weronie* nie ujawnia się jednoznacznie, czy współczucie cyprysów, czy chłodna refleksja ludzi została obdarzona autorską sankcją. Podobne wątpliwości można mnożyć, przywołując liczne utwory Norwida. Nie wynika z tego jednak, że poeta skłonny jest uznać istnienie wielu równorzędnych, cząstkowych prawd, które nie mogą złożyć się w całość, ponieważ nie do

---

[14] Tamże, s. 199.

[15] Tamże, s. 200.

[16] Pełne zestawienie i analizę słowa „prawda" w trzech poematach: *Promethidionie, Rzeczy o wolności słowa i Quidamie* przynosi praca Jadwigi Puzyniny *„Prawda" w poematach Norwida*, „Studia Norwidiana", 1991/1992, t. 9-10.

[17] Por. W. Rzońca *Norwid – poeta pisma...*, s. 103.

wyobrażenia jest idea takiej całości. Gdyby tak było, można by widzieć w Norwidzie nieświadomego prekursora postmodernistycznej wizji rzeczywistości. Autor rozprawy nie formułuje takiej sugestii wprost, ale jest jej bliski, zwłaszcza w podsumowaniu swoich dociekań. Otóż uwzględnienie Norwidowskiej koncepcji prawdy i słowa zupełnie taką możliwość wyklucza.

Rozumianej metafizycznie prawdy nie może ogarnąć żaden spójny system i żadna artystyczna wizja; jest ona transcendentna, może być zatem w procesie twórczym stopniowo przybliżana, nie jest natomiast przez ów proces kreowana, lecz rekonstruowana. – Ślad takiego przekonania możemy odnaleźć już we wczesnym wierszu *Do piszących*. Dobitniej precyzuje je fragment *Niewoli*.

Żadne – bo pióro w osobności swojej
Ostatecznego wyrzec nic nie zdoła –
Żaden – bo śpiewak, co na chmurze stoi
Choćby żaglowym skrzydłem wiał Anioła,
Nie zrzuca z niebios prawd ... lecz o nie woła[18]

Podobna refleksja powraca wielokrotnie, by przywołać dla przykładu wiersz *Modlitwa*, drugi dialog *Promethidiona*, szkic *Jasność i ciemność*, *Rzecz o wolności słowa*. Jej rozwinięcie i ostatni akord przynosi *Milczenie*. Na postawiony tam problem, zarazem epistemologiczny i aksjologiczny: „Czy przez p r z y b l i ż e n i e (*a peu pres*), jak pierwotni czynili, czy (jak po-Arystotelejscy) przez s y s t e m otrzymuje się i udziela słuszniej światło i dobro?..."[19] – autor odpowiada wyborem przybliżenia, wykluczając możliwość ogarnięcia „całej prawdy", ale podkreślając oczywistość jej istnienia. Taka odpowiedź stanowi element autointerpretacji. Oto w moim dziele – wskazuje poeta – odnajdziecie różne, czasami sprzeczne wobec siebie aspekty i fragmenty, ich harmonia byłaby możliwa jedynie w świetle „całości", która jest nieosiągalna, bo przekracza kondycję człowieka.

Norwid nie postrzega zatem prawdy jako zbioru względnych i rozproszonych przeświadczeń kreowanych przez ludzi, nie ma ona kształtu abstrakcyjnej i różnorodnej mozaiki układanej dowolnie przez pokolenia artystów i myślicieli. Istnieje – by pozostać przy zaproponowanej metaforze – boski wzór tej mozaiki, który sztuka i filozofia powinny rekonstruować, chociaż pełne jego odtworzenie jest niemożliwe.

Takie rozumienie prawdy rzutuje na Norwidowską koncepcję „słowa", zakorzenionego i w boskim Logosie, i w humanistycznej doczesności,

[18] C. Norwid *Niewola*, PW, III, s. 390.
[19] C. Norwid *Milczenie*, PW, VI, s. 225.

przy czym metafizyczna geneza „słowa" sprawia, że ma ono swoją ciemną stronę, nie rozpoznawaną do końca przez jego użytkowników. Zadaniem poezji, przynajmniej tej poezji, którą akceptuje i jaką chce tworzyć Norwid, jest uchylanie zakrytej strony słowa. „Słowo więc całość w sobie od początku niosło"[20] – a było to rezultatem jego dwoistej natury, tożsamej z istotą symbolu w jego pierwotnym sensie – przedmiotu podzielonego, pękniętego. To rozdwojenie ma wiele wymiarów: boski i ludzki, wewnętrzny i zewnętrzny, jasny i ciemny, aspekt myśli i formy, paraboli i pieśni... Dzięki takiej naturze słowo może przybliżać ku tajemnicy istnienia.

Wchodzę tu na ścieżkę rekonstrukcji Norwidowskich refleksji, a więc zajmuję się – jakby to zapewne określił autor studium – poetą „mowy", nie tylko dla celów polemicznych, ale i dla podkreślenia zbieżności takiego namysłu z niektórymi wnioskami zawartymi w pracy. W swoich interpretacjach Rzońca przekonuje, że Norwidowskie utwory niosą sensy, których autor nie zaprojektował. Wieloznaczność i niejasność tekstów świadczy bowiem o nieobecności intencji, poprzedzających ich powstanie; to, co zrozumiane przez poetę, zostałoby – twierdzi badacz – wypowiedziane jasno. Pisanie przypomina w takim ujęciu błądzenie wśród słów w nadziei, że wyniknie z tego jakieś znaczenie. O ile zgadzam się ze spostrzeżeniem o bogactwie znaczeń i nie wykluczam, że ich część mogła nie wynikać z jasno precyzowanych intencji, nie sądzę jednak, by – w świetle Norwidowskiej koncepcji słowa – można było obronić twierdzenie o nieintencjonalności. To raczej metafizyczne zakorzenienie słowa sprawia, że może ono ewokować znaczenia przekraczające autorskie zamierzenie i dzięki temu mowa nie tylko wyraża człowieka, ale również „sądzi go". W licznych u Norwida autotematycznych wątkach nie znajdziemy motywu wskazującego jako problemu braku idei czy zamysłu; znacznie łatwiej odnaleźć intencje zarzucone lub nie podjęte, a zatem nadmiar raczej niż niedostatek tłumaczyłby poetycką niejasność.

W książce Rzońcy można zresztą wskazać fragmenty rozważań o języku, które czynią sformułowane wyżej uwagi polemiczne bezprzedmiotowymi. Na przykład:

nie tylko szeroko rozumiana natura obdarzona była symbolicznymi znaczeniami, ale również język. Jest bowiem język splugawionym przez człowieka środkiem codziennego komunikowania się, ale zarazem, jak mówił Zdzisław Łapiński, ma on rację. Język mianowicie nie jest dziełem przypadku. On odzwierciedla w sobie strukturę świata, jest

[20] C. Norwid *Rzecz o wolności słowa*, PW, III, s. 582.

odbiciem stałych zasad i pierwotnych idei danych człowiekowi przez Boga. [...] I, co charakterystyczne, język jest tajemnicą!"[21].

Takie spostrzeżenia formułuje autor rozprawy w rozdziale rekonstruującym naturę Norwidowskiego symbolizmu, zapominając jak gdyby o regułach dekonstrukcji. Gdy powraca do nich w zakończeniu pracy, umieszcza pisarstwo Norwida w wyłącznie horyzontalnej perspektywie. Skłania to do postawienia pytania, na ile metoda interpretacji powinna respektować aksjologię analizowanego dzieła, czy może opierać się na wartościach biegunowo odmiennych od implikowanych przez interpretowany tekst. Twierdząca odpowiedź na to pytanie wydaje się dyskusyjna, tym bardziej, że w norwidologicznych pracach, także tych, które autor traktuje z dużym dystansem i krytycyzmem, można znaleźć spostrzeżenia i „rewizje" bliskie konstatacjom Rzońcy, a formułowane w większej metodologicznej „harmonii" z analizowanymi utworami.[22] Nie znaczy to jednak, że metodologia jest tu jedynie popisem warsztatowej sprawności, nie wnoszącej nic istotnego do obrazu Norwida, że autor jedynie „znalazł to, z czym szukał". Zaletą studium jest dążenie do ocalenia Norwidowskiej „ciemności" i postulat czytania poety jako „poety tajemnicy". Dekompozycja wizerunku pisarza umożliwia też analizę różnorodnych inspiracji kulturowych Norwida, bez potrzeby rozstrzygania, czy był romantykiem, pozytywistą, czy symbolistą. Ten wątek rozważań zakończy być może długotrwały spór o usytuowanie Norwida w procesie historycznoliterackim. Autor uchyla bowiem potrzebę hierarchizacji odmiennych nurtów w dorobku pisarza, dopuszczając tu, jak sądzę trafnie, możliwość niekoherencji.
Wreszcie sam polemiczny ferment, skłaniający do refleksji metodologicznej i pytań o granice, jakie metodom badania stawia tekst literacki, a szczególnie – o granice dekonstrukcji, jest istotną wartością pracy, tym bardziej, że może zachęcać do autokrytycyzmu i uczyć interpretatorów podejrzliwości wobec rezultatów własnych dociekań.

Grażyna Halkiewicz-Sojak

---

[21] W. Rzońca *Norwid – poeta pisma...*, s. 158.

[22] Na przykład o metafizyce codzienności pisał Wacław Borowy (W. Borowy *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, pod red. Z. Stefanowskiej, Warszawa 1960), o Norwida – poetę emocji i wizjonera upominała się Danuta Zamącińska (D. Zamącińska *Słynne – nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*, Lublin 1985), a konkluzje analizy *A Dorio ad Phrygium* Stefana Sawickiego są w części zbieżne z interpretacją Wiesława Rzońcy (por. S. Sawicki *Jak rozumieć „A Dorio ad Phrygium"?*, w: *Wartość – sacrum – Norwida*, s. 211-229).

Komu podręcznik?

W epoce kolorowych albumów zastępujących książki, w czasach lekceważenia podręcznika i „normalnej" monografii (albo w czasach tylko pozornie takich, albo dla efektu takimi mianowanych, bo przecież oprócz zagospodarowywania marginesów i nawiasów, pisze się wciąż solidne książki), zaproponowano serię „Mała Historia Literatury Polskiej". Co znaczy „mała"? Opozycyjna lub komplementarna wobec „cegieł" podręczników akademickich? Aluzyjna wobec „małych" wersji monografii epok? Skromnie przykrojona do potrzeb i możliwości współczesnej ofiary obowiązku szkolnego i akademickiego? „Mała", bo pisana przez młodsze pokolenie badaczy, skłonnych oddać co należne Mistrzom, lecz znających wartość samodzielnych dociekań? Mała, bo dająca wskazówki, wyznaczająca pole dalszym, samodzielnym już wędrówkom po epokach?

Wyznać muszę, że niezmiernie cieszy mnie każda książka, która nie udaje albumu, komiksu, encyklopedii. Jako maniaczka czytania (w końcu o zawodowym *status quo* polonisty stanowić będzie zawsze czytanie) mam opory wobec, najpiękniejszych nawet, wydawnictw redukujących słowo na rzecz – jakiejkolwiek, jakkolwiek pięknej – ikony. Podręcznik, jestem tego pewna, powinien zachować godność i nie umizgać się do zdeprawowanej przez *mass media* publiczności. Czasem dla dobra tak literatury, jak i reprodukowanych innych dziedzin sztuki. Bo nie chodźmy za nikogo do muzeów, jak nie piszmy nikomu wypracowań.

Ale nie powinien też być (podręcznik) jak kiedyś. Więc jaki? Mam oczywiście pewną koncepcję narracji, łączącej finezję formy z doniosłością treści; narracji zaciekawiającej, przyciągającej, więc uczącej raczej przez uwodzenie, nie przez encyklopedyczną dosadność i weryfikowalność. Narracji autorskiej, takiej jaką zapowiadają anonimowe skrzydełka serii „Mała Historia Literatury Polskiej"[1]. Nie o moje koncepcje jednak idzie, a o dostępną materię. Przeczytajmy zatem poszczególne tomy pamiętając, że mają one zaprojektowanego adresata. Całkiem serio, okazuje się zaprojektowanego. Jeśli bowiem wiele konspek-

---

[1] Recenzja opisuje cztery, dotąd opublikowane, tomy serii „Mała Historia Literatury Polskiej", pod. red. naukową A. Brodzkiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, PWN, Warszawa. D Siwicka *Romantyzm 1822-1863*, Warszawa 1995; G. Borkowska *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996; A. Nasiłowska *Trzydziestolecie 1914-1944*, Warszawa 1995; Z. Jarosiński *Literatura lat 1945-1975*, Warszawa 1996. W dalszym ciągu narracji strony omawianych tomów umieszczam w nawiasie kwadratowym.

tów publikacji opatrujemy zapowiedzią „przydatne uczniowi", co jest rodzajem gry o głos, albo kokietujemy (i tak niezainteresowanego) nabywcę, zapewniając go: „to dla Ciebie" – tomy tej serii zaświadczają o poszukiwaniach formuły podręcznika. Czy ją znajdują?

Opowieść o egzystencji (książek, ludzi i ... historii)

Stylizuję tytuł tej części na sposób – jak mi się wydaje – bliski szkole Marii Janion, bowiem *Romantyzm 1822-1863* Doroty Siwickiej wyrasta z tej szkoły, rozumienia epoki, stylu dyskursu – bogatego w odniesienia, tyleż analitycznego co syntetycznego, noszącego podmiotowe piętno. Nie znaczy to, by Siwicka była czyjąkolwiek epigonką; jest badaczką i popularyzatorką sprawnie i pewnie poruszającą się między tekstami pozostawionej w jej gospodarstwo epoki. Recenzentowi ułatwia lekturę krótkim, mieszczącym się na niepełnej stronie *Od autorki*, deklarując układ: bohaterami książki są poeci, a ich życie i twórczość potraktowano łącznie, literatura zaświadcza jednostkową egzystencję, formy literackie stanowią sposoby artykulacji istnienia, dzieje literatury są społeczną historią idei i wyobraźni. Więc porządek: od tekstu biografii i dzieła, przez refleksję nad formą wyrażającą egzystencję, do syntezy tak idei, jak wyobraźni (estetyki) polskiego romantyzmu, z tendencjami europejskimi i światowymi w tle.
Ten, chronologicznie pierwszy (co nie zgadza się z kolejnością publikacji) podręcznik zdaje się nie kłopotać prowadzoną wśród literaturoznawców dyskusją nad sensownością wyróżniania epok wobec ich niewyraźnych konturów obserwowanych w (skądinąd też negowanym) procesie historycznoliterackim[2].
Siwicka zaświadcza w wielu miejscach o doniosłości omawianej przez siebie epoki, nie ujawnia „pojedynków o romantyzm"[3] – przynajmniej nie czyni tego wprost. Zakładam, że wynika to ze świadomości adresu czytelniczego. Bowiem narracja Siwickiej jest konsekwentnie klarowna, zrozumiała, nie nadmiernie rewolucjonizująca myślenie; dostarcza rzetelnej wiedzy, proponuje spójne i jasne interpretacje poszczególnych utworów, mając na uwadze porządkującą myśl syntetyczną.

---

[2] Zasadnicze kierunki tej dyskusji ujawniły się podczas Zjazdu Polonistów (Warszawa 1995) w sekcji poświęconej polskiej literaturze dziewiętnastego wieku.

[3] Choć sama bierze w nich udział, np. jako autorka i dyskutantka w pracy *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995.

Cel edukacyjny jest również widoczny w delikatnym „trącaniu" o byt paradygmatu romantycznego w sztuce kolejnych epok, także współczesności. Poświęcony został temu zagadnieniu nie tylko zamykający książkę, krótki rozdział *Romantyzm po romantyzmie* – tekst Konwickiego, Dygata, Odojewskiego, Iwaszkiewicza, Buczkowskiego, Stryjkowskiego przypomina narratorka czytelnikowi wielokrotnie, rozkładając przed nim szatę narodowego romantyzmu. Nieprzypadkowo też kończy całość cytatem ze Słowackiego „powieść nie skończona...". Życie romantyzmu w nas – nie skończone (nieskończone?).
Narracja *Romantyzmu* – przez swe zakotwiczenie w ludziach, egzystencji, historii – jest opowieścią tyleż podręcznikową co fabularną. Podręcznikową, bo klarowną, unikającą niezrozumiałych sformułowań, konstruowaną z szacunkiem także dla mniej wyrobionego nabywcy. Fabularną, bowiem wyłania się z niej koherentny, a jednocześnie dynamiczny obraz epoki, jej nici oplatających przede wszystkim ludzi i ich odbicia w tekście. Siwicka wierzy, jak romantycy, że dzieło rozwija się wraz z człowiekiem, jest historycznie zmienne, przytwierdzone do punktu biografii. Ale też podlega, o czym wie Autorka, już jako badaczka pisząca w kontekście współczesnej teorii literatury, krytycznemu użytkowaniu, zależnemu od wyznawanych opcji metodologicznych.
Jeśli *Romantyzm* ma porządek wyznaczany temperamentem Autorki, to nie znajdziemy w nim szczególnych ciążeń ku tematom, których moglibyśmy się spodziewać po znawczyni towianizmu[4]. Wszystkie „działy" zostały dostrzeżone i otrzymały należną porcję uwagi. Z tym zastrzeżeniem, że dzieła (autorzy, gatunki, zjawiska) drugorzędne zostały ledwie wymienione. Przewodnikami pozostali wielcy.
Tom otwiera zatem Adam Mickiewicz. Jego „młodość, przyjaźń i samotność", a zaraz obok pojawiają się filomaci i filareci oraz idea działania we wspólnocie, przełamywanego potrzebą niezależności „ja". Mickiewicz jako bohater tej książki jest od początku widziany w oplocie sprzeczności, ciągnących go ku głównemu nurtowi przygody romantycznej, lecz równocześnie w stronę przeciwną: na ścieżki indywidualizmu. Nie jest monolitycznym autorem, zmaga się na oczach czytelnika z każdym swym kolejnym tekstem, jakby jego byt był wciąż otwarty. Zasada ta dotyczy i pozostałych romantyków. Więc ich sylwetki nie zostały opisane na sposób monograficzny, w oddzielnych rozdziałach. Kolejne etapy twórczości przedzielają fragmenty poświęcone zmianom, zdarzeniom historycznym, bocznym odnogom epoki – np. szkole ukraińskiej, poezji Powstania Listopadowego.

---

[4] Jako autorki książki *Ton i bicz*, Warszawa 1995.

Z poetami – rozwija się projektowany tym tekstem odbiorca. Siwicka przypomina mu wcześniejsze ustalenia, posługuje się wprowadzonymi uprzednio terminami, dobudowuje cegiełki do gmachu romantycznej estetyki i wizji egzystencji; snując swą historycznoliteracką opowieść nie traci z oczu całości. Bardzo ciekawe rozdziały poświęca *Panu Tadeuszowi*, Aleksandrowi Fredrze, Cyprianowi Norwidowi. W rozdziałach tych proponuje punkt widzenia dla współczesnej szkoły i pewnej tradycji dydaktyczno-interpretacyjnej w niej realizowanej – nowatorski. Dlaczego Litwa jest Ojczyzną?, czy romantykom wolno było się śmiać?, czy Norwid był, jak chcieli młodopolanie, zapoznanym samotnikiem? Pytania ważne, bo udzielane na nie odpowiedzi w tzw. procesie dydaktycznym są wciąż zawstydzająco stereotypowe. O ile romantyczny tyrteizm ma szansę na przełamanie romantyczną miłością – nawet nie tak finezyjnie jak u Siwickiej rozumianą, więc dosłowniej, w kategoriach bliższych potocznym – to z *Panem Tadeuszem*, humorem Fredry i milczeniem Norwida współczesna szkoła wciąż sobie nie radzi.

Przyjęta we wszystkich tomach serii zasada nieopatrywania wywodu przypisami, ewentualnie przypominania tylko autorów niektórych poglądów oraz zamieszczania przy końcu wywodu bibliografii, utrudnia oddzielenie narracji w pełni oryginalnej od sprawozdania ze stanu badań. Sądzę jednak, że część „Małej Historii Literatury Polskiej" napisana przez Siwicką jest oryginalna raczej w formie, że autorskie piętno odbija się przede wszystkim w sposobie opowiedzenia historii romantyzmu, nie zaś w treści badawczych ustaleń. Jestem zresztą zwolenniczką tezy o nierozdzielności języka opisu od opisu; tym większą satysfakcję odczuwałam czytając tę narrację. Czy jednak należny podręcznikowi umiar wart był tym razem rezygnacji z bardziej zdecydowanego, prawdziwie autorskiego piętna? Czy pisanie z dala od sporów, metodologicznie bliskie wielu wcześniejszym pracom – ma sens? Potraktowany tak poważnie, że prawdopodobnie gotów przyswoić sobie zawarte w książce treści, czytelnik – czy nie został zarazem przygwożdżony romantycznym paradygmatem bezalternatywnie?

Dyskretny urok badań własnych

Tom *Pozytywiści i inni* nie jest książką napisaną „w poprzek" dotychczasowej recepcji epoki, nie proponuje zmian periodyzacji (choć wybiega śmiało poza pozytywizm, szukając kontynuacji niektórych składników jego dykcji). Usytuować by tę pracę można między klasycznym, wiekopomnym projektem Henryka Markiewicza

a śmiałą, indywidualistyczną, w pewnym stopniu amorficzną wizją Jana Tomkowskiego[5]. Grażyna Borkowska nie ulega Markiewiczowskiej wizji dialektyki i antynomiczności epoki, co nie znaczy, że ruguje je ze swojego myślenia bez reszty. Sugestywna wizja epoki rozdartej między racjonalizmem a irracjonalizmem, posługującej się metaforyką organizmu (więc w życiu obiecującą śmierć) – ta wizja, która patronuje również Tomkowskiemu, gdy szuka „swojego pozytywizmu" w chiromancji, hipnozie i gnozie – ta wizja „pozostaje w pamięci" badaczki, nie przysłaniając własnego projektu lektury.

„Projekt własny" nie oznacza tym razem rewolucji podręcznikowego języka. Średni odbiorca, projektowany deklaracją na skrzydełku, ten i uczeń, i student, i nauczyciel, traktowany jest z całą powagą. Autorka kieruje ku niemu wywód klarowny, uważa, by wyjaśniać zwroty obcojęzyczne, umiejętnie inkrustuje tekst terminologią rozszerzającą horyzonty potencjalnego odbiorcy. Na ogół umiejętnie, ale gdy na jednej stronie znajduję na przykład słowa: „soteriologicznej" i „anomii" (s. 23), zaczynam wątpić w możliwość pogodzenia celów popularyzatorsko- edukacyjnych z naturalną, naukową ekspresją Autorki. Bo o tym, że musi się w swym pisaniu epoki ograniczać, upewnia mnie chwiejna podmiotowość narracji. To paradoks, bowiem właśnie o zacieraniu podmiotowości u pozytywistów pisze Borkowska jako o jednym z trudniejszych samoograniczeń. Zachowuje jednak sterylność *pluralis majestaticus*, stawiając niepotrzebną przegrodę między sobą a czytelnikiem. Zresztą przegroda ta kilkakrotnie, a symptomatycznie, pęka, „my" jako podmiot tekstu przechodzi w „my" – wspólnotę komunikacyjną, a niekiedy ustępuje „ja", autorce całości.

Poświęcam tym, w końcu tylko technicznym i absolutnie drugorzędnym drobiazgom, tyle miejsca, ciekawi mnie bowiem sama koncepcja podręcznika (o czym wspominałam na wstępie). Przejdę już jednak do spraw istotniejszych. Borkowska, ze względu na adres dzieła, pisze nie tylko na tle stanu badań nad epoką. Pisze przede wszystkim na tle kanonu powszechnie akceptowanego, szkolnego, czy nawet ogólnonarodowego. Tak się składa, że tasując karty epoki, uderza właśnie w struny ogólnonarodowej wiedzy powszechnej. Po pierwsze więc, trójca dla niej największych to A. Świętochowski, E. Orzeszkowa i B. Prus. W tej kolejności omawiani, co nie stanowi listy rankingowej, bowiem Prusowi, ostatecznie, dane jest pierwszeństwo. Ale kanon drży od nieobecności Sienkiewicza. Henryk Sienkiewicz pojawia się w rozdziale *Wiel-*

[5] H. Markiewicz *Pozytywizm*, wyd. 2, Warszawa 1980; J. Tomkowski *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993.

kie czytadła. Najpopularniejsi pisarze i potraktowany zostaje dość zdawkowo. „Arcydzieła nowelistyki" opisuje Borkowska z bezwzględną surowością (biedni nauczyciele!) – punktuje ich „ckliwy sentymentalizm", a Sienkiewiczowi zarzuca: „Piętrzył tragedie w sposób niemal groteskowy" (s. 138).
Pisze Borkowska:

Sienkiewicz to pisarz *par excellence*, artysta obdarzony talentem, ale nie wybitną umysłowością, wirtuoz pióra, a nie myśliciel czy ideolog. Polska publiczność nie była przyzwyczajona do tak wyraźnego rozdzielenia obu funkcji – pisarskiej i publicznej, zaskoczył ją przypadek literatury rozrywkowej na tak wysokim poziomie.

Przypisywano więc Sienkiewiczowi idee znacznie przerastające jego prawdziwe intencje, które były niewyszukane i sprowadzały się do kilku zasad: być dobrym Polakiem, to jest katolikiem i patriotą, przestrzegać przyjętych norm zachowań. [s. 140]

Podzielam tę opinię. Także wywód dalszy, szkoda że skrótowy, na temat konserwatyzmu, mizoginizmu, a (w domyśle) ciasnoty intelektualnej sprawnego fabulatora. Jest oczywiste, że badacze pozytywizmu przyjęli gusta epoki za swoje własne, wpuszczając Sienkiewicza na wysokoartystyczne szczyty, jakie nigdy nie były jego udziałem. Ale pamiętajmy, do kogo kieruje Borkowska swe lapidarne w tym fragmencie uwagi. Pozaspecjalistyczna recepcja Sienkiewicza ma dwa wcielenia. O jednym badaczka pamięta, gdy przypomina czytelnikowi, o czym pisze Sienkiewicz w poszczególnych tomach *Trylogii* (s. 139). Drugiego, zafascynowanego tym co uznane, a co on rozumie, co dostarcza mu satysfakcji – nie docenia. Ku temu właśnie, maniakowi przygód Kmicica, należałoby zwrócić pióro i spróbować mu wyjaśnić, nie tylko zakomunikować, czemu Sienkiewicz wielkim nie był, a tylko (aż) dobrym w pewnej klasie.
Najciekawsze, nowe rzeczy, mówi Borkowska o Orzeszkowej. Można się było tego spodziewać, tej przecież autorce poświęciła książkę o dialogu, a także obszerną część wydanej ostatnio pracy *Cudzoziemki*[6]. W skrótowej wersji hipoteza samoograniczenia, tłumienia, a także koncepcja dwuetapowości drogi pisarskiej, swoistego ponownego rozpisywania wizji świata, wiele traci. Czytelnik przyjąć musi „na wiarę" tę oryginalną wizję pisarstwa Orzeszkowej, a jest to tym trudniejsze, że interpretacji podlegają utwory mniej znane niż np. *Nad Niemnem*; utwory spoza kanonu szkolnego.

---

[6] G. Borkowska *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej 1845-1914*, Warszawa 1996.; G. Borkowska *Dialog powieściowy i jego konteksty (na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej)*, Warszawa 1988.

W sylwetce Prusa przekonuje mnie najbardziej akcent położony na egzystencjalny wymiar jego pisarstwa. Czytamy wprost:

Lalka jest pierwszą polską powieścią egzystencjalną. [s. 90]

Wokulski uosabiał dziwność egzystencji, czyli to, że spełnia się ona – paradoksalnie – w samym byciu, nie wymagając niczego więcej – ani wolności, ani otwarcia. [s. 99]

Nie sposób zauważyć, że ta interpretacja zaskakuje swą trafnością oraz wyjątkowością na tle recepcji *Lalki*. Tylko, znów, co ma zrobić z tym pomysłem nauczyciel (uczeń), przyzwyczajony do pytań o romantyzm i pozytywizm; w najlepszym razie o psychologizm i organicyzm dzieła Prusa? Jemu to nadto, specjaliście nie dość. Czy może odwrotnie, w zależności od optyki. Borkowska wyznacza pewien trakt myślenia, możliwy do podjęcia przy odpowiednim poziomie kompetencji. Twierdzę, że traktem tym nie jest w stanie podążać nikt, kto nie posiada p o g ł ę b i o n e j wiedzy polonistycznej.
Tak jak nie doceni subtelnej gry z obowiązującymi paradygmatami. We wstępnym rozdziale, poszukując kontekstu dla polskiego pozytywizmu, nazywa autorka jeden ze składników mitologemu powstańczego „fetyszyzacją ojczyzny" (s. 16). Nawiasem mówiąc, znakomitą dyskusją z ową fetyszyzacją była *Teka Stańczyka*, wspomniana tylko w rozdziale o konserwatystach krakowskich; w lekturze odczułam brak jakichkolwiek fragmentów tegoż cyklu, które mogłyby przecież świetnie wspomóc wywód, a ponadto – bawiąc pouczyć.
Jeśli rozdziały poświęcone prozie wywołują niedosyt, to poezja ma tę przewagę, że można ją obficiej cytować. Tak czyni Borkowska, lekko przegrupowując, także i tutaj, hierarchię. Więc Faleński, Asnyk i Konopnicka, dopiero potem inni, nawet Norwid – bo jego wpływ na epokę był przecież znikomy. Bardzo interesujące uwagi dotyczą Konopnickiej. W ogóle kobiety, co wynika z zainteresowań badawczych Autorki, mają w jej wywodzie szczególną pozycję. Po pierwsze szuka się klucza do ich twórczości – w kobiecej, jednostkowej egzystencji. Autorki drugorzędne, jak Maria Bartusówna, zyskują miejsce, bowiem ich twórczość ujawnia wartości dotąd tłumione, jest wyrazem czegoś rozsadzającego „główny nurt" kultury. Więc Orzeszkowa ze swym anachronicznym patosem, Konopnicka (dla wielu – symbol prostoduszności i literackiej ramoty), śmieszące intelektualistów Rodziewiczówna, spadkobierczyni naturalizmu, pisarka środowiskowa, Gojawiczyńska – mogą liczyć na specjalne potraktowanie. Grażyna Borkowska nie tylko delikatnie dekomponuje epokę, by stworzyć jej nowy wizerunek. Pisze także historię literatury wrażliwej na płeć. Więc, obok interesujących uwag o kobietach, nie zapomina „zbadać na tę okoliczność" także mężczyzn.

W pejzażu przesunięć istotne jest i to, że Borkowska zaczyna budować epokę od historii powstań, mitów, zwyczajów, egzystencjalnych rozterek, życia realnego i kulturalnego. Potem są teksty, a dopiero potem inspiracje zachodnioeuropejskie, filozoficzne i literackie. Pewien podręcznikowy obyczaj kazał jej poprzednikom tworzyć iluzje indukcji: od Comte'a, Taine'a, Zoli – do pozytywistów i ... innych, za pozytywistów branych – za brak atencji dla pozytywizmu potępianych.
O ile moja recenzja nie jest w stanie pomieścić wszystkich wątków *Pozytywistów i innych*, może chyba być metonimią lektury tego (a poniekąd i pozostałych) tomów serii. Każdy rozdział mógłby być zarzewiem polemiki, zawiera bowiem serię hipotez, pomysłów, udanych interpretacji – ale nie zawsze ich pełną eksplikację. Czy może nauczyć, albo czy może naruszyć? Aby nauczyć, musiałby znaleźć wyjątkowo chłonnego odbiorcę, zdolnego do wiary, chętnego do podążania zarysowanym szlakiem – gotowego n a w e t czytać omawiane w tomie książki. By naruszyć, musiałby uderzyć w konesera, znawcę, czytelnika. Ten jednak czułby niedosyt całkiem innego, niż uczeń, rodzaju. Niedosyt partnerstwa, arbitralności dyskursu, spłacającego serwituty dydaktyzmowi.

Fakty, fakty, fakty

„Trzydziestolecie" nie jest terminem konkurencyjnym wobec „dwudziestolecia", to po prostu trochę inne spojrzenie, a pomiędzy datami 1914-1944 zawiera się bardzo istotny fragment dwudziestowiecznego doświadczenia – rewolucja. Trzy wojny: dwie światowe i jedna lokalna o doniosłym znaczeniu, polsko-bolszewicka, światowy kryzys ekonomiczny i trudny okres konfrontacji polskich marzeń o wolności z realiami. [s. 7]

– to słowa ze wstępnego rozdziału podręcznika *Trzydziestolecie 1914-1944* autorstwa Anny Nasiłowskiej. Wywód dotyczący owej terminologicznej korekty jest przekonujący, szczególnie, jeśli za wiodącą przyjmiemy perspektywę politycznych, a co za tym idzie, również egzystencjalnych przypadków pisarskich. W periodyzacji literatury polskiej obszary „pomiędzy", szare strefy przejścia, były zresztą zawsze kontrowersyjne. Bo na przykład, jeśli mówić można zasadnie o poezji Powstania Listopadowego, to co zrobić z następującą po nim ciszą? A, rzekomo „pewna", data otwierająca pozytywizm? Z historycznoliterackich analiz wynika niezbicie, że międzypowstaniowa powieść była czymś więcej niż preludium, natomiast zakneblowana przez zaborcę epoka postyczniowa, w sferze krystalizacji idei, odegrała niebagatelną rolę.
Podobnie „dwudziestolecie", zwrócone ku nowym doświadczeniom, a żegnające z opóźnieniem oporny w odchodzeniu wiek dziewiętnasty – jako logiczna całość jest „trzydziestoleciem". W cudzysłowie, bo-

wiem zbyt poważne traktowanie wszelkich dat i czasowych ram jest pewnym anachronizmem.
Przesunięcie granic utrudnia Autorce i tak karkołomne zadanie opowiedzenia faktów, faktów, faktów. „Wielostylowa" – jak pisze Nasiłowska – literatura tamtego czasu wymusza (co jest już moim zdaniem) strategię leksykonu, czy – może lepiej – pudełka pełnego fiszek. Każdemu autorowi, tekstowi, zjawisku, grupie, poświęcić można proporcjonalnie przycięty pasek tekstu. Trochę traci na tym perspektywa autorska. Tworzy się też, niestety, nieco rozmyty obraz.
Nasiłowska próbuje sygnalizować lewicowy rodowód takich twórców jak Żeromski, Kaden-Bandrowski, Strug. Wyraźnie odróżnia przy tym lewicowość od sowieckich proweniencji, zapominając jednak chwilami, że to rozróżnienie prawdopodobnie niewiele znaczy dla potencjalnego czytelnika książki. Lecz obowiązek wzywa, plan komplementarnego wykładu każe opuszczać miejsca z pozoru oczywiste. Szkoda też, że Autorka nie zatrzymuje się przy fenomenie wpływu Żeromskiego na pokolenie, właściwie pokolenia.
Skrótowość każe rugować ciekawe, aż proszące się o rozwinięcie, tezy interpretacyjne. Na przykład, gdy czytam:

> To wszystko czyni z *Nocy i dni* utwór o szczególnej randze w literaturze polskiej, jakby uprzywilejowany i wyłączony ze zmienności ocen, choć można by się spierać nawet o jego rangę w twórczości Dąbrowskiej. Jest niewątpliwie dziełem jej życia, ale w odkrywczości (moim zdaniem, gdyż nie jest to sąd powszechny) pierwszeństwo należałoby przyznać *Ludziom stamtąd*. [s. 45]

– miałabym ochotę na więcej. Fragmenty *Ludzi stamtąd* jeszcze niedawno znajdowały się w programie szkoły podstawowej i były omawiane, jak Bóg wtedy przykazywał, całkiem po marksistowsku. Należy ten tekst do jednego z wielu, którym zrobiono niepowetowaną krzywdę. Czytelnik podręcznika *Trzydziestolecie...* mógłby może bez uprzedzeń wrócić do Dąbrowskiej (znanej dziś z ekranizacji i *Dzienników*), gdyby dostarczyć mu silniejszego bodźca.
Jeśli Skamander opisany został interesująco (pewną, myślę, regułą jest to, że o poezji w podręczniku łatwiej), to już przy sylwetce Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej sformułowałabym zastrzeżenie, co do niepełnego wyzyskania opisu dla potwierdzenia własnych uwag wstępnych Autorki. Jasnorzewska jest dość w swym kalendarzu wzlotów i upadku typowa. Jej droga w nicość, rozpad kunsztowności stylistycznej, aż po przejmujący naturalizm ostatnich zapisków, mogą być czytane jako wyraz kobiecej egzystencji. Jeszcze bardziej jednak pokoleniowej, tej od euforii po katastrofizm; po traumatyczne zakończenia. Jeśli o Pawlikowskiej: opis tekstów według kryterium tematycznego bywa złudny,

Koniec Świata czy *Baba-dziwo*, to dramaty bodaj najsłabsze, a jedyne, którym Nasiłowska poświęca akapit.
Piszę o tych drobiazgach, choć nie mam duszy zegarmistrza. Przy *Trzydziestoleciu* nie mogłam jednak oprzeć się wrażeniu jakiejś nieprzekraczalności bariery przyjętej w całym cyklu formuły. Sądzę, że Anna Nasiłowska miała zadanie najtrudniejsze. Po pierwsze, istniejące już, znakomite koncepcje, trudne do polemicznego potraktowania, gdy chce się serio wypełnić dydaktyczne zadanie autora kompendium dla ucznia-studenta. Po drugie, rozległość faktograficzna, wielość tekstów z trudem dających się systematyzować.
Czym bliżej współczesności, tym wywód staje się klarowniejszy, a skazane na lakoniczność inwentaryzowanie przechodzi w opis prądów, terminów, kategorii, pojęć. I tak łatwiejszy od rozdziałów wstępnych wydaje się w odbiorze rozdział *Awangarda i „-izmy"*. Walorami kształceniowymi wyróżniają się fragmenty poświęcone sylwetkom Schulza, Gombrowicza i Witkacego. Wiele istotnych treści (modyfikujących obraz utrwalony w podręcznikach szkolnych) wnoszą *Wyzwania współczesności – literatura i polityka*.
W sumie czytelnik otrzymuje mapę epoki, pytanie tylko, czy mapa ta będzie zarazem przewodnikiem.

Bez dogmatów

Literatura lat 1945-1975 Zbigniewa Jarosińskiego dotyczy materii wciąż kontrowersyjnej, rozpiętej między potencją historycznoliterackiej syntezy, a ciągłością procesów nie tylko historycznoliterackich – również historycznych i biograficznych. Część opisywanych w książce pisarzy żyje i tworzy. Niektórzy (żywi i martwi) stawali w ostatnim dziesięcioleciu wielokrotnie pod pręgierzem „hańby domowej". Śledzone na przestrzeni dekad sądy wielu wybitnych krytyków noszą znamiona palinodii. Pierwsze trzydziestolecie powojenne budzi emocje, jest bowiem obszarem historii najnowszej, żywej w historii (literaturze, życiu literackim) dzisiaj.
Zbigniew Jarosiński ucieka od łatwych osądów. Zapowiedź tego kryje się we wstępnej deklaracji terminologicznej, gdzie określenie „literatura Polski Ludowej" nazwane zostaje „wybitnie niefortunnym" (s. 5), ponieważ ruguje z pola widzenia twórczość emigracyjną, przyporządkowując periodyzację „pojęciom z dziedziny polityczno-ustrojowej". Wobec dodatkowej komplikacji – braku jednoznacznie wiodącego prądu, stylu, dążenia, powojenna współczesność opisywana jest chronologicznie, w porządku przyrastania i weryfikacji literackich tendencji, ich

politycznych (jednak) uwarunkowań, istotnych prób i dokonań. Jarosiński rezygnuje przy tym z ambicji szczegółowego sprawozdania, „przycina" epokę do możliwości percepcyjnych odbiorcy, zatrzymując się niekiedy przy pojedynczym tekście, fragmencie poetyckim, o ile jego brzmienie może wspomóc główny tok dowodzenia.
Literaturze lat 1945-1975 obce jest dogmatyczne widzenie, ideologizacja, kombatancki ton. Choć, zarazem, ukrytym bohaterem tej narracji jest człowiek pióra zmagający się z historią, a problematyka moralna pozostaje obecna w tle. Istotnym rysem podręcznika jest ponawiane wobec kolejnych przełomów pytanie o wiarygodny zapis egzystencji, o świadectwo dane (poniechane) kształtującym współczesność czasom. Część pierwsza (do s. 42) opowiada o okresie przed socrealizmem, w próbach syntez zwykle traktowanym dość lakonicznie. Interesująca jest przede wszystkim reakcja na wojnę, kontynuacje Dwudziestolecia i radykalne zwroty. O wszystkich tych problemach, także o rekonstrukcjach tematu wojennego pamięta Autor w dalszym ciągu narracji, tworząc obraz ciągłości.
Socrealizm nie znajduje w podręczniku potępienia, a raczej ironiczny opis. Szczególnie urokliwy w streszczeniach fabuł produkcyjnych. Losy pisarzy w tamtych czasach potraktowane zostały z dużą wyrozumiałością i obiektywizmem. Nie tylko koniunkturalizm (ten na końcu), także dobra wiara, potrzeba czynnego życia, kazały pisać nieudane poematy i powieści. Na tym tle wyróżniona została sylwetka Władysława Broniewskiego; ciekawie prezentuje się chwiejny ideowo Gałczyński. Ale, nie zapomina Jarosiński, także późniejsi piewcy opozycji pisywali zaangażowane wiersze. Tyle że w optyce Autora nie ma miejsca na ideowe zaślepienie, bo skoro bywało „wzniosle i śmiesznie..." Zamieszani w tę grę godni są przede wszystkim współczucia.
W literaturze popaździernikowej, wśród autorów pokolenia '56 i '68 w kraju i na emigracji – znajdujemy tematy, udane, bądź nie, przedsięwzięcia artystyczne, bezdyskusyjne nurty. Nie znajdujemy natomiast ocen ideologicznych. I tak, Putrament może być autorem szczególnie udanej powieści *Bołdyn* (s. 147), a proza małej stabilizacji może być świadectwem generacyjnego „niezbyt – się starania" (s. 135). Powstające w kraju utwory mogą być bardzo dobre, a emigracja może być zastanawiająco ksenofobiczna. Wracając jeszcze do periodu 1945-1949: Jarosiński uzmysławia także i to, że prawdziwie poruszające wizje wojennej zagłady powstały już wtedy, długo przed publikacją *Innego Swiata*.
Style, formy, gatunkowe poszukiwania interesują Autora również, ich prezentacja postępuje za tematami i problemami tekstów. Wyłania się jednakże z książki wizja czasów przymierzających różne kostiumy,

w tym historyczny, idących ku otwartości, nawet postmodernizmowi (tu: *Kosmos* Gombrowicza). Więc hybrydyczność, eseistyczność, personalizacja – w dziennikach, relacjach i w prozie.
Książkę zamyka fragment o krytykach. Też traktowanych bez emocji. Bo, dla przykładu, Artur Sandauer – niezaangażowany w socrealizm, chętnie krytykował twórców, mniej chętnie tych popieranych przez władze. Ale na emigracji:

Rozproszenie środowiska twórczego, powolny obieg czasopism i książek, niewielkie zainteresowanie polskiej diaspory sprawami literackimi – nie służyły krytyce. [s. 187]

Podskórnie widać w propozycji Zbigniewa Jarosińskiego spór z koncepcjami ideowego dyskursu, punktującego w tzw. „literaturze PRL" zjawiska „słuszne" i „niesłuszne", czasem niezależnie od ich literackiej doniosłości. Z koncepcjami czytania „przez *ethos*", uprzywilejowywania „literatury źle obecnej", w tym emigracyjnej nade wszystko. Można by więc rzec, że u Jarosińskiego optyka normalnieje.
Czy jednak właściwe temu podręcznikowi obniżenie temperatury ułatwi r o z u m i e n i e zjawisk przez pokolenie całkiem już wywikłane z minionego – zaplątane w dzisiejsze? Czy stać nas już dzisiaj na „niekomentowaną historię powojenną", oddawaną do rąk tych, którzy mogą czerpać z własnego doświadczenia?
Chciałabym, żeby tak było. Sądzę, że nie jest.

Cztery syntezy, cztery różne pomysły na syntezę. Ich wady i zalety świadczą o indywidualnym podejściu Autorów do zadanych epokom (i podręcznikom) pytań. Epokom, podręcznikom i ich odbiorcom. Bo z każdej z tych książek wyłania się jakiś inny czytelnik. Uczeń? student? nauczyciel? historyk literatury? Nie umiem jednoznacznie odpowiedzieć. A przed nami dalszy ciąg serii.

Inga Iwasiów

Sporna literatura – i co dalej?

1. Spór o spór. Słowo „spór" wiedzie we współczesnej kulturze żywot dwuznaczny. Z jednej strony powiada się, że w naszych ponowoczesnych czasach nie ma o co się spierać, ani przeciw czemu buntować. Niektórzy czynią z tego zarzut, mówią więc o konformizmie kultury postmodernistycznej (S. Morawski), czasem wręcz

o jej neokonserwatyzmie (J. Habermas). Z drugiej strony słowo „spór" należy do kategorii, za pomocą których postmoderniści próbują się samookreślić. Właśnie rezygnacja z poszukiwania tego, co bezsporne – tłumaczą – najlepiej charakteryzuje myślenie współczesne.
Pogląd taki wyraża między innymi François Lyotard, dla którego celem sporu jest *dyssens* a nie *konsens*, niezgoda, nie zaś zgoda. To, że różne dyskursy językowe, które wchodzą w spory, są wzajem niewspółmierne i nieporównywalne, nie jest, według Lyotarda, niczym złym. Ani to, że nie ma nadziei na osiągnięcie w wyniku sporu czegoś, co moglibyśmy nazwać prawdą. Zła jest próba zanegowania owej niewspółmierności, nieuchronnie musi się ona bowiem opierać na przemocy. W sporze chodzi zatem tylko o to, aby pielęgnować spór, nie zaś, by naiwnie dążyć do jego rozwiązania. Jedynie w ten sposób możemy uniknąć tego, co najgorsze: rujnującej harmonii, narzuconej jednomyślności, terroru całości. Słynny artykuł Lyotarda *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna* kończy zdanie: „Odpowiedzią jest wypowiedzenie wojny całości". A to oznacza nieustanne „ożywianie konfliktów"[1].
Filozofię Lyotarda przywołuję nie dlatego, że należę do jej entuzjastów. Przeciwnie – przekonują mnie często argumenty jej krytyków[2]. Sądzę jednak, iż w myśli Lyotarda skupiają się najważniejsze pytania współczesnego sporu o spór. Kto jest podmiotem sporu – język czy człowiek? Czy można prowadzić spór w sytuacji, kiedy sporne jest wszystko i nie ma żadnej zasady transdyskursywnej pozwalającej porównywać spory? Czy powinniśmy wyrzekać się sporu gdy zwątpimy w istnienie prawdy? Czy mimo to musimy dążyć do czegoś, co bezsporne i jaką cenę wolno za dążenie to zapłacić? Pytania nie pozbawione staroświeckiego patosu, bo też kryją się w nich odwieczne wątpliwości dotyczące natury, sensu oraz celu spierania się i dyskutowania.
I jedne, i drugie – pytania i wątpliwości – stanowią kontekst dla serii książek pod wspólnym tytułem *Sporne postaci polskiej literatury*

---

[1] J.-F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?*, przeł. M. Gołębiewska, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, pod red. St. Czernika i A. Szahaja, Warszawa 1996, s. 43.

[2] Zob. J. Bouveresse *Racjonalność i cynizm*, przeł. M. Kowalska, „Literatura na Świecie" 1988 nr 8-9; W. Welsch *Mowa – konflikt – rozum. Prezentacja i krytyka Lyotardowskiej koncepcji postmodernizmu*, przeł. P. Domański, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*... Z mojego punktu widzenia ważna jest uwaga Welscha, iż aby pojąć Lyotardowską wizję sporu, założyć należy istnienie kryterium pozwalającego porównywać dyskursy i oceniać ich heterogeniczność. Kto bowiem stwierdza przynależność argumentów dwóch spierających się osób do dwóch różnych dyskursów? Tylko ktoś, kto potrafi dyskursy te przekroczyć.

współczesnej[3]. Trzy tomy, około czterdziestu szkiców traktujących o ponad pięćdziesięciu pisarzach. Przedsięwzięcie już z racji swojego rozmachu zasługuje na uwagę.

2. Mapa sporu. Alina Brodzka, redaktor 1. tomu *Spornych postaci polskiej literatury współczesnej* (oraz współredaktor, wraz z Lidią Burską, tomu 2. i 3. bez patosu i krótko wyjaśnia cel przedsięwzięcia. Tłumaczy, iż spór nie dotyczy rangi twórczości pisarzy, o których mowa w tomie. Ranga ta jest bezsporna. Idzie raczej o „osobiste i krytyczne obcowanie z tekstem, o żywe emocje i różnostronne odczytania" (1, s. 5). Brodzka wyraża także nadzieję, iż zebrane w tomie szkice trafią do młodych, którym spodobać się mogą „teksty nienormowane rygorami systematycznych podręczników". Podobny adres znajdujemy na „skrzydełkach" wszystkich trzech tomów: „nauczyciele, studenci, uczniowie". Także na odwrocie stron tytułowych 1. i 2. tomu możemy przeczytać, iż książki te są zalecane przez MEN do użytku szkolnego w starszych klasach szkół ponadpodstawowych (3. tom nie jest już zaopatrzony w taką notę).

Rzecz jasna, informacja o założonym odbiorcy to w istocie informacja dotycząca charakteru zebranych w książkach szkiców. Informacja o tym, że ich celem jest popularyzacja wiedzy o literaturze, zachęta do lektury dzieł pisarzy współczesnych, podwyższenie poziomu kultury literackiej. Nie należy więc szukać tu subtelnych roztrząsań, specjalistycznego języka, naukowej dokładności, historycznoliterackiej syntezy ani, mogącej ucieszyć tylko znawców, interpretacyjnej wirtuozerii. Zauważmy wszakże: wymóg pisania dla ucznia i studenta może łatwo wchodzić w kolizję z nakazem szukania tego, co nowe i sporne. Żeby dać nowe odczytanie, często trzeba przecież ulec pokusie drobiazgowości. Zapędzić się w obszary odwiedzane tylko przez badaczy. Złamać nakazy komunikacyjnej zrozumiałości. Tak jak to uczynił Marek Zaleski w swej dekonstrukcjonistycznej lekturze *Waisera Dawidka* zamieszczonej w 3. tomie serii.

Ale to nie jedyna wątpliwość, jaką budzą założenia książki. Oto i druga. Szkice pomieszczone w *Spornych postaciach...* mają jednocześnie przedstawiać lektury i nowe, i sporne. Nowość oraz sporność to jednak

---

[3] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, pod red. A. Brodzkiej, Warszawa 1994; *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1995; *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1996. Cytaty lokalizuję w tekście, pierwsza cyfra oznacza numer tomu, druga – numer strony.

wartości, które wcale nie chodzą w parze. „Żywe emocje" podczas lektury nie prowadzą *ex definitione* do interpretacji spornej. Spory nie muszą wynikać z „osobistego i krytycznego obcowania" z tekstem literackim, na odwrót – bywają często efektem lektury powierzchownej. Dlatego też jedni autorzy (np. Anna Sobolewka w eseju *Maksymalnie udana egzystencja. Miron Białoszewski,* zawartym w tomie 1.) rezygnują z tego, co sporne, na rzecz lektury osobistej. Inni poprzestają na zarejestrowaniu i skomentowaniu nowszych i starszych sporów literackich.

Niejasność trzecia. Autorzy esejów szukają sporu w różnych miejscach, w przestrzeni między tekstem a kontekstem. W konsekwencji powstają nie tylko szkice w rodzaju portretu „spornej postaci", ale także interpretacje jednego lub kilku utworów, prace o legendach biograficznych i stereotypach odbioru, a nawet opracowania poświęcone nurtom literackim (kresom i literaturze chłopskiej). Innymi słowy, możemy znaleźć w *Spornych postaciach...* nie tylko rozprawki historycznoliterackie i eseje, ale również publicystykę kulturalną.

W końcu – *last but not least* – recenzowane szkice ujawniają, niekiedy bardzo wyraziście, osobowości swoich autorów. *Sporne postaci...* są bowiem pisane w dużej mierze przez tych samych autorów. Powtarzają się nazwiska – Małgorzaty Baranowskiej, Anny Nasiłowskiej, Anny Sobolewskiej, Grażyny Borkowskiej, Andrzeja Wernera, Zygmunta Ziątka i Jana Tomkowskiego. Między szkicami jednego autora – niejako „w poprzek" tomów – nawiązują się więc silne więzi pokrewieństwa. W rezultacie uprawnione byłoby pytanie, co jest spornego w literaturze polskiej na przykład według A. Sobolewskiej (związki z kulturą żydowską), czy według Andrzeja Wernera (doświadczenie totalitaryzmu). Z drugiej znów strony, różne strategie budowania wywodu, odmienne stylistyki czy w końcu rozmiary szkiców (amplituda jest tu zastanawiająco duża: w 3. tomie sąsiadują siedmio stronicowy tekst Marcina Piaseckiego o Marcinie Świetlickim z dwudziestopięciostronicowym Anny Sobolewskiej o dwóch książkach Juliana Stryjkowskiego) tworzą osobliwą „fakturę" każdego tomu. Spór, jaki rozgrywa się w *Spornych postaciach...*, jest więc nie tylko sporem o literaturę polską, ale także o to, jak pisać o współczesnej literaturze polskiej. Rozważmy, co z wymienionych obserwacji i sprzeczności wynika.

3. Spór o spójność. Najpierw chciałbym zapytać o spójność poszczególnych tomów, zastanowić się, czy przyjęte przez redaktorów zasady spójność tę zapewniają. Otóż widzę dużą różnicę między tomem pierwszym (który tworzy całość), a tomem drugim i trzecim (które jej nie tworzą). Jak to możliwe? Myślę, że swą spój-

ność tom pierwszy zawdzięcza tematowi, który powraca w większości esejów. Owym głównym tematem jest stan i sytuacja literatury polskiej po doświadczeniu komunizmu.

Powiedziałbym tak – nie przez przypadek tom pierwszy rozpoczyna szkic Jana Walca o Władysławie Broniewskim – szkic, w którym autor tropi „białe plamy" (1, s. 8) oraz proponuje „wycieczkę poza sferę logiki dwuwartościowej" (1, s. 11). Cały tom można bowiem nazwać tropieniem „białych plam" oraz taką właśnie wycieczką. Wycieczką – by użyć formuły tytułowej eseju Andrzeja Wernera, zamykającego tom – mającą pokazać „niewinność winnych oraz winę niewinnych". W interpretacji Walca Broniewski nie jest już akademijnym poetą komunistycznym, ale wielką osobowością poetycką na miarę romantycznych wieszczów. Walc snuje wyraźną paralelę między Mickiewiczem a Broniewskim – obaj są tragicznie uwikłani w Rosję. I tu napotykamy kolejny wątek, który będzie powracał w innych szkicach. Uwikłanie w Rosję jest bowiem wynikiem uwikłania w historię, które cechuje życie i twórczość większości pisarzy, o jakich mowa w 1. tomie *Spornych postaci...* Uwikłanie takie jest w istocie tematem szkiców Tomasza Burka o Jerzym Andrzejewskim oraz Anny Nasiłowskiej o Jarosławie Iwaszkiewiczu.

Podobny cel, przyświeca Zygmuntowi Ziątkowi w interpretacji prozy Borowskiego. Ziątek powiada wprawdzie, że chce jedynie umieścić opowiadania Borowskiego w nowym kontekście, w kontekście literatury świadectwa. Tym samym jednak uwalnia Borowskiego spod jarzma legendy komunistycznego męczennika (kwestię trafności tej i innych interpretacji pozostawiam teraz na boku). Małgorzata Baranowska, na odwrót, pokazuje, że powszechna opinia, jakoby Aleksander Wat był wzorem antykomunisty, nie znajduje potwierdzenia w jego książkach. Baranowska chce widzieć Wata jako pisarza i człowieka do końca nieświadomie uzależnionego od komunizmu. Z kolei Marek Zaleski porusza niewygodny w okresie PRL temat pamięci o kresach w literaturze. Ale i on zmierza do konkluzji paradoksalnych. Kultura kresów – uważa – nie jest po prostu dziedzictwem, z którego zostaliśmy ograbieni przez sowieckich okupantów. Kresy to mit, który ma być *antidotum* na przeżywany przez nas kryzys kultury uniwersalnej.

Nawet szkice Grażyny Borkowskiej o Różewiczu oraz Anny Sobolewskiej o Białoszewskim, w których traktują one swoich bohaterów jako poetów osobnych, szczęśliwie niepodległych, uniezależnionych od historii (choć nie oddalonych), nawet te szkice dają się rozpatrywać jako próba zapełnienia „białej plamy". Białą plamą, czymś dotąd niedostrzeganym, jest bowiem Różewiczowski postmodernizm oraz Białoszewskiego „maksymalnie udana egzystencja".

Zamykający 1. tom *Spornych postaci* esej Andrzeja Wernera *Wina niewinnych i niewinność winnych. Rzut oka na związki polityki z literaturą i literatury z polityką w PRL* trudno byłoby nazwać jednoznaczną rekapitulacją wątków przewijających się przez całą książkę. Werner nie twierdzi, że kultura i literatura polska bohatersko dawały odpór komunizmowi; nie sądzi, iż mu się zaprzedały; nie usprawiedliwia też pisarzy, którzy stali obok dylematu „współpraca z komunistami – bunt przeciw nim". Twierdzi bowiem, że wiara w normalność kulturalną PRL była naiwna, a zarazem wygodna. Pisarze egzystowali bowiem w sztucznym rezerwacie, w więziennym salonie. Werner nie oskarża wprost tych, którzy salony te odwiedzali, z jego tonu jednak jasno przebija sympatia wobec więźniów, którzy pozostali we własnych celach. Werner zauważa na przykład, że Mrożkowa krytyka wad narodowych była wprawdzie potrzebna, zarazem jednak uderzała w te wartości, które dawały społeczeństwu obronę przed komunizmem. Czy wobec tego była „obiektywnie" szkodliwa i powinno się jej zaniechać? Tego Werner nie mówi. W każdym razie postawionego wobec takiego dylematu Mrożka trudno byłoby wybronić przed zarzutem o „niewinną winę". Co więcej, ten sam zarzut można by postawić także Różewiczowi[4], a nawet – *mutatis mutandum* – Białoszewskiemu. Dlatego też sądzę, iż surowość Wernera jest tylko maską skrywającą bezradność. Ostateczna konkluzja jego eseju brzmi niepokojąco banalnie: nie ma jednej miary w ocenie wpływu polityki na literaturę. Przypadek każdego pisarza należy rozpatrywać osobno, bilansując wszystkie plusy i minusy. Werner nie zauważa wszakże, iż tego właśnie bilansu – bez żadnej ogólnej reguły –nie potrafimy dokonać, analizując różne odcienie pisarskiej kolaboracji, dopuszczając strategię wallenrodycznego „łudzenia despoty", uznając, że polityczne zaangażowanie po słusznej stronie nie zapewnia powstania wielkich dzieł, podobnie jak zaangażowanie po stronie niesłusznej nie musi z konieczności literacko dyskwalifikować. Trudności w dokonaniu bilansu, o którym pisze Werner, dobrze pokazują szkice Anny Nasiłowskiej *Stary poeta: Iwaszkiewicz i historia* z tomu 1. oraz *Zbigniew Herbert: Pan Cogito ma kłopoty* z tomu 3. Z porównania obu tekstów wynika rzecz ciekawa – zaskakujące pokrewieństwo między oboma pisarzami. Co łączy Iwaszkiewicza, wedle Nasiłowskiej, konformistę i hedonistę, z Herbertem, surowym moralistą? Otóż obaj – jak Pan Cogito – postanowili, że będą żyć poza historią.

---

[4] Co też czyniono; o konformizm oskarżał Różewicza St. Barańczak (*Okaleczona twarz Hypnosa*, w: *Ironia i harmonia*, Warszawa 1973), a potem w ostrym tonie Z. Herbert („Kultura" 1985 nr 7).

Iwaszkiewicz nie rozumie historii, więc się jej poddaje. Herbert także jej nie rozumie, osądza więc historię wedle rygorystycznego kodeksu etycznego. Nasiłowska pyta wprost: jak wybierać w sytuacji alternatywy między „restrykcyjnością polityczno-moralną, albo uniwersalizmem okupionym koniunkturalizmem i ugodowością?" (1, s. 167). I w obu wypadkach – i Iwaszkiewicza, i Herberta – uchyla się od odpowiedzi. Sugeruje jedynie, iż nie jest nią proste opowiedzenie się za którąś ze stron tego sporu. Pytanie jednak padło: czy zatem dzieło Iwaszkiewicza to przykład na niewinność winnych, a pycha Herberta, jego samozadowolenie, czy nawet – według określenia Tadeusza Komendanta – fanatyzm, to przykład na winę niewinnych? A może na odwrót? German Ritz w niedawno opublikowanym szkicu poświęconym związkom Iwaszkiewicza z władzą stwierdza, że odpowiedź na pytanie takie, jakie zadała Nasiłowska, jest niemożliwa, bo to pytanie źle postawione[5]. Samo sformułowanie alternatywy: albo opór albo oportunistyczny współudział, świadczy bowiem o przyjęciu politycznego punktu widzenia. Teza Ritza jest interesująca, jego argumentacja, w której dowodzi, że Iwaszkiewicz odkrył „trzecią drogę", sprowadza się jednak do powtórzenia znanej wcześniej opinii o uczciwości i prawości Iwaszkiewicza. Natomiast ocenie Ritza, iż autor *Panien z Wilka* po 56 roku z żelazną konsekwencją budował ową trzecią drogę, przeciwstawić można świadectwo J. J. Szczepańskiego, zawarte w *Kadencji*. Szczepański nie odmawia Iwaszkiewiczowi wielkości i zgadza się, iż uczynił on wiele dobrego jako prezes ZLP. Ale za uczynkami Iwaszkiewicza stało nie tyle poświęcenie, co poczucie osobistej misji, iż oto ratuje literaturę polską. Iwaszkiewiczowskie dyplomatyzowanie nie wydaje się Szczepańskiemu całkowicie spójne, a taktyczne ustępstwa nie zawsze zrozumiałe[6].

Podsumowując: lektury nieposłuszne rygorom podręczników to w wypadku pierwszego tomu *Spornych postaci* lektury pokazujące niejednoznaczność polskiej literatury po przejściu przez komunizm. Postaci sporne to tyle, co postaci „źle obecne w szkole", by posłużyć się formułą, która stała się tytułem znanej antologii Bożeny Chrząstowskiej. „Źle obecne" nie w tym sensie, że niechciane, ale że obecne w sposób

---

[5] G. Ritz *Stosunek niejednoznaczny, czyli Jarosław Iwaszkiewicz wobec władzy*, w *Literatura i władza*, Warszawa 1996 (nazwisk redaktorów tego tomu, zbierającego kilka referatów, nie podano).

[6] Zob. też interesującą próbę bilansu, jaką podjęli K. A. Jeleński oraz G. Herling-Grudziński w rozmowie pod tytułem *Jarosław Iwaszkiewicz*, zamieszczonej w „Kulturze" 1980 nr 5.

niepełny i połowiczny. Konflikty i spory o jakich mowa w pierwszym tomie *Spornych postaci*, pozostają więc czytelne, ponieważ posiadają wspólny mianownik.

Tytuł książki Bożeny Chrząstowskiej przywołałem nie bez powodu, sądzę, że jej *Literatura „źle obecna" w szkole* z jednej strony, a na przykład *Lektury licealisty* Wojciecha Pykosza i Leszka Bugajskiego z drugiej, stanowią kontekst dla *Spornych postaci... Lektury licealisty* dlatego, że to rzecz wyczyszczona ze wszystkiego, co mogłoby być źle widziane politycznie. Książka, w której pisze się o awansie kulturalnym chłopów w kontekście *Tańczącego jastrzębia* Juliana Kawalca, w której Ryszard Kapuściński wciąż jest entuzjastą ruchów narodowo-wyzwoleńczych w trzecim świecie oraz w której zamieszczono prace o prozie T. Hołuja i H. Auderskiej, pisarzy namaszczonych przez władze PRL. W antologii Chrząstowskiej na odwrót – chodzi o odkrycie tej części literatury współczesnej, która była dotąd nieznana i zakazana. *Sporne postaci* unikają obu skrajności. Widać to nie tylko po doborze autorów, ale także po notach o pisarzach, umieszczonych na końcu każdego tomu. Dla Chrząstowskiej noty stały się miejscem do wyrażenia osobistych przekonań (że Herbert to największy polski poeta) oraz pochopnych sądów (że Różewicz jest twórcą bardziej historycznym niż współczesnym). W *Spornych postaciach* noty o pisarzach pełnią przypisaną im funkcję, zwięźle i rzeczowo informują o dorobku bohaterów każdego tomu.

Nim przejdę do kwestii spójności kolejnych tomów krótka refutacja – otóż niewątpliwie ceną, jaką przychodzi zapłacić autorom pierwszego tomu za konsekwencję w trzymaniu się założeń serii, jest zbliżenie stylu niektórych wypowiedzi do reguł publicystyki. Widać to zresztą nie tylko w szkicach zebranych w pierwszym tomie. Podobnie dzieje się w omawianym przeze mnie szkicu Nasiłowskiej o Herbercie, w którym dystansuje się ona wobec „publicystycznego" czytania Herberta, a zarazem takiego właśnie odczytania dokonuje. Widzę w tym zarazem konsekwencję jak i pewną sprzeczność. Nasiłowska koncentruje się bowiem na najnowszych sporach, jak twierdzi, luźno związanych z twórczością Herberta. W rezultacie o jego poezji pisze w istocie niewiele. Być może założenie to nazbyt pochopne. Ostatnie wiersze Herberta zebrane w tomie *Rovigo* nie należą przecież do jego największych osiągnięć. Poetyka, jaką wykuł w *Panu Cogito*, wyraźnie jest na wyczerpaniu i kończy się właśnie w takich utworach, jak przywoływany przez Nasiłowską *Chodasiewicz* (a także w wierszu *Bezradność* o Józefie Oleksym). Być może agresywny ton wypowiedzi Herberta ma więc jednak jakiś związek z jego twórczością, może jest przejawem niepewności i frustracji?

Powiedziałem, że w drugim i trzecim tomie nie dostrzegam idei scalającej. Nie dostrzegają jej chyba także i redaktorzy. W kilkuzdaniowej nocie wstępnej nie próbują nawet wyjaśniać wyboru bohaterów szkiców. Przypominają tylko, iż wybór ten pozostaje zawsze arbitralny, gdyż nie sposób opisać wszystkich postaci budzących spory. To zapewne prawda. Chcielibyśmy jednakowoż wiedzieć, dlaczego sporna jest poezja K. Karaska (który najbardziej gwałtowne oburzenie wywołał bodajże swoją antologią poezji G. Benna, o niej jednak chwalący Karaska T. Burek nie wspomina), dlaczego sporny jest dorobek Jana J. Szczepańskiego, Andrzeja Kuśniewicza czy Henryka Grynberga, nie zaś na przykład Józefa Mackiewicza, Tadeusza Konwickiego, Stanisława Lema, Ireneusza Iredyńskiego, Rafała Wojaczka czy Sławomira Mrożka.

Tom drugi i trzeci prowokują do zadania jeszcze innego pytania. Otóż, jeśli otrzymujemy blisko czterdzieści szkiców o około pięćdziesięciu pisarzach, to przestajemy rozumieć, na czym miałby polegać spór, na który kieruje naszą uwagę tytuł serii. Cóż by to miało znaczyć, że większość wybitnych polskich pisarzy to pisarze sporni? Z wyborów dokonywanych przez autorów szkiców trudno wywieść wspólne im kryterium sporności. Czy kryterium tym są polemiki, jakie wzbudzała twórczość danego pisarza? Wtedy zrozumiały byłby na przykład wybór twórczości Marka Hłaski, ale z kolei niezrozumiałe pozostaje to, dlaczego Jan Tomkowski, autor szkicu o Hłasce, o sporach tych nie wspomina. A może sporny staje się ten pisarz, którego twórczość większych sporów nie budziła, jak to otwarcie w swoich rozprawach o pisarstwie J. J. Szczepańskiego i K. Brandysa wyznają ich autorzy, A. Werner i Z. Jarosiński? W owym braku sporu tkwić może przecież coś zastanawiającego. A jeśli sporu nie było, to może warto go wywołać, jak to czyni M. Baranowska spierając się z J. M. Rymkiewiczem? Dalej – czy „spór" jest kategorią ideologiczną, czy wynika z właściwości strukturalnych utworu literackiego, czy może ze sprzeczności samego pisarza? Czy autorom szkiców idzie o opisanie istniejących sporów, skomentowanie ich, wywołanie nowego sporu, odnalezienie czegoś, co jest sporne, lecz dotąd za sporne uznawane nie było, czy może o pokazanie, że to, co wydawało się niezrozumiale i sporne, jest w rzeczywistości jasne i oczywiste? Różni autorzy różnie o tym sądzą. Dlatego teksty zawarte w *Spornych postaciach* tak bardzo się różnią. Nie znaczy to jednak, że nie mają nic ze sobą wspólnego.

4. Literatura sporna – między zapomnieniem a mitem. Gdy patrzymy na literaturę polską przez pryzmat „sporu", rozpada się ona na dwie części: na literaturę nieznaną lub zapomnianą

oraz literaturę zmitologizowaną i poddaną ciśnieniu stereotypów odbioru.

I tak z pewnością chęć przybliżenia młodym czytelnikom nie znanych im postaci literatury współczesnej jest ważnym celem szkiców o Stanisławie Czyczu, Henryku Grynbergu, Andrzeju Bobkowskim, Krzysztofie Karasku, Leopoldzie Buczkowskim, Teodorze Parnickim, Janie J. Szczepańskim czy Andrzeju Kuśniewiczu. Przyznać trzeba, iż niektórzy autorzy szkiców wykazują dużą inwencję w wykonaniu tego zadania. Na przykład Tomasz Burek, chcąc przybliżyć twórczość K. Karaska oraz nadać jej odpowiednią rangę, snuje, nie do końca żartobliwą, paralelę między Nową Falą a Skamandrem. I tak odpowiednikiem Tuwima jest wedle Burka St. Barańczak, „replikę" (3, s. 43) Słonimskiego stanowi Zagajewski, lutnię po Lechoniu przejął Krynicki, zaś zastępcę Wierzyńskiego widzi Burek w St. Stabro. Jest nawet i Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w osobie „Kornhausera Juliana" (3, s. 43). W układance Burka rolę najwybitniejszego skamandryty, Jarosława Iwaszkiewicza, pełni oczywiście Krzysztof Krasek.

O Nowej Fali, lecz w zgoła inny sposób, traktuje jeszcze jeden szkic, pióra Małgorzaty Baranowskiej: *Barańczak, Krynicki i duch czasu* (zamieszczony w tomie 2.). Baranowskiej idzie nie tyle o popularyzację poezji bohaterów szkicu, co o uwolnienie jej od pewnego stereotypu odbioru. Według autorki, Barańczaka i Krynickiego postrzega się jako poetów „słusznej walki", podczas gdy są oni przecież „wspaniałymi poetami dzisiaj i na przyszłość" (2, s. 102). Nie jestem pewien, czy to prawidłowa diagnoza. Wydaje mi się, że wśród odbiorców tomu – a więc uczniów i studentów – dosyć powszechne jest przekonanie o przełomie, jaki dokonał się w poezji Barańczaka i Krynickiego. Wtedy, kiedy nowofalowcy zapracowywali na opinię poetów politycznych, odbiorcy ci przychodzili dopiero na świat. Dla nich „polityczność" ich poezji nie stanowi problemu, nie jest bowiem ważna. Raczej zatem szukanie ciągłości między Barańczakiem z *Korekty twarzy*, z *Jednym tchem*, z *Dziennika porannego* a Barańczakiem z *Widokówki z tego świata* byłoby dla nich odkryciem czegoś zaskakującego i spornego.

Z podobnych powodów, a więc zagadnień recepcji, interesujący jest tekst Jana Tomkowskiego *Wawel i Vence. Witold Gombrowicz* (t. 1). Tomkowski, odwołując się do osobistych doświadczeń, pisze o pokoleniowym odbiorze pisarstwa Gombrowicza. Ze smutkiem stwierdza, iż współczesna polska świadomość, świadomość „narodowa i katolicka", nie sprzyja popularności Gombrowicza. W wolnej Polsce przestaje on być rozumiany i czytany. Nadzieję na zmianę sytuacji pokłada Tomkowski w najmłodszych czytelnikach, tych urodzonych w latach 70. Otóż są to nadzieje płonne, czego dowodzi książka St. Bortnow-

skiego *Ferdydurkizm, czyli Gombrowicz w szkole*. Z badań Bortnowskiego wynika, że Gombrowicz jest dla młodzieży pisarzem obcym, zaś *Ferdydurke* to dla niej „książka napisana po chińsku"[7]. Podobnie zresztą, jak dla nauczycieli, którzy czytają Gombrowicza niechętnie i znają słabo. Stanowi on ich lekturę obowiązkową. Co gorsza, Gombrowicz zostaje we współczesnej szkole upupiony. Okazuje się bowiem, iż większość nauczycieli ceni *Ferdydurke* za sceny szkolne, a to z racji ich realizmu i zalet trafnej obserwacji. Tym samym szkoła, z której kpi Gombrowicz, umieszczona zostaje gdzieś daleko w przestrzeni i czasie.

Zadania zdecydowanej demistyfikacji legendy pisarskiej podejmuje się G. Borkowska w szkicu *Edward Stachura: nie wszystko jest poezją* (t. 2.). Jej wysiłek polega na wydobyciu z pism samego Stachury oraz ze wspomnień o nim dowodów kompromitujących jego pełną patosu ideę, nazwaną przez Henryka Berezę „życiopisaniem" (demistyfikację taką przeprowadził zresztą w pewnym stopniu w posłowiu do *Poezji i prozy* Stachury sam Bereza). Demistyfikacja Borkowskiej nie obejmuje jednak tylko legendy Stachury, ale także dotyczy jego dzieła. Autorka dochodzi bowiem do wniosku, iż Stachura jest pisarzem mocno przecenionym. I chyba nie może być inaczej – zmiana recepcji nie odbywa się w próżni, musi dotyczyć również wartości samego pisarstwa. Tak oto zostaje podważone kolejne założenie serii *Sporne postaci literatury współczesnej*: że można oddzielić spór o sens pisarstwa od sporu o jego wartość, że potrafimy podzielić spory na te, które naruszają wielkość czyjegoś pisarstwa i na te, które jej nie naruszają.

5. Spór o postmodernizm. W kilku szkicach zebranych w *Spornych postaciach* powraca pytanie o postmodernizm polskiej literatury współczesnej. Sprawa ta pojawia się na dwa sposoby: otwarty i jawny. Wprost o postmodernizmie piszą: Grażyna Borkowska w szkicu *O Tadeuszu Różewiczu inaczej*, Anna Nasiłowska w tekście *Ciemne i jasne wiersze Grochowiaka* (t. 2.), Stefan Szymutko w *Parnickim – ostatnim pisarzu bytu* (t. 3.) oraz Marek Zaleski w *Czarnej dziurze. (Paweł Huelle: „Waiser Dawidek")*.

W wymienionych szkicach powraca interesująca idea zdefiniowania postmodernizmu za pomocą kategorii „codzienności". Próbę taką podejmuje między innymi Anna Nasiłowska. Jej argumentacja przebiega następująco: Grochowiak jest postmodernistą *avant la lettre*. Postmodernistą, czyli pisarzem bez wyraźnych poglądów, jakie miał jeszcze

---

[7] St. Bortnowski *Ferdydurkizm, czyli Gombrowicz w szkole*, Warszawa 1994, s. 80.

Przyboś, poetą kierującym się odruchami zachwytu i obrzydzenia, podmiotem doświadczającym rozpadu rzeczywistości. Kwalifikacja Grochowiaka jako postmodernisty nie jest u Nasiłowskiej równoznaczna z aprobatą. Wiersze autora *Agrestów* mają według niej różną wartość, wiele w nich nieudolności i naiwności. Oznakę takiej naiwności stanowi także spór o turpizm, w którym szło – w ocenie Nasiłowskiej – o problem nierozstrzygalny i naprawdę nieważny. Grochowiakowi przeciwstawia więc Nasiłowska między innymi Różewicza i Świrszczyńską, którzy wyminęli problem turpizmu. A to dzięki temu, iż „pojawił się [w ich poezji] świat wysnuty z materii codzienności, z doświadczenia oczyszczonego z hierarchizacji" (2, s. 29). Słowem, Grochowiaka spór o piękno i brzydotę stanowi wyraz poszukiwania własnego stylu „nieco na oślep, w pośpiechu" (1, s. 29), co, konsekwentnie, uznać wypada za rys świadczący o postmodernistyczności jego poezji. Rzecz interesująca – w interpretacji Borkowskiej argumentacja na rzecz postmodernizmu przebiega zupełnie inaczej. Borkowska wprawdzie, jak Nasiłowska, zauważa u Różewicza dążenie do odtwarzania „więzi ze światem na poziomie egzystencjalnego konkretu" (1, s. 53). Ale to właśnie czyni w jej przekonaniu z Różewicza postmodernistę! Grochowiak nie potrafił zadzierżgnąć takiej więzi, uwikłał się w jałowy spór estetyczny na temat turpizmu, potem uciekał od brzydoty w naiwny pulchryzm – dlatego nazywamy go postmodernistą. Różewicz – przeciwnie – co także jednak stanowi dowód na postmodernistyczność jego poezji.

Nasiłowska, obok Różewicza, przywołała przykład Anny Świrszczyńskiej. Otóż Małgorzata Baranowska w swoim szkicu *Szymborska i Świrszczyńska – dwa bieguny codzienności* (t. 3.) wiele wysiłku wkłada w to, aby dowieść, że celem bohaterek jej tekstu jest „odkrywanie codzienności, rozszerzanie jej granic w poezji" (3, s. 72). Nie łączy jednak owej dążności z postmodernizmem, słowo to nawet nie pada w jej szkicu. Na koniec dodajmy, iż o codzienności w poezji pisze jeszcze Marcin Piasecki, analizując twórczość Marcina Świetlickiego. Piasecki posługuje się pojęciem o'haryzmu, które ma swoje miejsce w poetyce postmodernistycznej. Nie rozważa jednak nazbyt głęboko sensu nazywania Świetlickiego o'harystą. Słowo to traktuje jako użyteczny wytrych. Powiada tylko, iż wiersze o'harystyczne to wiersze „zwrócone ku codzienności" oraz „sprawiające wrażenie «autentyczności»" (3, s. 62). Co to znaczy „zwracać się ku codzienności" oraz „sprawiać wrażenie «autentyczności»" (słowo wzięte w cudzysłów przez samego Piaseckiego) – nad tym autor się nie zastanawia.

Próbę wyjaśnienia zagadkowej kategorii „codzienności" podejmuje natomiast M. Baranowska. Wielokrotnie zapewnia zatem, iż Świrszczyń-

ska i Szymborska „zrobiły wszystko, by wyrazić silne i różnorodne uczucia w języku całkowicie pozbawionym wzniosłości i zupełnie codziennym" (3, s. 7). Tylko, czy wyrażanie silnych uczuć bez patosu jest tym samym, co poszerzanie granic codzienności w poezji? Tego nie wiadomo, ale uwierzyć zapewnieniom Baranowskiej trzeba, gdyż *pointy* Szymborskiej są „nie do wyobrażenia gdzie indziej" (3, s. 15), jej „mistrzowsko sformułowane uogólnienie dotyczy poetki, nas, dosłownie każdego" (3, s. 16), Szymborska „uderza w sedno" (3, s. 16), w związku z czym „nie sposób tego nie zrozumieć" (3, s. 16). Poetka stroni ponadto od „sztampowego wyrażania uczuć" (3, s. 10), podobnie zresztą jak Świrszczyńska, która kwestionuje „sztampy tradycji" oraz „sztampowy obraz kobiety" (3, s. 22). Dzięki temu udaje się Szymborskiej „zamienić na własny niepowtarzalny ton" (3, s. 12) horacjańskie *non omnis moriar*, które – oczywiście – jest „sztampą kultury europejskiej" (3, s. 12). Na koniec warto może dodać, iż Szymborskiej myśl o codzienności to „myśl filozoficzna" (3, s. 7), „teoria filozoficzna" (3, s. 16), a nawet „filozoficzny system" (3, s. 12). Jeden z jej wierszy stał się „szlagierem filozoficznym" (3, s. 15; mowa o piosence Łucji Prus do słów wiersza *Nic dwa razy*). Skłonność autorki *Ludzi na moście* do aforystycznego skrótu okazuje się zatem właściwa „raczej filozofom" (3, s. 15), choć przecież, jak słusznie zauważa Baranowska, człowiek „od swej prehistorii jest istotą filozoficzną" (3, s. 14).

Czym jest więc „codzienność"? Jako kategoria interpretacyjna służy różnym celom, trudno z praktyki użycia tego słowa wyprowadzić – jak zalecał Wittgenstein – jego znaczenie. Być może jest tak, iż każdy z autorów co innego ma na myśli mówiąc „codzienność?". Byłaby więc ona lekarstwem na różne choroby i dlatego zapewne posiada znaczenia wzajem do siebie niesprowadzalne, zrozumiałe tylko w obrębie każdego szkicu z osobna.

Na specjalną uwagę zasługuje esej Grażyny Borkowskiej o Tadeuszu Różewiczu, który jest „jak ściana" (1, s. 44), którego wiersze są „płaskie jak stół" (1, s. 46), który „niczego nie zaciemnia, nie ukrywa i nie komplikuje" (1, s. 48). Sformułowania te brzmią jak parafrazy Różewiczowskich wierszy, widać Borkowska nie ma wątpliwości, iż pisze o poecie genialnym. To skrócenie dystansu wobec Różewiczowskich tekstów sprawia, iż Borkowska widzi tylko „pół Różewicza".

Twierdzi na przykład, iż jego poezja nie tworzy mitu na swój temat, że chce być „głosem anonima". To prawda. Ale prawdziwe jest również stwierdzenie odwrotne. Różewicz uważa się przecież za poetę pokoleniowego. Sprawa wojny, z której, jak słusznie zauważa Borkowska, autor *Niepokoju* nie rozliczył się do dziś, także wskazuje na pokoleniowy charakter jego poezji. Pisarstwo Różewicza jest postmodernisty-

czne właśnie dlatego, że żywi się mitami, pasożytuje na nich. Choć jednocześnie tworzy mity nowe. Mówił o tym w „Nagłosie"[8] Czesław Miłosz, wskazując na silną i pozytywną obecność mitu poety w dramacie *Na czworakach*. Cała seria wspaniałych wierszy Różewicza na temat poetów porzucających poezję potwierdza tę diagnozę. W Różewiczowskich wierszach, ale także w prozie i w dramacie, zawarty jest więc fascynujący mit poety współczesnego.
Borkowska, dowodząc braku mitu w poezji Różewicza, posługuje się między innymi przykładem wiersza *Na odejście poety i pociągu osobowego*. Cytuje jednak tylko jego pierwszą połowę, w której pierwszy dzień na świecie bez poezji wyglądać będzie następująco:

pewnie będzie padał deszcz
w teatrze będą grali Szekspira
na obiad będzie zupa pomidorowa

albo na obiad będzie rosół z makaronem
w teatrze będą grali Szekspira
będzie padał deszcz

Jak zatem odejdzie poeta współczesny? Oto fragment przez Borkowską pominięty:

odejdzie
tak
jak odchodzi opóźniony
pociąg osobowy
z Radomska do Paryża
przez Zebrzydowice

Cóż za niezwykłe odejście! Kto widział pociąg osobowy do Paryża? Z Radomska? Opóźniony? Przez Zebrzydowice? Tak miałby odchodzić poeta współczesny? Czy nie za dużo tu niezwykłości? I symboliczności (Radomsko, miejsce urodzenia Różewicza)? Odejście poety współczesnego to zatem niewątpliwie odejście niezwykłe i na swój sposób zdumiewające. Choć może nie w stylu Goethe'ańskiego „więcej światła", jak zauważa Różewicz w tym samym wierszu.
Co więcej, sądzę, że Borkowska dowodząc postmodernistyczności poezji Różewicza niekiedy sobie przeczy. Nie można jednocześnie twierdzić, że Różewicz pragnie sprowadzić swoją poezję na poziom egzy-

[8] *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji. Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, „Nagłos" 1990 nr 1.

stencjalny, co przecież *implicite* zakłada jakąś metafizykę codzienności, a zarazem utrzymywać, iż jego świat nie jest antropocentryczny. Świat Różewicza to nie tylko przestrzeń antropocentryczna, co widoczne jest w jego satyrach, od *Uśmiechów* zaczynając, a na drukowanym niedawno w „Odrze" wierszu *Zaćmienie słońca* (słońca rozumu) kończąc[9]. Marta Fik jeszcze w latach siedemdziesiątych zauważyła wnikliwie, iż Różewicz jest artystą awangardowym, a jednocześnie konserwatywnym[10]. Od siebie dodam, iż artystą w jakiś ambiwalentny sposób przywiązanym do tradycji myśli humanistycznej. Dlatego też przyjmuje Różewicz w swojej poezji osobliwą taktykę: występuje w imię ładu rzeczy i słów, z którego szydzi; broni prawdy własnej, głosząc uprzednio, iż nie istnieje nic takiego jak prawda; moralizuje, twierdząc jednocześnie, iż nie sposób odróżnić dobra od zła; krytykuje kulturę posługując się jej symbolami, które przed chwilą uznał za skompromitowane.

Czy zatem można opisać związki Różewicza z postmodernizmem za pomocą kategorii „codzienności"? Różewicz nie dociera do czegoś, co można by nazwać codziennością *tout court*. „Codzienność" jest u niego zawsze przeciwczłonem opozycji, w którą wchodzi z pojęciami wzniosłości, kłamstwa czy „ducha". Jeśli więc, jak twierdzi Borkowska, u Różewicza poezja spokrewnia się z całą rzeszą codziennych czynności, to zarazem dzieje się tak, iż owe czynności uwznioślają się i stają poetyckimi.

Wzniosłość poezji pochodzi z jej związków z milczeniem. Prawidłowość tę ilustruje dobrze „wątek Wittgensteinowski" w twórczości autora *Regio*. U Wittgensteina pociąga Różewicza chyba nie to, że obaj „odrzucili metafizykę i ugrzęźli w egzystencji rozumianej jako codzienność, konkret, kultura masowa, tania rozrywka" (1, s. 59). Ani też zachęta, aby milczeć tam, gdzie nie można wypowiedzieć się jasno. Różewicz wielokrotnie mówił – i gadał – by użyć tego Heideggerow-

---

[9] T. Różewicz *Zaćmienie słońca*, „Odra" 1996 nr 10; T. Drewnowski zwraca uwagę (*Walka o oddech. O pisarstwie T. Różewicza*, Warszawa 1990, s. 44, 51, 61), że Różewicz utwory satyryczne publikował jeszcze przed wojną w pismach *Czerwone tarcze* i *Pod znakiem Marii*, kilka wierszy tego typu umieścił w *Echach leśnych*, a potem w zbiorze *W łyżce wody* (Częstochowa 1946).

[10] M. Fik *Różewicz a teatr*, w: *Sezony teatralne*, Warszawa 1977. Zob. też A. Falkiewicz *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982, s. 212-241. Falkiewicz oskarża tu Różewicza o tradycjonalizm. Dowodzi również, że „codzienność" jest u Różewicza ruchem w grze czysto poetyckiej, oraz że jego twórczość to lustro odbijające życie, nie zaś życie samo.

skiego odróżnienia, tam gdzie nie potrafił wysłowić się jasno. Jego poezja – co stanowi rys łączący go z Przybosiem – oscyluje między wielosłowiem a nadmiernym skrótem. Dlatego tak dobrym pomysłem było zamieszczenie w *Płaskorzeźbie* pokreślonych rękopisów wierszy, ale z tego samego powodu *Poemat autystyczny* (z *Płaskorzeźby*) pojawił się w skróconej wersji w kolejnym tomie *Zawsze fragment*. U Wittgensteina pociąga Różewicza – jak sądzę – zachęta do porzucenia poezjowania (filozofowania) na rzecz zajęć jakoby bardziej naturalnych, np. stolarki. Wittgenstein usiłował pójść za własną namową, dlatego też został nazwany przez Różewicza współczesnym świętym. Wcielał bowiem w czyn to, w co wierzył.

Różewicz inaczej – nie dociera do samego milczenia, lecz pisze wiersze o milczeniu. Nie ma w tym sprzeczności. Poezja o milczeniu nie jest paradoksem poezji, lecz paradoksem milczenia, które zostaje odkryte wewnątrz słowa, wewnątrz mowy. Dla Wittgensteina (pierwszego) milczenie jest granicą, za którą rozciąga się nie cisza, lecz różnego rodzaju „dewiacyjne" użycia języka, takie jak metafizyka i poezja. Z punktu widzenia Wittgensteina głos Różewicza płynie właśnie z tej strony, ze strony milczenia. Różewicz przezwycięża więc dychotomię języka i milczenia, pisze o milczeniu i zarazem je spełnia. Odkrywa, że milczenie nie poprzedza mówienia, ale jest jego wynikiem, że powstaje i trwa w mowie.

6. Parafraza i tajemnica – spór o nowość. Powiedziałem na początku, iż w założeniach tomu istnieje potencjalna sprzeczność między nakazem szukania sporu a założonym odbiorcą. W tekstach daje się to obserwować jako napięcie między parafrazą istniejących interpretacji a pragnieniem odkrycia nowej całości, chęcią uczynienia bezspornym tego, co dotąd wydawało się sporne, czyli niezrozumiałe.

Godne uwagi jest to, iż autorzy szkiców zwykle krytycznie oceniają stan naszej wiedzy na temat pisarzy współczesnych. Kilka wybranych niemal przypadkowo opinii tyczących tej kwestii: o wierszach Broniewskiego mówiliśmy wiele, ale wciąż „nie powiedzieliśmy sobie rzeczy najprostszych" (1, s. 7 – J. Walc), stan wiedzy na temat pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego przypomina „taflę rozlaną szeroko ale płytko" (3, s. 121 – G. Borkowska), książek Leopolda Buczkowskiego krytyka nie rozumie i idzie „stale obok lub kilka kroków za nim zdezorientowana, nieufna, spłoszona" (3, s. 89 – H. Kirchner).

W rzeczywistości jednak sformułowanie przez krytyków i literaturoznawców sądy i opinie odgrywają w omawianych tekstach bardzo ważną rolę, choć dzieje się tak w sposób mniej lub bardziej dyskretny.

Szkic Anny Nasiłowskiej z pierwszego tomu, w którym autorka wprost komentuje i rozwija znaną tezę Jana Błońskiego o opozycyjności poetyk Przybosia i Miłosza, należy bodaj do wyjątków. Bardziej złożona sytuacja występuje w eseju Grażyny Borkowskiej *Gustaw Herling-Grudziński: korzenie twórczości* (t. 3.). Grudziński jest dla Borkowskiej przede wszystkim autorem opowiadań, dopiero potem zaś twórcą *Innego świata* i *Dziennika pisanego nocą*. I to rzeczywiście mało rozpowszechnione spojrzenie na dorobek pisarza z Neapolu. Gdy jednak przychodzi autorce odpowiedzieć na główne pytanie o źródła twórczości, to w istocie odwołuje się do ustaleń W. Boleckiego, poczynionych w *Ciemnym stawie* oraz do tego, co napisał w *Dzienniku pisanym nocą* sam Herling-Grudziński.

Jeszcze inną sytuację mamy w szkicu Jana Tomkowskiego o Marku Hłasce (t. 2.). Tomkowski wymienia tu poszczególne wątki twórczości autora *Pętli,* po czym nazywa je „bajkami", zaś samego Hłaskę określa mianem "bajkopisarza". Co to znaczy? Przyjęta w szkicu „konwencja terminologiczna" nie grzeszy jasnością (choć jest atrakcyjna). Bajkopisarze bowiem, przynajmniej w polskiej tradycji literackiej, wcielali się w rolę mędrców, którzy posiedli gorzką wiedzę o naturze świata. Wystarczy wymienić nazwiska Krasickiego, Trembeckiego i Mickiewicza. Tymczasem Tomkowskiemu idzie o to, by dowieść, iż Hłasko jest „zepsutym olbrzymem, który spędza czas w nocnych barach, tęskniąc za tacą pełną słodyczy" (2, s. 13). Co oznacza, iż Tomkowski w istocie powtarza powszechną opinię o Hłasce – dziecinnym i naiwnym naśladowcy Hemingway'a.

Powyższe uwagi o uzależnieniu autorów *Spornych postaci* od wcześniejszych opinii krytycznych w żadnym razie nie mogą być i nie są dyskredytujące, jeśli pamiętać o założonym odbiorcy serii. Chodzi mi tu raczej o przedstawienie strategii perswazyjnej obieranej często przez autorów, którzy, aby zademonstrować „sporność" swoich odczytań, muszą dystansować się wobec powszechnych sądów i interpretacji, a z drugiej strony – aby trafić do ucznia i studenta – odwoływać się do nich.

Zatem – z jednej strony różnorakie parafrazy i komentarze do istniejącego stanu wiedzy, z drugiej – wyprawy po nowy sens i zakrytą dotąd tajemnicę. Wyprawy, które przynoszą przekonywującą syntezę, jak w przypadku *Układów Marka Nowakowskiego* pióra Zbigniewa Jarosińskiego; oraz wyprawy, które budzą pytania i wątpliwości, jak przywoływany wcześniej szkic Z. Ziątka *Pamięć przechowuje tylko obrazy. Tadeusz Borowski.* Interpretacja opowiadań obozowych Borowskiego w kontekście literatury świadectwa daje bowiem nieoczekiwane wyniki. Borowski jawi się wprawdzie jako „przekaziciel prawdy" (1, s. 35)

oraz „testamentariusz ginących" (1, s. 21), ale wartość jego pisarstwa zredukowana zostaje do „kilku oświęcimskich opisów" (1, s. 44). Nie wiem, czy to efekt zamierzony. Wydaje się wszakże, iż interpretacje Drewnowskiego i Wernera, które Ziątek na początku odrzucił, dają bogatszy obraz prozy autora *Pożegnania z Marią*. Ziątek, na szczęście, nie unika paradoksów, dzięki którym jego interpretacja nabiera głębi. W jaki bowiem sposób Borowski daje swoje świadectwo? Otóż „za pomocą wyspekulowanej literackości", gdyż to, co ma do powiedzenia, „nie daje się zawrzeć w opisie żadnego konkretnego wydarzenia" (1, s. 39). Oto więc, aby dać świadectwo prawdzie, trzeba być wyrafinowanym literacko. Prawda potrzebuje wysublimowanej fikcji, aby móc zaistnieć – szkoda, że Ziątek nie zatrzymuje się nad tym paradoksem. Być może okazałoby się wtedy, iż zatarcie granicy między dokumentem a literaturą okaże się korzystne dla literatury, a nie dla dokumentu. A Borowski daje świadectwo nie tyle prawdzie egzystencjalnego przeżycia, co prawdzie literatury. Choć to prawda równie okrutna.

7. Jak pisać o literaturze współczesnej? Wolno twierdzić, iż zadanie merytoryczne, to jest opisanie „sporności" danego autora, nie było jedynym ani też najważniejszym wyzwaniem stojącym przed autorami szkiców pomieszczonych w serii *Sporne postaci* Zadaniem równie ważnym było uwolnienie się od maniery polonistycznej mowy uczonej, porzucenie idiomu uniwersyteckiego bez szkody dla wnikliwości przedstawianych analiz. Sądzę, iż próba ta w większości wypadków zakończyła się sukcesem.

Jak zatem należy pisać o literaturze współczesnej, aby trafić do uczniów, studentów i nauczycieli? Trzeba posługiwać się anegdotą, snuć domniemania i przypuszczenia. Nie podawać „gotowej wiedzy", lecz odkrywać ją wraz z czytelnikiem lub choćby symulować proces takiego odkrywania. Odwoływać się do innych sztuk – fotografii, filmu fabularnego i dokumentalnego. Przechodzić od analizy tekstu do rozważań nad recepcją dzieła, od osobistych wspomnień i wyznań do historycznoliterackich uogólnień. Szukać własnego tonu, nie ukrywać wątpliwości oraz niepewności. Drążyć temat – lecz bez przesady; wybiegać ku szerszym kontekstom – lecz bez przytłaczania czytelnika erudycyjnym balastem. I wciąż trochę nie ufać temu, co potoczne, tak żeby nie ześlizgnąć się w banał i ryzykowne eksperymenty stylistyczne z językiem mówionym.

Wizja literatury polskiej, jaką uzyskuje czytelnik po lekturze trzech tomów serii *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, jest wizją narastającego sporu, ale sporu wraz z narastaniem tym umykającego. Jest wizją literatury złożonej z utworów pięknych i nieznanych, cenio-

nych i przecenianych, staroświeckich i awangardowych. A nade wszystko utworów wobec siebie niewspółmiernych i budzących nieporównywalne kontrowersje. Można widzieć w tym zjawisku jakąś niezamierzoną analogię do tego, co na początku nazwałem postmodernistycznym poglądem na spór. Ale też analogię w pewnym sensie nieuchronną, bo pokazującą działanie ducha czasu.

Andrzej Skrendo

Slawistyka we Włoszech

Książka *Slawistyka we Włoszech*[1] jest pracą zbiorową włoskich slawistów, wydaną przez Włoskie Ministerstwo Kultury. Zostało podsumowane w niej powojenne pięćdziesięciolecie studiów slawistycznych w Italii.

Bilans dotyczy osiągnięć naukowych i ich poziomu na tle podobnych badań prowadzonych na świecie. Szerszą recepcję kultury Słowian przez Włochów potraktowano drugoplanowo, dlatego też książka ta różni się nieco od niżej omawianego tomu *Literatura polska w dzisiejszych Włoszech. Slady obecności*[2].

Slawistyka, jako pole badań i przedmiot wykładany na wyższych uczelniach, została odkryta przez Włoskich humanistów stosunkowo późno. Literatura narodów słowiańskich zainteresowała włoskich uczonych pod koniec ubiegłego wieku. Domenico Ciampoli, pisarz i erudyta, wydał wówczas dwa tomiki o charakterze syntetyczno-przeglądowym, których poszczególne rozdziały poświęcił twórczości literackiej Bułgarów, Serbochorwatów, Polaków i Czechów. Na przełomie XIX i XX wieku w Instituto Orientale w Neapolu zainicjowano lektoraty języków słowiańskich, a omówienie literatur tego obszaru znalazło się w *Storia Universale della Letteratura* autorstwa Angela De Gubernatis.

Status odrębnej dziedziny badań zyskała slawistyka we Włoszech w latach 1915-1918. Najbardziej zasłużonym popularyzatorem i badaczem literatur słowiańskich jest Giovanni Maver (od 1921 roku kierownik katedry filologii słowiańskiej w Padwie, od 1930, następca Romana

---

[1] *La slavistica in Italia: cinquant'anni di studio (1940-1990)* a cura di R. Picchio [...] [*Slawistyka we Włoszech. Pięćdziesiąt lat studiów (1940-1990)*], Roma 1994.

[2] *La Letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza* a cura di P. Marchesani [*Literatura polska w dzisiejszych Włoszech. Slady obecności*] Roma 1994. (Collona di filologia a letterature slave 3.).

Pollaka w katedrze polonistyki w Rzymie). Do jego wychowanków zaliczają się najwybitniejsi włoscy slawiści. Początkowo Maver skoncentrował się głównie na badaniu upowszechniania kultury włoskiej w krajach słowiańskich, jednakże najbardziej interesujące i zaskakujące wyniki przyniosły studia odwrotne, a mianowicie te, których celem było określenie znajomości kultury Słowian we Włoszech.
Wykazują one (potwierdza to m. in. Arturo Cronia w książce *Conoscenza del mondo slavo in Italia*), że twórczość narodów słowiańskich nie stanowiła dla Włochów sfery tak tajemniczej i nieodgadnionej jak można by sądzić i że w Italii słowiańszczyzną interesowano się wcześniej niż wieloma innymi literaturami obcymi. Po drugiej wojnie światowej, mimo utrudnień związanych z sytuacją polityczną – skąpe źródła bibliograficzne, ograniczony dopływ informacji z Europy Wschodniej – włoska slawistyka rozwija się dynamicznie, a jej przedstawiciele próbują nawet formułować tezy kontrowersyjne wobec oficjalnie przyjętych w krajach socjalistycznych. Szczególnym zainteresowaniem cieszy się problem państw uważanych za satelity Związku Radzieckiego. Studia i badania slawistyczne nie mają jednak dotyczyć sytuacji politycznej, społecznej i ekonomicznej, w jakiej znalazły się narody słowiańskie. Założenie takie nie wynika jedynie z potrzeby zachowania niezależności nauk humanistycznych, lecz z powodów czysto praktycznych: kompetencji filologicznych badaczy, nie zaś politologicznych. Od 1952 roku Maver redaguje pismo „Ricerche Slavistiche", podejmujące tematykę obejmującą krytykę i historię literatury, prehistorię, folklor, mitologię, etnologię itp. „Ricerche Slavistiche" odzwierciedla dość jeszcze chaotyczny i ogólny charakter studiów słowiańskich, wskazuje na brak wyraźnie określonych kierunków badań, zapowiada jednak próbę stworzenia takiego programu. Poszczególne gałęzie slawistyki wykształcą się dopiero w następnych latach. Początkowo trudne do zdefiniowania pojęcie filologii (które często jeszcze wywołuje wątpliwości) zawęzi się stopniowo do refleksji nad literaturą i językiem danego narodu.
Dziedzina tak rozległa jak slawistyka otwiera bardzo szerokie pole badań, które niełatwo jest uporządkować. Uczonym włoskim przysparza trudności wielość języków słowiańskich, złożoność wzajemnych oddziaływań kulturowych i związków historycznych, łączących narody słowiańskie. Widoczną tendencją badawczą jest próba stworzenia wspólnej płaszczyzny kulturowej dla całej słowiańszczyzny – owocem owej tendencji jest szereg prac porównawczych zestawiających typologicznie lub kontrastowo kultury słowiańskie, bądź też konfrontujących świat Słowian z innym obszarem (we Włoszech będą to przede wszystkim studia slawistyczno-romańskie).

Za slawistów przez wiele lat uchodzili właśnie komparatyści, których zainteresowania obejmowały języki i kulturę wszystkich lub kilku krajów słowiańskich. W okresie powojennym rozpoczyna się proces specjalizacji badań w ramach poszczególnych filologii. Slawiści dzielą się stopniowo na rusycystów, polonistów, bohemistów itp. Mimo to w rozdziałach książki poświęconych poszczególnym filologiom powtarzają się te same nazwiska, co sugeruje, że wielu slawistów wciąż pozostaje specjalistami „od wszystkiego".

W kompleksowych studiach slawistycznych, będących poszukiwaniami wspólnej słowiańszczyzny, obok badań nad językiem i tekstem nie pomija się kultury materialnej narodów słowiańskich, a także całej sfery tradycji i obyczajowości, rozpatrywanej w kategoriach jednego systemu znaków. Głębszemu zrozumieniu relacji pomiędzy poszczególnymi narodami słowiańskimi służą historyczne badania języków słowiańskich, w szczególności zaś duże zainteresowanie badaczy wzbudza problem narodowego języka liturgii. Przedmiotem wielu studiów była np. kontrreformatorska działalność Hozjusza analizowana w odniesieniu do równoległych zjawisk dokonujących się w Kościele chorwackim, serbskim i bułgarskim. Częstym odniesieniem dla Włochów bywają podobne kwestie językowe w historii Kościoła włoskiego.
Osobnym zagadnieniem lingwistycznym jest liturgia prawosławna, rozpatrywana jako element łączący różne grupy narodów słowiańskich. Jednym z celów badawczych, którego jak dotąd włoskim slawistom nie udało się zrealizować, jest opracowanie gramatyki liturgicznego języka prawosławia.
Zarówno w komparatystycznych badaniach lingwistycznych jak i literackich metoda strukturalna zdecydowanie ustępuje miejsca historycznej. Lingwistów (zalicza się do nich i slawistów, i ogólnych językoznawców) zajmuje głównie ewolucja języków słowiańskich oraz szersza polemika kulturowa, dla której punktem wyjścia są zjawiska językowe. Zainteresowania literaturoznawców dotyczą przede wszystkim wzajemnych oddziaływań włosko-słowiańskich. W kręgu refleksji badawczej pozostają więc: parodie, imitacje, interpretacje i tłumaczenia dzieł literatury słowiańskiej w Italii i odwrotnie, studia porównawcze stylów i konwencji wybranych epok (kopalnią tematów jest dla Włochów epoka renesansu), relacje pomiędzy językiem literackim i literaturą narodową.
Analiza i teoria sztuki przekładu pozostaje nieprzerwanie jedną z najlepiej rozwiniętych gałęzi włoskiej slawistyki. Szczególnie wielu autorów zajmuje się polskimi wersjami dzieł Petrarki, Tassa i Ariosta.

W dalszej części książki osiągnięcia każdej z filologii słowiańskich są omawiane oddzielnie. Warto zwrócić uwagę, iż kierunki te rozwijane są bardzo nierówno, badania naukowe w poszczególnych dziedzinach reprezentują zróżnicowany poziom, co z całą pewnością nie sprzyja studiom komparatystycznym. O rozwoju filologii słowiańskich we Włoszech w ciągu minionego pięćdziesięciolecia decydowały różne czynniki, głównie historyczno-polityczne. Zdecydowanie zaniedbywane były filologie narodów pozbawionych własnej państwowości.
Autorzy prac z zakresu kultury i literatury ukraińskiej i białoruskiej to na ogół Białorusini i Ukraińcy, działający we włoskim środowisku akademickim. Zakres tematyczny ich badań wydaje się bardzo ograniczony; o ile Ukraińców interesują przede wszystkim zagadnienia cerkiewno-religijne, to zainteresowania filologów białoruskich skupiają się głównie wokół literatury współczesnej, nie ma więc mowy o pełnym obrazie obydwu kultur we Włoszech, ani o wspólnych, szerszych przedsięwzięciach badawczych – wymianie doświadczeń i wniosków.
W ramach filologii bałtyckiej, która w swych teoretycznych założeniach przewiduje badania nad językiem estońskim, pruskim, jadźwińskim i litewskim, skąpą przestrzeń akademicką zdołał sobie pozyskać jedynie ostatni z nich. Kilka nieobowiązkowych lektoratów litewskiego – to wszystko co mogą oferować włoskie uczelnie. Nawet Istituto Orientale, uniwersytet szczególnie wyspecjalizowany w studiach językowych, nie powołał katedry filologii bałtyckiej. Badacze kultury bałtyckiej starają się jednak współpracować z uczonymi z krajów bałtyckich, czego owocem są prace bibliograficzne, np. „Archiwum Lingwistyki Renesansu", oraz publikacje w specjalistycznych pismach naukowych.
Przez wiele lat filologia słowacka istniała w ramach bohemistyki jako uzupełnienie studiów nad kulturą i literaturą czeską. Rozdziały poświęcone literaturze słowackiej oraz przekłady tej literatury pojawiały się wyłącznie w większych opracowaniach, takich jak encyklopedie i antologie (słowacka poezja ludowa często była zestawiana z analogiczną poezją polską). Wraz z powstaniem Republiki Słowackiej należy się spodziewać zwiększemia liczby lektoratów tego języka (do tej pory istniały one tylko w Rzymie i Neapolu) oraz zainicjowania nowych kierunków badań.
W nieco innej sytuacji znajdują się filologie narodów byłej Jugosławii. Postrzegane przez Włochów jako śródziemnomorska odmiana słowiańszczyzny, a zatem bliższe im kulturowo, stanowią rozległe pole badań porównawczych z „etnicznego pogranicza". Obszary przy wschodniej granicy Włoch zamieszkuje mniejszość słoweńska, co wręcz zawęziło studia slowenistyczne do tematyki lokalnej (najchętniej analizowana

jest twórczość pisarzy związanych z miastami włoskimi, jak Triest czy Gorizia). W okresie 1940-1961 slowenistyka i jej regionalny kontekst pozostaje w sferze zainteresowań właściwie wszystkich włoskich slawistów.
Pod innym już kątem studiowana jest kultura Serbów i Chorwatów, choć powodzenie ludowej poezji serbskochorwackiej we Włoszech wynika w dużej mierze z podobnej wrażliwości, tradycji i folkloru. Dlatego też szczególne zainteresowanie budzi tematyka etnograficzno-historyczna.
Sytuacja polityczna Włoch także wpływała na ukierunkowanie badań. Filologia bułgarska przeżywała swoje najlepsze lata w okresie faszystowskiej ekspansji na półwyspie bałkańskim. Szerokie zainteresowanie Włochów światem Bałkanów było popierane wówczas przez samego Duce. Począwszy od lat pięćdziesiątych studia bułgarystyczne, których najbardziej eksplorowanym obszarem był początkowo folklor, później dziewiętnastowieczny realizm, a następnie średniowiecze, stopniowo zaczynają zamierać. Autorka rozdziału, prof. Janja Jercov Capaldo wspomina nawet o „głębokim kryzysie bułgarystyki", zainicjowanym w połowie lat pięćdziesiątych.

Dwudziestolecie faszystowskie we Włoszech, faworyzujące tematykę bałkańską, nie okazało się już tak łaskawe dla najsilniejszej chyba gałęzi slawistyki, to jest filologii rosyjskiej. Kultura rosyjska zawsze fascynowała Włochów, a rusycystyka przyciągała zdecydowanie najwięcej slawistów. Pomimo zakazów cenzuralnych (co zmusiło najwybitniejszego włoskiego rusycystę Renato Poggioli do emigracji), pomimo lekceważącego stosunku do kultury rosyjskiej Benedetta Crocego, właśnie w latach trzydziestych rusycystyka we Włoszech przeżywała rozkwit. Materiał podsumowujący osiągnięcia pięćdziesięciolecia włoskiej rusycystyki jest tak obszerny, że musiał zostać usystematyzowany w kilku rozdziałach. Przez wiele lat w studiach rusycystycznych przeważały badania nad literaturą dziewiętnastego wieku i poruszaną w niej problematyką moralno-filozoficzno-religijną (Tołstoj, Dostojewski). Temu nastawieniu badawczemu sprzyja katolicyzm Włoch lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.
Przewartościowania ideologiczne lat siedemdziesiątych przynoszą radykalne zmiany w interpretacji dzieł rosyjskich (włoskie feministki widzą np. w Annie Kareninie ofiarę dyskryminacji kobiet) i egzaltację wywołaną dwudziestowieczną literaturą rewolucyjną. Najchętniej tłumaczonym i studiowanym autorem w historii włoskiej rusycystyki jest Maksym Gorki. Futuryzm, który po wojnie (ze względu na rodzime skojarzenia faszystowskie) jest tematem niemal zakazanym, zostaje te-

raz odkryty w swej rosyjskiej odmianie jako paradygmat sztuki antyrealistycznej. Obok historii literatury intensywnie rozwijają się badania w dziedzinie semiologii, skupione głównie wokół Bachtina i Proppa (jego słynnego konfliktu z Crocem, później zaś polemiki z Lévi-Straussem), których osiągnięcia uznaje się za daleko wykraczające poza wąski obszar slawistyki.

Ostatnie dziesięciolecie znamionuje spadek zainteresowania dziewiętnastym i dwudziestym wiekiem w literaturze rosyjskiej. „Polemiki i rozterki rewolty studenckiej, narodziny i zmierzch terroru, wielkie przełomy ruchów lewicowych prowadzą do degradacji zarówno mitu jak i antymitu rosyjskiego" – podsumowuje prof. Danilo Cavaion. Zyskują na tym epoki dawniejsze – oświecenie, barok i średniowiecze, chętnie ostatnio odkrywane. Średniowieczna prawosławna Ruś analizowana jest w opozycji do słowiańszczyzny rzymskokatolickiej, jako odrębny świat, rządzący się własnymi regułami. Rośnie liczba tłumaczeń i opracowań siedemnasto- i osiemnastowiecznych utworów rosyjskich, uchodzących dotąd za mało oryginalne, wręcz wtórne wobec dokonań europejskich.

Włoska cenzura lat trzydziestych była również przyczyną braku zainteresowania dla innych literatur słowiańskich. *Przygody dobrego wojaka Szwejka* ze względu na antymilitarną wymowę czekały na swe wydanie prawie trzydzieści lat, co jednak stworzyło silną inspirację dla badaczy literatury czeskiej. Zainteresowania bohemistów dotyczą wielu zagadnień – od fascynacji starą, „cyganeryjną" Pragą i jej legendami, poprzez studia dzieła Jana Husa, na strukturaliźmie praskim kończąc. Pogłębiona refleksja nad wybranymi tematami idzie jednak w parze z całkowitym pomijaniem innych zagadnień, co potwierdza brak wewnętrznej koordynacji i planu badań.

Ta sama wybiórczość cechuje studia polonistyczne, których podstawę tworzą najczęściej podobne doświadczenia historyczne Polaków i Włochów oraz wkład Włochów w kulturę polską. Powojenna polonistyka wciąż pozostaje w epoce romantyzmu – okresie wspólnych walk o niepodległość. Okres pozytywizmu utożsamiany jest prawie wyłącznie z autorem *Quo vadis?*, Młoda Polska wydaje się godna uwagi tylko ze względu na inspiracje twórczością Gabriela D'Annunzia, dwudziestolecie międzywojenne – na echa Marinettiego we wczesnych manifestach polskich futurystów. Oryginalność i niepowtarzalny charakter dokonań artystycznych włoscy slawiści odkrywają dopiero u dwudziestowiecznych autorów awangardowych (trzema muszkieterami nazywa Pietro Marchesani Witkacego, Gombrowicza i Schulza). Do polskich eksperymentów teatralnych nawiązują w swoich koncepcjach scenicznych dramaturdzy włoscy (odkryciem ostatnich lat jest teatr Jerzego

Grotowskiego). Można więc mówić o częściowej zmianie kierunku wpływów. Może dlatego wśród przekładów literatury polskiej zaczyna przeważać współczesność.
Polonistyka, inaczej niż inne filologie, może się poszczycić zespołem wybitnych badaczy, takich jak Graciotti, Meriggi, Ripellino, Marchesani (uczniowie Begey, Verdianiego). Wykształcenie badaczy specjalizujących się w wybranych dziedzinach, zdolnych do prowadzenia samodzielnych badań jest ambicją całej slawistyki. Na razie jednak autorzy książki przyznają, że włoscy slawiści muszą opierać się na dorobku naukowym kolegów z krajów słowiańskich. Nieustającym problemem jest brak źródeł bibliograficznych we Włoszech, konieczność prowadzenia wszelkich poważniejszych badań i konsultacji za granicą. Dotyczy to wszystkich filologii słowiańskich i dlatego dziwi nieco fakt, że jako autor ostatniego wydania poematu *Adon* (w wersji polskiej i włoskiej), został wymieniony tylko Włoch – Luigi Marinelli. Nawet materiały dydaktyczne do nauki języka prawie nigdy nie są autorstwa samych Włochów.
Bardziej szczegółowe problemy dotyczą już konkretnych filologii (niedostatek antologii literatury polskiej, ich nadmiar kosztem całościowych wydań dzieł – w przypadku literatury czeskiej czy bułgarskiej). Mimo to dorobek pięćdziesięciolecia slawistyki we Włoszech stanowi znaczący materiał, wskazujący na dynamiczny rozwój tej dziedziny humanistyki. Wciąż jednak słowiańszczyzna pozostaje obszarem do końca nie zbadanym, co stymuluje nowe kierunki refleksji historycznoliterackiej, stwarza możliwości interesującej współpracy Włochów ze slawistami z innych krajów oraz konfrontacji osiągnięć. Bilans przedstawiony w książce umożliwia z całą pewnością orientację w obecnej sytuacji, pomaga również określić plany badawcze na przyszłość.

Materiał zawarty w *Śladach obecności* wcześniej został przedstawiony na sesji naukowej polonistów włoskich, poświęconej powojennej historii polsko-włoskich kontaktów kulturalnych, która odbyła się w Polskiej Akademii Nauk w Rzymie 30 listopada 1990 roku. Okazją do zorganizowania spotkania stało się sześćdziesięciolecie pracy naukowej prof. Mariny Bersano Begey (1907-1992) z uniwersytetu w Turynie – wybitnej polonistki, tłumaczki, autorki jedynej historii literatury polskiej (*Storia della literatura polacca*), jaka dotąd ukazała się we Włoszech.
Tematem publikacji jest recepcja literatury polskiej we Włoszech po 1945 roku, przy czym część artykułów ma charakter przeglądowy, część zaś szczegółowy – dotyczy wybranych polskich autorów, a konkretnie Gombrowicza, Mrożka, Hłaski i Witkacego. Wśród wielu wniosków i opinii można wyróżnić jeden wspólny – nie należy on do

najbardziej optymistycznych, ale zarazem otwiera przed włoskimi polonistami obiecujące, twórcze perspektywy. Utwory literatury polskiej, wydawane we Włoszech, odbierane są raczej jako egzotyczne ciekawostki, a ich obecność na rynku edytorskim warunkuje przejściowa moda, związana z wydarzeniami politycznymi, sprzyjająca zainteresowaniu Polską (na przykład wybór papieża Polaka czy upadek muru berlińskiego, który spowodował ogólne otwarcie na kraje Europy Wschodniej, nie wyłączając sfery kultury). Czytelnik włoski, nawet czytelnik elitarny, może zapoznać się z poszczególnymi dziełami literatury polskiej „przy okazji", nie umie ich jednak osadzić w żadnym całościowym kontekście, w określonej tradycji literackiej, bez znajomości której dzieła te nie mogą być w pełni zrozumiane. W dużej mierze przyczynia się do tego brak ogólnych publikacji naukowych i antologii literatury polskiej, obejmujących i porządkujących wszystkie jej okresy. Jedyna pełna *Historia literatury polskiej*, z jakiej korzysta się na uniwersytetach, została napisana przez Marinę Bersano Begey pod koniec lat pięćdziesiątych i pomimo kilku późniejszych uzupełnień pomija utwory ostatnich lat, nie zawiera też podsumowania twórczości całego okresu PRL-u.

Opracowania rozdziałów i haseł poświęconych literaturze polskiej w dziełach historycznoliterackich i encyklopediach nie są na ogół powierzane polonistom, nad czym szczególnie boleje Luigi Marinelli w artykule *Literatura polska we włoskich encyklopediach powojennych*. Dość powierzchowna wiedza redaktorów, graniczącą czasem z niekompetencją, jest powodem wielu merytorycznych nieścisłości. Jako przykład rażącego niedoinformowania dziennikarzy prasy codziennej Marinelli podaje notatkę z weneckiego festiwalu filmowego, zamieszczoną w „Republice", w której Atanazy Bazakbal występuje jako reżyser filmu *Pożegnanie jesieni*, adaptacji powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Tego typu przekłamania, jak twierdzi Marinelli, nagminnie wychodzą spod piór dziennikarzy. Powierzchowność i nonszalancja informacyjna, brak kompetentnej korekty, przyczyniają się do budowania zafałszowanego obrazu literatury polskiej w świadomości włoskiego odbiorcy; obrazu tworzonego przez środki masowego przekazu.

Podobne przedstawia się sprawa przekładów literackich – tłumacze bez polonistycznego wykształcenia rzadko kiedy dokonują ich na podstawie oryginalnych utworów – wspomina o tym Anton Maria Raffo w rozdziale poświęconym polskiemu dramatowi. Za materiał wyjściowy służą przeważnie teksty będące już przekładami na bardziej popularne języki, np. angielski czy francuski, co jest przyczyną spłyceń, przeoczeń, powtarzania błędów wynikających z ograniczeń, jakie narzuca

każdy język obcy. Dotyczy to głównie polskich dramatów dwudziestego wieku. Dzieła dawniejsze, stanowiące zarazem filary literatury polskiej, nie doczekały się powojennych przekładów. Najpóźniejsze wydania *Nieboskiej Komedii*, *Kordiana*, czy *Mazepy* pochodzą z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych naszego wieku, a włoska wersja *Dziadów* wręcz z końca wieku ubiegłego.

Uzupełnień wydawniczych domaga się również poezja polska, traktowana do tej pory dość wybiórczo i fragmentarycznie. Tytułowe „ślady obecności" w widoczny sposób zostawiła po sobie we Włoszech polska poezja epoki romantyzmu. Na podatny grunt w odbiorze trafili polscy dekadenci i skamandryci. Nagroda Nobla rozsławiła nazwisko Czesława Miłosza. Nie zaniedbano również innych poetów współczesnych – z dużym zainteresowaniem spotkały się poezje Herberta czy Szymborskiej.

Stosunkowo mało miejsca poświęcili wydawcy polskim awangardom podsumowanym skrótowo i powierzchownie. Jak jednak twierdzi jedna z autorek, Krystyna Jaworska, o ile polska poezja dziewiętnastego i dwudziestego wieku, w większym czy mniejszym stopniu, jest we Włoszech obecna, tak cały okres staropolski został całkowicie pominięty. *Treny* Kochanowskiego, przetłumaczone w latach trzydziestych, są jedynym utworem reprezentującym tę długą i bogatą w dzieła epokę. Jaworska zwraca uwagę na konieczność opracowania przynajmniej obszernej antologii, która wypełniłaby tak poważną lukę. Wydziały polonistyczne na włoskich uczelniach czekają na antologie, uzupełnione komentarzem, również pozostałych epok.

Obraz tłumaczonej na włoski prozy polskiej rysuje się zdecydowanie najpełniej. Z danych przedstawionych przez Pietra Marchesaniego wynika, że praktycznie wszystkie istotne dla historii polskiej prozy nazwiska zaistniały na włoskim rynku wydawniczym. Marchesani podkreśla wzrost zainteresowania polską powieścią w ostatnich latach. Przyznaje jednak, że szeroka panorama naszych autorów nie jest wcale współmierna do wysokości nakładów wydawniczych. Niestety, w większości są to nakłady niskie, wręcz symboliczne, z którymi drobne wydawnictwa nieśmiało starają się dotrzeć do czytelnika. Pomimo kilku przypadków, kiedy to powieści polskie trafiły na rynek za sprawą włoskich gigantów edytorskich (Gombrowicza, Witkiewicza i Schulza wydały takie potęgi jak Feltrinelli, Einaudi i Mondadori), nasza literatura we Włoszech wciąż lokuje się na pozycjach marginalnych. Jej siłę przebicia zmniejsza dodatkowo fakt, iż pisarze polscy występują najczęściej jako autorzy jednej, w najlepszym wypadku trzech powieści (przykładowo Tadeusz Konwicki kojarzony jest tylko z jednym tytułem: *Małą apokalipsą*).

Zbiór artykułów opisujących „ślady obecności" polskiej literatury we Włoszech na przestrzeni pięćdziesięciu lat stanowi długą i bezlitosną listę grzechów popełnianych przez wydawców i redaktorów; listę braków, błędów i zaniedbań. Nie znaczy to jednak, że autorzy zamierzają się ograniczać do dowodzenia czyjejś niekompetencji. Niezwykle starannie przygotowana bibliografia przekładów i publikacji poświęconych literaturze polskiej jest cennym i wiarygodnym źródłem informacji dla każdego polonisty. Wnioski krytyczne mają jedynie służyć wskazaniu, którym obszarom naszej literatury należy poświęcić we Włoszech więcej uwagi, by jej obecność nie była już śladowa, ale pełna. Podsumowanie całego pięćdziesięciolecia może się więc stać punktem wyjścia dla sformułowania przez polonistów planów na przyszłe lata.

Przeciwwagą dla wspomnianej listy braków i zaniedbań jest z pewnością druga część książki. Polskiego badacza zainteresuje zapewne, jak zaskakująca i nie dająca się przewidzieć może być recepcja wybranych polskich autorów.
Marek Hłasko, którego *Ósmy dzień tygodnia* pod koniec lat pięćdziesiątych miał być pewnym kasowym sukcesem, został przez włoskich czytelników przyjęty bardzo obojętnie. Polski młody gniewny szybko przeszedł do lamusa pisarzy zapomnianych. Bardziej, niż kontestowana przez niego szarzyzna powojennej polskiej rzeczywistości, Włochów interesował młodzieńczy bunt „w drodze" amerykańskich bitników. Hłasce nie pomogły nawet związki z Italią – kilkakrotne pobyty na Sycylii, opisane w opowiadaniach.
Brak zainteresowania Hłaską rekompensuje duże uznanie dla innych naszych twórców. Gombrowicza, którego dzieła dopiero w latach sześćdziesiątych dotarły do Włoch poprzez Francję, włoski pisarz Italo Calvino zaliczał do podziwianych przez siebie „wielkich miłośników filozofii jako bodźca dla wyobraźni" (obok Queneau, Borgesa, Arno Schmidta, Becketta i Gaddy). Sukces, jaki po *Ferdydurke* i *Pornografii* odniósł we Włoszech *Kosmos*, zapoczątkował falę przekładów utworów Gombrowicza, choć pisarz naraził sięWłochom zjadliwą krytyką Dantego. Niespodziewane zmiany sytuacji na rynku wydawniczym przyniosła lewicowa rewolta roku 1968. Polski pisarz, ceniony za talent, z jakim oddawał absurdalność naszej chaotycznej epoki, oskarżany był teraz brutalnie o brak odpowiedniej świadomości, między innymi przez takie autorytety jak Pier Paolo Pasolini. Uwarunkowania ideologiczne, przesądzające o wzlotach i upadkach dzieł Gombrowicza, mogą się być może kłócić z naszym wyobrażeniem o demokratycznym kraju, zwłaszcza że w Polsce niemoc odcięcia się od politycznego zaangażowania zwykło się uważać za bolączkę polskiej literatury. Roz-

dział o włoskich losach Gombrowicza, przywróconego do łask dopiero w latach osiemdziesiątych wydaniem *Opętanych*, należy do najciekawszych w całej książce.
Wymiar polityczny teatru groteski zadecydował o włoskim sukcesie Sławomira Mrożka. Praktycznie wszystkie jego sztuki trafiły na włoskie sceny, niektóre wystawiane przez polskich artystów. Polski teatr jest chyba formą artystyczną odbieraną we Włoszech najżywiej. Nazwiska Grotowskiego, Kantora czy Wajdy we włoskim środowisku intelektualnym mówią więcej, niż nazwisko niejednego wybitnego poety czy pisarza. To również może sugerować kierunek popularyzacji kultury polskiej we Włoszech.
Postacią intrygującą, a jednocześnie zdumiewającą swym formalnym nowatorstwem, pozostaje Witkacy – „Zakopiański dandys", „Cygan – legenda". Okresy fascynacji jego twórczością zostały interesująco prześledzone w jednym z rozdziałów. Oryginalność Witkacego zauważył między innymi Italo Calvino – w swojej powieści *Jeśli zimową nocą podróżny...*; wśród wielu fikcyjnych autorów pojawia się w niej także polski pisarz– postać stworzona właśnie przez Witkacego, Tazio Bazakbal. Autorka artykułu, Giovanna Tomasucci, uważa to za dobrą wróżbę. Jakie dalsze ślady będzie zostawiać literatura polska w świadomości Włochów zależy oczywiście od wartości tej literatury, ale także od umiejętnego jej popularyzowania, co starali się wykazać autorzy publikacji. Książka powinna więc zainteresować przede wszystkim polonistów, choć niektóre jej rozdziały z pewnością uznają za ciekawe wszyscy ci, którym nie jest obojętny odbiór naszej kultury poza granicami kraju.

Katarzyna Kościelak

Poezja Czesława Miłosza w krajach języka angielskiego

We wczesnych latach pięćdziesiątych, kiedy decyzja Miłosza o pozostaniu za granicą oznaczała jednocześnie decyzję dotarcia do czytelników na Zachodzie, polski poeta nie mógł liczyć na zainteresowanie swoją twórczością poetycką w obcojęzycznych środowiskach literackich. Literatura polska traktowana była jako zjawisko marginalne i jeśli nawet istniały jakiekolwiek oczekiwania czytelnicze jej dotyczące, nie były zbyt pozytywne. Literackie środowiska

emigracyjne były słabo zintegrowane z życiem literackim „krajów wygnania", a tym samym miały niewielki wpływ na kreowanie miejscowych zainteresowań. W krajach języka angielskiego (a jeden z nich – USA – stał się miejscem stałego pobytu Miłosza), nie istniała w zasadzie tradycja odbioru literatury polskiej, a nieliczne tłumaczenia utworów literackich były przeważnie dość słabe (dotyczy to zwłaszcza poezji). Jednostkowe inicjatywy w środowiskach akademickich nie mogły zmienić ogólnego nastawienia – literatura polska była traktowana przez krytyków i czytelników w krajach anglojęzycznych (i nie tylko) jako nie przedstawiająca wartości godnych zaprezentowania szerszemu odbiorcy i mająca znaczenie jedynie peryferyjne (by nie powiedzieć regionalne).

Sytuacja zaczęła się zmieniać dopiero w późnych latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Pojawiły się wówczas przekłady współczesnej literatury polskiej (w tym poezji), które wzbudziły wyraźne zainteresowanie czytelników, początkowo motywowane głównie politycznym zaciekawieniem Polską w związku z wydarzeniami 1956 roku. Punktem kulminacyjnym owego zainteresowania było wydanie w 1965 roku antologii powojennej poezji polskiej w tłumaczeniu Czesława Miłosza i pod jego redakcją[1]. Nie bez znaczenia była również działalność poetów „młodej" generacji londyńskiej, związanych z grupą „Kontynentów" (Busza, Czaykowski, Darowski, Czerniawski) jako tłumaczy i promotorów poezji polskiej. Jednocześnie krytycy anglojęzyczni negatywnie oceniający stan współczesnej poezji anglo-amerykańskiej zwrócili się w stronę poezji polskiej (a także, choć w mniejszym stopniu, poezji innych krajów Europy Wschodniej), dostrzegając w niej wartości atrakcyjne dla współczesnego czytelnika. Zainteresowanie krytyków zaowocowało z jednej strony formułami krytycznymi „poezji ocalałych" (*poetry of survival*), czy „poezji uciskanych" (*poetry of the oppressed*), z drugiej – rosnącym zainteresowaniem czytelników współczesną poezją polską i szerszą dostępnością dobrych przekładów. Z perspektywy lat dziewięćdziesiątych można powiedzieć, że poezja Miłosza, podobnie zresztą jak Herberta i Różewicza, zyskała w krajach anglojęzycznych więcej niż przejściowe zainteresowanie krytyków i odbiorców. W porównaniu z innymi poetami polskimi sytuację Miłosza komplikował zapis cenzury na jego nazwisko w PRL. W oficjalnie wydawanych periodykach nazwisko Miłosza nie pojawiało się wcale, a nieliczne publikacje niezależnych krytyków krajowych nie wzbudziły

[1] *Postwar Polish Poetry: An Anthology*, wybór i tłum. Cz. Miłosz, New York 1965.

zainteresowania u czytelników i krytyków zachodnich poezją Miłosza. Ograniczenia cenzury PRL-owskiej nie dotyczyły rzecz jasna krytyków na Zachodzie (zarówno polskich, jak i anglojęzycznych), natomiast ci ostatni nie mieli w gruncie rzeczy możliwości poznania poezji Miłosza z powodu bardzo ograniczonej liczby tłumaczeń jego wierszy. Pierwszy reprezentatywny wybór poezji Miłosza[2] w tłumaczeniu na język angielski ukazał się dopiero w 1988 roku, czyli w osiem lat po przyznaniu mu nagrody Nobla. Przed 1980 rokiem w przekładzie na język angielski[3] ukazały się – poza *Zniewolonym umysłem*[4] (1953) i *Zdobyciem władzy*[5] (1955) – *Rodzinna Europa*[6] (1968), *Selected Poems*[7] (1973), *Emperor of the Earth: Modes of Eccentric Vision*[8] (1977) oraz wybór nowych wierszy, zatytułowany *Bells in Winter*[9] (1978). Ponadto Miłosz opublikował w 1965 roku swoją antologię współczesnej poezji polskiej *Postwar Polish Poetry* oraz (w 1969 roku) *Historię literatury polskiej*[10]. Po otrzymaniu przez Miłosza literackiej Nagrody Nobla nie tylko większość wcześniejszych publikacji ukazała się w nowym wydaniu; wyszły ponadto tłumaczenia: *Dolina Issy*[11] (1981), *Widzenia nad Zatoką San Francisco*[12] (1982), *Świadectwo poezji*[13] (1983), *Ziemia Ulro*[14] (1984), *The Separate Notebooks*[15] (1984), *Nieobjęta zie-*

---

[2] Cz. Miłosz *The Collected Poems, 1931-1987*, tłum. autora przy współpracy: P. Dale'a Scotta, L. Daviesa, R. Hassa, R. Lauriego, L. Nathana, R. Pinsky'ego, L. Vallee, New York 1988.

[3] Tytuły książek podawane są po angielsku tylko w przypadkach, gdy nie został wydany analogiczny tom po polsku. Dotyczy to przede wszystkim zbiorów wierszy Miłosza.

[4] Cz. Miłosz *The Captive Mind*, tłum. J. Zielonko, New York 1953.

[5] Cz. Miłosz *The Seizure of Power*, tłum. C. Wieniewska, New York 1955.

[6] Cz. Miłosz *Native Realm: A Search for Self-Definition*, tłum. C. C. Leach, New York 1968.

[7] Cz. Miłosz *Selected Poems*, tłum autora przy współpracy: P. Dale'a Scotta, L. Daviesa, R. Lauriego, New York 1973.

[8] Cz. Miłosz *Emperor of the Earth: Modes of Eccentric Vision*, wybór esejów i przedmowa autora, tłum. przy współpracy: L. Vallee, R. Lauriego, S. H. Wallace'a, W. Lednickiego, R. K Wilsona, Berkeley 1977.

[9] Cz. Miłosz *Bells in Winter*, tłum. Cz. Miłosz, L. Vallee, New York 1978.

[10] Cz. Miłosz *The History of Polish Literature*, New York 1969.

[11] Cz. Miłosz *The Issa Valley*, tłum L. Iribarne, New York 1981.

[12] Cz. Miłosz *Vision from San Francisco Bay*, tłum. R. Lourie, New York 1982.

[13] Cz. Miłosz *The Witness of Poetry*, Cambridge 1983.

[14] Cz. Miłosz *The Land of Ulro*, tłum. L. Iribarne, New York 1984.

[15] Cz. Miłosz *The Separate Notebooks*, tłum. R. Hass i R. Pinsky, przy współpracy autora i R. Gorczyńskiej, New York 1984.

mia[16] (1986), *Collected Poems* (1988), *Zaczynając od moich ulic*[17] (1991), *Bliższe okolice*[18] (1991), *Rok Myśliwego*[19] (1994) oraz *Na brzegu rzeki*[20] (1995). Tak więc dopiero dość niedawno na anglojęzycznym rynku wydawniczym Miłosz przestał istnieć przede wszystkim jako eseista-prozaik – w ostatnich latach tomy jego poezji ukazują się nieomal równocześnie w polskim oryginale i angielskim tłumaczeniu.
Już po Nagrodzie Nobla Helen Vendler pisała:

> Kiedy Czesław Miłosz został ogłoszony laureatem Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1980 roku, fala popularności sprawiła, że nieomal wszystko o Miłoszu – wszystko z wyjątkiem jego wierszy – stało się lepiej znane[21].

Jakie zatem mogło być zainteresowanie krytyków i czytelników obcojęzycznych twórczością dostępną dla nich tylko selektywnie oraz kto (i jak) starał się twórczość tę popularyzować. Problem środowisk opiniotwórczych (*interpretive community*) jest w tym wypadku szczególnie interesujący, gdyż odbiorca pozbawiony był (w znacznym stopniu) możliwości konfrontacji opinii krytycznej z tekstem literackim (nawet w przekładzie), a tym samym działalność krytyczna przez stosunkowo długi okres miała charakter budowania oczekiwań czytelniczych lub zakreślania ich horyzontów. Rola krytyków – zwłaszcza na początku – polegała więc na kreowaniu zainteresowania czytelników anglojęzycznych twórczością poetycką niedostępną w tłumaczeniu. Później – na przedstawianiu osiągnięć sławnego poety, którego wiersze były dla czytelnika trudno (lub wręcz) nieosiągalne.
Brak tłumaczeń prowadził do powstawania podstawowych różnic wśród krytyków prezentujących poezję Miłosza na Zachodzie. Ci, którzy znali język polski, nie tylko formułowali swoje argumenty w oparciu o tekst oryginału, lecz również – znając całość dorobku literackiego Miłosza – uwzględniali jego rozwój poetycki, podczas gdy krytycy anglojęzyczni skazani byli tylko na dostępne w przekładzie wybory wierszy. Przewaga krytyków polskich była jednak pozorna, bo nie wszyscy, których eseje i artykuły ukazywały się w języku angielskim, w równym

---

[16] Cz. Miłosz *Unattainable Earth*, tłum. Cz. Miłosz i R. Hass, New York 1986.
[17] Cz. Miłosz *Beginning with My Streets: Essays and Recollections*, tłum. M. G. Levine, New York 1991.
[18] Cz. Miłosz *Provinces*, tłum. Cz. Miłosz i R. Hass, New York 1991.
[19] Cz. Miłosz *A Year of the Hunter*, tłum. M. G. Levine, New York 1994.
[20] Cz. Miłosz *Facing the River: New Poems*, tłum. Cz. Miłosz i R. Hass, Hopewell 1995.
[21] H. Vendler *Czeslaw Milosz*, w: *The Music of What Happens*, London 1988.

stopniu byli obeznani z tradycją literacką, do której odwoływał się zachodni czytelnik oraz z dyskursami literackimi, które z kolei stanowiły tło tamtejszej recepcji Miłosza. Uzasadnione wydaje się zatem twierdzenie, że dla charakterystyki grup krytyków zainteresowanych twórczością Miłosza istotną kategorią jest znajomość języka polskiego i polskiej literatury oraz orientacji w kwestii dyskursów literackich – podstawowego dla czytelnika anglojęzycznego kontekstu twórczość Miłosza. Dodatkowym istotnym składnikiem recepcji jest czynny udział samego poety w zaznajamianiu czytelnika anglojęzycznego z polską tradycją literacką, współczesną polską poezją oraz nieomal bezustanne komentowanie własnej poezji w utworach prozatorskich.
W *Zniewolonym umyśle* określił się Miłosz przede wszystkim jako poeta, nic więc dziwnego, że również recenzenci książki – ograniczający się głównie do parafrazowania politycznych przemyśleń autora – nazywali go poetą, co zresztą miało stanowić o szczególnym znaczeniu jego politycznych obserwacji i przemyśleń[22]. Zainteresowanie polityczną prozą Miłosza w latach pięćdziesiątych dotyczyło konkretnych tematów i było rzeczywiście stosunkowo duże[23]. Nie zaowocowało jednak zainteresowaniem jego poezją – w każdym razie nie bezpośrednio. Z drugiej jednak strony polityczna proza Miłosza, a także *Rodzinna Europa*, przyczyniły się do stopniowego wprowadzania nowych, a właściwie na nowo zdefiniowanych kategorii oceny twórczości literackiej – do uznania „doświadczenia" za istotny walor literatury. Recepcja *Zniewolonego umysłu* ze względu na charakter dość skomplikowany i wielotorowy może stanowić temat sam w sobie interesujący i wyjaśniający wiele aspektów odbioru literatury Europy Wschodniej w krajach języka angielskiego. Dość powszechne przekonanie krytyków (zwłaszcza polskich), że wydanie *Zniewolonego umysłu* odwróciło uwagę zachodnich odbiorców od poetyckiej twórczości Miłosza, wydaje się po części tylko zasadne. Rzeczywiście proza polityczna Miłosza z lat pięćdziesiątych przedstawiła go czytelnikom anglo-amerykańskim jako pisarza politycznego, jednocześnie sprawiła, że nazwisko polskiego poety zaistniało (nawet jeśli nie jako poety) w świadomości odbiorców i – co stanowi fakt bezsporny – doprowadziła po latach do takiego przeformułowania ocen, że poezja Miłosza stała się nie tylko interesu-

---

[22] Ciekawym przykładem jest recenzja D. McDonalda *In the Land of Diamat*, „New Yorker", 7, November 1953, s. 157-166.

[23] Patrz: R. Volynska-Bogert i W. Zalewski *Czeslaw Milosz: an international bibliography: 1930-1980*, Ann Arbor 1983.

jąca, ale wręcz zaczęła być przywoływana jako wzór dla współczesnej poezji anglo-amerykańskiej.

Przez niemal dwadzieścia lat po opublikowaniu *Zniewolonego umysłu* czytelnicy nie wykazywali zainteresowania poezją Miłosza – zaledwie kilka jego wierszy było dostępnych w tłumaczeniu i przed 1969 rokiem nie ukazał się po angielsku ani jeden artykuł krytycznoliteracki. Jednakże okres ten wydaje się znaczący dla rozwoju zainteresowania poezją Miłosza na Zachodzie, a to z powodu działalności mediacyjnej samego poety. W prozie politycznej z lat pięćdziesiątych Miłosz przedstawiał się jako poeta i wyrażał osobisty pogląd na otaczającą go rzeczywistość. W antologii powojennej poezji polskiej umieścił nie tylko kilka przekładów swoich wierszy, lecz również dwie noty krytyczne na temat własnej działalności literackiej i twórczości poetyckiej. Również w *Historii literatury polskiej* – adresowanej głównie do odbiorcy anglojęzycznego – omówił swoją twórczość. Analiza autorskiego opisu twórczości może stanowić – w przypadku Miłosza – oddzielny temat[24].

Z punktu widzenia rozwoju zainteresowania poezją Miłosza w krajach języka angielskiego za szczególnie znaczące można uznać to, że przedstawiał on swoją twórczość poetycką jako wyrastającą z polskiej tradycji literackiej, a jednak pod wieloma względami odbiegającą od głównych nurtów poezji współczesnej. Jednocześnie, jako profesor uniwersytetu, Miłosz miał możliwości kontaktów ze studentami zainteresowanymi polską literaturą, miał wpływ na ich poglądy i – w efekcie — wychowywał pokolenie krytyków, którzy w przyszłości stali się propagatorami i recenzentami literatury polskiej i twórczości samego Miłosza na rynku anglo-amerykańskim.

Jeszcze przed ukazaniem się pierwszego przekładu swoich wierszy, Miłosz przyjął niemal całkowitą kontrolę nad tłumaczeniami swojej poezji – jako tłumacz lub współtłumacz. Przekłady „nieautoryzowane" przez Miłosza (ich autorami byli przede wszystkim członkowie grupy „Kontynenty") ukazywały się nie tylko bardzo rzadko, ale również (z nielicznymi wyjątkami) nie znalazły się w wydaniach książkowych, redagowanych przez samego poetę. Kontrola nad przekładami oznaczała w praktyce nie tylko dbałość o formę poetycką i zgodność z oryginałem, lecz również decydujący wpływ autora na dobór prezentowanych utworów. Miało to swoje dobre strony, jak na przykład tworzenie przez poetę wzorca gwarantującego stylistyczną i poetycką jednorodność tomiku, było jednak – zwłaszcza w późniejszym okresie – pośrednio

[24] Patrz M. P. Markowski *Miłosz: dylematy autoprezentacji*, „Teksty Drugie" 1991 nr 1-2, s. 24-35.

i bezpośrednio krytykowane przez autorów nie znających języka polskiego. Chodziło nie tylko o niedoskonałość językową niektórych przekładów, ale również o to, że sam autor odbierał niejako możliwość oceny całości swojego dorobku. Tym właśnie kłopotom poświęcił znaczną część swojej książki Donald Davie[25] (autor pierwszej anglojęzycznej publikacji poświęconej twórczości Miłosza).

Ocena rozwoju poetyckiego Miłosza stała się możliwa dopiero po ukazaniu się w 1988 roku *The Collected Poems*, reprezentatywnego i chronologicznie ułożonego wyboru poezji. W latach osiemdziesiątych udział Miłosza w pracach translatorskich wyraźnie się zmniejszył, choć wciąż ma on głos decydujący w sprawach doboru tłumaczy i oceny przekładów. (Obecnie coraz więcej wierszy tłumaczonych jest bez bezpośredniego udziału Miłosza).

Stosując wspomniane wyżej kryteria, można wyróżnić cztery grupy krytyków zajmujących się twórczością polskiego poety. Pierwsza – to autorzy pochodzenia polskiego, przebywający na Zachodzie, którzy nie tylko zaczęli propagować poezję Miłosza w krajach anglo-amerykańskich w okresie, kiedy poezja ta nie była dostępna (nawet w niewielkiej części) w przekładach (Z. Folejewski,[26] B. Czaykowski,[27] V. Contoski[28]), lecz również są (jak dotąd jedynymi) autorami prac analizujących język poetycki Miłosza (A. Schenker,[29] S. Barańczak[30]). Jakkolwiek trudno byłoby powiedzieć, że łączy ich wspólny pogląd na twórczość Miłosza, czy choćby podobny sposób prezentowania własnych przemyśleń, niewątpliwie jednoczącą ich cechą jest znajomość poezji Miłosza w oryginale, możliwość oceny jego rozwoju poetyckiego, swobodne poruszanie się wśród kontekstów literatury polskiej oraz świadomość ograniczeń, jakie spotyka czytelnik anglojęzyczny i – w rezultacie – prezentowanie poezji Miłosza w sposób dla tego

---

[25] D. Davie *Czeslaw Milosz and the Insufficiency of Lyric*, Knoxville 1986.

[26] Z. Folejewski *Czeslaw Milosz: A Poet's Road to Ithaca Between Worlds, Wars, and Poetics*, „Book Abroad", Winter 1969, s. 17-24.

[27] B. Czaykowski *A Note on Seven Polish Poets*, „Prism International", Winter 1969, s. 50-52, oraz *The Fly and the Flywheel*, „Oficyna Poetów" [Polish Poetry Supplement], October 1971, s. 25-28.

[28] V. Contoski *Czeslaw Milosz and the Quest for Critical Perspective*, „Book Abroad", Winter 1973, s. 35-41.

[29] A. Schenker *Introduction:* Cz. Miłosz *Utwory poetyckie – Poems*, Ann Arbor 1976, s. XV-XXVII.

[30] S. Barańczak *Milosz's Poetic Language: A Reconnaissance*, „Language and Style" 18 (1986), s. 319-333.

czytelnika interesujący. Krytycy należący do tej kategorii wykazują również zainteresowanie wybranymi problemami twórczości Miłosza, jak np. ideą rzeczywistości (B. Czaykowski[31]), czy moralistyką (E. Możejko[32]). Wpływ tej grupy krytyków na anglojęzycznych czytelników był jednak ograniczony z powodu braku tradycji propagowania literatury polskiej na Zachodzie oraz nieustabilizowanie *interpretive community*, która właściwie, w przypadku literatury polskiej, zaczęła się kształtować dopiero w ostatnich latach. Marginalność zainteresowania polską tradycją literacką nie sprzyjała tworzeniu się grupy „propagatorów" literatury polskiej. Warto również podkreślić, że krytycy anglojęzyczni dopiero po latach zaczęli zwracać uwagę na niektóre z tych aspektów twórczości Miłosza, które wcześniej zostały opisane przez krytyków pochodzenia polskiego.

Drugą grupę stanowią byli studenci Miłosza (m.in. L. Iribarne, B. Carpenter, L. Vallee), dla których Miłosz był pierwszym odkrywcą zarówno swojej poezji, jak i w ogóle literatury polskiej. Ta grupa krytyków zaistniała szczególnie wyraźnie po uzyskaniu przez Miłosza „Neustadt Prize". Podobnie jak krytycy pochodzenia polskiego również byli studenci Miłosza nie stanowią jednorodnej grupy. Cechą, która ich wyróżnia, jest stosunkowo dobra znajomość języka polskiego i odwoływanie się w wywodzie krytycznym wprost do tekstu (są jednocześnie autorami lub współautorami przekładów utworów Miłosza na język angielski) oraz popularyzowanie własnego odautorskiego „wtajemniczenia" w poezję Miłosza i koncentracja na filozoficznych aspektach jego twórczości. To ostatnie wiąże się ponadto z charakterystycznym dla byłych studentów Miłosza swobodnym poruszaniem się pomiędzy jego poezją i prozą jako formami oddziałującymi na siebie wzajemnie i wzajemnie się komentującymi. Działalność grupy – studenci w sposób naturalny stali się po latach pracownikami naukowymi uniwersytetów – nabrała z czasem charakteru bardziej akademickiego. Spośród byłych studentów Miłosza wywodzą się również tłumacze jego utworów literackich – L. Vallee i L. Iribarne[33].

---

[31] B. Czaykowski *The Idea of Reality in the Poetry of Czeslaw Milosz*, w: *Between Aniety and Hope. The Poetry and Writing of Czeslaw Milosz*, ed. E. Możejko, Edmonton 1988, s. 88-111.

[32] E. Możejko *Between the Universals of Moral Sensibility and Historical Consciousness: Notes on the Writings of Czeslaw Milosz*, w: *Between Anxiety and Hope....*

[33] Louis Iribarne jest cenionym tłumaczem literatury polskiej na język angielski; przekładał także utwory Witkacego.

Osobną grupą są krytycy krajowi, których teksty (pisane niejednokrotnie specjalnie do czasopism anglojęzycznych) zostały przetłumaczone na język angielski. Pierwsze eseje (m.in. J. Błońskiego,[34] I. Sławińskiej,[35] K. Dybciaka[36]) ukazały się w 1978 roku w specjalnym wydaniu „World Literature Today", prezentującym Miłosza jako laureata „Neustadt Prize". Wpływ tekstów polskich krytyków na recepcję Miłosza okazał się jednak niewielki. Większość polskich autorów starała się przedstawić poetę w kontekście tradycji literatury polskiej – prawie nie znanej na Zachodzie – i nie uczestniczyła w dyskusjach związanych z odbiorem twórczości Miłosza w krajach języka angielskiego. Rola polskiej krytyki znacznie zmalała w latach osiemdziesiątych, równolegle ze wzrostem zainteresowania twórczością Miłosza wśród krytyków anglojęzycznych, nie zawsze znających język polski i opierających swoje rozważania na przekładach. Krytycy krajowi są jednak autorami jedynego dostępnego w języku angielskim tomu wywiadów z Miłoszem (R. Gorczyńska występująca pod pseudonimem Ewa Czarnecka i A. Fiut[37]) oraz pierwszej na rynku anglojęzycznym książki przedstawiającej i analizującej poezję Miłosza (A. Fiut[38]). Warto dodać, że przed rokiem 1980 wielu polskich krytyków drukowanych na Zachodzie konsekwentnie pomijało nazwisko Czesława Miłosza.

Krytycy anglojęzyczni, skazani na formułowanie swoich opinii na podstawie tłumaczeń, stosunkowo późno zainteresowali się poezją Miłosza. Choć zdecydowana większość recenzji (nie zawsze pochlebnych) pisana była przez autorów zachodnich, większe prace poświęcone Miłoszowi zaczęły ukazywać się dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Krytyków anglojęzycznych odróżnia od innych grup znacznie silniejsze skoncentrowanie się na tematyce i – co sami podkreślają – ograniczona możliwość komentowania artystycznych walorów poezji. Ich stosunek do Miłosza można scharakteryzować jako wyraźne zainteresowanie doświadczeniem historycznym, z którego wyrasta jego poezja, niezależnie od tego, że (zwłaszcza w okresie późniejszym) niektórzy dostrzegli, iż nastawienie na odbiór kon-

---

[34] J. Błoński *Poetry and Knowledge*, „World Literature Today", Summer 1978, s. 387-391.

[35] I. Sławińska *The Image of the Poet and His Estate*, tamże, s. 395-399.

[36] K. Dybciak *Holy is Our Being...and Holy the Day*, tamże, s. 415-420.

[37] E. Czarnecka, A. Fiut *Conversation with Czeslaw Milosz*, San Diego – New York – London 1978.

[38] A. Fiut *The Eternal Moment. The Poetry of Czeslaw Milosz*, tłum. T. S. Robertson, Berkeley – Los Angeles 1987.

tekstualny zubaża odczytanie poezji jako fenomenu artystycznego (D. Davie[39], J. Bayley[40]). Krytyka dotyczyła zwłaszcza sposobu, w jaki poezja Miłosza prezentowana była przez autorów związanych z czasopismem „Modern Poetry in Translation" (m.in. A. Alvarez[41] i D. Weissbort[42]), którzy promowali poezję Europy Wschodniej (w tym również Miłosza) za pomocą formuł krytycznych, takich jak: „poezja uciskanych", „poezja jako świadectwo" oraz „poezja ocalałych". Niezależnie od różnic, wspólne dla krytyków zachodnich było szukanie w poezji Miłosza wartości, które mogłyby stanowić model dla dzisiejszej poezji anglojęzycznej, a tym samym wydobywanie różnic dzielących Miłosza od współczesnych mu poetów anglojęzycznych. Niewątpliwie cechą taką było oparcie poezji na doświadczeniach osobistych i jednocześnie narodowych (czy regionalnych). W wyniku dyskusji nad wartością formuł krytycznych odwołujących się do „doświadczenia" pojawiły się krytyczne charakterystyki poezji Miłosza, wydobywające jej odrębność. I tak np. Terrence Des Pres pisał:

> Zrównanie życia ze szczęściem [...] jest wspaniałym zwycięstwem w naszym brutalnym wieku – przeciw terrorowi, obozom śmierci [...]. Ale to właśnie jest zadaniem sztuki w oczach Miłosza. [...] I pozostaje w wyraźnym kontraście z najpopularniejszymi rozumieniami poezji w Ameryce – dla których „ja" i natura są nadal jedynymi ważnymi światami – literackie spełnienie dla poetów takich jak Miłosz zależy od świadomości pozaliterackiej [...][43].

W późniejszym okresie recepcji, a zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych, doszło do zakwestionowania nastawień na tematyczny odbiór poezji Miłosza kosztem refleksji nad jej walorami artystycznymi. H. Vendler, krytykując książkę Nathana i Quinna[44], pisała: „analiza tematyczna jest po prostu zbyt ograniczonym narzędziem wobec poezji

---

[39] D. Davie *Their Witness*, [recenzja antologii *The Poetry of Survival*, ed. D. Weissbort], „London Review of Books", 27, February 1992, s. 3.

[40] J. Beyley *Selected Essays*, Cambridge-London 1984.

[41] Patrz: A. Alvarez *Under Pressure. The Writer in Society: Eastern Europe and the USA*, Harmondsworth 1965 oraz: *Beyong All This Fiddle. Essays 1955-1967*, London 1968.

[42] Patrz: D. Weissbort *The Poetry of Survival: Beyond Guilt*, „PN Review", September – October 1992, s. 33-38.

[43] T. Des Pres *Czeslaw Milosz: The Poetry of Aftermath*, „The Nation", 30, December 1978, s. 742.

[44] L. Nathan, A. Quinn *The Poet's Work. An Introduction to Czeslaw Milosz*, Cambridge MA, London 1991.

takiej jak poezja Miłosza"[45]. Prezentowaniu Miłosza poza tradycją literacką, z której wyrasta, sprzeciwił się D. Davie[46]. Zwrócił uwagę, że nie wolno odzierać poety z tradycji poetyckiej, do której przynależy i prezentować go jedynie w odniesieniu do historii idei. Można więc mieć nadzieję, że w najbliższej przyszłości pojawią się całościowe prace krytyków anglojęzycznych, uwzględniające i zagadnienia języka poetyckiego, i poetykę Miłosza, i kontekst, czyli tradycję literacką. Dodać jeszcze należy, że, choć na ogół skoncentrowani na warstwie tematycznej (i kontekstualnej), krytycy anglojęzyczni nie pomijali jednak problemów artystycznych – zwracali uwagę na tradycyjność form poetyckich Miłosza oraz na głos poetycki jako wyróżnik jego twórczości. Poezja Miłosza stanowiła temat rozważań nie tylko zawodowych krytyków, lecz również poetów (S. Heaney,[47] D. Davie, C. Blodgett[48]), czasem tylko sporadycznie występujących w roli komentatorów (m.in. M. Chamberlain, M. Rudman[49]). Wielu spośród krytyków należących do powyższych grup to poeci zarówno polscy (Z. Herbert,[50] B. Czaykowski, S. Barańczak), jak i anglojęzyczni. Wśród poetów – promotorów i komentatorów Miłosza – znaleźli się jednak również tacy, których wymienione kategorie nie obejmują (pozostają w sytuacji podobnej do sytuacji samego Miłosza na Zachodzie: T. Venclova,[51] J. Brodski[52]). Zainteresowanie innych poetów twórczością Miłosza, komentowanie jej i promowanie wydaje się charakterystyczne dla recepcji Miłosza w krajach języka angielskiego. Ponadto wielu autorów tekstów krytycznych poświęconych Miłoszowi tłumaczyło jego poezję (lub utwory prozą), i niejednokrotnie komentowało swoje doświadczenia wynikające z pracy translatorskiej. Wyraźny udział obu tych grup w procesie recepcji sprawił, że zaczęła ona nabierać – zwłaszcza w późniejszym okresie – charakteru recepcji estetycznej. Warto zwrócić też uwagę, że jakkolwiek odbiór twórczości Miłosza w krajach języka angielskiego

---

[45] H. Vendler *Tireless Messenger*, „The New York Review of Books", 13, August 1992, s. 45.

[46] D. Davie *Ideas and Poems*, „P. N. Review", January – February 1993, s. 51-52.

[47] S. Heaney *The Impact of Translation*, „The Yale Review", December 1986, s. 1-14.

[48] E. D. Blodgett *Milosz as Witness*, w: *Between Anxiety and Hope*, s. 141-152. (Blodgett jest krytykiem i poetą kanadyjskim).

[49] Patrz: „Ironwood" 18 (1981).

[50] Z. Herbert *On Czeslaw Milosz*, „Ironwood" 18 (1981), s. 36.

[51] T. Venclova *Czeslaw Milosz: Despair and Grace*, „World Literature Today", Summer 1978, s. 391-395.

[52] J. Brodsky *Presentation of Czeslaw Milosz to the Jury*, tamże, s. 364.

nie przestał być odbiorem kontekstualnym (zainteresowanie całym splotem doświadczeń wynikających z uczestnictwa poety w dramatycznych wydarzeniach historii XX wieku), to jednak, początkowo dominujące, polityczne i ideologiczne motywacje ustąpiły miejsca motywacjom estetycznym.

Najtrudniejszym zadaniem jest odpowiedź na pytanie, jaki zakres ma zainteresowanie poezją Miłosza w krajach anglojęzycznych, ile osób tak naprawdę czytało jego utwory. Zróżnicowanie grup krytycznych nie stanowi samo w sobie dowodu, że Miłosz jest rzeczywiście poetą powszechnie znanym. Trzeba jednak pamiętać, że odbiór poezji na Zachodzie jest bez porównania słabszy niż w Polsce, czytelnicy poezji stanowią bardzo wąską grupę, a krytyka tylko okazjonalnie interesowała się poezją Miłosza. Z drugiej jednak strony, nazwisko Miłosza zaczęło pojawiać się w tekstach nie poświęconych mu bezpośrednio, których autorzy odwołują się do jego poezji jako powszechnie znanego wzorca[53]. Można nawet odważyć się na uogólnienie, że wielu anglojęzycznych krytyków wydobywa te cechy poezji Miłosza, które szczególnie odpowiadają ich poglądom krytycznym czy poetyckim (D. Davie, T. DesPres). Wyjaśnia to zresztą przyczynę, dla której Miłosz nie zdobył rozgłosu wśród krytyków postmodernistycznych, podczas gdy stał się popularny zarówno wśród tych, którzy promują „literaturę uciskanych", jak i tych, którzy widzą w literaturze ponadczasowe wartości filozoficzne, a nie tylko kolejny eksperyment słowny.

Bożena Karwowska

[53] Przykładem może tu być recenzja z dwóch tomików poezji (R. Kiyooka i S. Thesen) pióra I. Higginsa w: „Journal of Canadian Poetry" 1989 nr 4, s. 62-68.

Opinie

Maria Prussak

Przygody filologii – przygody filologa

W 1995 roku jako trzeci tom firmowanego przez Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik" rocznicowego wydania *Dzieł* Adama Mickiewicza ukazały się *Dramaty* w opracowaniu redakcyjnym Zofii Stefanowskiej.[1] Rezultat wielu lat żmudnej, dociekliwej pracy, wielokrotnie powtarzanej lektury rękopisów i zestawiania odmian, namysłu nad wyborem podstawy druku, nad układem tekstu, zasadami modernizacji ortografii i interpunkcji, nad wprowadzeniem i uzasadnieniem emendacji. Żadna z edytorskich decyzji nie wydaje się oczywista – ani wybór pierwodruku jako podstawy opracowania tekstu *Dziadów* cz. III, a petersburskiego wydania z 1829 roku jako podstawy dla cz. II i IV, ani umieszczenie, zgodnie z tradycją, części I pomiędzy IV i III, choć jako dzieło nie publikowane za życia autora powinna się znaleźć na końcu całego cyklu. Wszystkie świadczą o pewności ręki, o drobiazgowych filologicznych badaniach i dogłębnym rozważeniu wszelkich możliwych argumentów wywodzonych z najrozmaitszych

---

[1] A. Mickiewicz *Dramaty*, Warszawa 1995, wszystkie cytaty poniżej z tego wydania, numer strony podaję w nawiasie.

źródeł. Wybór podstawy wydania i ustalenie najpoprawniejszej wersji tekstu nie sprowadza się wszak do mechanicznego zestawienia odmian i sprawdzenia, jakie były możliwości udziału poety w przygotowaniu kolejnych edycji. W zwięzłym, oszczędnym komentarzu znalazł się nie tylko wykład zasad mickiewiczowskiej tekstologii, ale i założeń interpretacyjnych, które warunkują decyzje tekstologiczne. W edytorskiej narracji autorka z rzadka, ale czasem z nieukrywaną pasją, odsłania swój temperament historyka literatury i wspaniałą czytelniczą wyobraźnię ułatwiającą rozplątywanie niejasności i zagadek. Rozrzutnie ukrywa w komentarzu wydawniczym informacje nowe i fascynujące. Ale kto dziś jeszcze czytuje uwagi wydawcy? A przecież w tej perspektywie można twierdzić, że czytelnikowski tom *Dramatów*, choć pojawił się niezauważony, jest jednym z najważniejszych osiągnięć naukowych Zofii Stefanowskiej. Przynosi bowiem nie tylko rozstrzygające i na nowo szczegółowo uzasadnione emendacje, wprowadzane lub postulowane przez poprzedników. Na podstawie analizy autografów i zniekształceń sensu utworu ustala również nowe, poprawne brzmienie ośmiu wersów III cz. *Dziadów*. A wszystko to znaczy, że po 163 latach po raz pierwszy drukuje tekst jednego z najważniejszych w literaturze polskiej arcydzieł bez rażących zniekształceń i w jakimś sensie ratuje honor polskiej filologii.

Zofia Stefanowska w drukowanych wersjach tekstu *Dziadów* tropi różnego rodzaju błędy, opisuje, jak powstawały i jak można je poprawić. Najświetniejsze z jej odkryć wynikają z nieufności, z jakimi traktuje nieuświadamiane już nawyki czytelnicze i ustalone sposoby myślenia o dziele. Nowe ustalenia stały się możliwe dzięki wnikliwej interpretacji utworu, któremu w poprzednich wydaniach brakowało w paru miejscach składniowej bądź artystycznej konsekwencji. Jak w w. 9-10 Wielkiej Improwizacji, gdzie za słabo czytelnym w tym miejscu autografem edytorka zmienia liczbę mnogą „nurtów" na pojedynczą – „nurtu" i dodaje rozstrzygające wyjaśnienie: „gdzie pędzi nurt, nie zaś głąb, o której trudno powiedzieć, żeby gdzieś pędziła" (s. 493). Jak w scenie Salonu Warszawskiego, kiedy rozdziela na dwa wersy wskazówkę dotyczącą zachowania Młodej damy (sc. VII, w. 47) i przywraca konsekwentny podział zgromadzonych w Salonie gości na stronę prawą i lewą, co dotychczasowe wydania zacierały naruszając precyzyjną misteryjną konstrukcję dramatu. Podejrzliwie traktuje Stefanowska każdy brak konsekwencji i dokładnie ogląda autograf. Zmienia więc w tek-

ście Guślarza (sc. IX, w. 162) zdanie „Ja zaklątem" na „Już zaklątem", co znacznie bardziej odpowiada sytuacji przedstawionej w dramacie. Zaskoczona zdumiewającą u Mickiewicza nieporadnością składniową nie tylko poprawia zniekształcone wersy (*Droga do Rosji*, w. 54-55, *Petersburg*, w. 70), uzasadnia poprawkę, ale i stara się wyjaśnić mechanizm powstania błędu:

emendację uzasadnia dodatkowo sytuacja graficzna w atg^2: wyraz *Powierzchnię* ma wyjątkowo jak na pismo Mickiewicza okazały ogonek przy literze *ę*, ogonek ten jednak zlał się z literą *d* w wierszu niżej i na pierwszy rzut oka jest niewidoczny, co sprawia, że pomyłka kopisty była wysoce prawdopodobna. [s. 495]

Czasem zgromadzenie argumentów rozwiewających wszelkie wątpliwości i dokładnie tłumaczących, jak powstała błędna wersja, wymaga przeprowadzenia całego śledztwa. Petersburskie wydanie IV cz. *Dziadów*, przyjęte tutaj jako podstawa, odwróciło występującą w pierwodruku kolejność wersów 1071 – 1072. Stefanowska wraca do wersji pierwodruku, ale szuka uzasadnień bezspornych. I znajduje je w interpunkcji wydania petersburskiego:

otóż na końcu pierwszego z wydrukowanych tam wersów *Z nią z rana...* znajduje się kropka, na końcu drugiego *Oddam pierwszy...* – przecinek. Taka interpunkcja jest logiczna tylko wówczas, gdy kolejność wersów jest odwrotna. [s. 460-461]

Przyjmując propozycje poprzedników, edytorka szuka dodatkowych wyjaśnień. Poprawiając występującą w podstawie wersję w. 983 IV cz. *Dziadów*, „Którą dla ciebie całkiem poświęca daremnie" za pierwodrukiem na „Który...", przy okazji skoryguje zapis *Słownika języka Adama Mickiewicza*:

Wydawca najwyraźniej nie zdał sobie sprawy z tego, że przysłówek *całkiem* użyty jest tu w znaczeniu, które Linde podaje jako wyłączne, a Słownik Warszawski jako staropolskie: w całości, całkowicie, nierozdzielnie; znaczenia tego nie wyodrębnia SJAM, choć co najmniej dwa jeszcze z zebranych pod hasłem *Całkiem* cytatów świadczą, że w języku Mickiewicza to znaczenie było żywe. Kontekst: *ażeby [...] Poświęcił małą cząstkę żywota, Który dla ciebie całkiem poświęca daremnie!* świadczy o intencji przeciwstawienia dwóch poświęceń: całego żywota i małej jego cząstki. Ma się rozumieć, że Gustaw poświęca ukochanej żywot całkiem, w całości, nie zaś małą tego żywota cząstkę. [s. 460]

W komentarzu edytorskim tomu dramatów można dostrzec pasję jego autorki do tekstu niegotowego, dzieła w stadium kształtowania. Fascynuje ją bowiem wielowarstwowość autografów, wydobywanie z nich

procesu powstawania utworów, przypadkowych zapisków, wahań i nastrojów poety. Na tyle, na ile pozwalają zasady wydania popularnonaukowego, stara się przybliżyć ten proces jego czytelnikom, w odniesieniu do istotnych fragmentów relacjonuje rekonstrukcję autorskiego zapisu, hipotetyczne możliwości odczytania niewyraźnych słów. Czasem, pewna własnej lekcji, ustępuje przed autorytetami poprzedników, „przed stuletnią tradycją wahań edytorów, wśród nich największych" (s. 481), albo podaje ją jako jedną z ewentualnych możliwości – jak np. w cz. I, w. 31 i 60. Przytacza także i te odmiany tekstu, których ślad został tylko w korespondencji. Wers 960 cz. IV np. miał też zapisany przez Mickiewicza w liście wariant „Kobieto, boski diable, dziwaczna istoto!", a wers 999 „Ha! wyrodku niewiasty!" pojawia się w korespondencji filomatów w wersji „Ha! potworo niewiasty!". Odstępstwa od przyjętych w całym wydaniu zasad modernizacji, jeśli ich mechaniczne respektowanie mogłoby zniekształcić sens tekstu, edytorka również szczegółowo komentuje. Ku przestrodze ewentualnym naśladowcom z jadowitą ironią kwituje poczynania paryskiego wydawcy z 1844 roku, który modernizując dawną pisownię zaimka „tem" w wierszu „z tem liściem na czole" (1010) uniemożliwił w tekście cz. IV rozpoznanie dawnego rzeczownika zbiorowego „to liście", czyli

> nie zrozumiał już archaizmu i wyobraził sobie Gustawa z jednym liściem na głowie i – niestety – drugim w ręku (w. 1018), obraz zaiste śmieszny. [s. 461]

Pracę Zofii Stefanowskiej nad tekstem *Dziadów*, choć tyle w niej dociekliwości i nowych ustaleń, cechuje ogromny respekt dla tradycji wydawniczej. Nie szuka miejsca dla emendacji, nie ulega atrakcyjności wersji zachowanych w autografie i zmienionych w druku, nawet jeśli nie zawsze da się udowodnić, że autorem zmiany był sam Mickiewicz. Zgodnie z sugestiami Konrada Górskiego poprawiła wprawdzie określenie rodziny Cichowskich – „poczciwa" zamiast „uczciwa" (cz. III sc. VII, w. 69), ponieważ źródłem błędu kopisty mógł być niewyraźny zapis autografu, gdzie poczciwa „na pierwszy rzut oka wygląda jak *uczciwa*" (s. 494), przywróciła też trafniejsze, bardziej odpowiadające stanowi wykopanych w Herkulanum zwojów sformułowanie – „sczerniała" zamiast „spróchniała" (cz. III sc. VII, w. 186). Nie ulega jednak sugestiom emendacji, którym brak jednoznacznego, rozstrzygającego uzasadnienia, a tekst zachowuje sens też i w wersji przyjętej jako podstawa. Nawet wówczas, kiedy wersje rękopiśmienne wydają się jaśniej-

sze i można znaleźć źródło pomyłki zecera, zostawi wariant drukowany. Jak w cz. III, w wierszu 38 sceny VI – „Możesz ją w pychę wzdąć", choć autografy mają w tym miejscu: „Możesz ją pychą dąć" albo „Możesz ją pychą wzdąć". Polemizuje także z argumentami Konrada Górskiego, który powołując się na pneumatologię *Dziadów* postulował zastąpienie w tekście Wielkiej Improwizacji formy „Zrzucę ciało", zapisanym w autografie zdaniem „Rzucę ciało". Uważa bowiem, że „interpretację Górskiego podważyć można przy pomocy innych argumentów tekstowych" (s. 495) – obraz bliższy sformułowania, które znalazło się w wersji drukowanej, zawiera tekst Aniołów po Widzeniu Księdza Piotra oraz jego rękopiśmienny, zarzucony wariant. Zofia Stefanowska nie lekceważy pracy swoich poprzedników, nie ignoruje ich pomysłów. Przeciwnie, stale odwołuje się do ich ustaleń, rzetelnie przedstawia wszystkie proponowane przez nich możliwe emendacje, a w szczegółowym komentarzu omawia motywy, które sprawiają, że powstrzymuje się przed ich uwzględnieniem. Daje więc czytelnikowi rocznicowego wydania *Dzieł* nie tylko poprawny tekst dramatów Mickiewicza, ale i potencjalne możliwości dopełnienia jego lektury, poszerzenia tła.

Sama autorka wydania ma poczucie dystansu do własnych edytorskich poczynań. Świadoma wagi nowych ustaleń, nie przecenia ich. Często mówi o wielkiej odporności tekstu na zniekształcenia wydawnicze, o tym, że wielkie dzieło broni się nawet w postaci niepoprawnej. Ale ma przecież również poczucie odpowiedzialności za tekst poety, który edytor naukowy przekazuje czytelnikowi. Bo to on tekst właśnie powinien stać się podstawą kolejnych wydań, wszelkich analiz i przedruków. W czasach, kiedy problemy filologii stanowiły fundament nauki o literaturze, trzeci tom czytelnikowskiego wydania *Dzieł* byłby wydarzeniem sensacyjnym. Stałby się zapewne tematem wielu omówień i dyskusji, a autorka nowych emendacji zajęłaby stałe miejsce wśród historycznoliterackich odkrywców. Dziś jednak filologia jest już słowem archaicznym. Sensacji więc nie było, dyskusji nikt nie podjął, nie powstały się też komentarze kwitujące pojawienie się nowego tekstu *Dziadów*. I chyba niewielu historyków literatury zdaje sobie z tego wydarzenia sprawę. Jakby już brakowało czytelników zainteresowanych niezafałszowanym brzmieniem poezji Mickiewicza. Tylko Jerzy Radziwiłowicz grający Konrada w przedstawieniu krakowskiego Starego Teatru, czytelnik uważny, mówi Wielką Improwizację uwzględniając

emendację Stefanowskiej: „Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nurtu docieką, Gdzie pędzi, czy się domyślą? –". A przecież niezależnie od kaprysów czy upodobań epoki Zofia Stefanowska właśnie zajmuje szczególne miejsce w dziejach mickiewiczologii. Bez rzetelnego uzasadnienia nie będzie już można czytać *Dziadów* według innego wydania.

Przygody *Dziadów* dowodzą, jak wiele jeszcze zadań stoi przed edytorami Adama Mickiewicza. Wśród nich zadanie najtrudniejsze i najbardziej może odpowiedzialne – opracowanie wydania francuskiego oryginału prelekcji paryskich. I ono właśnie stanowi kolejny etap żmudnej, dociekliwej pracy filologicznej Zofii Stefanowskiej. Pracy filologicznej i nauczycielskiej. Wydanie to obejmie bowiem nie tylko tekst drukowany prelekcji, ale i – po stu kilkudziesięciu latach – Mickiewiczowskie inedita: rękopisy kopii stenogramów, które po zniszczeniach wojennych jeszcze się zachowały. Ostatnia to już bodaj chwila na podjęcie tej pracy. Nie istnieją już kopie wszystkich kursów, ale te, którymi dysponujemy, w wielu partiach znacznie różnią się od tekstu przygotowanego przez Mickiewicza do druku. A chodzi przecież o fundamentalną wypowiedź poety-ideologa, proroka słowa. Różnice między sformułowaniami, jakie pojawiają się w kolejnych wariantach jego tekstu, nie są więc już wyłącznie problemem wydawniczym, ale bywają kluczem do interpretacji jednej z najważniejszych deklaracji poety. Są dokumentem jego lektur i sposobu ich rozumienia, są też świadectwem reinterpretacji własnych utworów. W mniejszej skali ten sam krąg spraw dotyczy wyboru polskiego przekładu prelekcji, bo na ogół to on jest przedmiotem studiów historyków literatury i idei. Odrębnym zagadnieniem w dziejach badań nad romantyzmem jest pytanie, dlaczego kopie stenogramów nigdy nie zostały opublikowane. I znów nie jest to pytanie dotyczące wyłącznie historii edytorstwa. Sygnałem problemów, jakie stanęły przed wydawcami *Cours de littérature slave* są materiały do dyskusji nad wydaniem krytycznym prelekcji paryskich, opublikowane w postaci broszury przez Komitet Redakcyjny opracowywanego wydania krytycznego *Pism* Mickiewicza (Warszawa 1994). Dyskusja trochę zawisła w próżni – coraz dotkliwiej widać, jak bardzo brakuje specjalistów, którzy mogliby z pełną odpowiedzialnością włączyć się w nią. Szczególnie w ostatnich latach, po śmierci wielkich edytorów Mickiewicza – Zbigniewa J. Nowaka, Czesława Zgorzelskiego, Michała Witkowskiego – zabrakło partnerów naukowych rozmów, uczonych, którzy w pełni rozumieliby istotę i wagę decyzji podejmo-

wanych za każdym razem od nowa, rzadko prowadzących do ostatecznych rozstrzygnięć.

Z tym większym poczuciem odpowiedzialności Zofia Stefanowska przyjmuje więc na siebie następne obowiązki. Kierując wydaniem czytelnikowskim recenzuje kolejne jego tomy, po wielekroć czyta korekty, w nieskończoność sprawdza ich poprawność. I z przewrotną nieco skromnością powtarza, że podstawą pracy filologa jest sztuka powolnego czytania, a nieustanna lektura korekt dobrze wprowadza w spowolnioną, szczegółową interpretację tekstu, pomaga wypatrzeć nowe, nieoczywiste i intrygujące fragmenty. I rzeczywiście, Stefanowska pisuje odkrywcze szkice, które są rezultatem takiej właśnie interpretacji – jak choćby głośnie niegdyś śledztwo w sprawie *Croquemitaine'a w trzeciej części „Dziadów"* i wygłoszony kilka lat temu na wrocławskiej konferencji zorganizowanej w 170 rocznicę wydania *Ballad i romansów* referat o śladach Malczewskiego w prelekcjach paryskich. Ale równocześnie zdaje sobie sprawę, że zadaniem równie istotnym jak edytorski namysł nad tekstami poety jest wykształcenie zespołu, który byłby w stanie nawiązać współpracę i podjąć się przygotowania pierwszego pełnego, krytycznego, naukowego wydania dzieł Mickiewicza. Co wymaga kształcenia mozolnego i cierpliwego, a też i rozrzutnego, bo pochłaniającego wiele wysiłku bez żadnej gwarancji, jakie będą jego rezultaty. Kształcenia ryzykownego, bo nie wiadomo, kto zdoła w tej nieefektownej na pozór pracy wytrwać.

Temu służą od lat przygotowywane i prowadzone przez Zofię Stefanowską zebrania komitetów redakcyjnych – wydania rocznicowego i krytycznego. Zebrania, które uczą tekstologi i przypominają o elementarnych zasadach pracy filologa. W praktycznej dyskusji nad konkretnymi problemami poszczególnych utworów pokazują, na jakie zagadki natyka się wydawca Mickiewicza i jak wiele nieprostych decyzji powinien podejmować – od wyboru podstawy wydania, układu tekstów, stosunku do tradycji edytorskiej i zakresu uwzględniania wersji autografów, po zasady modernizacji ortografii i interpunkcji. Nade wszystko jednak zebrania te uczą filozofii edytorstwa, świadomości różnorodnej tradycji i metodologii postępowania. Rozwijają wyobraźnię i wrażliwość w obcowaniu z tekstem artystycznym, pokazują rozległe światy niezbędnych, często zaskakujących kontekstów. Żeby dokonywać wyborów, trzeba poznać i zrozumieć zasady postępowania poprzedników, nauczyć się różnych koncepcji edytorstwa. Trzeba też

mieć własną wizję utworu. Bo praca edytora, szczególnie edytora literackich arcydzieł, jest sztuką – wymagającą wiedzy, precyzji i odwagi. Nie da się tu przyswoić żadnych sztywnych reguł, nie ma szansy na odwołanie się do mechanicznych zasad, każdą decyzję trzeba rozważyć na własną odpowiedzialność i uzasadnić argumentami pochodzącymi z wszelkich dostępnych źródeł.

Można więc zaryzykować twierdzenie, że edytorstwo naukowe, takie jakie uprawia dziś Zofia Stefanowska, jest najpełniejszym sposobem realizacji pasji filologicznej, ogarnia najobszerniejsze pola pracy filologa. Jest więc wypełnieniem zainteresowań i temperamentu, jakie ujawniły się w jej pierwszych głośnych książkach i w późniejszych rozprawach. Chociaż myślenie odruchowe, uległe schematyzującym nawykom, skłania do sądu przeciwnego. W wyborze edytorstwa jako najważniejszego obszaru działalności badawczej chciałoby doszukiwać się ograniczenia i zubożenia szerokiej aktywności intelektualnej. Jakby warto było przeciwstawiać edytorce *Dziadów* i przewodniczącej dwu komitetów redakcyjnych przygotowujących – popularnonaukowe i krytyczne – wydania *Dzieł* poety, Zofię Stefanowską, autorkę odkrywczych i inspirujących książek o Mickiewiczu i Norwidzie, przyjmowanych przez wielu odbiorców jako olśnienie, czytanych z narastającym napięciem. Książek otwierających nowe dziedziny badań nad romantyzmem (jak choćby *Historia i profecja*), uczących metod interpretacji tekstu, ale też i metod komponowania wywodu, dramaturgii naukowego dyskursu. Zofię Stefanowską – recenzentkę sumiennie i niezwykle kompetentnie omawiającą najnowsze publikacje, wolną od jakiegokolwiek metodologicznego doktrynerstwa, kierującą się sformułowaną niegdyś zasadą, wedle której „historycy literatury dzielić się będą przede wszystkim na tych, którzy mają coś do powiedzenia, i na innych"[2]. Ale także promotorkę i recenzentkę wielu prac naukowych, życzliwie wprowadzającą kolejne pokolenia w tajniki warsztatu historyka literatury. Wieloletnią redaktorkę działu recenzji „Pamiętnika Literackiego", cierpliwie czytającą, sprawdzającą i szlifującą teksty młodszych najczęściej kolegów – tylko oni wiedzą, ile zawdzięczają tej współpracy. Popularyzatorkę – autorkę posłowia i komentarzy do

[2] Z. Stefanowska, recenzja „Roczników Humanistycznych" 1954/1955, „Pamiętnik Literacki" 1958 z. 1, s. 282.

Pana Tadeusza, a także posłowia do szkolnego wydania *Dziadów*, jednego z najświetniejszych przykładów tego gatunku, dowodzącego, że można upowszechniać rezultaty badań wysokiej historii literatury bez uszczerbku dla nich, że da się w jednym niedługim wykładzie połączyć informacje dla lektury dramatu podstawowe z rekonstrukcją zawikłanego świata utworu, a jasność wywodu nie musi niczego zgubić ani uprościć.

Zofię Stefanowską pasjonują wreszcie badania interdyscyplinarne. Przedstawiając w rozprawie o senatorze Croquemitaine „rezultaty, jakie dla naszej wiedzy o przeszłości wynikają z jej dyscyplinarnych podziałów", pokazywała wszak, że daleko posunięta specjalizacja rodzi wiele bardzo „«martwych pól» obstrzału naukowego"[3]. Jej teksty inspirowały więc dyskusje, w które włączali się i historycy, i filozofowie, i socjologowie, sama uczestniczy w zebraniach naukowych pokrewnych dyscyplin, jest autorką wielu pomysłów rozwijanych później przez kolegów. Organizowała głośne w środowisku konferencje interdyscyplinarne, łączące wystąpienia historyków, socjologów, literaturoznawców. Po latach warto może przypomnieć ich tematy – *Przemiany tradycji barskiej, Walka z cudzoziemszczyzną w kulturze polskiej (ksenofobia i postawa otwarta), Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej, Dzieło literackie jako źródło historyczne, Miasto – wieś w kulturze polskiej XIX wieku*. Materiały z tych konferencji (poza ostatnią), złożyły się na kilka znaczących i ważnych do dzisiaj publikacji książkowych. Podczas każdej z tych konferencji, podejmując problem jakiegoś stereotypu funkcjonującego współcześnie w literaturze i w świadomości społecznej, znaczącego więc dla współczesności, starano się odsłaniać jego historyczne źródła i uwarunkowania. Miały więc one choć po części przyczynić się do przełamania stereotypu dzięki próbie zrozumienia całej historycznej złożoności mechanizmów, z jakich stereotypów wyrasta. Bo jednym ze źródeł produkujących stereotyp jest schematyczna, uproszczona wiedza o przeszłości. Toteż na wiele możliwych sposobów Stefanowska stara się przywracać pamięć historii. Wydała więc nie tylko wybór pism historycznoliterackich Wacława Borowego, ale i jego pamiętnikarskie zapiski o Powstaniu Warszawskim i o ratowa-

[3] Z. Stefanowska *Croquemitaine w trzeciej części „Dziadów"*, w zbiorze: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 106 i 107.

niu zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej. Przygotowała wybór mickiewiczowskich szkiców Wiktora Weintrauba. Wspólnie z Januszem Tazbirem redagowała wydawaną przez PWN serię *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne* – kolejny przykład dyskusji ze społecznym stereotypem. Sama penetruje obszary zawikłane i na pozór już zagadane. Czasem, zamiast szukać nie dość umotywowanych wyjaśnień, pokazuje sfery historycznej świadomości, do których dziś już brakuje klucza. Stwierdzi więc, że z perspektywy dzisiejszej mentalności niemal nie sposób sformułować odpowiedzi na pytanie o postawę Mickiewicza podczas powstania listopadowego. Napisze po prostu:

Dziś brak nam wyobraźni historycznej dla zrozumienia czegoś takiego jak Mickiewiczowski partykularyzm litewski.[4]

A równocześnie nie unika jednoznacznych ocen, jeśli jest pewna własnego zdania. O irytującej, nieszczęsnej popowstaniowej dyskusji o przyczynach klęski powie na przykład:

Wielki narodowy spór, błogosławiony spór, brzemienny – jak chyba żaden inny w naszych dziejach – w cenne dla przyszłości następstwa. Dyskusja o przyczynach klęski powstania uformowała ideowo kilka pokoleń, dała początek nowoczesnym partiom politycznym, politycznej prasie. Pobudziła talenty publicystów, stała się natchnieniem poetów. Spór o przyczynę klęski powstania, szczęśliwy spór, nośny ideowo jak żaden inny.[5]

Wszystkie obszary naukowych zainteresowań Zofii Stefanowskiej łączy, jak myślę, ten sam sposób stawiania pytań, ten sam rodzaj dociekliwości. Dlatego nie ma sprzeczności między nimi. Wspierają się i dopełniają, wzajemnie sobie służą. Są to pytania o nieuświadomione nawyki myślowe badaczy zbyt łatwo przyjmujących nie do końca uzasadnione sądy. A więc pytania o to, czego w tych sądach brakuje, o pominięte szczegóły. Lub też zastanawianie się, jak można odwrócić problem, żeby stał się poznawczo nośny. Takie pytania leżą u podstaw najważniejszych tekstów Stefanowskiej – *O dantejskości trzeciej części „Dziadów"* i o sensie pojęcia *Improwizacja* w tytule jednego z najważniejszych monologów romantycznych, o miejscu Norwida w histo-

---

[4] Z. Stefanowska *Geniusz poety, geniusz narodu. Mickiewicz wobec powstania listopadowego*, „Teksty Drugie" 1995 nr 6, s. 26.

[5] Tamże, s. 27.

rii literatury polskiego romantyzmu, o jej potencjalnych możliwościach, i o stosunku tego poety do powstania styczniowego. Takie pytania nie boją się problemów wielokrotnie wydawałoby się omówionych, do końca wyeksploatowanych, bo zamiarem autorki jest właśnie dotykanie schematów, pytanie raz jeszcze od nowa. Pytanie nie tyle wynikające z inspiracji nowymi metodologiami i ideami, co prowokowane ponownym, „powolnym" odczytaniem tekstu poety. Stefanowska nie dowierza oczywistości, pozornej prostocie, łatwym odpowiedziom. Interesuje ją lektura komplikująca, nieufna. Wybiera więc znowu drogę pod prąd. Unikając wielkich syntez i szeroko zakrojonych koncepcji skupia się na drobiazgach. Przekonana, że diabeł, czy raczej prawda o poezji i o historii, tkwi w szczegółach. Ale szczegóły, które wybiera, nawet najdrobniejsze i najbardziej zdumiewające, w rezultacie jej analizy stanowią podstawę wspaniałych uogólnień. Jak w klasycznym już artykule o *Świecie owadzim w czwartej części „Dziadów"*, gdzie, podobnie jak u Mickiewicza, z „wielkiej szansy awansu filozoficznego i poetyckiego", i – należy dodać – historycznoliterackiego skorzystały: pajączek, robaczek świętojański, kołatek i ćmy.[6] Do tej samej kategorii należą też niewątpliwie elementarne pytania edytora o poprawność tekstu. Odpowiedzi Zofia Stefanowska formułuje czasem w języku eseju, czasem zawiera je w emendacjach i komentarzu edytorskim. Ten drugi wybór to na ogół wybór pracy mniej widocznej, obliczonej bardziej na lata niż na doraźny efekt.

---

[6] Z. Stefanowska *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów"*, w zbiorze: *Próba zdrowego rozumu...*, s. 64.

Wydawnictwo IBL proponuje

Szybko i szybciej

Eseje o pośpiechu w kulturze

Praca zbiorowa pod redakcją
Doroty Siwickiej, Marka Bieńczyka, Aleksandra Nawareckiego

Składające się na tom 18 szkiców dotyczy różnych aspektów problematyki szybkości w kulturze, a zwłaszcza w literaturze. Znajdujemy tu zarówno refleksje nad współczesnymi koncepcjami teoretyków kultury i filozofów, dla których problematyka szybkości stanowi wielką metaforę ludzkiej egzystencji, jak i analizy zagadnień z szybkością związanych, a pojawiających się w piśmiennictwie minionych epok: w okresie baroku, w Oświeceniu, w czasach XIX-wiecznej rewolucji przemysłowej. Pisząc o problematyce szybkości we współczesnej literaturze, autorzy analizują pod tym kątem m.in. twórczość Mirona Białoszewskiego , utwory pisarzy najmłodszego pokolenia, spektakle teatralne i filmowe.

Książkę *Szybko i szybciej* można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż wydawnictw naukowych w całym kraju. Większe ilości egzemplarzy można zamawiać w Domu Księgarskim Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15 /17, tel. 632-55-91 oraz w Biurze Dystrybucyjno-Marketingowym, ul. Kolejowa 21, tel. 632-02-61 w. 423, lub w siedzibie Wydawnictwa IBL, 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72 (Pałac Staszica, pok. 129, 131), tel. (0-22) 26-21-78 lub 26-52-31 w. 280, 106, tel./fax (0-22) 826-99-45

Brigitta Helbig-Mischewski

Guru przełomu tysiąclecia. Dyskurs Nowej Ery w pracach Marii Janion

Nasza kultura podporządkowała jednostkę zbiorowości. Czas to odwrócić. Czas ujawnić wartość jednostki. [...] Transformacja duchowa społeczeństwa to wyzwanie. [...] Jeśli polskie elity intelektualne nie zabiorą się z dziką zaciekłością do pracy nad nowym modelem kultury polskiej, czeka nas katastrofa. [M. Janion][1]

Od ponad trzech dziesięcioleci Maria Janion zajmuje w kulturze polskiej miejsce szczególne. Jest nie tylko rozchwytywaną przez media osobą publiczną, reprezentantką kultury wysokiej, która – aby użyć jej ulubionego słowa – „przedarła się" do obiegu popularnego, nie tylko autorytetem, zapytywanym o prognozy odnośnie miejsca kulturowego dziedzictwa Polski w jednoczącej się Europie, jest również symbolem kolektywnym, legendą, mitem. Sama zresztą w dużej mierze przyczyniła się, chociażby w wypowiedziach publikowanych na łamach prasy, do wytworzenia swego *image* męczennicy i duchowej przewodniczki polskiego narodu. Z jakich komponentów semanty-

[1] R. Dziurdzikowska *Maria Janion. Samotność humanisty*, „Twój Styl" 1993 z. 1, s. 18.

cznych składa się symbol kolektywny „Maria Janion"? Kim jest „Maria Janion"? Gdzie jest Maria Janion, czyli z jakiego miejsca na polskiej i światowej mapie dyskursów wypowiada się ów „romantyk z ducha, natury oraz zawodu"[2]?

Na przykładzie artykułu o prywatnym obliczu uczonej, opublikowanym w roku 1993 przez magazyn dla pań „Twój Styl"[3], podejmuję się odpowiedzi na dwa pierwsze pytania. Próbą odpowiedzi na pytanie trzecie będzie rekonstrukcja obrazu świata, manifestującego się w dyskursie prac naukowo-krytycznych Marii Janion od roku 1960 po dzień dzisiejszy[4].

Artykuł w „Twoim Stylu", o wyraźnym zabarwieniu hagiograficznym, nosi tytuł *Maria Janion. Samotność humanisty*. Werbalną prezentację uczonej uzupełnia bogata ikonografia (zdjęcia ilustrujące dzieciństwo, młodość i aktualne życie badaczki). Tekst oraz zdjęcia kreują obraz Marii Janion jako „osoby zadomowionej w wyższej, duchowej rzeczywistości, wyobcowanej z rzeczywistości materialnej". Przyjrzyjmy się dokładnie poszczególnym aspektom semantyzacji symbolu kolektywnego „Janion", które zrekonstruuję na podstawie przytoczonych w artykule wypowiedzi samej uczonej oraz komentarzy autorki:

1 „Janion cudowne dziecko". Miała ciężkie dzieciństwo (bieda, brak ojca, doświadczenia wojenne); mimo to już wówczas żyła – preferowanym także przez jej matkę – życiem wyższym, przede wszystkim światem książek, światem ducha. Już jako dziecko wykazywała nadzwyczajne zdolności i maniakalny wręcz zapał (w szczególności do czytania), a także pracowitość.

2 „Janion mniszka i ascetka". Bardzo dużo czasu spędza w domu, w samotności i oderwaniu od zewnętrznej rzeczywistości, żyje w świecie myśli i idei, piękniej i prawdziwiej niż zwykli ludzie. Jej sypialnia wygląda jak klasztorna cela. Książki zawłaszczają przestrzeń prywatną mieszkania, wdzierają się nawet do łazienki. Całkowicie poświęca się

---

2 *Galernicy wrażliwości*, pod red. M. Janion i S. Rośka, „Transgresje" 1, Gdańsk 1981, s. 427.

3 R. Dziurdzikowska *Maria Janion...*, s. 14-19.

4 Szerzej piszę o tym w: B. Mischewski *Maria Janion - Ein Kollektivsymbol*, „Zet. Zeitschrift für empirische Textforschung" 1994 z. 1, s. 75-80; *New-Age-Diskurs in der polnischen Literaturwissenschaft, Literaturkritik und Lyrik der 70er und 80er Jahre. Rekonstruktion eines Weltbildes*, München 1995.

pracy, nie ma życia prywatnego, nie ma rodziny. Nie przywiązuje wagi do spraw przyziemnych, materialnych, kwestia wyżywienia oraz ubrania nie odgrywa dla niej roli. Nie poddaje się przymusom społecznym (takim jak np. przymus rodziny).

3 „Janion męczennica". Jej erudycja bywa niekiedy ciężarem, męką, a wybrany przez nią styl życia oznacza nerwy, niepokój, cierpienie – to egzystencja tragiczna. Takie życie nie jest przyjemnością, lecz ciężką pracą na rzecz ludzkości, a przede wszystkim narodu, poszukiwaniem głęboko ukrytych „skarbów" metafizycznych, bolesnym spoglądaniem na rzeczy ostateczne.

4 „Janion kapłanka". Studenci uczonej, którzy uważają się za jej wyznawców, skłonni są widzieć w niej kogoś w rodzaju kapłana, pośrednika spirytualistycznego. Jej seminaria mają charakter sakralny, mistyczny, są rodzajem misteriów z Marią Janion przy ołtarzu.

5 „Janion mędrzec". Dysponuje niesamowitą wiedzą o kulturze i sztuce, od dziesięcioleci znana jest jako wybitna i wyjątkowa, wszechstronna, niepowtarzalna uczona. „Ma w sobie kilka tysięcy lat kultury i niepokojów ludzkich".

6 „Janion guru" (mistrzyni, przewodniczka duchowa). Jej rodziną z wyboru są studenci, którzy ją kochają, czczą i tłumnie oblegają. Ona także ich kocha, zawsze ma dla nich czas, stwarza im alternatywne miejsca rozwoju i „wolności ekspresji", przygotowuje ich do spełniania misji, inspiruje, zaraża swą gorączką, ale również pozwala się zainspirować.

7 „Janion wampir". W sposób tajemniczy, spirytualistyczny, pożera duchowo swoich uczniów i zaszczepia im swoje idee na zawsze. „Niezwykła, hipnotyczna osobowość, kto się z nią zetknął, już nie zazna spokoju". Będzie musiał nieść w świat i realizować jej ideały. Jest demoniczna, magnetyzująca, wampiryczna.

8 „Janion uzdrowicielka świata". Żyje z poczuciem misji, czuje się powołana do uzdrowienia ludzi i świata, pragnie wywrzeć wpływ na bieg historii, a przede wszystkim na rozwój kultury polskiej. Dysponuje, podobnie jak głosiciele *New Age*, konceptami duchowej transformacji indywidualnej i społecznej, rozumianymi jako jedyny ratunek przed zagrażającą katastrofą. Przyczynia się do duchowego odrodzenia jednostek – zjadaczy chleba przemienia w ludzi ducha.

9 „Janion feministka i obrońca uciśnionych". Angażuje się na rzecz emancypacji kobiet, ponieważ jej zdaniem kobiety w Polsce są ponie-

wierane przez niemal wszystkie siły polityczne i płacą ogromną cenę za próby przekroczenia kobiecej kondycji, ustanowionej przez normę społeczną. To właśnie im poświęci swą ostatnią książkę[5].

10 „Janion patriotka". Kocha swój naród i jest przekonana o jego niezwykłości, a nawet geniuszu. Jej patriotyzm ma charakter ciemny, tragiczny. Nigdy nie opuściłaby Polski dla pieniędzy.

Przejdźmy do spirytualistycznego ruchu kulturowego *New Age*. Jego początki sięgają roku 1875, w którym to urodzona na Ukrainie Madame Blavatsky (Helena Bławatska), przedstawicielka findesièclowego okultyzmu, założyła związek teozoficzny w Nowym Jorku. Szerszy zasięg uzyskuje ruch w roku 1968, w związku z rewoltą młodzieży w Ameryce i Europie Zachodniej. Lewicujący kontestatorzy postulują wówczas nadejście epoki braterstwa i miłości. Centralną tezą ruchu Nowej Ery, manifestującego się w różnych dziedzinach kultury amerykańskiej i europejskiej ze szczególnym impetem od około 30 lat, jest – poparte obserwacjami astrologicznymi – przekonanie o przełomowym charakterze epoki, w której żyjemy. Chrześcijańska, racjonalistyczna, patriarchalna epoka Ryb dobiega końca, przełom tysiąclecia będzie początkiem Ery Wodnika – mistycznej, pokojowej, szczęśliwej, charakteryzującej się zerwaniem z absolutnym prymatem rozumu nad instynktem i uczuciami oraz zatarciem granic między religiami:

[...] po ciemnej, pełnej przemocy epoce Ryb wstępujemy w erę miłości i światła – według słów znanej piosenki *The Age of Aguarius* – w czasy „prawdziwego wyzwolenia ducha. [M. Ferguson][6]

Ruch *New Age* nawiązuje m. in. do mistyki dalekowschodniej i panteistycznych wyobrażeń o świecie, do spirytyzmu, satanizmu, gnozy, rytuałów masońskich oraz motywów prometejskich w kulturze europejskiej. Postuluje tzw. poszerzenie świadomości o sferę mistyczną, irracjonalną, demoniczną, której służyć mają tzw. doświadczenia transgresyjne, graniczne.

---

[5] M. Janion *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.

[6] M. Ferguson *Die sanfte Verschwörung. Persönliche und gesellschaftliche Transformation im Zeitalter des Wassermanns*, Basel 1982, s. 22, (tłumaczenie B. H-M.). Oryginał: *The Aquarian Conspiracy*, Los Angeles 1980.

Oświeceniowo-racjonalistyczny obraz świata wysoko uprzemysłowionych, konformistycznych społeczeństw przesytu, przyczyniający się do schizofrenii jednostek, ich rozdarcia między duchem a ciałem, zwolennicy *New Age* odrzucają tak samo, jak odrzucają zinstytucjonalizowaną religię chrześcijańską, zwłaszcza w kwestii jej koncepcji patriarchalnego Boga narzucającego nakazy i zakazy moralne, które ograniczają wolność jednostki i legitymują władzę mężczyzny nad kobietą oraz naturą. Z perspektywy spirytualistycznej, ekologicznej i feministycznej ruch Nowej Ery propaguje alternatywny wobec modelu Kartezjańsko-Newtonowskiego i chrześcijańskiego system wartości, uzasadniając tego typu odnowę świata pozostającego w głębokim kryzysie koniecznością ratowania go przed grożącą apokalipsą. Charakterystyczne jest m.in. przesunięcie obszaru *sacrum* z Boga na człowieka i naturę. Nowy ma być też rodzaj postrzegania i mentalnej organizacji świata: myślenie analityczne, racjonalne (w filozofii Wschodu męski pierwiastek *Yang*) należy uzupełnić myśleniem holistycznym, ekologicznym, emocjonalnym (żeńskim pierwiastkiem *Yin*). Jedną z najważniejszych koncepcji *New Age* jest „przekonanie, że wszechświat ma naturę duchową, że tworzy on wielorako powiązaną całość, że człowiek, pełnoprawny obywatel owej kosmicznej całości, ma szansę o własnych siłach zdobyć klucz do szczęścia"[7], a dróg do zbawienia jest wiele.

Rekonstrukcji obrazu świata ruchu Nowej Ery dokonałam na podstawie analizy dwóch przede wszystkim amerykańskich bestsellerów ruchu: *Wodnikowego spisku* Marylin Ferguson[8] oraz *Punktu zwrotnego* Fritjofa Capry[9]. Nie uwzględniłam natomiast spopularyzowanej w licznych poradnikach psychologicznych wersji *New Age*, wszechobecnej w ostatnich latach na polskim rynku, a kształtującej u czytelnika nieco uproszczony obraz ruchu. Przykładem mogą być książki Louise Hay[10], obiecujące sukces, szczęście i spełnienie przez wzbudzenie w sobie miłości własnej. Fakt, iż tego typu książki (*New Age-Pop*), skierowane do

---

[7] Zob. W. Bockenheim, S. Bednarek, J. Jastrzębski *New Age. Encyklopedia Nowej Ery*, Wrocław 1996.

[8] O ile wiem, *Wodnikowy spisek* (zob. przypis 6) nie ukazał się jeszcze w tłumaczeniu polskim.

[9] F. Capra *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, Warszawa 1987.

[10] L. L. Hay *Możesz uzdrowić swoje życie*, Warszawa 1992; *Poznaj moc, która jest w tobie*, Warszawa 1994.

masowego odbiorcy, pozostają poza zasięgiem mojej uwagi, nie znaczy, że nie manifestuje się w nich obraz świata omawianej formacji kulturowej. System wartości *New Age* (niezupełnie zresztą jednolity i obejmujący szeroką gamę zjawisk), przeszczepiony na grunt praktycznej psychoterapii, jest w nich jak najbardziej obecny.

W uwzględnionych przeze mnie manifestacjach *New Age* wielokrotnie powtarzają się pewne słowa-klucze, tworzące oś argumentacyjną tekstów. Są to pojęcia o silnym nacechowaniu aksjologicznym oraz emocjonalnym, których znaczenie (sub)kulturowe wykracza poza znaczenie słownikowe, funkcjonujące w oficjalnym obiegu kultury. Mają one charakter haseł wywoławczych, ich użycie sygnalizuje bowiem przynależność do pewnej subkultury, do grupy „wtajemniczonych", wyznawców określonych wartości. Pojęcia tego typu nazywać będę hipotetycznymi „symbolami dyskursywnymi"[11]. W przypadku ruchu *New Age* są one zorganizowane opozycyjnie, tzn. niemal każdemu pojęciu pozytywnemu odpowiada pojęcie negatywne, będące jego zaprzeczeniem. Zanalizowany przeze mnie w książce *New-Age-Diskurs in der polnischen Literaturwissenschaft...*[12] układ opozycji semantycznych, organizujących dyskurs Nowej Ery, manifestuje się również w pracach Marii Janion, choć uczona nigdy nie posługiwała się szyldem Nowej Ery. Moja teza brzmi: Maria Janion „mówi" w dużej mierze dyskursem *New Age, nazywanym przez jego przeciwników „slangiem diabolicznym"*[13].

Tezę tę uzasadniłam wyczerpująco we wspomnianej książce, w której dokonałam tabelarycznego zestawienia pozytywnie i negatywnie nacechowanych symboli dyskursywnych, wspólnych dla Janion i *New Age*[14]. W ramach niniejszego szkicu ograniczę się do skrótowego

---

[11] Opieram się na teorii kultury Fleischera. Zob. M. Fleischer *Problemy i hipotezy systemowej teorii kultury*, Wrocław 1994, s. 50; *Polska symbolika kolektywna*, Wrocław 1996. W obu książkach podano definicje symbolu dyskursywnego i kolektywnego. Definicję obrazu świata zainteresowany czytelnik znajdzie w książce J. Anusiewicza, A. Dąbrowskiej, M. Fleischera *Językowy i kulturowy obraz świata*. „Język a kultura", t. 13 (w przygotowaniu).

[12] Zob. przypis 4.

[13] Zob. W. Bockenheim, S. Bednarek, J. Jastrzębski *New Age...*, s. 100.

[14] B. Mischewski *New-Age-Diskurs...*, s. 114-119.

(w czterech punktach) sformułowania najistotniejszych przekonań ruchu, przy „zagęszczonym" zastosowaniu tychże symboli. W trakcie omawiania prac Janion symbole te (oznaczane kursywą) będą się powtarzać, sygnalizując zbieżności dyskursu i obrazu świata obu zjawisk kulturowych.

(1) Nowy sposób postrzegania świata i model nauki ruchu *New Age*. W epoce Nowej Ery, po zwycięstwie tzw. „pełzającej rewolucji", neopozytywistyczny model nauki ustąpi miejsca neoromantycznemu. Jednym z jego najistotniejszych postulatów jest uzupełnienie poznania rozumowego i posługiwania się kategoriami logiki intuicją i fantazją badacza, poznaniem przez wizję, doświadczenie mistyczne. Obiektywizm przestanie być kryterium naukowości. Dystans badacza do przedmiotu badań będzie niepożądany. Perspektywa otwarcie subiektywna i osobiste zaangażowanie zyskają na wartości. Nauka to nie rzemiosło, to misja, powołanie. Wąski, jednowymiarowy obraz świata, typowy dla Newtona i Kartezjusza, zastąpi, jak wskazują osiągnięcia fizyki kwantowej, wielowymiarowe, poszerzone postrzeganie rzeczywistości. Myślenie mechaniczno-pragmatyczne, przyczynowo-skutkowe, linearne, ustąpi miejsca myśleniu holistycznemu, całościowemu, dynamicznemu. Zjawiska nie będą badane w sposób analityczny i atomistyczny, lecz jako powiązane ze sobą elementy systemów. Ostre podziały i granice, np. między płciami, religiami, rzeczywistością materialną i niematerialną, zostaną zatarte; nastał czas wielkich syntez, szukania związków i podobieństw, łączenia zjawisk. Przeżył się podział na poszczególne dziedziny naukowe, implikujący fragmentaryczny ogląd rzeczywistości. Myślenie interdyscyplinarne zapewni ogląd globalny. Przedmiotem badań będzie natura jako *misterium*, *sacrum*, nie zaś jako maszyna.

(2) Społeczeństwo. W centrum zainteresowania społecznego stanie, w miejsce maszyny i technologii, jednostka i natura. Wyzysk i konkurencja ustąpią miejsca kooperacji i partnerstwu. Nie konsumpcja i postęp materialny, lecz wartości duchowe będą miarą rozwoju jednostek i społeczeństw. Prywatność rozsadzi zbiurokratyzowane struktury państwowe oraz kościelne. Skostniałe normy obyczajowe zostaną przekroczone i przewartościowane, nastąpi odnowa znaczeń kulturowych. Skończą się przymusy i represje skierowane najczęściej przeciw kobietom, dzieciom i „odmieńcom", społeczeństwo stanie się tolerancyjne dla inności, obcości, otwarte na dialog, wynoszące kreatywność nad

zachowania konformistyczne. Kobiety poczują swoją siłę i wyzwolą się spod męskiej dominacji. Edukację młodego pokolenia, rozumianą jako rodzaj treningu i przekazywania tylko wiedzy rentownej, zastąpi inicjacja – indywidualne wtajemniczenie. Cielesność przestanie być *tabu*. Represyjną medycynę i psychiatrię zastąpi medycyna transpersonalna i antypsychiatria. Nie będzie to już społeczeństwo patriarchalne, autorytatywne i hierarchiczne, lecz partnerskie. Nierodzinne, braterskie związki między ludźmi zahamują postępujący rozpad wspólnoty i szerzącą się anonimowość.

(3) Jednostka. Era zniewolenia i urzeczowienia jednostki, jej wyobcowania względem samej siebie, era gwałtu zadawanego jednostkom, przymuszanym do odgrywania ściśle określonych ról społecznych i powielania schematów, dobiega końca. Nowy stan świadomości indywiduum najlepiej wyrażają słowa: *wolność, suwerenność, autonomia, samostanowienie, podmiotowość, indywidualizm, autentyczność, autokreacja, samorealizacja, samozbawienie*. Nie trzeba już będzie identyfikować się z zawodem bądź płcią, istotne stanie się wewnętrzne powołanie. Człowiek odkryje w sobie cechy obu płci (androgyniczność), poszerzy obraz samego siebie. Już nie status, kariera czy prestiż, lecz rozwój osobowy i poczucie tożsamości będą głównymi dążeniami jednostki. Skończy się więc schizofreniczny stan permanentnego rozdarcia, rozdwojenia indywiduum (podziału na intelekt i sferę irracjonalną, ciało i ducha, sferę oficjalną i prywatną). Nowy człowiek będzie harmonijną całością o świadomości kosmicznej. Stan wykorzenienia, wygnania zakończy się powrotem do własnego „ja" i do kosmicznej jedności. W ten sposób jednostka, w epoce Ryb często przeciętna i bezbarwna, rozwinie drzemiący w niej boski potencjał inności i genialności. Wiąże się to z rezygnacją z wygody i pasywności – pasja i zaangażowanie w procesie samorealizacji położą kres przestępstwom, depresjom, okaleczeniom psychicznym. Nastąpi samouzdrowienie, zacznie się pełnia życia.

(4) Religia. Chrześcijaństwo jest już przestarzałe i skostniałe – zaspokajaniu potrzeb spirytualistycznych służyć będzie szeroko pojęta ezoteryka. Instytucjonalizację i dogmatyczność chrześcijaństwa zastąpią mity prywatne, alternatywne. Bóstwa żeńskie zajmą miejsce Boga patriarchalnego. Świętość oraz boskość to atrybuty nie tylko Boga, lecz także natury, człowieka i zwierzęcia. Bóg nie jest transcendentny, to bezosobowa świadomość kosmiczna, obecna także w człowieku. Ko-

niec osobowego Boga oznacza również koniec osobowej nieśmiertelności człowieka, będącego cząstką kosmosu. Człowiek nie jest więc nicością wobec Boga, jest mu równy i zbawia się sam, np. przez poznanie, sztukę, swych prywatnych świętych. Raj nie znajduje się w niebie, jest raczej pewnym stanem świadomości. Trzeba odrzucić wytyczne Kościoła (np. dotyczące związków monogamicznych i heteroseksualnych). Odpowiednikiem degradacji seksu przez religię chrześcijańską będzie podniesienie rangi doświadczenia seksualnego jako doświadczenia mistycznego. Wiąże się z tym przekroczenie norm, wykroczenie, zrzucenie pęt, położenie końca represjom. Zapanuje wolność od grzechu i poczucia winy. To, co dotąd było *tabu*, będzie odsłonięte. Bunt prometejski położy kres posłuszeństwu i pokorze.

Już w swoich pierwszych, opartych na światopoglądzie marksistowskim, artykułach z lat sześćdziesiątych, utrzymanych, jak wszystkie jej publikacje, w tonie bardzo osobistym i emocjonalnym, a dotyczących metodologii badań literackich[15], Maria Janion często posługuje się typowym dla dyskursu *New Age* pojęciem *syntezy* (postuluje np. syntezę metod strukturalistycznych z genetycznymi). Wykraczając poza ramy ortodoksyjnego marksizmu i powołując się, co czynią także zwolennicy *New Age*, na Freuda i Junga, postuluje poszerzenie marksistowskich badań form świadomości społecznej w literaturze o badanie zbiorowych form *podświadomości*, społecznej mitologii, a więc *sfery irracjonalnej*, tego co ukryte, co jest „pod spodem" i wymaga *odsłonięcia*. Przedmiotem krytyki uczonej w rozprawie *Światopogląd polskiego romantyzmu*[16] jest *odpodmiotowienie* nauki o literaturze, przy czym zarzut ten dotyczy zarówno strukturalizmu, jak i marksizmu w zwulgaryzowanej jego wersji. Marksistowska teoria rewolucji i jej rola w badaniach literackich jest tematem artykułu *Cześć i dynamit*[17], w którym ogromną rolę odgrywają następujące wyrażenia, charakterystyczne dla

---

[15] M. Janion *Marksizm wobec genetyzmu i strukturalizmu w badaniach literackich*, w: *Zjazd Naukowy Polonistów, 10-13 grudnia 1958*, Wrocław 1960, s. 149-246, przedruk w: *Problemy teorii literatury*, pod red. H. Markiewicza, t. 1, Wrocław 1987, s. 385-414.

[16] M. Janion *Światopogląd polskiego romantyzmu*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, pod red. M. Janion i A. Piorunowej, Warszawa 1967, s. 116-138.

[17] M. Janion *Cześć i dynamit*, w: *Literatura polska wobec rewolucji*, Warszawa 1971, s. 5-20.

dyskursu *New Age*: *rewolucja, bunt, samopoznanie, prawda, rozdarcie zasłon, odsłonięcie, samozbawienie człowieka, Królestwo Boże na ziemi, indywiduum. Pojęcia negatywne to przede wszystkim: wyobcowanie (alienacja), zniewolenie, ucisk. Podobnie w książce Romantyzm, rewolucja, marksizm*[18], zawierającej projekt syntezy marksizmu z hermeneutyką, Maria Janion protestuje przeciw *odczłowieczeniu* rygorystycznego strukturalizmu, przeciwstawiając mu *podmiotowość* marksizmu z jego postulatem *przekraczania* zastygłych struktur. Posługuje się przy tym systemem opozycji semantycznych, typowym dla dyskursu Nowej Ery: *samostanowienie – ubezwłasnowolnienie*, *perspektywa indywidualna – anonimowość*, *jednostka, człowiek – system, struktura.* Zwróćmy uwagę na stosowany przez Janion także w pracach późniejszych *New Age*'owski chwyt demonizacji, tzn. nadawania zjawiskom kulturowym wymiaru mistycznego:

> Oto widzimy, jak negacja historyzmu [...] musi prowadzić do [...] zastąpienia tych opcji poznawczych konceptem samoistnej, samowystarczającej i samoregulującej się, anonimowej, bezosobowej, wszechpotężnej struktury.[19]

Alternatywnym wobec strukturalizmu modelem nauki o kulturze jest dla Marii Janion „humanistyka rozumiejąca", zajmująca się badaniem duchowych i kulturowych *całości*, wzajemnych zależności między zjawiskami kulturowymi różnych dziedzin i epok, przy czym *osobowość* i poczucie *misji* naukowca powinny w procesie badawczym odgrywać istotną rolę. Centralną kategorią takiego modelu humanistyki jest interpretacja, określana również jako „odsłonięcie ukrytego". Związane z *New Age*'owskim postulatem zerwania z wszelką tabuizacją *odsłonięcie* odgrywa w dyskursie Marii Janion – jako wspólny mianownik hermeneutyki (odsłonięcie ukrytego sensu), marksizmu (odsłonięcie prawdy drogą rewolucji) oraz psychoanalizy (odsłonięcie podświadomości), fundamentalną rolę. Dążąc do „odsłonięcia" badacz humanistyczny powinien, jak postulują Janion i *New Age*, nie tyle kierować się rygorystycznymi regułami logiki, ile poznaniem *intuicyjnym*, implikującym *zatarcie granic* między nauką, sztuką i życiem:

---

[18] M. Janion *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia Gdańskie*, Gdańsk 1972.

[19] Tamże, s. 141.

Posługujemy się nim [pojęciem intuicji humanistycznej, B.H-M] [...] w życiu potocznym, nie wiem, dlaczego mielibyśmy zrezygnować zeń w nauce. W imię rygorystycznego przedziału między nauką a życiem? Wydaje się, że humanistyka [...] zmierza do przełamania takich podziałów – i ja zaliczam to do jej największych zasług.[20]

Naświetlając rolę rewolucji w kulturze europejskiej Maria Janion w dalszym ciągu „mówi" dyskursem *New Age*: *przełom, rozpad, wolność, przewartościowanie*. Jej zdaniem to Wielka Rewolucja Francuska zapoczątkowała refleksję Europejczyków na temat *rozdwojenia, rozdarcia, dezintegracji, skłócenia ze sobą* nowożytnego człowieka, wygnańca z Arkadii. Przywróceniu *jedności*, czyli *zbawieniu i integracji* rozdartego człowieka służyć powinny, jak twierdzi Janion, powołując się na Schillera i jego koncepcję zsekularyzowanego raju na ziemi, m.in. sztuka i humanistyka. Idea zbawienia ziemskiego koresponduje z nowożytnym wyobrażeniem o *boskości człowieka*, jego równości wobec Boga. Wrogiej tego typu wyobrażeniom religii chrześcijańskiej przeciwstawia Janion bardzo popularny w okresie romantyzmu i preferowany przez nią gnostycyzm, niezwykle istotny punkt odniesienia ruchu Nowej Ery.

Zarówno Schillerowska, jak i marksistowska koncepcja kultury jest dla Janion okazją do sformułowania *New-Age*'owskiej krytyki pod adresem wymuszonej identyfikacji człowieka z *rolą społeczną*, jego *uprzedmiotowienia*, zaniedbania *podmiotowości* i *egzystencji* we współczesnych społeczeństwach. Jako przykład szukania rozwiązań alternatywnych w obrębie kultury masowej podaje rok 1968 we Francji i USA, a także polską kontrkulturę, którą nazywa neoromantyzmem. Alternatywny, indywidualistyczny model kultury manifestował się jej zdaniem także w takich zjawiskach jak Wielka Rewolucja Francuska, marksizm, powieść sensacyjna, romantyzm niemiecki, surrealizm francuski oraz psychoanaliza Freuda. Tak różnorodne fenomeny kulturowe łączy bowiem wspomniane już, prowokacyjne odsłonięcie tego, co w człowieku i w naturze ukryte, demoniczne, fantastyczne, irracjonalne (a więc *samopoznanie*), a także zainteresowanie ciemnymi warstwami duszy ludzkiej, problemem *rozdartej, podwójnej* osobowości oraz *nadrzeczywistością*, pozostającą *na granicy* między tym, co realne a nierealne, między jawą a snem, rozumem a szaleństwem. Wszystkim wymienio-

[20] Tamże, s. 161.

nym tu zjawiskom, w szczególności zaś romantyzmowi i surrealizmowi przypisuje Janion poza tym rewolucyjny, buntowniczy charakter oraz orientację prometejską, satanistyczną. Podobnie jak zwolennicy *New Age* mówi o zastąpieniu chrześcijańskiego mitu *ucisku* mitem *zbawienia, wyzwolenia*, które dokonać ma się tutaj, na ziemi, nie zaś dopiero po śmierci. Nieprzypadkowo pada w tym kontekście (u Janion i wyznawców *New Age*) nazwisko Nietzsche.

Wymienione tu symbole dyskursywne Nowej Ery pojawiają się także w następnych książkach Marii Janion. W *Humanistyce: poznaniu i terapii*[21] uczona ponownie bierze w obronę spragnioną wartości duchowych, wyobcowaną jednostkę, zagrożoną przez *technokratyczne społeczeństwo* oraz *nieludzką cywilizację techniczną*. Mowa jest o *kryzysie* społecznego zaufania zarówno do nauki, która coraz bardziej oddala się od chorej na „nowożytny ból życia" duszy ludzkiej, jak i do religii. Ludzie – jak podkreśla Janion w duchu *New Age* – zmuszeni są, by szukać ratunku w świecie mistycznych wtajemniczeń. Jej postulat brzmi: misją nauki, a w szczególności humanistyki, jest zbliżenie się do owego świata, a więc nie tylko poznanie, lecz i szukanie środków terapeutycznych na ból życia szarego człowieka. Także w *Odnawianiu znaczeń*[22] oraz *Projekcie krytyki fantazmatycznej*[23] Maria Janion broni tego, co romantyczne, spirytualistyczne i dzikie („wulkan romantyczny", „ogień wewnętrzny") przed tym, co „nieromantyczne" („skamieniała lawa") i skażone ciasnym racjonalizmem. Jedną z najwyższych wartości jest dla niej życiodajny *ruch, dynamika,* czyli *odnowa znaczeń*, zapobiegająca skostnieniu i dogmatyzacji oznaczającej śmierć. Znowu *bunt, rewolta, przekroczenie* i *rewolucja* mają zapobiegać niebezpiecznej stabilizacji znaczeń kulturowych i konformistycznej obojętności społeczeństwa. Ideałem także i tutaj jest *wolna, autonomiczna jednostka*, swobodnie poruszająca się w rzeczywistości ponadzmysłowej, jednostka, której *suwerenność* nie byłaby gwałcona przez rozmaitych filistrów o ciasnym, jednowymiarowym obrazie świata. Zadaniem krytyki fantazmatycznej, której podejmuje się Janion, jest „przedzieranie się" przez warstwy fantazmatów, a więc ma-

---

[21] M. Janion *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1974.

[22] M. Janion *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.

[23] M. Janion *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991.

sek, mitów, urojeń indywidualnych i społecznych, spełniających funkcję transgresyjną i terapeutyczną w życiu jednostek i zbiorowości. Kulturze polskiej, przeżywającej załamanie się dwustuletniego paradygmatu romantycznego, proponuje Janion aktualizację już nie tyrtejskiego nurtu polskiego romantyzmu, naznaczonego mitem męczeństwa narodowego, lecz tego onirycznego, indywidualistycznego, demonicznego, reprezentującego „filozofię egzystencji". Znalazł on swój wyraz w uwielbianej przez Janion czwartej części *Dziadów*. Także i w tym przypadku postulaty utrzymane są w duchu *New Age*, równie zafascynowanego demonizmem i indywidualizmem romantyzmu, przede wszystkim niemieckiego.

Sformułowany w książce *Humanistyka: poznanie i terapia* postulat zbliżenia się nauki do kategorii mistycznych wtajemniczeń i środka terapeutycznego realizuje Janion przede wszystkim w *Wobec zła*[24], którego okładkę zdobi „zwampiryzowany" Rejtan z Nowogródka z obrazu Jana Matejki, oraz w *Życiu pośmiertnym Konrada Wallenroda*[25]. Tematem obu książek jest m.in. wyjątkowość dziejowa narodu polskiego i „miażdżącego losu" Polski, zdeterminowanego położeniem „między dwoma młyńskimi kamieniami, usiłującymi zetrzeć ją na proch"[26], jak również moralna wyższość Polaków nad innymi narodami. Jak zalecają orędownicy *New Age*, Maria Janion aktualizuje i współtworzy tutaj mity alternatywne, niechrześcijńskie, np. mit opętanego miłością do ojczyzny wampira polskiej zemsty patriotycznej, jaki ucieleśniają wzmiankowany Rejtan z Nowogródka oraz hipnotyzujący Polaków, podobno po dzień dzisiejszy, Konrad Wallenrod. W życiu ich doszło bowiem do wielkiego, „rozdzierającego istnienie polskie konfliktu między moralnością a polityką, między nakazami chrześcijańskimi a narodowymi"[27], rozstrzygniętego na korzyść tych ostatnich. (*Konflikt* i *dylemat* jako kategorie pozytywne odróżniają Janion od gloryfikującego *harmonię* ruchu Nowej Ery). W ramach mitologizacji narodu polskiego mowa jest m.in. o „tragicznej ironii losu polskiego", o „syndromie polskiego obłędu", o „wampirze polskiej zemsty patriotycznej":

---

[24] M. Janion *Wobec zła*, Warszawa-Chotomów 1989.

[25] M. Janion *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.

[26] M. Janion *Wobec zła*, s. 30.

[27] M. Janion *Zycie pośmiertne...*, obwoluta.

Polacy są po prostu ludźmi. A może [...] są szczególnymi ludźmi, jakby chyba niedarwinowskimi. [...] Bo [...] – wielki jest człowiek w Polaku. Nie chce uznać, że przeżywają tylko silniejsi i oni jedynie zasługują na chwałę, że siła idzie przed prawem i że polityka nie ma nic wspólnego z moralnością. [...] kocha to, co nieszczęśliwe, słabe, upadające pod ciosami przemocy, uciemiężone i prześladowane, [...] ten dziwny człowiek zazwyczaj jednak nie chce się umieszczać po stronie niebywale zdrowych na rozumie [...], pysznych swą materialną siłą zwycięzców, lecz po stronie zwyciężonych, często nawet szaleńców.[28]

Granice między rzeczywistością a mitem, życiem a literaturą zostają zatarte. Janion posługuje się specyficzną metaforyką, polegającą na wspomnianej demonizacji i fatalizacji zjawisk kulturowych, które przenosi w sferę metafizyczną, przy czym uniezależniają się one jakby od nosicieli kultury i nabierają fatalistycznej mocy. W *Życiu pośmiertnym Konrada Wallenroda* „ociekający krwią samobójca i zdrajca Konrad Wallenrod zmartwychwstał i pędzi życie pośmiertne pośród nas". Jako wampir „magnetyzuje", „elektryzuje" i „hipnotyzuje" on Polaków[29]. W *Odnawianiu znaczeń* „krąży po Europie widmo Kaspara Hausera"[30]. W *Wobec zła* wyraża się zaś Janion następująco: „Losy Polaków ściśle wiążą się z losami ich upiorów, a zwłaszcza wampirów. To zdanie nie zostało napisane w hiperbolicznym furorze i uniesieniu"[31]. Romantyzm polski oraz samego Mickiewicza nazywa Janion „Wielkim Wampirem, ciągle wysysającym krew (...) i stale wampiryzującym coraz to nowe rzesze rodaków"[32]. W *Projekcie krytyki fantazmatycznej* o znamiennym podtytule *Szkice o egzystencjach ludzi i duchów* twierdzi, iż „Mickiewicz wałęsa się między nami"[33]. Przy czym zacięcie patriotyczne Marii Janion odróżnia ją od raczej kosmopolitycznie nastawionych orędowników Nowej Ery.

Jeden z najważniejszych postulatów *New Age*, *przekraczanie granic*, jest głównym wątkiem wydawanej w latach osiemdziesiątych przez Marię Janion i jej współpracowników z Uniwersytetu Gdańskiego pięciotomowej serii „Transgresje", której poświęcę szczególnie dużo u-

---

28 M. Janion *Wobec zła*, s. 32.

29 M. Janion *Życie pośmiertne...*, s. 28.

30 M. Janion *Odnawianie...*, s. 45.

31 M. Janion *Wobec zła*, s. 7.

32 Tamże, s. 49.

33 M. Janion *Projekt...*, s. 172.

wagi, gdyż pokazuje ona uczoną w tak istotnej dla niej roli: nauczyciela i mistrza, oraz zawiera najwięcej odniesień do ruchu Nowej Ery. W serii tej, powstałej w ramach prowadzonego przez Janion w latach 1981-1988 cyklu seminariów „Literatura i antypsychiatria" (*Colloquia* Gdańskie), manifestuje się obraz świata alternatywny wobec dwu dominujących w ówczesnej kulturze polskiej dyskursów – oficjalnego, socjalistyczno-totalitarnego z jednej strony, i nieoficjalnego, opozycyjnego, katolicko-patriarchalnego z drugiej, wykluczających z pola widzenia m.in. sferę ludzkiej cielesności. Jest to linia chyba najbardziej dla uczonej charakterystyczna, którą kontynuuje do dziś. Do kwestii miejsca Marii Janion na polskiej mapie dyskurów powrócę w zakończeniu moich rozważań.

Dyskurs „Transgresji" zdaje się być wyzwaniem, rzuconym oficjalnej polonistyce lat osiemdziesiątych, zarówno w kwestii zbiurokratyzowanych form działania, jak i strukturalistycznego profilu badań. Seria ma charakter antologii, przy czym prezentuje nie tylko literaturę piękną, lecz również prace z zakresu psychologii, filozofii, antropologii autorów polskich i obcych od romantyzmu aż do współczesności, a także fragmenty dyskusji uczestników seminariów. Mają one charakter swobodnych rozmów, utrzymanych w tonie nieraz bardzo intymnym. Dyskutanci[34] mówią do siebie zazwyczaj po imieniu, w formie niekiedy zdrobniałej (np. Maksio, Kazio, Krzyś, Felek), jedynie do Marii Janion wszyscy zwracają się „pani profesor". Chętnie poddają się wpływowi osobowości mistrzyni i przejmują, aczkolwiek nie bezkrytycznie, jej struktury myślenia i model dyskursu. Oto dwa przykłady nieoficjalnego, prywatnego, niekiedy pół żartobliwego i bogatego w sformułowania prowokacyjne (i oczywiście symbole dyskursywne *New Age*) dyskursu *colloquiów*:

Wacław Maksymowicz: Masturbacja to przecież doświadczenie materialnego znaczenia przygód wyobraźni. Ale właśnie to przecież trzeba zrepresjonować, by ubezwłasnowolnić ludzi. Nałożyć na nich obowiązek masturbacji militarnej to można, trening w zabijaniu bez zabijania – proszę bardzo! [...] Ale trening seksualny, nie związane z wyobrażeniem zabijania doświadczenie ciała – tego należy już jak najostrzej zabronić! A jednak uprawiajmy masturbację. Seksualną!

---

[34] Do stałych uczestników seminariów należeli m. in.: S. Rosiek, S. Chwin, M. Czermińska, E. Graczyk, K. Ziemba, Z. Majchrowski, H. Krukowska, K. Nowosielski, W. Maksymowicz, A. Czekanowicz, A. Janko, K. Karasek, S. Esden-Tempski.

Maria Janion: Tylko raz, powiedział Cooper, przynajmniej raz ma to być zrobione radośnie, to pomoże osiągnąć pełnię życia.[35]

[...] sposób, w jaki pisze Genet nie budzi we mnie niesmaku. Wręcz przeciwnie – wyznam, że miłość Geneta jest tak piękna, czy też, jeśli ktoś woli, tak pięknie napisana, że jeśli miłość homoseksualna jest właśnie tak piękna [...], chciałabym być homoseksualistą... Czynię to obrazoburcze wyznanie, by was obrazić...[36]

Przytoczone teksty i dyskusje ogniskują się wokół problemu przekraczania granic – norm, konwencji, ról społecznych, *tabu* takich jak szaleństwo, homoseksualizm, masturbacja, śmierć, oraz przeżywania *mistycznych doświadczeń granicznych* przez tzw. „odmieńców", doświadczeń dokonujących się, czy to za pośrednictwem choroby psychicznej (schizofrenii), czy to niekonwencjonalnych przeżyć seksualnych. To *New Age*'owska *podróż w głąb siebie, na drugą stronę bytu*, za którą płaci się wysoką cenę sankcji społecznych.

Pierwszy tom serii, *Galernicy wrażliwości*, poświęcony jest *szaleństwu*. Na wstępie zostały zaprezentowane teksty literackie z różnych epok, których dominantą konstrukcyjną są opozycje semantyczne romantycznej proweniencji typu: „indywiduum-społeczeństwo", „szaleństwo-norma", „genialność-przeciętność", „serce-rozum", przy czym charakterystyczne jest podniesienie rangi szaleństwa oraz zastosowanie inwersji znaczeń „szalony" i „normalny". Wybrane teksty sugerują, iż szalona jest ograniczona, pruderyjna, spętana stereotypowymi wyobrażeniami większość społeczeństwa (np. lekarze w domach wariatów), za normalnych natomiast uważać można odmieńców, ludzi innych, obcych, nonkonformistów o wielkiej wrażliwości, skazanych przez społeczeństwo na izolację i poddawanych otępiającemu leczeniu farmakologicznemu, tych, którzy „więcej czują, inaczej rozumieją i dlatego bardziej cierpią, a których często nazywamy schizofrenikami"[37].
Dalsze rozważania poświęcone są dwu legendarnym ofiarom zakłamanego społeczeństwa nie tolerującego nieprzystosowanych, wypadają-

---

[35] *Galernicy wrażliwości*, pod red. M. Janion i S. Rośka, „Transgresje" 1, Gdańsk 1981, s. 400.

[36] *Odmieńcy*, pod red. M. Janion i Z. Majchrowskiego, „Transgresje" 2, Gdańsk 1982, s. 305 (wypowiedź A. Czekanowicz).

[37] *Galernicy wrażliwości*, s. 77, cytat z: A. Kępiński *Schizofrenia*, Warszawa 1974.

cych z roli autsajderów. Jest to postać Kaspara Hausera, obecna już we wcześniejszych pracach Janion, oraz francuskiej pisarki Emmy Santos, która w książce *Źle wykastrowana* przeciwstawia się instytucjonalizacji i przemocy w zakładach dla obłąkanych, oskarżając społeczeństwo o ucisk i urzeczowienie jednostki.

Następnie dochodzą do głosu przedstawiciele przywoływanej także przez *New Age*[38] antypsychiatrii, podkreślający związek między rozwojem choroby psychicznej a przemocą wywieraną na jednostkę przez rodzinę oraz wszelkie instytucje. Pośród zaprezentowanych tekstów znajduje się m. in. artykuł T. Szasza *Choroba psychiczna. Mit współczesny?*, postulujący traktowanie schizofrenii nie jako choroby, lecz jako walki o sens życia i znalezienie samego siebie. Warto także zwrócić uwagę na omawianą w „Transgresjach" tezę innego przedstawiciela antypsychiatrii, D. Coopera, ukazującą zawłaszczający indywiduum obszar instytucjonalny (szkołę, rodzinę) w bardzo negatywnym świetle. Obszar ten kojarzony jest tutaj, podobnie jak u sztandarowej pisarki *New Age* M. Ferguson[39], z „więzienną celą" oraz polem semantycznym śmierci:

> [...] żyjemy życiem, które od narodzin do śmierci jest zaszufladkowane. Wprost z łona matki dostajemy się do przegródki rodziny, z której przenosimy się do przegródki szkoły. W chwili kiedy opuszczamy szkołę, jesteśmy już tak uwarunkowani na przebywanie w przegródce, że zaczynamy budować wokół siebie własną przegródkę, więzienie, pudełko – aż w końcu, z ulgą, spoczywamy w trumnie czy w piecu.[40]

Powstanie schizofrenii antypsychiatria wiąże z zakłóceniami w stosunkach interpersonalnych, np. między członkami rodziny. Zarówno D. Cooper, jak i R.D. Laing oraz C. Delacampagne mówią o „przypisywaniu obłędu" przez otoczenie i o przytłaczającej przemocy miłości rodzicielskiej. Rodzina oraz zinstytucjonalizowane społeczeństwo w ogóle to dla wymienionych autorów „struktura represyjna", która – uwewnętrzniona przez indywiduum i manifestująca się np. wpojonym poczuciem winy w dziedzinie seksu – sprzeniewierza się dążeniu do szczęścia, tożsamości i pełni życia jednostki. Przedmiotem typowo *New Age*'owskiej krytyki seminarzystów jest także zimna, nieludzka

---

[38] Zob.: F. Capra *Wendezeit. Bausteine für ein neues Weltbild*, München 1991, s. 426.

[39] Zob.: M. Ferguson *Die sanfte Verschwörung...*, s. 450.

[40] *Galernicy wrażliwości*, s. 257.

ideologia medyczna z jej wizją człowieka zredukowanego do procesów fizjologicznych. Dla przywoływanego w tym kontekście R. Jaccarda choroba psychiczna to stan twórczy. Leczenie farmakologiczne, zwane „medykalizacją konfliktu duchowego", pozbawia człowieka jego autonomii, „wywłaszcza" go z choroby psychicznej, która być może przyniosłaby nowy sens życia.

Seks jako możliwość przeniesienia transgresji na drugą stronę bytu jest tematem tomu *Odmieńcy*[41]. W przedstawionych na wstępie tekstach literackich (m.in. Artauda, Baudelaire'a, Nietzschego, Wojaczka, Komornickiej) erotyka nierozerwalnie wiąże się z cierpieniem, nienawiścią, obłędem i śmiercią. W kilku z nich przywoływany jest romantyczny mit Androgyne o pierwotnej jedności męskiego i żeńskiego pierwiastka w człowieku i brzemiennym w skutki rozszczepieniu płci przez Boga, ku wiecznej tęsknocie i męce rozdartego odtąd człowieka. W niektórych utworach mamy do czynienia z bohaterami o orientacji homoseksualnej. Przywoływane w antologii cytaty Nietzschego podkreślają represyjny charakter chrześcijaństwa wobec zdegradowanej do roli grzechu seksualności.
Część biograficzna prezentuje trzy sylwetki odmieńców: Adelę Hugo, Marię Komornicką oraz Jean Geneta. Zarówno szalona z nieodwzajemnionej miłości Adela Hugo, walcząca o prawo do bycia sobą, a nie tylko córką pisarza, jak i zamknięta w domu wariatów Maria Komornicka, są dla seminarzystów Marii Janion świadectwem dramatycznej walki o egzystencję, tożsamość i autentyczność, świadectwem „poszukiwania samego siebie, własnej prawdy nawet za cenę obłędu"[42]. W życiu obu, wyzwalających się z pęt społecznych i tworzących „mitologię prywatną", kobiet manifestuje się protest przeciwko przydzielonej kobiecie roli oraz zaciekła, męczeńska, tragiczna troska o „przekuwanie biografii w egzystencję", „świadomości fałszywej w egzystencję prawdziwą". Szczególnie podkreśla się związek eksperymentu Komornickiej, która poprzez spirytualistyczne przeżycie transformacji w istotę męską, poprzez rozpacz i spoglądanie w „otchłanie egzystencji i seksualności" doszła do głębokiego duchowego samopoznania i akceptacji ży-

---

41 Patrz przypis 36.
42 *Odmieńcy*, s. 107.

cia, z koncepcją doświadczenia wewnętrznego Lainga. Los Komornickiej staje się też niejako ilustracją wypowiedzi Szasza, iż człowiek, który źle odgrywa swą rolę społeczną i na poważnie szuka sensu w życiu, przez większość ludzi uznany zostaje za wariata. Do problemu tego wróci Janion w *Kobietach i duchu inności*.

O indywidualnych rytuałach przekroczenia (transgresji, inicjacji) i tworzeniu prywatnej mitologii mowa jest także w związku z opowiadaniem Geneta *Ceremonie żałobne*, opisującym doświadczenie homoseksualne jako doświadczenie ciała, śmierci i rozkładu w kategoriach symboliki sakralnej, na tle charakterystycznej dla kultury europejskiej wrogości wobec erotyki. Maria Janion przestrzega dyskutujących przed ocenianiem w kategoriach moralnych twórczości Geneta, którą uważa za „szukanie transcendencji bez Boga" i wzbogacenie naszej wiedzy o „najciemniejszych zakątkach" natury ludzkiej. Podkreśla, iż Genet zajmuje się pełną cierpienia, tragiczną kondycją człowieka, którego bezgraniczne „pożądanie seksualne" w świecie kultury nigdy nie może być zaspokojone:

> Ktoś musi powiedzieć nam, jak się popełnia zdradę, zadaje śmierć, pożera nieczystości, ale także, jak się dochodzi do kresu doświadczenia homoseksualnego jako nieskończonego pożądania, pożądania śmierci – słowem, jak się przechodzi na drugą stronę, oczywiście pewnie również i po to [...], żeby wrócić na tę stronę. Dokonuje się tych wyborów w aurze transgresji, sakralizującej owe straszne postępki jako czyny ofiarne, jako akty poświęcenia i cierpienia, doprowadzając nas do wiedzy o pewnym doświadczeniu, o którym nigdy byśmy się może i nie dowiedzieli.[43]

W zaprezentowanych następnie fragmentach z prac antropologicznych G. Bataille'a, dotyczących sfery seksu, szczególną uwagę seminarzystów przykuwa analogia śmierci i erotyki jako doświadczeń związanych z degradacją i rozpadem egzystencji indywidualnej („rozprzężeniem bytu"), a także podobieństwo między intensywnością doświadczenia erotycznego i sakralnego.

Ostatnia część tomu poświęcona jest m. in. sztuce teatralnej *Equus* P.Shaffera, aktualizującej typową dla *New Age* opozycję między oficjalną, skostniałą religią z jednej strony, a autentyczną, prywatną, przeżytą mitologią z drugiej. Z kolei w szkicu o *Białym małżeństwie* Różewicza Z. Majchrowski podkreśla przełamywanie seksualnych *tabu*,

---

[43] Tamże, s. 326.

„wdarcie się w drażliwe regiony kultury", „powrót do ciała" oraz problematykę wplątania człowieka w dwa przeciwne, ograniczające jego wolność, zdeterminowane stereotypami systemy płci i języka. Tragiczne rozpoznanie własnej egzystencji, rozgrywającej się w polu napięć między człowiekiem a płcią, tożsamością a rolą, indywidualną inicjacją a społeczną edukacją jest w dramacie Różewicza, jak zapewnia Majchrowski, jedyną drogą do wolności, suwerenności i pełni życia, ponieważ „człowieczeństwo spełnia się w poznaniu, a prawdziwe poznanie jest zawsze przekroczeniem"[44].

Także w trzecim tomie serii, *Osoby*[45], istotną rolę odgrywa samopoznanie, a więc odsłonięcie przez przekroczenie, tzn. przez *mistyczne doświadczenia graniczne* równoznaczne z egzystencjalnymi. Przedstawione teksty literackie obrazują ludzki pęd do samopoznania i możliwości przeżycia głębokiego doświadczenia egzystencjalnego w stanach szczególnego pobudzenia świadomości, uwarunkowanych niekiedy przez chorobę, gorączkę bądź zewnętrzne zamarcie (np. u Dostojewskiego, Musila, Becketta, Nałkowskiej). W dyskursie *New Age* stany takie określane są jako *poszerzenie świadomości*, bądź *odmienne stany świadomości*. Ich efektem może być *przebudzenie*, czyli *olśnienie*.
Warto zwrócić uwagę na dokonywane przez uczestników seminarium rozróżnienie między „egzystencją" (jako najgłębszym poziomem bytu) a „biografią" (zewnętrznym biegiem życia). Przez całą serię „Transgresje" przewijają się wyrażenia typu „robić z biografii egzystencję", „przezwyciężanie ograniczeń biografii", „przekuwać biografię w egzystencję". Maria Janion ubolewa nad faktem, iż w literaturze polskiej, w przeciwieństwie do np. francuskiej, bardzo rzadko znajdują wyraz doświadczenia nie biograficzne, lecz właśnie egzystencjalne:

> [...] u nas, jeśli się sięga do „intymności" i „prywatności", to najczęściej dochodzi do zatrzymania się na poziomie biografii; prawie nigdy nie zmierza się do tego, żeby świadomie z biografii uczynić egzystencję.[46]

---

[44] Tamże, s. 460.
[45] *Osoby*, pod red. M. Janion i S. Rośka, „Transgresje" 3, Gdańsk 1984.
[46] Tamże, s. 116.

W centrum zainteresowania znalazło się tu życie i twórczość kobiety wypełnionej świadomością misyjną, której udało się to mistyczne, pełne cierpienia przejście od biografii do egzystencji, od tego, co „naturalne", do tego, co „mentalne". Mowa tu o następnym odmieńcu i autsajderze, o mało znanej, uzależnionej od narkotyków, polskiej autorce dramatycznej Stanisławie Przybyszewskiej, nieślubnej córce „demona Młodej Polski". Los jej jest okazją do ponownego poświęcenia uwagi romantycznej opozycji między przeciętną, żyjącą przyziemnymi troskami masą, a „poddaną jej okropnemu naciskowi", genialną, nieprzystosowaną „osobowością mentalną", która poważyła się na odbycie wielkiej „podróży psychicznej".[47]

Najciekawsza w postaciach takich jak Przybyszewska czy Komornicka jest dla Janion ich ciernista droga do ukształtowania egzystencji według własnej, indywidualnej wizji, ich dystans i nieufność wobec ról narzuconych przez biografię oraz zdolność do mistycznego *odrodzenia*. Tego typu osobowości, spełniające wielką społeczną misję, określa Janion jako „pracowników duszy" i „męczenników egzystencji". Są to jakby jej prywatni święci. Zwróćmy uwagę na *New-Age*'owską kategorię indywidualnej *wizji*, odgrywającą także w psychoterapeutycznie ukierunkowanym *New Age-Pop* bardzo istotną rolę.

Dalsze rozważania dotyczą między innymi diagnoz R.D. Lainga w kwestii depersonalizacji i wyobcowania osoby w dzisiejszym społeczeństwie. Marię Janion interesują przede wszystkim następujące aspekty jego koncepcji: nieprzezwyciężalna trudność przedarcia się do nieprzejrzystej, owiniętej w fantazmaty istoty drugiej osoby oraz hipnotyczny charakter ludzkiej egzystencji, kształtowanej zwykle według wymagań cudzych, mającej charakter „zasłony, oddzielającej nas od naszego ja"[48]. Problematykę tę rozwinie Janion w *Projekcie krytyki fantazmatycznej*.

Na zakończenie dyskutanci wyrażają aprobatę dla charakteryzującej twórczość Bataille'a literackiej ekspresji intymnych, nihilistycznych, transgresyjnych doświadczeń egzystencji, mieszczących się „poza dobrem i złem". Reprezentowaną przez Bataille'a koncepcję literatury ja-

---

[47] Tamże, s. 111, 126.

[48] Tamże, s. 347.

ko „miejsca przekroczenia i wyzwania", a więc samopoznania, komentuje Janion następująco:

Dlatego literatura w rozumieniu Bataille'a w taki szczególny sposób związana jest ze Złem, ale jednocześnie [...] wymaga wręcz „hipermoralności", gdyż przekracza podtrzymując. Żąda odwagi rzucenia wyzwania, wejścia w zło, ale i trwałego gruntu moralnego u tego, kto to czyni. Gdyby nie było takiej literatury, nie wiedzielibyśmy dziś, kim jesteśmy.[49]

W czwartym tomie „Transgresji", zatytułowanym *Maski*[50], chodzi znowu o podwójność egzystencji, o ambiwalencję istoty i powłoki, o przekraczanie granic za pomocą maski. Zaprezentowane teksty literackie i filozoficzne kierują uwagę czytelnika na: transgresyjną rolę maski w rytuałach inicjacyjnych kultur „prymitywnych" i w karnawale; maska to możliwość transmutacji w istotę zwierzęcą lub boską, bądź *medium* służące połączeniu człowieka z kosmosem; biologiczna płeć człowieka to maska, zasłaniająca podwójność jego płci (androgynizm); maska to także pancerz chroniący przed światem zewnętrznym i jedynie możliwa forma ludzkiego bytowania (fatalizm metafizyczny).
Część biograficzna poświęcona jest m. in. dwupłciowości, androgyniczności w literaturze (np. u Micheleta, Flauberta, Stycznia). Jednak głównym jej tematem jest życie i twórczość Tadeusza Peipera, w szczególności zaś jego *Księga pamiętnikarza* – dzienniki intymne z okresu powojennego, z czasów choroby psychicznej i samotności, które, jak mówi Janion:

Dotyczą tego, co najbardziej [...] w literaturze współczesnej nas dziś intryguje, fascynuje i pociąga: rewelacji świata wewnętrznego autora, sfery, która [...] jest wkroczeniem na teren intymnego, przesłoniętego, a więc w wielu wypadkach i zakazanego. Owego autentyku [...], który jest najbardziej „gorącym, najbardziej niebezpiecznym materiałem, cena bowiem, którą się płaci za możliwość wydobycia go, trudna jest do przewidzenia".[51]

Tadeusz Peiper to dla uczestników seminariów odmieniec, który – dzięki swej chorobie i doświadczeniu cierpienia, szczególnemu darowi obserwacji oraz poczuciu misji – „widzi więcej" niż inni. Intryguje ich konsekwentna autostylizacja Peipera na nonkonformistycznego, dy-

---

[49] Tamże, s. 448.
[50] *Maski*, pod red. M. Janion i S. Rośka, „Transgresje" 4, Gdańsk 1986, t. 1, 2.
[51] Tamże, t. 1, s. 315.

stansującego się wobec drobnomieszczańskiego kołtuństwa, nierozumianego, awangardowego samotnika. W centrum uwagi stoi doznawane przez niego, a uwarunkowane rzekomym obłędem, cielesne doświadczenie rozkładu, dekonstrukcji, połączone z wysiłkiem duchowym, zmierzającym do konstrukcji własnej, sensownej rzeczywistości. Mania prześladowcza Peipera interpretowana jest jako krytyka państwa totalitarnego, dążącego do sprawowania kontroli instytucjonalnej nad ciałem, duszą i najintymniejszymi obszarami życia jednostki. Maria Janion podkreśla dokonane przez Peipera przeobrażenie „przypadkowej" biografii w „uniwersalną" egzystencję, rozgrywającą się między życiem a śmiercią:

Miejsce, w którym czytał i pisał, nie należało ani do żywych, ani do umarłych (być może do nie narodzonych). Dlatego tak chętnie mówi się, że było to miejsce choroby.[52]

Obdarzony silnym poczuciem misji dramaturg i reżyser Jerzy Grotowski, reprezentant kultury alternatywnej, również dochodzi w *Maskach* do głosu. Materiałem do dyskusji są notatki seminarzystów, sporządzone podczas spotkania z nim w roku 1981. Dużym zainteresowaniem cieszy się *New-Age*'owska teza Grotowskiego o przejściowym charakterze współczesnej epoki, nazywanej czasem przełomu, zapowiadającej duchową odnowę ograniczonej ciasnym racjonalizmem ludzkości oraz powstanie kultury, w której język i rzeczywistość bardziej przystawałaby do siebie.

Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt,
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.

Powyższe wersy z wiersza Goethego *Król olch*, zamieszczonego w *Dzieciach*[53], ostatnim tomie „Transgresji", są punktem wyjścia rozważań na temat pozycji i roli dziecka w kulturze europejskiej. Szczególnym zainteresowaniem seminarzystów cieszy się spirytualistyczna zdolność dziecka do duchowego kontaktu z naturą i rzeczywistością ponadzmysłową, a więc – jak w przypadku odmieńców – do oglądania

---

[52] Tamże, s. 343.

[53] *Dzieci*, pod red. M. Janion i S. Chwina, „Transgresje" 5 t. 1, 2, Gdańsk 1988.

rzeczy niedostępnych zwykłym śmiertelnikom. Mowa jest również o przemocy dorosłych wobec dzieci.
Okaleczanie i ubezwłasnowolnienie stosowane w naszej kulturze nie tylko wobec dzieci, ale i np. wobec kobiet, kolonizacja dziecka, rodzicielski szantaż w imię miłości, powolne obumieranie dziecka w procesie identyfikacji z dorosłymi, „rozczłonkowanie" dziecięcego ja i przypisanie go do ról, jakie powinno odegrać, przemiana człowieka w automat, w przedmiot – oto tematy najżarliwiej w *Dzieciach* dyskutowane.
Przedmiotem refleksji jest również łatwość, z jaką dziecko daje się uwieść demonicznym siłom ideologicznym, oraz wrodzone okrucieństwo dzieci. W komentarzu do *Bram raju* Andrzejewskiego Maria Janion, charakteryzującą „erotyczno-ideologiczną wampiryzację" postaci literackich w tej powieści, podkreśla ścisły związek między „cielesnością erotyki" a „duchowością światopoglądu", między ideologią a fizjologią. Związana z tym szeroka gama zjawisk sięga od kolektywnej psychozy aż po erotycznie zabarwiony fanatyzm średniowiecznych dziecięcych wypraw krzyżowych. Natomiast *Władcę much* Goldinga Janion i Czermińska interpretują jako obalenie mitu o dziecięcej niewinności, charakterystycznego np. dla dyskursu kościelno-katolickiego, w którym „dziecko", podobnie zresztą jak „matka", to przede wszystkim „świętość" i „niewinność"[54]. Powieść Goldinga, odsłaniająca drzemiące w ludziach mityczne zwierzę, bestię apokaliptyczną, nasuwa komentatorkom wnioski o wrodzonej skłonności człowieka do totalitaryzmu oraz nienawiści i okrucieństwa wobec słabych, innych i obcych.

Na zakończenie kilka słów o najnowszych książkach Marii Janion – *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*[55] oraz *Kobiety i duch inności*. W pierwszej z nich kontynuuje Janion linię walki o podmiotowość i wartości duchowe w nowej Polsce, nacechowanej „dzikim i bezwzględnym współzawodnictwem"[56], zdominowanej przez prawa wol-

---

[54] Analizę dyskursu kościelno-katolickiego, m.in. symboli dyskursywnych „dziecko" i „matka", przeprowadziłam w: *Stereotypy w polskich kazaniach współczesnych*, „Język a kultura", t. 12, Wrocław 1996; *Obraz świata w polskich kazaniach współczesnych*, „Język a kultura", t. 13 (*w przygotowaniu*).

[55] M. Janion *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.

nego rynku i kulturę masową, przeżywającej odwrót od trwającego ponad dwieście lat paradygmatu romantycznego.
Z kolei książka *Kobiety i duch inności* napisana jest z perspektywy feministycznej, charakterystycznej również dla *New Age*. Przy czym, w typowy dla Janion sposób, równorzędnie traktowane są postaci literackie, legendarne i historyczne. Symboliczne i realne poziomy rzeczywistości wzajemnie się przenikają. Interesują tutaj Marię Janion sylwetki kobiet przekraczających swą narzuconą przez społeczeństwo kondycję, granice swojej płci, nie pogodzonych ze społeczną opresją, której są poddane, transgresyjnych, idących – jak zalecają terapeuci *New Age* – za własną, indywidualną wizją życia, nawet jeśli społeczeństwo tego nie toleruje. Są to postaci szalone, rycerskie kobiety buntownice, bluźniące Bogu i wartościom, w zniewalającym je układzie rodzinno-patriarchalnym, przyjętym za święte; to postaci demoniczne, opętane szaloną miłością romantyczną, a w niektórych przypadkach transseksualne, homoseksualne, albo kochające demona, postawione przed dramatycznym wyborem – człowiek albo płeć, męczennice egzystencji, walczące o wolność bycia człowiekiem wewnętrznym, próbujące – jak Maria Komornicka – „być sobą w otoczeniu rozmaitej filisterii", „kozły ofiarne filistrów", wariatki, wywłaszczane i ograbiane z tożsamości, otumaniane farmakologicznie, płacące ogromną cenę za swe odrodzenie, za rozpoznanie własnej egzystencji.

Kilka głównych przekonań łączy prace Marii Janion z ruchem *New Age* – między innymi, manifestujący się w wielu z omówionych symboli dyskursywnych i opozycji semantycznych, prymat rzeczywistości duchowej nad materialną, intuicji nad rozumem, syntezy nad analizą oraz koncept uwolnionego ze społecznych pęt, czyli przypisanych mu ról, przekraczającego granice instytucjonalnie narzuconych zakazów i nakazów, nowego, faustycznego człowieka, samostanowiącego o normach etycznych, dążącego do „zdarcia zasłon", do samopoznania, a – metaforycznie rzecz biorąc – do skosztowania owoców z biblijnego drzewa życia. Ten typ człowieka, będącego jednością ducha i ciała, jest w dyskursie Janion i *New Age* alternatywą niewolnika – rozdwojonego, uciskanego przez struktury państwowe i kościelne, wyobcowanego

[5] Tamże, s. 56.

z samego siebie i z kosmicznej całości. Tym uciskanym, zniewalanym, innym i obcym bywa najczęściej kobieta, dziecko, homoseksualista, przedstawiciel innego narodu, a więc ktoś pochodzący mentalnie – jak Kaspar Hauser – „z innej planety". Odmieniec taki nie powinien czekać na zbawienie, lecz przez przekroczenie zbawić się sam. Emancypacja człowieka w ogóle, a kobiet w szczególności, to również wspólny mianownik Marii Janion i wyznawców Nowej Ery. Łączy ich również powoływanie się na te same zjawiska kulturowe, takie jak np. psychoanaliza, antypsychiatria, kontrkultura, romantyzm niemiecki, surrealizm francuski, przełom w fizyce, gnoza, system filozoficzny Nietzschego, Marksa, Hegla.

Zwróćmy jednak uwagę na różnice. O ile dla optymistycznie nastawionego ruchu *New Age* samozbawienie oznacza osiągnięcie szczęścia jednostki i ludzkości, o tyle Janion wciąż podkreśla wszechobecny tragizm, mówi o pożądanych i inspirujących konfliktach, dylematach, tragediach, stanach rozdarcia, nie znikających nawet po transgresji. Nagrodą za przekroczenie jest *tożsamość* i *samoświadomość*, jest to jednak samoświadomość męczeńska. Janion nie daje łatwych obietnic, ani indywidualnych, ani zbiorowych. Nie przepowiada harmonii, pokoju i ulubionej przez *New Age* światłości, ani tym bardziej – jak Ferguson – „nie tylko przeżycia, ale i nad-życia"[57], wręcz przeciwnie, konsekwentnie preferuje to, co ciemne, bolesne, nieodgadnione, tragiczne. Nie pasjonuje się też ekologią, wiele pracy inwestuje za to w kwestię polskiej świadomości narodowej, w zbiorowy mit polskości.

Pośród funkcjonujących w Polsce dyskursów Maria Janion sytuuje się w miejscu dość szczególnym, odosobnionym, stawiającym ją w pozycji kogoś z zewnątrz, kogoś kto odmawia opowiedzenia się za jedną ze stron opozycji „my – oni" („komuchy – opozycja katolicka" lub odwrotnie), organizującej większość rozważań w paradygmatycznym, binarnym modelu polskiej kultury[58]. Zbliża ją to do ukształtowanych w latach osiemdziesiątych dyskursów subkulturowych tzw. „trzeciego obiegu", reprezentowanych m. in. przez *art ziny*, w których to część przedstawicieli pokolenia „brulionu" stawiała swe pierwsze kroki arty-

---

[57] M. Ferguson *Die sanfte Verschwörung*..., s. 58.

[58] Zob. M. Fleischer *Problemy i hipotezy*..., s. 77.

styczne[59]. Dyskursy trzecioobiegowe łączy z Marią Janion wspomniana odmowa jednoznacznego zajęcia stanowiska względem opozycji „my – oni", obowiązującej w polskich dyskursach oficjalnych zarówno w latach osiemdziesiątych, jak i dziewięćdziesiątych, oraz indywidualizacja, prywatyzacja spojrzenia na świat i brak tematów *tabu*. W niektórych dyskursach subkulturowych spotykam również nawiązania do *New Age*, szczególnie w kwestii perspektywy ekologicznej i pacyfistycznej, która z kolei u Janion nie jest tak istotna. Od przedstawicieli alternatywnej kultury „trzydziestolatków" (zresztą zbyt zróżnicowanej, aby pozwolić sobie na daleko idące uogólnienia) odróżnia Marię Janion przede wszystkim jej pozycja społeczna i misja nauczycielska, jej silny związek z tradycją, z dziedzictwem kultury polskiej, jej zaciekły, może już obcy młodemu pokoleniu, patriotyzm i podejście do omawianych problemów bardzo serio.

Sama postać Marii Janion, orędowniczki wszelkiej inności i wszelkich upośledzonych mniejszości, mówiącej własnym, indywidualnym, dosadnym, nie stroniącym od potocznych sformułowań językiem[60] i pociągającej za sobą tłumy młodych ludzi, na pierwszy rzut oka zdaje się być wyjęta z poradników psychologicznych *New Age* – to człowiek z żelazną konsekwencją podążający za własną wizją, uwolniony od przymusów społecznych i dzięki temu osiągający wielki sukces. Tylko dlaczego Maria Janion w takim razie mówi w dalszym ciągu o tragizmie, o katastrofie życia? Tego *New Age* nie przewiduje. Po pierwsze, Maria Janion nie powinna mieć ascetycznego wstrętu do wartości materialnych, którymi *New Age* na ogół nie gardzi, traktując je jako przyjemny i pożądany efekt uboczny rozwoju duchowego. Po drugie, Maria Janion powinna odczuwać nie tyle szczęście Syzyfa, polegające, jak twierdzi w wywiadzie dla „Rzeczpospolitej"[61], na świadomości tragizmu egzystencji, lecz na poczuciu jedności z kosmosem i samorealizacji. Ruch

---

[59] Zob.: M. Fleischer *Overground. Literatur der polnischen alternativen Subkulturen*, München 1995; J. Klejnocki, J. Sosnowski *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „brulionu" (1986-1996)*, Warszawa 1996.

[60] Np. „uwalić się i spać" („Rzeczpospolita"), „Lévi-Strauss po prostu był żarłokiem" („Transgresje"), „Mickiewicz wałęsa się między nami" (*Projekt krytyki fantazmatycznej*).

[61] *Szczęście Syzyfa*. Z profesor Marią Janion rozmawia Ewa Berberyusz. „Rzeczpospolita", 16-17 XI 1996.

Nowej Ery zdaje się bowiem samopoznanie zmieniać w samooszukiwanie – „zdarte zasłony" wiesza się gdzie indziej. „Wszystko jest dobre w moim świecie" – mówi Louise Hay[62].

[62] L. L. Hay *Możesz uzdrowić*..., np. s. 38.

Grażyna Borkowska

Literatura, feminizm, „dyskursy władzy"

Książka Marii Janion *Kobiety i duch inności*[1] oraz – poświęcony Świrszczyńskiej – esej Czesława Miłosza *Jakiegoż to gościa mieliśmy* pokazują proces przenikania krytyki feministycznej do kanonu polskiej kultury. Rozprawa Miłosza jest zupełnie zdumiewająca; mimo deklarowanej niechęci do feminizmu krytyk przejął częściowo feministyczny punkt widzenia i feministyczny sposób pisania o literaturze. Swój podziw dla poetki wyraził subiektywnie nowym językiem, silnie upodmiotowionym, pełnym emocji i ekshibicjonistycznych deklaracji, których zwykle unikał. Jestem w Świrszczyńskiej (nieomal) zakochany – wyznawał. Warto dorzucić na marginesie, że to odnawianie dyskursu krytycznego nie jest u Miłosza konsekwentne. Że próbował łączyć „narrację subiektywną" z klasycznym wywodem, co ostatecznie zakłóciło kompozycyjny porządek eseju. Ale nawet te niedoskonałości pozostają w ostatniej pracy Miłosza sprawą intrygującą, wartą zastanowienia.

---

[1] M. Janion *Kobiety i duch inności*, Seria: Stanowiska. Interpretacje pod red. E.Czerwińskiej, t. 3, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1996, s. 350.

Maria Janion wkracza na feministyczne tereny w sposób, zdawałoby się, zupełnie naturalny. Swoje wcześniejsze książki poświęcała bohaterom zmagającym się z opresją, której źródłem może być ciało, biografia, kultura lub historia. Faktycznie lub potencjalnie kobiety piszące, nie pogodzone z konwencjami zarezerwowanymi dla ich płci, stanowiły od dawna przedmiot jej zainteresowań. Esej o Marii Komornickiej (*Gdzie jest Lemańska?!*), rozprawy o Stanisławie Przybyszewskiej były znakomitym spełnieniem postulatów krytyki feministycznej, mimo że sama metoda dojrzewała dopiero w humanistyce zachodniej.

Z książką Miłosza o Świrszczyńskiej sprawa jest jasna; ta rozprawa różni się od wszystkich pozostałych prac krytyka. A jak jest z książką Janion? Czy Maria Janion dokonała tylko modyfikacji pola swoich zainteresowań, czy posunęła się o krok dalej? Czy jej książka jest kontynuacją uprawianego przez lata dyskursu historycznoliterackiego czy też zerwaniem z niektórymi regułami stanowiącymi jego porządek, np. z regułą dominacji ogólnego nad jednostkowym?

By odpowiedzieć na to pytanie, intrygujące z różnych powodów odbiorców dzieła, trzeba przyjrzeć się nieco wnikliwiej jego zawartości. Książka składa się z tekstów trojakiego rodzaju. Przeważają w tomie prace pierwszego typu, a więc klasyczne rozprawy historycznoliterackie, niesłychanie erudycyjne i błyskotliwe, przywołujące nieskończoną ilość tropów interpretacyjnych i nastawione na objaśnienie fenomenu twórczej kobiecości. Tutaj Maria Janion jest niedościgłą mistrzynią. Doskonałymi przykładami takiej eseistyki są teksty poświęcone bohaterkom literackim – „Szalonej" Kraszewskiego i Grażynie Mickiewicza (*Szalona, Kobieta – rycerz*), rozprawy o Marii Komornickiej (*Gdzie jest Lemańska?!*, *Maria Komornicka, in memoriam*), a przede wszystkim otwierający książkę tekst *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*. W odpowiedzi na tytułowe pytania Maria Janion konstruuje wywód olśniewający bogactwem znaczeń, odsyłający do wyjaśnień natury historycznej, społecznej, symbolicznej, estetycznej. Uchylając się od ostatecznych konkluzji, które w tekście opatrzonym stoma przypisami są prawie niemożliwe do sformułowania, autorka pisze: „można przypuścić, że w tej tradycji, po której obwodzie dotychczas się poruszałam, akces symboliczny (a przede wszystkim symboliczny mnie tutaj interesuje) do rewolucji był akcesem do wolności i twórczości, «archetypicznie» uosobionej przez kobiety i Kobietę."(s. 43)

Oczywiście wydobycie z mroku niewiedzy tekstów utożsamiających kobiecość z aktywizmem i twórczością jest ogromnym zadaniem inte-

lektualnym. Dominuje przecież pogląd odmienny. Utrwalany przez historię, kulturę i religię. Na szczęście to koło, po którym porusza się Maria Janion, ma spory obwód i zagarnia obszary niezbadane. W niewielkim fragmencie tekstu przypomniany zostaje więc Jung, dowiadujemy się o apoteozie kobiecości u Daumiera, porównujemy go z polskimi romantykami, gdzieś w tle leży słabo u nas znana praca Bachofena o matriarchacie i współczesne książki psychoanalityczne na temat archetypicznego zakorzenienia symbolu Kobiety-wolności.

Obok rozbudowanych esejów, które reinterpretują miejsce kobiet w kulturze, pojawia się drugi typ tekstów. Mówią one nie o kobiecości jako takiej, ale o tożsamości płci (dokładniej: obu płci; rozprawa o Grassie *Mężczyzna, kobieta i dzieje*; esej *Niańka i kowboj*). Szczególnie ważna jest ta ostatnia praca, stanowiąca pierwotnie wstęp do polskiego wydania głośnej książki Elisabeth Badinter *XY. Tożsamość mężczyzny.*

Komentując francuską rozprawę Maria Janion pisze:

> Ale wróćmy do stylu myślenia Badinter. Pod koniec książki przeciąga ona na swoją stronę Boga i osobliwie koryguje Biblię. Z jej nadania uprzywilejowana kobieta uosabia szczęście pogodzonej ludzkości. „Bóg stał się wspólnikiem Ewy, wbrew historii o jej potępieniu. Nie tylko odebrał Adamowi moc prokreacji, by dać ją Ewie, ale zarazem przyznał kobietom przywilej rodzenia się z brzucha tej samej płci." Tym samym miał im oszczędzić męki opozycyjnego różnicowania się, które jest losem mężczyzny. Rodzenie nie jest już przekleństwem, a kobieta została szczególnie wyróżniona, gdyż ma w sobie zasadę harmonii! Ale i mężczyzna może jej w końcu dostąpić. Cała książka jest tak skomponowana, by jej wywody mógł opromienić blask tych końcowych stwierdzeń. Przedstawia więc iście **cierniową drogę mężczyzny**, uświadamiającego sobie swą męskość i walczącego o uznanie statutu odrębnego istnienia [s. 180-181].

Bardzo cenię książki Badinter, choć zdaję sobie sprawę, iż niektóre jej tezy i komentarze, np. na temat protokobiecości embrionu ludzkiego, budzą uzasadnione zastrzeżenia biologów, muszę jednakowoż zaznaczyć, iż oba nurty feministycznego myślenia (reinterpretacyjny i, nazwijmy go, tożsamościowy) nie dają się do końca uzgodnić. Najistotniejszym założeniem pierwszego jest opresywność kobiet, drugiego – mężczyzn. Być może zresztą, jak pokazuje to znakomity esej o kobiecie-rewolucji, opresja odczuwana przez kobiety zostaje w płaszczyźnie archetypicznej zniesiona. Nie mamy jednak pewności, czy na poziomie archetypów ten sam proces nie dotyczy męskości.

I wreszcie trzeci typ tekstów, reprezentowany samotnie przez rozprawę *Fragmenty dyskursu miłosnego*, najradykalniejszą w całym tomie, bo

szukającą związku już nie tylko między kobiecością a pisaniem, ale pomiędzy kobiecym homoerotyzmem, miłością i twórczością. Właśnie słówko „pomiędzy" staje się kluczowe dla zrozumienia losu lesbijskich pisarek, szczególnie narażonych na represyjne działania kultury. Próbują żyć i tworzyć na marginesach wolności i społecznego przyzwolenia. Jest to jednak trudne: czy i jak można pisać poza dyskursem władzy? – pyta Maria Janion.

Pewien typ rozwiązania prezentuje bohaterka omawianego szkicu, szwajcarska pisarka Nicole Müller, autorka wydanej w Polsce powieści *Bo to jest w miłości najstraszniejsze*. Jej książka o miłości do innej kobiety i głodzie pisania składa się z kilkuset fragmentów, oddających niepewność uczuć, strach przed ich artykułowaniem, związek pomiędzy rytmem ciała a produktywnością artysty.

Cichym bohaterem tego szkicu jest Roland Barthes. Od niego Maria Janion zapożyczyła tytuł rozprawy, on też pojawia się jako przedmiot sporów prowadzonych przez feministki. Otóż jestem przekonana, że projekt krytyki feministycznej, a przynajmniej jedno z jej skrzydeł, tkwi w pracach Barthesa z wczesnych lat siedemdziesiatych, w *S/Z*, w książce *Sade, Fourier, Loyola*, w eseju *Le Plaisir du texte*. Ślad tych genialnych tekstów pojawia się wyraźnie w samej powieści Müller, w poetyce fragmentacji, w rozproszeniu narracji, w bolesnym rozkawałkowaniu hipotetycznej całości.

Dla wielu autorek z kręgu krytyki feministycznej twórczość kobiet orientacji homoerotycznej jest idealnym ucieleśnieniem utopii świata kobiet; nie jest więc marginesem, ale punktem centralnym, według którego mierzy się szczelność feministycznych wzorców. W książce Marii Janion, podobnie jak w książce Nicole Müller, świat kobiet nie jest ściśle oddzielony od świata mężczyzn. Ale sam fakt, że autorka poświęca swą uwagę wspomnianej kategorii pisarek, jest najwyraźniejszym w historii polskiej literatury zarysowaniem pozycji feministycznych, najwyraźniejszym ich oddzieleniem od całej reszty, rozmyślnym oderwaniem się od tradycji. Sama kategoria literatury kobiecej pojawiała się w polskiej krytyce literackiej co najmniej od czasów Chmielowskiego, ale kategoria homoerotycznej twórczości kobiet nigdy nie została wyodrębniona i nazwana, ponieważ nigdy tak blisko siebie nie postawiono seksualności i pisarstwa.

W omawianej pracy wspomniana kategoria zajmuje miejsce skromne i słabo eksponowane; książka Marii Janion prezentuje bowiem różne

możliwości intelektualne leżące w polu zainteresowania feminizmu. W największym skrócie można powiedzieć, że krytyka feministyczna ułatwia reinterpretację stereotypów kulturowych, także tych, które dotyczą kategorii *gender*, czasami też bywa, mówiąc językiem Barthesa, dyskursem miłosnym, odsłaniającym analogie pomiędzy ciałem a tekstem, pisaniem a prokreacją.

Chciałabym wspomnieć na koniec o pewnej kwestii, która zwiększała mój dystans do książki Müller, a także do powieści Izabeli Filipiak, uhonorowanej przez Marię Janion szkicem *Ifigenia w Polsce*. Otóż nie da się ukryć, że obie autorki (tzn. Müller i Filipiak, a wraz z nimi dziesiątki innych) posługują się tropami już dostrzeżonymi i omówionymi przez krytykę feministyczną, że tworzy sie w ten sposób literatura kobieca „drugiego stopnia". Np. tak ważna dla Nicole Müller kategoria „pomiędzy" została opisana w wielu tekstach feministycznych jako sposób egzystowania kobiety-autorki, pośredniczącej pomiędzy różnymi kulturami, językami, płciami, rolami społecznymi itd. Ukuto nawet zgrabny termin „tricksteryzm" dla oddania wspomnianej własności. U Filipiak pojawia się z kolei „pierwsza krew" jako symbol opresji menstruacyjnej, pojawiają się pająk i pajęczyna jako obiegowe znaki twórczej przebiegłości, wikłającej jednak podmiot pisarski w pułapkę samoudręczenia. Oba obrazy – krwi i pajęczyny – zdyskontowała w ciągu ostatniej dekady amerykańska krytyka feministyczna, czyniąc nawet z mitologicznej Arachne, zamienionej – jak wiemy – w pająka, patronkę całej szkoły kobiecego myślenia.

Cóż z tego wynika? Ano to, że nie da się pisać poza symbolami, znakami kultury, stereotypami i że twórczość feministyczna wytwarza, a także chyba narzuca, swoje własne „dyskursy władzy". I być może właśnie teraz przyszła pora, by to zjawisko opisać.

Wydawnictwo IBL proponuje

Trzynaście arcydzieł romantycznych

Praca zbiorowa pod redakcją
Elżbiety Kiślak, Marka Gumkowskiego

Autorzy szkiców proponują nowe odczytanie utworów należących do kanonu romantycznych arcydzieł polskich, a także próbują ów kanon przewartościować i uzupełnić. Praca ta będzie z pewnością cenną pomocą dla uczniów i studentów oraz ciekawą lekturą dla wszystkich zainteresowanych aktualnym stanem badań nad literaturą epoki romantyzmu.

Autorzy:
Marek Bieńczyk, Marta Piwińska, Jacek Brzozowki, Zofia Trojanowiczowa, Zbigniew Majchrowski, Maria Kalinowska, Marta Zielińska, Alina Witkowska, Aleksander Nawarecki, Maria Janion, Maria Żmigrodzka, Alina Kowalczykowa, Andrzej Kotliński, Stanisław Makowski, Dorota Siwicka, Stanisław Burkot, Elżbieta Kiślak

---

Książkę *Trzynaście arcydzieł romantycznych* można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż wydawnictw naukowych w całym kraju. Większe ilości egzemplarzy można zamawiać w Domu Księgarskim Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15 /17, tel. 632-55-91 oraz w Biurze Dystrybucyjno-Marketingowym, ul. Kolejowa 21, tel. 632-02-61 w. 423, lub w siedzibie Wydawnictwa IBL, 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72 (Pałac Staszica, pok. 129, 131), tel. (0-22) 26-21-78 lub 26-52-31 w. 280, 106, tel./fax (0-22) 826-99-45

Rozmowy

Kuferek Harpagona

Z profesor Marią Janion rozmawiają Anna Nasiłowska i Marta Zielińska

Anna Nasiłowska: *Pani Profesor jest autorką wielu inspirujących książek – ale także osobą, która ma swoją publiczność, swoich uczniów. Jakie ślady w książkach Pani Profesor zostawiają seminaria?*

Maria Janion: Nie należę do osób, które piszą jedynie w ciszy gabinetu. Nauczanie jest dla mnie motorem mojego poznania i pisania. Metoda jest taka: najpierw myśl trzeba poddać próbie, trzeba ją sformułować wiele razy i to wobec ludzi, których reakcje mogę śledzić. Czasem oni replikują, czasem zadają pytania. W ten sposób myśl przybiera taki kształt, który może zostać zapisany. Robię też notatki – najpierw przygotowując się do seminarium, potem w trakcie, a potem jeszcze po seminarium, żeby zdać sobie sprawę, w jakim stopniu myśl się przekształciła. Jest więc kilka wersji. To jest ciężka praca i kiedyś szło mi to łatwiej, ostatnio zużywam bardzo dużo papieru. Studenci się dziwią, że notuję także słuchając ich referatów, albo podczas ich wypowiedzi. Pewnie to im dobrze robi, bo widzą, że jest ktoś, kto interesuje się nimi, a ja mogę przypominać sobie potem te głosy, które mnie otaczają, kiedy piszę.

A. N.: *Pamiętam te tony książek, które Pani Profesor dźwigała na każde seminarium. Zauważam zresztą, że ja, jak mam coś prowadzić, też noszę książki i inaczej nie potrafię sobie tego wyobrazić. Może dlatego, że się nauczyłam i naśladuję. A może zrozumiałam, że trzeba się ich trzymać – duchowo czy fizycznie, a jedno z drugim ma wiele wspólnego. Nawet jak się jakiejś książki nie otworzy, to ona jest potrzebna.*

M. J.: Tak. One w tym wypadku są reprezentacją biblioteki, zupełnie niezbędną. Często nie otwieram książek podczas seminarium, bo mam je w notatkach i w głowie. Ale to jest mój kapitał, przyniesiony i wyłożony na stół. Często też studenci podchodzą i po seminarium mówią: czy mogę zobaczyć tę książkę. I to jest bardzo dobry moment, bo oni potem sobie to kupią albo pożyczą. Mówiła mi zresztą Małgorzata Baranowska, ile jej dało takie postępowanie profesor Mayenowej. Ona też na wykład przynosiła stosy książek. I może nawet nie zawsze starczało czasu, żeby je obejrzeć dokładnie, ale można było nabrać poczucia, że t o j e s t. Ja to też rozumiem tak jak pani, jako rodzaj zakorzenienia. Może to w kulturze obrazkowej wyda się nawet anachroniczne, ale to jest gest podtrzymania tradycji. Ja coraz bardziej przywiązuję się zresztą do tradycji książkowej. Im bardziej triumfuje cywilizacja obrazkowa (czy nawet – kultura migających obrazków), tym bardziej cenię kapitał książkowy. To jak Skąpiec Moliera – pamiętacie przecież, że Harpagon miał pieniądze przy sobie w kuferku. Musiał głaskać swoje złoto, słyszeć jego dźwięk, obcować z nim. Gdyby je puścił w obieg, na spekulację, jakąż by miał radość? Żadnej. I ja jak Harpagon – lubię zanurzyć rękę w swojej bibliotece. Czasem moje książki kaleczą wzrok, jest ich za dużo, są nieporządnie ustawione, ale bez nich nie potrafię żyć.

A. N.: *Jeśli posiadanie życzliwego audytorium odgrywa tak wielką rolę w samym tworzeniu książek Pani Profesor, to zastanawiam się, na ile jest to stały krąg. Pamiętam dzieje seminariów Pani Profesor: było seminarium w Gdańsku, potem skończyło się, w Warszawie to też jakby kilka seminariów, na UW i na studium doktoranckim w IBL. I jeszcze w Szkole Nauk Społecznych.*

M. J.: Już jakiś czas temu powiedziałam, że to jest seminarium permanentne, które toczy się od kilku dziesięcioleci. Powinno właściwie

trwać bez przerwy. Czasem mówią mi studenci: wakacje? a po co? w czasie wakacji nie ma seminariów. Ja mam nawet wyrzuty sumienia, bo to powinno być tak: student wchodzi i seminarium już trwa. Potem on może w każdej chwili wyjść z tej rzeki, w której ja trwam. Student może przyjechać z gór czy znad morza i pomyśleć sobie: a! czwartek, godzina dziesiąta, mogę iść na seminarium. Rzeka wciąż płynie. Można wejść w jej nurt. Jest oczywiście pewien krąg ludzi, którzy mi towarzyszą, przez pewien czas są blisko, ale potem przecież odchodzą. Wielu staje się samodzielnymi profesorami. I oni wytwarzają swoje kręgi. Audytorium zmienia się co parę lat, ale nie nagle. Zmienność bywa dla mnie trochę męcząca, pamiętam na przykład pożegnania z rocznikami magisterskimi w Gdańsku – gdy więcej osób w jednym czasie odchodziło, to rozstania były dla mnie przykre. Zawsze pocieszałam się jednak cytatem z Norwida: „jedną ręką przestrzeń dałem, drugą ręką dałem czas". Taka jest rola nauczyciela.

A. N.: *A jak to się dzieje, że pewne osoby tworzą wokół siebie szkołę, a inne – nie. To nie zależy od tego, czy ktoś jest wyrazisty, czy nie. Na przykład Ryszard Przybylski jest bardzo wyrazisty, ale jakoś nie skupia wokół siebie.*

M. J.: To chyba sprawa stylu pracy. Moi studenci ciągle marzą, żeby tak Ryszard Przybylski pojawił się na seminarium, bo oczekują od niego ważnych odpowiedzi, ale jakoś do tego nie dochodzi. On jest samotnikiem, ma swój krąg ludzi mu bliskich, ale najbardziej lubi czytać i nie wychodzić z domu. On uprawia *soliloquium*, a ja – *colloquium*.

A. N.: *Pani Profesor zawsze podkreśla, że jest historykiem literatury. Ale zawsze budziło to we mnie pewne wątpliwości: bo historyk literatury to ktoś, kto uprawia dyscyplinę w sposób bardzo opisowy, maksymalnie zdyscyplinowany, respektując rangę zjawisk i hierarchię autorów. A więc – tu pięć deko uwagi, tam – trochę więcej, ale liczą się proporcje. A Pani Profesor tworzy jakieś wielkie pejzaże wokół pewnych zagadnień. To jest zawsze zrobione pod pewnym kątem i zawsze – niesłychanie inspirujące, ale to nie jest profesorska historia literatury.*

M. J.: To bierze się stąd, że trzeba coś zrobić z erudycją. Czasem nawet marzę o pozbyciu się tego ciężaru, chciałabym przeczytać jakąś książ-

kę, jak się to mówi, „jak normalny człowiek", bez tego szperania, pytań: „a co to znaczy?". Jestem przyzwyczajona do tego, że znaczenie można określić jedynie w kontekście, w pewnej całości, muszę więc zawsze odtworzyć tę całość, zobaczyć rodowód danego wątku itd. To jest postępowanie hermeneutyczne, odmienne na przykład od tego, co robią dziś filozofowie postmodernistyczni. Pani powiedziała o „pejzażach wyobraźni". To łączy się z erudycją, od tego się zaczyna, ale później dochodzi do tego coś jeszcze, zwłaszcza wobec audytorium...

A. N.: *No tak, widzi się oczy słuchaczy. Łapie albo nie łapie.*

M. J.: No bo jeszcze jest ciekawość, a jeśli mnie coś ciekawi, to i innych pewnie też. Nie mam więc oporów, żeby zapuszczać się daleko w pewne tematy. Pamiętam, jak kiedyś w Gdańsku, podczas zajęć na studiach zaocznych mówiłam o Novalisie. Cały wykład, bo tak mi się ułożyło w związku z romantyzmem niemieckim. Po jakimś czasie zgłosiła się do mnie słuchaczka i mówi: „Pani Profesor, ja od tej pory myślę ciągle o Novalisie. Pojechałam do swego ojca, który jest pszczelarzem i jemu opowiadałam przy ulach o Novalisie". Niezbadane są losy nauczycielskich idei i opowieści – no, bo to są jakieś takie historie, to co opowiadam. I nigdy nie wiadomo, co na kim zrobi wrażenie. Tę osobę zachwyciła pewnie wizja kosmosu u Novalisa i to nie przypadek, że opowiadała o tym ojcu przy ulach. To jest ważne, bo wzmaga poznawczą potencję życia i jeśli wiem, że coś takiego się zdarzyło – mam ogromną satysfakcję. W życiu nie ma zbyt wielu powodów do zadowolenia i satysfakcja poznawcza jest jedną z najpotężniejszych w moim przekonaniu. Może ktoś powie – to są ciekawostki. Ale to nie są tylko ciekawostki. Wielokrotnie zdarzało się, że mówiłam o czymś i myślałam: przecież tego nikt nie zrozumie, nie przyjmie, nie będzie go interesowało. A po jakimś czasie – jest jednak odzew. I widzę wtedy, że ktoś to przyjął, przemyślał, włączył w swoją całość. Rzeka płynie, ja jestem tą rzeką i w tej rzece są rozmaite rzeczy. Ludzie się w niej mogą przejrzeć, zobaczyć coś własnego, coś dla siebie – i przyswoić sobie. Pani kiedyś cytowała moje zdanie, że historia literatury jest koroną humanistyki – ja tak myślę. Jeśli porównam się z filozofem, to widzę, że w literaturze jest cała filozofia i jeszcze coś, fabuła, historia, idee, wielkie metafory, liryka, bo jest poezja. A poezja jest po prostu szczytem...

Marta Zielińska: *Ale literatura może okazać się takim półproduktem, bo dopiero historyk literatury z tego robi, co trzeba.*

A. N.: *No tak, Pani Profesor posługując się literaturą, robi z tego dzieło.*

M. J.: Jak to – półproduktem? co wy opowiadacie! Nie, nie, nie. Ja to rozumiem tak, jak kiedyś profesor Pigoń. Wysłałam mu powinszowania z powodu jego jubileuszu. Miał wydrukowany gotowy tekst podziękowania. Ale podpisywał się własnoręcznie „pokorny sługa – Stanisław Pigoń". I ja sobie zapamiętałam tego pokornego sługę. Bo historyk literatury jest pokornym sługą. Zwłaszcza w stosunku do poezji.

A. N.: *A czy w życiu Pani Profesor byli jacyś Mistrzowie?*

M. J.: No, oczywiście. Ale, wie pani, moimi mistrzami były przede wszystkim książki. Może dlatego, że dziecięcą, młodzieńczą inicjację w humanistykę przechodziłam w okresie wojny i okupacji. Małgorzata Baranowska – to było drukowane w „Twórczości" – opisała mój zeszyt dziecinny, w którym zapisywałam, co czytałam i ile to miało stron. To są niewiarygodne ilości. I znamienne jest, że w tym zeszycie tyle razy pojawia się Rilke. W tym czasie tłumaczyłam sama *Pieśń o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke*. Jako dziecię... Dziwne to było. Na dodatek dopiero na tajnych kompletach gimnazjalnych uczyłam się niemieckiego i to było podczas okupacji.

A. N.: *Ale, jak twierdzi na przykład German Ritz, Rilke wcale nie jest takim ważnym poetą niemieckim...*

M. J.: No tak, ale dla mnie jest bardzo ważny. Wie pani, jak ja mogę na to odpowiedzieć? To jak z Byronem, o którym Anglicy mówią: pierwszorzędny poeta angielski w Polsce. Rilke jest pierwszorzędnym poetą niemieckim w Polsce. Dla mnie podczas okupacji Rilke to była wyspa... Jeśli kryterium poezji jest tzw. dreszcz metafizyczny, taki, co to po krzyżu przechodzi, to ja go odczuwałam czytając Rilkego. Tłumaczyłam także wiersz *Wielka noc*, przełożony zresztą przez Mieczysława Jastruna. *Dein Atem ging über mich*. Trafiłam już wtedy na przekłady polskie, ale wrażenie robiła na mnie także obcość melodii języka, którego przecież dobrze nie znałam. Wtedy wyczuwałam ogromną po-

tencję znaczeniową i zarys wielkiej formy. Teraz rozumiem, że już wtedy uchwyciłam to, co mnie tak bardzo potem interesowało – że to jest poeta egzystencji, piszący o jakichś drobinach istnienia, które jednak mogą sprawić, że rozumie się o wiele więcej. Podobne rzeczy zresztą przeżyłam później z Musilem i *Niepokojami wychowanka Törlessa*. Pisałam zresztą o tym w książce *Projekt krytyki fantazmatycznej* – o wrażeniach z dawnej lektury Musila. To są takie obrazy: jest noc, ktoś jest w pokoju, a ktoś podchodzi pod drzwi. Tu nie idzie o strach, ale o melodię kroków, noc, którą słyszy i obecność tego drugiego, niewidzialnego, ukrytego. Taki przepływ istnienia... To wszystko, nic więcej. To mną wstrząsało. Podobnie – *Malte*.

A. N.: *Zawsze chciałam Pani Profesor zadać takie pytanie: na Zachodzie marksizm jest jedną z normalnych tradycji filozoficznych, z tym się dyskutuje, włącza w dialog różnych idei w ramach dysputy akademickiej. Pani Profesor przed przełomem usiłowała pokazać, że u nas da się zrobić podobnie, zestawiając na przykład marksizm z psychoanalizą. W tej chwili widzimy żywiołowy odwrót od tamtej problematyki, alergię na język, odmowę zajmowania się problemami, które jednak tamta tradycja wyłoniła. Jak Pani Profesor widzi ten problem po przełomie 1989 roku?*

M. J.: Wiadomo, że marksizm oficjalny mordował wszelką refleksję i nawet nie ma co się nad tym zastanawiać. To oczywiste. Istnieje jednak pewna problematyka, o której daje się myśleć w kategoriach Marksa czy wywiedzionych z tej tradycji. Na przykład od jakiegoś czasu wiadomo dzięki pracom politologów i badaczy gospodarki, że nadchodzi kryzys pracy. Koniec pracy! Nie ma się co łudzić, nigdy nie będzie już pełnego zatrudnienia. I nie ma też co liczyć, że – jak nieraz sugerowano – zwalniani z jakichś miejsc pracy zajmą się informatyką i dołączą do rewolucji informatycznej. Będą duże obszary bezrobocia.

A. N.: *No tak, to oznacza frustracje społeczne, co grozi wybuchem.*
M. J.: Oczywiście, będzie dużo sfrustrowanych z powodu ubóstwa i z powodu konfliktu z tymi, którzy przedostali się do czołówki. Musimy sobie uświadomić konsekwencje informatyzacji. W Ameryce mówi się, że ogromna część gospodarki będzie kontrolowana przez wąską grupę uczestników rewolucji informatycznej. Zaczyna wzrastać

znaczenie takich grup, jak międzynarodowi specjaliści podatkowi, którzy decydują o tym, gdzie co będzie produkowane. Czytałam o tym, że wręcz mogą wytworzyć się w jednym kraju dwa społeczeństwa, a każde rządziłoby się odmiennymi zasadami gospodarczymi... Koniec pracy oznacza jakąś wielką zmianę, która już się szykuje. Kiedy ja przystawałam do marksizmu, a było to w czasach PRL-u, uważałam, że najwspanialszą ideą, która powinna być zrealizowana w Polsce, jest emancypacja pracy. Myślałam podobnie jak Stanisław Brzozowski – powinno dojść do emancypacji pracy i celem przemiany jest to, żeby robotnik stał się twórcą. To są jednak przeświadczenia... może nie fałszywe, ale z pewnością – romantyczne, i nawet ufundowane na romantycznej utopii. Nie biorą one pod uwagę rozwoju technicznego. Robotnik nie będzie już twórcą dóbr, nie będzie już robotnika w tradycyjnym rozumieniu i alienacja pracy nie jest wynikiem ustroju. Wiąże się z samym typem cywilizacji, z informatyzacją. To jest alienacja technologiczna. Nie następuje więc emancypacja pracy, lecz coś wręcz przeciwnego. I do tego – alienacja bezrobotnych... Czy wobec tego ta romantyczna wizja, która – co charakterystyczne – nurtowała jeszcze Oskara Wilde'a, traci zupełnie na znaczeniu? Mnie się wydaje, że nie. Można sobie wyobrazić, posługując się też kategoriami Marksa, możliwość powstawania rozmaitych ośrodków tworzenia. Mam tu na myśli szeroko pojętą działalność artystyczną, ale również – tworzenie w dziedzinie stosunków międzyludzkich. Myślę przecież o społeczeństwie, które się nie rozpada, lecz jakoś współżyje.

Ostatnia książka jednego z najbardziej wpływowych filozofów współczesnych, Jacquesa Derridy, nosi tytuł *Spectres de Marx*. Recenzenci zwracają uwagę na to, że Derrida, który nigdy nie był marksistą, głosi dzisiaj „powrót do ducha Marksa" w celu zdemaskowania „nowego porządku światowego" rynku kapitalistycznego. Jego straszny bilans Derrida określa w następującym słowach: „Nigdy jeszcze tylu mężczyzn, tyle kobiet i tyle dzieci nie podlegało zniewoleniu, zagłodzeniu lub wyniszczeniu". Wątki Marksa powtarzają się. Cierpiąca ludzkość nie mówi o „końcu historii", lecz chce prowadzić swój „dyskurs emancypacyjny".

A. N.: *Wielokrotnie zadawano mi to pytanie, więc pozwolę sobie zadać je Pani Profesor: po co wprowadzać feminizm, przecież to jest ideologia!*

M. J.: Tak, ja się też z tym spotkałam, na przykład z okazji mojej ostatniej książki *Kobiety i duch inności*. Nie, to nie jest ideologia. To jest idea! Wcale zresztą nie nowa. Feminizm to tylko nowy wyraz dla tej idei. To jest dobrze sformułowane przez Germaine Greer, autorkę słynnego *Żeńskiego eunucha* – chodzi o konieczność zdefiniowania własnych doznań przez kobiety. Ktoś może powiedzieć, że to wczesna i dość łagodna postać feminizmu. Ale to mi najbardziej odpowiada. Uważam, że doznania owe są niedostatecznie poznane, a ich opisywanie jest czymś niebywale istotnym. I chyba nie przypadkiem stało się tak, że książka Grażyny Borkowskiej o prozie kobiecej nosi tytuł *Cudzoziemki*, a ja wydobywam „ducha inności" kobiet. Zwracamy więc uwagę, każda od swojej strony, na odmienność. Mówiłam też wielokrotnie o tym, że żyjąc i kobiety, i mężczyźni podlegają zawsze opresji, ale kobiety w sposób szczególny, dodatkowy. Feministyczny punkt widzenia polega na tym, żeby opisać tę dodatkową opresję. I to jest coś, co ułatwia samopoznanie – więc warto się tym zajmować. Mam też wrażenie, że kobiety w Polsce są źle traktowane, a ich doświadczenia odsuwane na bok jako podrzędne. Sama pani zresztą doskonale o tym wie, bo napisała pani książkę o porodzie. To jest po prostu bardzo rzadka problematyka. Na przykład menstruacja w powieści *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak budzi odruch niechęci sporej części publiczności, bo po co to wywlekać, to jest fizjologiczne i wstrętne. Ta wizja „nieczystości" usprawiedliwiała wykluczenie. Trzeba z tym skończyć, zrozumieć, skąd się może brać dyskryminacja.

Nietzsche twierdził, że kłamstwo jest istotą kobiety. I głębię jej upadku odzwierciedla to, że kobiety nawzajem mają o sobie tak złe zdanie. To znaczy, że mają pogardę dla swej kondycji, co jest dowodem na uznanie własnej niższości. A są istotami niższymi, bo obce im jest dążenie do prawdy. Nietzsche staje się więc zwolennikiem mądrości azjatyckiej – trzymania kobiet na dystans, odmawiania racji kobiecemu punktowi widzenia. Warto jednak uświadamiać kobietom, że ich pogarda kobiet jest wyrazem uwewnętrznienia patriarchatu.

Zapewne, jak twierdzi np. Jerzy Sosnowski, istnieje metaseksualna domena dyskursu między płciami, ale w tym dyskursie jedna strona jest jednak nie opisana. Więc niech będzie opisana i wtedy będziemy mogli ustosunkować się do metafizyki płci, utrzymującej, że kobieta jest naturą, a mężczyzna – rozumem. Przecież trudno na ten temat coś twierdzić, jeśli nie ma opisu strony kobiecej. Jest opis męskiego rozumienia

kobiet, albo strony męskiej. Można sobie przecież wyobrazić sytuację, że opis doznań istnienia przez kobiety zmusza nas do rewizji wielu poglądów i teorii. Proszę zwrócić uwagę, że uważano Freuda za kogoś bardzo niezwykłego, bo słuchał kobiet. Ale jesteśmy trochę dalej. W „Res Publice" ukazało się tłumaczenie tekstu, którego autorka – Gloria Steinem – pisze „na nowo" psychoanalizę, jakby Freud był kobietą. A więc mamy dr Philis Freud, która wsławiła się tym, że słuchała mężczyzn i na tej podstawie stworzyła teorię testerii, co jest oczywiście kpiną z teorii histerii. Ten tekst jest w jakimś stopniu zabawą, ale obnaża szaloną jednostronność...

M. Z.: *I ten punkt widzenia uzurpuje sobie prawo do uniwersalności.*

M. J.: Wynika to wszystko z niemoty kobiet. Chciałabym przypomnieć wierszyk, który już przytaczałam podczas promocji *Kobiet i ducha inności.*
To dziewiętnastowieczna wizja kobiety, świadcząca o nakazie niesłychanego jej upodrzędnienia, z którym my jednak już nie możemy się pogodzić:

Cierpieć w milczeniu,
Mówić w spojrzeniu,
Żyć w poświęceniu,
Umrzeć w westchnieniu.

M. Z.: *To i mężczyzna może...*

M. J. (ze śmiechem): Mężczyzna też może, tak..., ale to było skierowane do kobiety, tak rozumiano jej posłannictwo. Proszę zwrócić uwagę, że tu w ogóle uchyla się mówienie. Mówienia nie ma. Nic, nic, tylko czasem można wydać jakieś głębsze westchnienie, i to przed śmiercią. „Ach!" – i to wszystko. Więc teraz chodzi o to, żeby kobiety zaczęły mówić, żeby mówiły kobiety współczesne, ale i tamte kobiety trzeba by też jakoś „archeologicznie", że tak powiem, doprowadzić do mówienia.

M. Z.: *A jak to się ma do romantycznej wizji kobiety? U romantyków kobieta pełniła szczególną rolę, była inna, uduchowiona, ale jakby niższa, stawiana na równi z prostaczkiem i dzieckiem...*

M. J.: A jednocześnie wyższa...

M. Z.: *Zgoda, ale to mężczyźni ją w ten sposób zaklasyfikowali...*

M. J.: No tak, ale zaklasyfikowali ją romantycy bardzo wysoko. Ona właśnie była przedstawicielką czucia, instynktu, wszystkich sił irracjonalnych, kosmicznych – tak jak w *Romantyczności* Mickiewicza.

M. Z.: *To ją jednak oddzielało od rzeczywistości społecznej, bo przecież nie wypadało, żeby taka istota w politykę się bawiła...*

M. J.: Nie, ona mogła, tak jak mówił Mickiewicz w wykładach w Collège de France, ale nie na drodze emancypacji Fouriera czy Saint-Simona, tylko na drodze ofiary...

M. Z.: *No właśnie, zostawić jej ten swój ołtarzyk, niech siedzi przy ołtarzyku – jak mówił Mickiewicz z katedry – to lepsze, niżby się w życie polityczne i społeczne wdawała...*

M. J.: Za pomocą ofiary mogła się wdawać.

M. Z.: *Czyli cierpieć w milczeniu.*

M. J.: To prawda, tak, i to pozostało kobietom polskim...

A. N.: *Mnie się zawsze wydawało, że wyobraźnia Pani Profesor jest jednak wyobraźnią ciemną, że ona jest ufundowana na wizji Apokalipsy, tak najgłębiej... Czy rok 2000 coś Pani mówi i jakiego typu skojarzenia budzi?*

M. J.: Wyznając światopogląd tragiczny, uważam, że nigdy mu końca nie będzie, dopóki będzie istniała ludzkość. To znaczy, że zawsze będzie jej towarzyszył Camusowski Syzyf i jedyne możliwe do osiągnięcia szczęście będzie szczęściem Syzyfa, który – jak pisze Camus – wtacza głaz na wysoką górę, głaz się stacza i Syzyf się uśmiecha, bo widzi absurd, absurd istnienia, ale jednocześnie ponawia bezustannie wysiłek wtaczania głazu na szczyt góry. To nie jest katastrofizm, ale głębokie przeświadczenie o tragizmie ludzkiej kondycji.

Natomiast w dzisiejszej wizualnej, jak byśmy powiedzieli, propagandzie najbardziej podoba mi się taki afisz, który widziałam gdzieś za granicą, przedstawiający trzy postacie kobiece, ustawione profilami, natchnione i patrzące w dal... Jedna to Slavia, druga Germania, a trzecia to Galia. To jest jakaś wizja Europy, która może się porozumieć, i podoba mi się, że została ona wyrażona poprzez kobiece alegorie. Można powiedzieć, że kobieca alegoria jest czymś niesłychanie wytartym i nie znaczącym, alegorie zawsze bywały kobietami, ale tu można się dopatrzeć czegoś głębszego.

A. N.: *Tak, ja nawet czytałam taką pracę niemiecką „Allegorien und Geschlechter differenz" Dlaczego kobiety? Na takiej zasadzie jak zwierzę może zostać alegoryczne, a mężczyzna nie może, bo to jest coś spoza porządku racjonalnego, wobec tego można to sakralizować. Dlatego.*

M. J.: Ale też można mieć inną teorię, którą omówiłam właśnie w książce *Kobiety i duch inności*. Idzie o twórczość i transgresję, najkrócej mówiąc. Psychologia twórczości, jak twierdził Jung, jest psychologią kobiety i dlatego, dodajmy, przystąpienie do jakiejkolwiek twórczości jest przystąpieniem do zasady kobiecości.

A. N.: *Tak, bo Jung uważał, że anima jest jednak żeńska, a niezależnie od tego usiłował uzasadnić, że kobieta ma w środku jakiegoś animusa – ale to się nie trzyma kupy..., nie, anima jest żeńska.*

M. J.: No więc właśnie. Ale bo to jest odwieczna kraina Matek w II cz. *Fausta* Goethego. To jest koncepcja i Goethego, i Junga, przyjmowana – co charakterystyczne – przez *New Age*. Patronami *New Age* są Goethe i Jung, a nie Schiller i Freud. To daje do myślenia. Może to kobiety będą przyszłością i Europy, i świata...

M. Z.: *Może teraz zmienimy trochę temat. Gdyby Pani Profesor mogła w czapce-niewidce przenieść się w czasie i przestrzeni do konkretnych momentów z przeszłości Polski, które by Pani wybrała? Aby sprawdzić co? usłyszeć? podsłuchać? zobaczyć? Taki rodzaj marzenia profesorskiego...*

M. J.: No więc ja bym się chciała przenieść w czasy I Rzeczpospolitej i usłyszeć oralną praktykę rodzącego się gatunku literackiego, którym się zajmowałam wielokrotnie, to znaczy gawędy szlacheckiej...

M. Z.: *Czy w takim dworku Pani Profesor by chciała pobyć?*

M. J.: Nie, chciałabym być duchem latającym ponad i wszystko to oglądać, a nie osadzić się gdzieś, broń Boże. Sama pani mówi: podsłuchać, zobaczyć, no to właśnie tak fruwając w powietrzu, z lotu ptaka oglądając...

M. Z.: *A które konkretnie stulecie?*

A. N.: *Między siedemnastym a dziewiętnastym?*

M. J.: Nie wiem, też jakąś syntezę tych stuleci bym chciała zobaczyć właśnie w takim oglądzie...

M. Z.: *Opracowaną książkowo...*

M. J.: Nie, nie, nie, to raczej byłby ogląd w jednym mgnieniu, to by była – jak mówi Lévy-Bruhl – partycypacja mistyczna, swobodnie używając tego terminu...

M. Z.: *To znaczy, że tak jak Pan Bóg, który jednocześnie może być we wszystkim i wszędzie...*

M. J.: No coś takiego.

A. N.: *Ja to bym chciała dowiedzieć się, skąd się właściwie wzięli ci Słowianie, to jest zagadka wielka.*

M. J.: Tym bardziej, że teraz odkopują jakieś cmentarzyska niby słowiańskie i okazuje się, że to są Goci na przykład, prawda?

A. N.: *A jednak czujemy, że to co my mamy za sobą, to jest bardzo jednorodne i określone, i coś to jest!*

M. J.: Wie pani, ja sobie wyobrażałam, że pod koniec życia napiszę trzy rozprawy, do których ciągle zbieram materiały. Jedną rozprawę już udało mi się napisać, a mianowicie, dlaczego rewolucja jest kobietą, ale tamte dwie to chyba są nie do napisania, bo druga miała być o smokach, skąd się biorą smoki, a trzecia miała dotyczyć tego, dlaczego ostatni władca Inków tak w końcu łatwo się poddał najeźdźcom...

M. Z.: *O smokach, błagam, koniecznie...*

M. J.: A dlaczego się tak słabo opierał najeźdźcom?

M. Z.: *Tego nie wiem, ale to jest jakaś sprawa ciekawa...*

M. J.: Przegrał grę w piłkę, w tę świętą piłkę, i to go obezwładniło. Ale to jeszcze nie wystarcza.

M. Z.: *Amerykanie napisali, dlaczego...*

M. J.: Ach, oczywiście, jest bardzo wiele rozmaitych teorii, co się przydarzyło, tylko ja bym chciała swoją własną wymyślić. To by była praca może Borgesowska, taka zupełna fikcja, oparta niby to na faktach historycznych, musiałabym napisać powieść może...

A. N.: *Właśnie, fantastycznie!*

M. J.: Musiałabym napisać może postmodernistyczną powieść, łączącą jakąś fabułę dziwną, podejrzaną erudycję, z esejem...

A. N.: *Wymyślić trochę dokumentów...*

M. J.: Tak, wykreować dokumenty.

A. N.: *...które musiały istnieć, oczywiście.*

M. J.: Co? Smoki? O smokach?

M. Z.: *Smoki koniecznie proszę, mnie też obchodzą bardzo.*

M. J.: Ja wiem, że panią obchodzą, ale właśnie, może dlatego, że te dinozaury do dzisiaj żyją jeszcze...

M. Z.: *Nie, tylko ktoś je kiedyś widział i przekazał w legendzie.*

M. J.: Przekazywał w legendzie, ale może one jeszcze wśród ludzi żyły, czasem się pokazywały...

M. Z.: *No, takie małe jaszczury to żyły...*

M. J.: Takie duże może też. A ten potwór z Loch Ness to co, może to też jest jakiś stwór z dawnych czasów...

M. Z.: *Jednak jest pewna różnica między azjatyckimi smokami i naszymi europejskimi.*

M. J.: Prawda.

M. Z.: *Tam były bardziej latające, ja wolę te azjatyckie oczywiście.*

M. J.: Tak, bo pani to w ogóle woli wszystko, co azjatyckie, może wyłączywszy stosunek do kobiet, który tak wychwalał Nietzsche, co?

M. Z.: *No, ja wiem?*

M. J.: Idąc do kobiety nie zapomnij bicza, tak?

M. Z.: *Niezupełnie tak tam było. Teraz może tak to wygląda.*

M. J.: Nietzsche twierdził, że w Azji panuje właściwy stosunek do kobiet, zasada niespoufalania się z nimi, a Grecy w miarę wzmagania się kultury i wzrostu siły, stawali się coraz surowszymi dla kobiety, więc bardziej orientalnymi.

M. Z.: *Dystans zakładał pewną równowagę i kobiety miały tam swoją rolę. Ale faktem też jest, że fizyczna „słabszość" kobiety w warunkach nierozwiniętej techniki musiała powodować upodrzędnienie, nie ma cudów, samurajami być nie mogły.*

M. J. (śmieje się).

M. Z.: *Poza tym Azjaci wierzyli w reinkarnację, duch przemieszczał się z ciała do ciała, więc płeć nie miała takiego znaczenia. To dla nas ma, jak jest tylko jedno życie.*
Wróćmy jednak do historii literatury. Czy dziś Pani Profesor wybrałaby swój zawód ponownie? Gdyby jeszcze jedno życie przed Panią było, taka Faustowska przemiana, czy historia literatury nie okazałaby się już wyczerpana w stosunku do jakiejś innej ciekawej dziedziny wiedzy?

M. J. (śmieje się): Nie, ona jest niewyczerpana, moim zdaniem, historia literatury nowożytnej nigdy nie będzie wyczerpana, więc oczywiście, że ponownie wybrałabym ten zawód. A czy jest jakaś inna dziedzina wiedzy, która mnie interesuje? Otóż właśnie chciałabym powiedzieć o tym, że przecież ja sobie wyobrażałam, że będę studiowała filologię klasyczną. Podczas okupacji, gdy uczęszczałam na tajne komplety gimnazjalne, miałam nauczycielkę łaciny, którą uwielbiałam i która mi wpoiła niesłychany kult antyku; uważałam, że życie duchowe w ogóle powinno na tym polegać, że człowiek siedzi i kontempluje antyk – i koniec. Wtedy stworzono najwyższy ideał piękna i to wystarczy, żeby wypełnić życie. Ona mnie uczyła zresztą greki prywatnie, poza kompletami – tak się przygotowywałam do studiowania filologii klasycznej. To był mój projekt życiowy. Kiedy przyjechałam do Łodzi ekspatriowana z Wilna, zapisałam się na filologię klasyczną, lecz też i na polonistykę. Myślałam, że będę studiowała równolegle, no, ale już nie dałam rady i filologia klasyczna odpadła. Współczesność jakoś mnie zagarnęła.

M. Z.: *To były decyzje sprzed iluś tam lat, a czy teraz, gdyby Pani Profesor miała wybierać...?*

M. J.: Tak, myślę, że podobnie, tak, tak, jeślibym chciała czymś się jeszcze zajmować, to filologią klasyczną. I właściwie myślę, że coraz bardziej chciałabym się tym zajmować, może dlatego, że są to marzenia dziecinne. Wtedy niesłychanie na mnie wpływało pisemko dla młodzieży gimnazjalnej; wychodziło ono pod tytułem „Filomata" w okresie dwudziestolecia międzywojennego, czytałam to podczas wojny, a moja wizja antyku była bardzo wyraźnie związana ze zgłębianiem obycza-

jowości Greków i ich, jak się zdawało, podobieństwa do nas dzisiaj – z poczuciem, że jest ewolucja, prosta linia od antyku do dziś. Takie było wtedy widzenie starożytności. Natomiast teraz czytam prace, które wskazują na to, że na przykład greckie rozumienia jakichś podstawowych pojęć były inne, że oni co innego mieli na myśli, niż my to sobie wyobrażamy. Czyli taka idea prostej ewolucji jakoś niezupełnie się sprawdza. Prace Heideggera podejmowały właśnie próbę konfrontacji z tym, co w Grecji rzeczywiście przez rozmaite pojęcia rozumiano. Słowem, w tej chwili, gdybym mogła się tym zajmować, bardziej by mnie pociągała obcość antyku niż swojskość. Natomiast wtedy dla mnie – jako młodej dziewczyny – a proszę pamiętać, że to było w czasie okupacji i po okupacji – ważna była ciągłość Europy i antyku, chociaż już miałam pewne podejrzenia, widząc jak Niemcy wykorzystują antyk rzymski, imperialny. Więc to mnie troszkę niepokoiło, ale uważałam, że faszyzm się skończy, pójdzie na śmietnik, natomiast pozostanie ten biały, wspaniały Winckelmannowski ideał antyku i ja, kontemplując go, będę czuła, że jestem właściwie w starożytnej Grecji, kąpię się w niej, bo jestem w prostej linii człowiekiem z tej tradycji. Taka utopia, romantyczna przecież, Herderowska. Ale klasycyzm totalitaryzmów też z niej jakoś czerpał.

M. Z.: *Może to jest kwestia wieku? Może najpierw trzeba coś oswoić, żeby potem zobaczyć tę obcość?*

M. J.: Ma pani rację, ale chodzi mi też o to, że ja bym tak bardzo chciała sięgnąć do czegoś, co jest przed chrześcijaństwem, zobaczyć, na czym polegało greckie pogaństwo i zgłębić obcość również jako stan przed chrześcijaństwem, które nas zdominowało. Roberto Calasso w *Zaślubinach Kadmosa z Harmonią* podprowadza nas pod grecką obcość. Ja tak jego wspaniałe dzieło rozumiem. Rozumiem chyba także, dlaczego na przykład w tej chwili tak bardzo podoba mi się Szekspir. Przedtem mnie tak nie pociągał, a pani Maryna Żmigrodzka zawsze mówiła, że to jest największy pisarz wszechczasów. I gdyby ją zbudzoną w środku nocy, zupełnie nieprzytomną zapytano: „Jaki jest największy pisarz świata!?" – zawsze by powiedziała: „Szekspir i tylko Szekspir." Ale ja uważałam, że nie, że na przykład Mickiewicz, prawda?

M. Z.: *No, im więcej się zajmuję Mickiewiczem, tym bardziej on rośnie...*

M. J.: Więc właśnie, o to też chodzi. Myśmy z panią Maryną spędziły pół życia, rozmawiając bez przerwy o Mickiewiczu i Słowackim. Ona jest wielbicielką Słowackiego, taką absolutną, umie wiele Słowackiego na pamięć jeszcze z czasów bardzo wczesnego dzieciństwa, bo ją ojciec kołysał do snu, deklamując *Dumę o Wacławie Rzewuskim*. Więc ona się wychowała w rytm tej dumy i powtarzała zawsze: Słowacki i Słowacki. I wiecie co, teraz, po tylu, tylu latach ona do mnie mówi, niedawno nawet: „jednak Mickiewicz..." (śmieje się). Ja pytam co? co? co? Myślę, że źle usłyszałam. A ona mówi: „Słuchaj, ta prostota, ta prostota wspaniałej polszczyzny, to jednak tylko jest u niego, Słowacki tego nie ma, no nie ma..." Ale jeszcze wracając do Szekspira, wiecie, że on jest jakoś poganinem, ten Szekspir.

M. Z.: *Dlatego Japończycy go chętnie filmowali.*

M. J.: Właśnie, ma pani rację, bo jak się tak ogląda Szekspira czy czyta, to jednak się widzi, że to świat wyłącznie ludzki. Wspomina się często o losie, ale los u Szekspira to kategoria międzyludzka. Ostatnio znów, gdy wykładałam *Lata nauki Wilhelma Meistra*, odrębny fragment dotyczył Szekspira i *Hamleta* (bo przecież Wilhelm przez pewien czas chce być aktorem, pasjonuje się Szekspirem i trupa teatralna, z którą przebywa, wystawia *Hamleta*). Musiałam powrócić do rozmyślań Hamleta nad tym, co nas skłania do dźwigania brzemienia życia i nie kładzenia mu kresu dobrowolną śmiercią. Któżby stękał i spływał potem...

Gdyby nam woli nie zbijała z tropu
Obawa przed tym, co będzie po śmierci,
Przed nieobecną w atlasach krainą,
Skąd żaden jeszcze odkrywca nie wrócił...

Są tu zwątpienia i lęk, udręczenie i wielki niepokój nowoczesnego człowieka. Kraina, do której tylu poszło, a nikt stamtąd nie wrócił. Nie ma tu chrześcijańskiej wizji zaświatów. Jest tylko postawiony straszny znak zapytania, a jednocześnie jest to cudownie powiedziane. Przecież wielu z nas ma poczucie, że właściwie jakby najgorsze w naszym życiu jest to, że z tamtej krainy nikt nie wrócił... Ja przynajmniej mam bardzo bolesne poczucie tajemnicy niepowrotu... Mimo że się zajmuję romantykami i duchami, często piszę o widmach i wampirach – to zarazem

staję ciągle w obliczu tego faktu właśnie, tego: „nikt nie wrócił". Nie mogę nikogo zapytać, a przecież są miliony zmarłych.

M. Z.: *Mickiewicz wierzył, że ci umarli są blisko nas.*

M. J.: Ja wiem i Polacy w ogóle w to wierzą, i bardzo piękna jest ta nasza bliskość wobec umarłych. Ale, ale żeby tak ich zapytać...

M. Z.: *...to by się świat zawalił.*

M. J.: Dlaczego?

M. Z.: *Ja sobie dalej nie wyobrażam, co by ludzie zrobili. Konsekwencje byłyby nieobliczalne.*

M. J.: Ale, wie pani, jak ciężko żyć ze świadomością, że tak naprawdę żaden wędrowiec nie powrócił z tej krainy. Pamiętam, jak czułam, że przychodził do mnie po śmierci profesor Wyka. Widywałam go właśnie tu, w tym oknie. Trwał tak na wysokości trzeciego piętra i ja pytałam go: no więc jak? jak tam jest? bo uważałam właśnie, że skoro wrócił, to mógłby mi odpowiedzieć. No i nic, niczego się nie dowiedziałam, nic mi nie powiedział... Ale te odwiedziny powtarzały się przez dłuższy czas i byłam nimi potwornie zmęczona. Nie przyszło mi do głowy rozmyślać, w jaki sposób w ogóle znalazł się w tym oknie – to było dla mnie oczywiste i naturalne. Problemem było to, że nie chciał? nie mógł? nic powiedzieć.

M. Z.: *Dobrze, że Pani Profesor to jakoś przetrzymała... Kawabata – pisarz japoński, noblista – popełnił samobójstwo dlatego, że go duch Mishimy, również pisarza, nawiedzał. We współczesnej, nowoczesnej Japonii i z takiego powodu wsadził głowę do piecyka gazowej kuchenki...*

M. J.: Ja to wytrzymałam, tak, ale to się już działo na granicy załamania, prawdę mówiąc...

M. Z.: *Tragizm przemijania łączy się z linearnym widzeniem rzeczywistości, pochodzącym, najogólniej mówiąc, z tradycji judeochrześcijań-*

skiej, uzupełnionej w ostatnich wiekach przez ideologie postępu w społecznych utopiach. Postęp został zakwestionowany, istnienie Boga również. Jeśli więc w obecnym stanie kulturowej świadomości nie widać żadnego przekraczającego nas celu – po co trzymać się linii? Może w równoczesności jest coś optymistycznego? Trwanie jak na obrazku, a nie w tekście. Może to jakaś jedyna dostępna forma raju? Jakie jest zdanie Pani Profesor?

M. J.: Otóż ja źle myślę o tej równoczesności, źle myślę.

M. Z.: *Ale chciałaby Pani zobaczyć te czasy pogańskie...*

M. J.: Tak, ale to nie jest równoczesność, ja chcę zobaczyć jakiś segment, a pani mówi o równoczesności, która jest właściwa współczesnej kulturze czy współczesnemu pokoleniu.

M. Z.: *Taka trochę zwierzęca...*

M. J.: No właśnie, więc tak rozumiana równoczesność byłaby dla mnie czymś bardzo powierzchownym.

M. Z.: *Człowiek Wschodu by tak nie powiedział, bo to raczej dogłębne wejście w daną chwilę, w jakąś wieczność bez przeszłości i przyszłości.*

M. J.: Ale ja nie mam chwili, ja mam historię!

listopad 1996

Wydawnictwo IBL proponuje

Wyobraźnia średniowieczna

Praca zbiorowa pod redakcją
Teresy Michałowskiej

Szkice zebrane w tym tomie poświęcone są zarówno średniowiecznym teoriom wyobraźni, jak i wyobrażeniom świata realnego i nadzmysłowego, które przenikały zbiorową mentalność Średniowiecza i znajdowały swoje odbicie w ówczesnej literaturze, sztuce oraz myśli naukowej. Jakie miejsce wśród opisywanych przez średniowieczną scholastykę „władz duszy" zajmowała wyobraźnia? Czym się charakteryzowały obrazy ziemskiego świata i kosmosu, uwiecznione na średniowiecznych mapach i kształtujące terminologię opisującą widok nocnego nieba? Jak człowiek epoki Średniowiecza wyobrażał sobie zaświaty: piekło i raj, anioły i świętych? Czym były dla niego marzenia senne i w jaki sposób je interpretował? Na takie pytania – i wiele innych, nie mniej ciekawych – odpowiadają autorzy szkiców (uzupełnionych materiałem ilustracyjnym), które składają się na tę niezwykłą, mogącą zainteresować nie tylko specjalistów książkę.

Książkę *Wyobraźnia średniowieczna* można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż wydawnictw naukowych w całym kraju. Większe ilości egzemplarzy można zamawiać w Domu Księgarskim Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91 oraz w Biurze Dystrybucyjno-Marketingowym, ul. Kolejowa 21, tel. 632-02-61 w. 423, lub w siedzibie Wydawnictwa IBL, 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72 (Pałac Staszica, pok. 129, 131), tel. (0-22) 26-21-78 lub 26-52-31 w. 280, 106, tel./fax (0-22) 826-99-45

Niewolnik honoru

Z Natanem Ejdelmanem
rozmawia Dżemma Firsowa[1]

Dżemma Firsowa: *Są daty, które nieodmiennie łączą miliony serc w radości czy bólu. Należy do nich dzień tragicznej śmierci Aleksandra Siergiejewicza Puszkina. Zawsze w lutym wracamy nad Czarną Rzeczkę i do mieszkania na Mojce, do ostatnich chwil życia poety. Długo jeszcze niepokoić nas będzie zagadka jego śmierci. Nie zagadkowość faktów, lecz tajemnica ich logiki, która doprowadziła do fatalnego finału.*

Natan Ejdelman: Rzecz w tym, że biografia Puszkina także jest literackim tematem. Andronikow powiedział trafnie, że Puszkin napisał dzieła zebrane i jeszcze jedno dzieło – swoje życie. Istotnie, kreował on własną biografię, a życie jego było barwne i romantyczne.
Podstawowa pozycja, jaką napisano o ostatnim okresie jego życia, to książka Szczegolewa *Duel i smiert' Puszkina*. Cień Szczegolewa długo kładł się na badaniach biografii poety. Szczegolew był człowiekiem pełnym zapału, ryzykantem, ale jeśli nie mógł dopracować biografii Puszkina, to mógł ją przynajmniej uczciwie domyśleć do końca. Naj-

[1] Wywiad drukowany w „Sowietskoj Kulturie" z dnia 17 lutego 1990 roku.

trudniejszą wszak umiejętnością historyka jest selekcja faktów. Można kłamać świadomie, ale sprawa staje się bardziej skomplikowana, kiedy kłamstwo jest nieświadome i natchnione. Chętnie bym zanalizował wszystkie prace puszkinologów i po sposobie, w jaki traktują Puszkina, mógłbym określić i ich własny charakter, i poglądy na historię, i stosunek do kobiet. Byłoby to bardzo interesujące. Według koncepcji Szczegolewa w centrum znajdował się dramat rodzinny – Natalia Nikołajewna była dla niego postacią szczególnie negatywną.

D. F.: *A na czym opierał on swoje oskarżenia?*

N. E.: Powiedziałbym, że przede wszystkim na emocjach. Formalnie istnieją fakty i dokumenty, mówiące o flirtach i salonowych plotkach, ale moim zdaniem on przede wszystkim chciał uczynić z Natalii winowajczynię. Pasternak napisał wówczas jadowitą replikę Szczegolewowi, gdzie powiedział, że zdaniem Szczegolewa Puszkin powinien był ożenić się nie z Natalią Nikołajewną, a ze Szczegolewem i całą puszkinologią.
Oczywiście, w dokumentach znalazło się rzeczywiście wiele faktów prawdziwych – inna sprawa, że Szczegolew był bardzo stronniczy w swych sądach i wręcz koloryzował. Na przykład ktoś ze współczesnych pisze do Żukowskiego: „Natalia Nikołajewna jest niemądra – wszystko opowiada mężowi." A nie mówi tego bawidamek, co uważa, że męża należy nieustannie oszukiwać, lecz przyzwoity człowiek, któremu chodzi tylko o to, że Natalia Nikołajewna nie zdaje sobie sprawy z niebezpieczeństwa i że jeśli ma opowiadać mężowi, jak się do niej umizgają, to niech lepiej wyjedzie z Petersburga. O to mniej więcej chodziło. A Szczegolew widział w tym potwierdzenie swoich sądów.

D. F.: *Jak Pan ocenia listy d'Anthèsa? Czy nie wydaje się Panu, że zostały napisane specjalnie po to, by kolportować je po salonach?*

N. E.: Widzi pani, w salonach o nich nie wiedziano. To znaczy Heeckeren spełnił życzenie d'Anthèsa, który w listach prosił, by nie pokazywać ich nikomu. Leningradzki badacz, Łaskin, przypuszczał nawet, że nie dotyczą one Natalii Nikołajewny. Sądzę jednak, że jej dotyczą. Być może rzecz ma się i tak, jak Pani mówi. Mnóstwo jest niejasności i kłopotów z tymi listami.

Zacznijmy jednak od podstawowego pytania: czy Natalia Nikołajewna była winna i czy był winny oskarżany przez Szczegolewa car?
Istniał okres dominującego wpływu Szczegolewa. Potem minęły lata, dziesiątki lat i jego wersja wydarzeń zbladła. Wszyscy zrozumieli, że sprawa jest bardziej zawiła. Jeśli chodzi o cara, stało się jasne, iż bezpośredniego rozkazu wydać nie mógł. Inna sprawa, że Puszkinowi pod carską „opieką" żyło się ciężko – jednak pojedynek w oczach cara był naruszeniem porządku. Po co zresztą rozprawiać się z poetą za pomocą pojedynku? Po co zabijać Puszkina? Mógłby usunąć go w inny sposób. Nieprzychylność wielkiego świata, a nawet wrogość cara, jeszcze nie uzasadniają takich oskarżeń. Car bardzo chciał pozyskać poetę. Tak, że stosunki z władcą przytłaczały Puszkina, ale nie w sposób aż tak fatalny.
Co się tyczy Natalii Nikołajewny, z czasem dokonało się w jej ocenie nadmierne przesunięcie w odwrotnym kierunku – zaczęto ją idealizować. Już Kugultinow napisał, że ten, kto obraża Natalię Nikołajewnę, jest towarzyszem broni d'Anthèsa. Istota rzeczy zaciera się przy takim dwubiegunowym zderzeniu stanowisk. Przecież Natalią Nikołajewną zajmujemy się tylko dlatego, że była żoną Puszkina. Cóż nas obchodzi dziewiętnastowieczna piękność? Niesłuszna jest autonomizacja zainteresowań tą postacią. Subiektywnie nie była winna, ale nie ulega wątpliwości, że fatalny konflikt miał związek z jej osobą. To jest, dokładniej mówiąc, była niewinna – według ludzkiej miary, winna bez winy – według miary boskiej.

D. F.: *Można to określić jako fatum. Pierwszym wszak imieniem, jakie pojawia się w wierszach Puszkina – jest Natalia.*

N. E.: Tak, to najtrafniej można nazwać przeznaczeniem. Dzisiejsze badania skupiły się na detalach. Ktoś doszukuje się winy w Natalii Nikołajewnie, ktoś w d'Anthèsie, ktoś w carze czy Benkendorfie. I wszystko się pogmatwało. Szczegół może być taki czy inny. Najpierw jednak trzeba wyobrazić sobie, co się właściwie stało, co takiego zaszło. W moim wyobrażeniu dramaturgia tych wydarzeń wygląda następująco. Największym problemem, gnębiącym Puszkina o wiele bardziej niż zazdrość, niż czyjakolwiek opinia o jego sytuacji, niż plotki – jest kwestia jego osobistej godności. Nie wiązała się ona bezpośrednio tylko z tą sprawą, była czymś głębszym, miała swoją historię, zaczynającą

się na długo przed małżeństwem z Natalią Nikołajewną. „Sługą nie będę nie tylko u cara na ziemi, ale i u cara na niebiosach." Było to jego ulubione zdanie. I w tym kierunku powinna pójść zasadnicza linia interpretacji.

Początek historii pojedynku z d'Anthèsem przesunąłbym na rok 1834 – to bezpośredni początek końca, choć jego prehistoria sięga czasów o wiele wcześniejszych. W roku 1834 otwarto list Puszkina do żony i podsunięto go carowi. List niewinny, były w nim tylko jakieś swobodniejsze wyrażenia. Puszkin był wstrząśnięty, że car – człowiek honoru – uważa za możliwe otwieranie cudzych listów. Potem napisał na wieś do żony: „Myśl, że ktokolwiek podsłuchuje nas, doprowadza mnie do szału *à la lettre*. Bez wolności politycznej możemy jeszcze żyć, bez nietykalności życia rodzinnego – nie; bez porównania lepsza jest katorga. Piszę to nie dla Ciebie..." (tłum. M. Toporowski, D. Wawiłow). Co znaczy: swobody polityczne – Bóg z nimi! Skoro Rosja jeszcze nie dojrzała do wolności, do wyższych form życia politycznego, to i idealnie pojmowana wolność byłaby przedwczesna. Ale nie właź mi do duszy. Nikomu nie wolno wdzierać się w duszę – to najważniejsza z zasad honoru. Miernikiem inteligencji, wychowania, moralności, była dlań zdolność do poszanowania wolnej woli bliźniego, jego uczuć, prawa do własnych, niezależnych sądów, dążeń, sympatii, skłonności – czy to w rodzinie, czy w społeczeństwie. To kodeks honorowy na ponad przeciętną miarę. A Puszkin we wszystkim w życiu przekraczał przeciętną miarę.

Kiedy Puszkin po raz pierwszy spotkał się z carem, Mikołaj istotnie przystał na takie warunki. Jeszcze udawał rycerza. Ale w 1834 roku, po haniebnym przeczytaniu przez cara listu Puszkina, poeta próbował podać się do dymisji. Powstrzymał go Żukowski. Potem żałował przez całe życie, że mu przeszkodził w wyjeździe z Petersburga. Puszkin zrozumiał wówczas, że jeśli władza postępuje w taki sposób, konflikt z nią będzie nieunikniony. Władza nie zabija – ona tylko otwiera listy. To było dla Puszkina straszniejsze. Błok powiedział, że Puszkina zgubił brak, niedostatek powietrza. Dlatego, że tam, gdzie zaczyna się nadzorowanie duszy – nieważne przez kogo – gaśnie światło i kończy się życie. Puszkin poczuł, że jest źle, a obecnie dowiedziono, ile posępnych, bolesnych wierszy i przekładów pochodzi z przełomu roku 1834 i 1835. Jeszcze nie ma żadnego d'Anthèsa. Żadnej zazdrości. Tu nie chodzi o d'Anthèsa.

Potem znowu nastała cisza. Żyć, co prawda, niełatwo. Rosną długi, Puszkin usiłuje pracować, ale po pewnym czasie ponownie dostrzega, że zaczyna się atak na jego godność. W czym to się przejawia? Gdy czytam wszystkie te dokumenty z czasów pojedynku z d'Anthèsem – jednego w nich nie widzę – zazdrości. A przecież zazdrość właśnie poecie przypisywano. Ale tego nie ma! Dziwne, ale to fakt! Czym to wytłumaczyć? Pełnym zaufaniem do żony? Nazbyt poważną i mądrą miłością do niej? Albo może tym poszanowaniem jej wewnętrznego świata, którego domagał się także dla siebie? Chyba tym właśnie. Lecz fakt pozostaje faktem: zazdrości brak. A przecież jakże Puszkin potrafił być zazdrosny! Kiedy kochał się w Woroncowej, przeleciał czterdzieści pięć wiorst w palącym słońcu, z odkrytą głową, bo poczuł, że może stracić jej względy. Tutaj niczego takiego nie ma. To nie zarzut ani ujma dla jego miłości, to szczególna sytuacja, gdzie nie zazdrość jest najważniejsza. Natalia Nikołajewna była może zbyt otwarta i prostoduszna we wszystkich sprawach. On ją taką właśnie wybrał, chcąc, żeby nie miała doświadczenia w obłudzie, plotkach, intrygach – żeby była prostolinijna. Ale tu było to groźne. Swoją wielką naiwnością i niedoświadczeniem w kontaktach towarzyskich, zbytnią szczerością i otwartością – prowokowała ataki przeciwko sobie, a także przeciw Puszkinowi. Nie chodziło wszakże wyłącznie o Natalię Nikołajewnę, lecz w ogóle o stosunek wielkiego świata do Puszkina, wyrażający się to w uśmiechu, spojrzeniu, drwinie, to w mowie i zachowaniu. Już sama kondycja kamerjunkra stawiała go w takiej sytuacji – nawet nie z powodu niskiego „czynu", ale dlatego, że na jego mundur byle parszywy kamerher mógł patrzeć z pogardą. Pozycja kamerjunkra, szyderstwa, nadzór nad największą świętością – wolnością duszy – a gdzieś tam pomiędzy tym wszystkim natrętne prześladowanie Natalii Nikołajewny. I fakt najbardziej uderzający – w 1836 roku Puszkin trzykrotnie bliski był pojedynku z innymi przeciwnikami. Tego się zupełnie u nas nie docenia.

D. F.: *A z jakich przyczyn były te zatargi?*

N. E.: Zupełnie bez związku z Natalią Nikołajewną. O mało co nie pojedynkował się z Sołogubem, który coś powiedział nie tak, czy nie tak się uśmiechnął. Drugi przypadek to bardzo ostry list do księcia Repnina. Repnin również coś nie tak powiedział, czy napisał coś nieuprzejmego.

Puszkin posłał mu taki list, że Repnin przeprosił. Trzecim niedoszłym przeciwnikiem był szlachcic – wydawca, Chlustin. Te oto trzy fakty znamy, a o ilu nie wiemy? Myślę, że ci ludzie w ogóle słabo znali Natalię Nikołajewnę. Puszkin, jak to się mówi, r z u c a ł s i ę, chcąc rozerwać więzy, które zaczęły go krępować. Najważniejsze w tym wszystkim było poczucie, że atakuje się jego osobistą godność. Mikołaj także go poniżał, być może mimowolnie. Mógł przecież odesłać go na wieś lub złagodzić jego sytuację, dając mu wyższy czyn kamerhera. Ale car tego nie uczynił, pogłębiając powszechne lekceważenie Puszkina jako człowieka. Poeta był rozdrażniony, co, nawiasem mówiąc, od razu zrozumiał Lermontow. Zadziwiające! Przecież z pewnością nie mógł znać okoliczności, ale wszystko pojął: „Zginął poeta – n i e w o l n i k h o n o r u". I nie chodziło o to, że Lermontow nie chciał urazić swym wierszem Natalii Nikołajewny. Tam w ogóle ten temat się nie pojawia. Pamięta Pani? „O s z c z e r c z ą o c z e r n i o n y m o w ą", „Nie mogła dusza znieść wyniosła sromoty n ę d z n y c h, n i s k i c h z d r a d" (przekł. W. Karczewskiego). Nadzwyczajne! Lermontow od razu uchwycił istotę rzeczy. Wprawdzie obracał się w tym samym środowisku i znał je, ale pojął to instynktownie. Sądzę, że Lermontow najtrafniej odgadł w tym wierszu, co się zdarzyło. Nie ma u niego w ogóle dramatu rodzinnego. Dusza poety nie zniosła hańby nędznych, niskich zniewag. Może to zastąpić tomy późniejszych studiów.

Oto zasadnicza linia interpretacji. Jeśli od niej trochę odstąpimy, wpadniemy w grzęzawisko d'Anthès, Heeckerena, Wiaziemskiego, konfliktów rodzinnych... Wszystko staje się przesadne i wychodzi na to, że Puszkin był głuptasem, niemądrym zazdrośnikiem lub na odwrót – naiwnym rogaczem. A gdy przesunąć się odrobinę w lewo, okaże się, że Puszkin nieledwie spiskuje przeciwko carowi, który go gnębi i chce jego śmierci. To również jest nieścisłe. To wszystko istnieje w tle. Car i Natalia Nikołajewna, d'Anthès i Wiaziemski – jedyny przyjaciel, który nie sprostał próbie. „Znajomych tłum, a druha brak" – pisał Puszkin. Przed rokiem zmarła matka, co Puszkin bardzo przeżył. Ojciec w Moskwie. Brat Lowuszka, lekkoduch, na Kaukazie. Olga – ukochana siostra – odjechała do Warszawy. Pozostała tylko Natalia Nikołajewna, lecz ona – to jakby piąte dziecko w domu. Puszczyn nieobecny, Naszczokin w Moskwie, Sobolewski za granicą. Z bliskich ludzi jest jeden Żukowski. Żukowski robił, co mógł, starał się, udaremnił pojedynek w listopadzie. Oczywiście o wszystkim trzeba mówić, o Natalii Nikołajewnie,

o carze, o Heeckerenach. Ale jeśli trochę przesadzisz, łatwo pójdziesz tropem rodzinnego dramatu czy salonowej plotki.

D. F.: *A zatem podstawową przyczyną był cały ten splot okoliczności. Proszę więc powiedzieć, kto, Pana zdaniem, napisał owe listy, które doprowadziły do pojedynku?*

N. E.: Szczegolew uważał, że zrobił to książę Dołgoruki. Ekspertyza z 1975 roku wykluczyła Dołgorukiego i Gagarina. Sądzę, że mógł to być człowiek zupełnie nieznany. Albo też istnieje jakaś inna nieprzewidziana wersja. Puszkin był śmieszny dla wielu osób z towarzystwa. Proszę sobie wyobrazić na przykład, że oto siedzi sobie dziewiętnastoletni światowy młodzieniec – gwardzista, huzar – a tu chodzi sobie kędzierzawy człeczyna w mundurze kamerjunkra. Śmieszne. Ma piękną żonę – to także śmieszne. I niejednemu zdawało się, że byłoby zabawnie pośmiać się z niego.
Puszkin utrzymywał, że te listy pisał Heeckeren. Dlaczego? Nawet napisał o tym do Benkendorfa i udowadniał to carowi.

D. F.: *Myślę, że blefował.*

N. E.: A wie pani, dlaczego tak robił? Uważał, że powinien wytłumaczyć się przed władzą, ponieważ się w to wtrącała. Poza tym, 2 listopada Natalii Nikołajewnie grożono, a czwartego przyszedł paszkwil. Nie przeczę, że d'Anthès mógł mieć coś wspólnego z tą akcją. Puszkin umarł przekonany o winie Heeckerena, którą wywiódł z faktu, że na dwa dni przedtem Heeckeren nagabywał Natalię Nikołajewnę, żądając, by ulitowała się nad d'Anthèsem.

D. F.: *Kto powstrzymał pierwszy pojedynek? Kto wpłynął na d'Anthèsa? Jak to właściwie było z tym małżeństwem d'Anthèsa i Katarzyny Gonczarowej?*

N. E.: Córka Mikołaja I – królowa wirtemberska – pisze, że ojciec wyraził życzenie, by d'Anthès się ożenił. Z drugiej strony d'Anthès bał się zaprzepaszczenia kariery. Nie był tchórzem, jednak pojedynek, niezależnie od wyniku, groził ruiną kariery. Heeckeren natomiast nie chciał, żeby go wydalono. Dziś wszystkie dane wskazują na to, że pomysł

zaręczyn z Katarzyną powstał, zanim Puszkin wyzwał d'Anthèsa na pojedynek. Niewątpliwie miał on z nią romans, gdyż to, że ona od razu bez słowa się zgodziła, świadczy, iż istniały między nimi jakieś związki i wiedziała o wszystkim. D'Anthès przedstawiał to potem tak, jakby żenił się dla ratowania honoru pięknej damy. Puszkin liczył, że d'Anthès wyjdzie w ten sposób na tchórza, który wziął ślub ze strachu przed pojedynkiem. Ale Puszkin okazał się niezręczny w intrygach. D'Anthès w tej sytuacji musiał dalej umizgać się do Natalii Nikołajewny, by ratować swój honor i nie okazać się tchórzem. Zwyciężył w tej grze. Wydawał się człowiekiem szlachetnym, który siebie złożył w ofierze. Więc Puszkin znów się ośmieszył. To sprawa honoru, a nie zazdrości. Wszystko to nie jest proste. Choćby zastanawiający list Puszkina do Benkendorfa z 21 listopada. Pisze on tam, że flirty młodego człowieka nie są przestępstwem i że nie obawia się o żonę. Ale sprawa przyjęła dla niego obraźliwy, nikczemny obrót. Sądzę, że list Puszkina do Benkendorfa i wiersze Lermontowa trafnie wskazują, jak należy traktować ów pojedynek. To znaczy należy go rozważać w perspektywie h o n o r u, a my wyjaśniamy go poprzez z a z d r o ś ć albo p o l i t y k ę. Trudność polega na tym, że można powiedzieć c a ł ą p r a w d ę, a fałszywie wyznaczyć proporcje. I powstanie wtedy zupełna nieprawda.

D. F.: *Proszę powiedzieć, co sprawiło, że stosunek do Puszkina z lat dwudziestych tak się gwałtownie zmienił w latach trzydziestych? Przecież w młodości był rozpieszczany i podziwiany przez przyjaciół, damy, salony i czytającą publiczność. Nie wywoływał drwin, tylko sympatię.*

N. E.: Cudowne pytanie! Drąży Pani bardzo głęboko, zadaje Pani pytania syntetyczne, a to rzecz podstawowa. Gdy zwracamy się ku szczegółom, ryzykujemy utratę perspektywy.
Puszkin był najbardziej popularny w młodości i w okresie przeddekabrystowskim. Stopniowo tracił tę pozycję, ale był bliski młodej Rosji. Tymczasem Rosja postarzała się straszliwie wraz ze wstąpieniem na tron Mikołaja. Władza stała się starsza, młodzież ostrożniejsza. Znikł styl młodej Rosji. Küchelbecker pisał o ludziach swojej epoki: licealiści, jermołowcy, poeci. Było to pokolenie wychowane na roku 1812. Puszkin to ich człowiek, rówieśnik dekabrystów. Początkowo był im bardzo bliski, potem, w latach 1823-1824, zaczął poważnie rozmyślać o historii i przestał dzielić ich poglądy.

D. F.: *Był zbyt dialektyczny w swym widzeniu historii, by nie zrozumieć, że wszystko to jest przedwczesne i skazane na klęskę.*

N. E.: Jeszcze było za wcześnie. W Hiszpanii chłopi wydali własnego wodza, Riego. Cóż mówić o Rosji? Puszkin obawiał się rosyjskiego buntu w tym czasie. Ale mimo wszystko był poetą dekabrystów.

D. F.: *Poetą w ich duchu.*

N. E.: Tak, to trafniejsze. Poza tym oni byli jego publicznością. Nawet nie zgadzając się z nim, stanowili jego audytorium. Stworzyli go w takim samym stopniu, w jakim on stwarzał ich. Każdego wielkiego poetę rodzi jego czytelnik. Kiedy w Nowosybirsku wypytywano mnie, dlaczego nie mamy Puszkina, długo uchylałem się od odpowiedzi...

D. F.: *Na pewno można było odpowiedzieć: dlatego, że to wy go nie potrzebujecie. Będzie wam ciążył. Nie będziecie wiedzieli, co z nim począć. On was bowiem będzie wzywał do postawy obywatelskiej, a wy będziecie chronić się za zamkniętymi drzwiami przed nim i jego apelami.*

N. E.: Słusznie, słusznie! „Puszkin jest poetą młodości, a wy, moi mili, jesteście cokolwiek podstarzali..." – tak można było im powiedzieć. A więc owa młoda Rosja stworzyła Puszkina i cały jego krąg. Potem jednak Puszkin znalazł się w nowej epoce. Puszkin czasów Mikołajowskich to już zupełnie inne zjawisko. Ocalał, ale wszyscy jego bliscy trafili na zesłanie albo na szafot. Społeczeństwo się przemieniło, ale i Puszkin się zmienił. Rzecz w tym, że gdyby zmieniali się tak samo, nie doszłoby do konfliktu, do zerwania. Wszystko to jednak było skomplikowane. W końcu lat dwudziestych pojawiła się zupełnie inna Rosja. Rosyjska historiografia jeszcze niezupełnie to zrozumiała i nie pojęła głębokości tych zmian. Puszkin znalazł się w izolacji, w pustce – w porównaniu z tym, co działo się jeszcze niedawno, przed wydarzeniami na placu Senackim. Byłby więc niewymownie zdumiony, gdyby zobaczył tłumy, które przyszły na jego pogrzeb. Uznania oczekiwał wyłącznie od przyszłych pokoleń.

D. F.: *Mnie się wydaje, że drogi Puszkina i społeczeństwa rozeszły się w różne strony. Puszkin stawał się coraz mądrzejszy, wyrastał ponad*

siebie i swoją epokę, społeczeństwo zaś kamieniało, obumierało, popadało w otępienie. Puszkin ogarniał coraz szersze horyzonty, jak bystry sędzia dostrzegał związki przyczyn i skutków, widział jednolitość procesu dziejowego. Gdy on szedł naprzód gigantycznymi krokami, społeczeństwo pogrążało się w reakcji.

N. E.: Właśnie tak. Ruch dekabrystowski został zniszczony, chociaż dekabrystów zastępują młodzi, tacy jak Hercen czy Bieliński. Oni Puszkina jeszcze nie rozumieją i nie akceptują. Bieliński uznał go dopiero po jego śmierci. A za życia Puszkin był dla nich carskim dworakiem, poetą arystokratycznym. Radykalna młodzież była albo rozgromiona, albo jeszcze niedojrzała. Ktoś napisał w pamiętnikach: „My, ludzie z zasadami, nie poszliśmy na pogrzeb Puszkina". Ale idźmy dalej. Jaka poza tym jest ówczesna publiczność? Bardzo rozrasta się ta jej część, która za Aleksandra jeszcze nie była dostrzegana. To urzędnicy, kupcy, klasy średnie. Pojawia się masowy czytelnik. Względnie masowy – umie czytać tylko sześć procent ludności, jednakże nie są to już tylko arystokratyczne salony. Krąg czytelników powiększa się, ale również dla nich Puszkin jest skomplikowany. Oni chcą przyjemności, chcą rozrywki, czytają Bułharyna.

D. F.: *To o nich Puszkin mówił: „Czerń wyszła na arenę..."*

N. E.: Słusznie! Czerń pojmowana nie jako lud, lecz mieszczaństwo. Nie docenia się u nas wystarczająco znaczenia politycznego kursu Mikołaja I: „Samodzierżawie, prawosławie, rodzimość (*narodnost'*)". Aleksander miał ochotę pluć na lud, Mikołaj zrozumiał, że wyłania się nowa klasa. Dlatego narodowość-ludowość w oficjalnym rozumieniu tego słowa Puszkinowi nie odpowiadała.
Cóż więc widzimy wokół Puszkina? Radykałowie go nie akceptują, czerń czyta Bułharyna, wreszcie jest dwór. Dwór liczył się z nim, bo car próbował go obłaskawić. Ale był Puszkin obcy, drażnił, przeszkadzał. Przedstawmy sprawę bardziej szczegółowo. Puszkin odszedł od ruchu rewolucyjnego w chwili, gdy pogodził się z carem. Rewolucjoniści, dekabryści, nie wybaczyli mu tego. A władza i tak nie uznała za swego. Taki Wiaziemski był swój dla władzy i dworu – jako książę i kamerher. Puszkin nigdy nie pisał o carze tak, jak Wiaziemski, który nie bez racji został potem ministrem. Puszkin zaś to „czarna owca", pod

wiecznym nadzorem Benkendorfa, choć ten zapewniał, że żadnego nadzoru nie ma. A więc młodzież się oddaliła, czerń nie przyjęła, dwór nie uznał za swego. Powstała pustka.

D. F.: *Od strony psychologicznej, moim zdaniem, znalazł się Puszkin jeszcze i w takim położeniu, że Mikołaj chciał w nim widzieć trubadura, a dwór błazna.*

N. E.: Dwór zachowywał powściągliwość wobec poety w takim tylko stopniu, w jakim liczył się z nim car. A Mikołaj, jak Pani widzi, otwierał jego listy i beształ jak chłopaczka. Wszyscy o tym wiedzieli. Karamzin na przykład, służąc przy dworze, miał wysoki „czyn" i inaczej się doń odnoszono. Istniały oczywiście wyjątki w traktowaniu Puszkina, ale czytelnicy budzący największe nadzieje – raznoczyńcy, studenci, lewica – dorośli do zrozumienia poety dopiero w latach czterdziestych. A w dodatku nie miał przy sobie żadnych krewnych.

D. F.: *A co, Pana zdaniem, w nim samym było takiego, że przeszkadzało w kontaktach z ludźmi?*

N. E.: Wielki poeta jest zawsze samotny. Nie może zmieścić się w standardowych ramkach. Puszkin nie mógł przystąpić do żadnej grupy ani stronnictwa. To, czego chciał, nie było wtedy zrozumiałe dla nikogo. Ani dla tych, którzy bronili wolności – bo dla nich obrona wolności oznaczała od razu bunt i obalanie samodzierżawia – ani dla cara, który czekał na panegiryki. Poeta zaś szedł własną drogą. Pamięta Pani:

Tyś król – pozostań sam. Nie chyląc dumnej głowy,
Wolności drogą idź za wolnej myśli blaskiem,
Owoce lubych dum w kształt doskonaląc nowy –
I wzniosły pełniąc trud wzgardź laurem i oklaskiem.

Tyś sam nagrodą swą i dzieł najwyższych sądem,
Ty najsurowszym sam ocenisz je poglądem,
Czyś swoim dziełom rad, twórco z wejrzeniem srogim?

Jeżeli jesteś zadowolony, to wszyscy inni mogą cię nie akceptować. Nie są jeszcze do tego gotowi:

Rad jesteś? Niech więc tłum znieważa je zawzięty,
Niech pluje w ołtarz twój, gdzie ogień płonie święty,
I niech uciechę ma kołysząc twym trójnogiem.
(tłum. J. Tuwim)

To cały program!
Wydaje mi się, że Puszkin nie przejmował się słabnącym zainteresowaniem czytelników, choć widział tego oczywiste objawy. *Historia Pugaczowa* nie została rozprzedana. „Sowriemiennik" też się nie rozchodził. A przecież brakowało pieniędzy! 138 tysięcy długu to nie żarty. Na tamte czasy suma astronomiczna. Rzecz nie sprowadza się tylko do tego, że Puszkina nie rozumiano – to jego postawa twórcza była zupełnie wyjątkowa. Studiował Rosję, studiował historię, studiował władzę. Jak rozumiem, na przykład, *Jeźdźca miedzianego*? To przecież szczyt jego twórczości. Nawiasem mówiąc, *Jeźdźca miedzianego* i *Córkę kapitana* pisze jednocześnie – razem leżą na jego biurku. Gdy się je interpretuje, trzeba zwrócić uwagę na dwa straszliwe żywioły. Pierwszy potężny żywioł to władza, to Piotr, samodzierżawie – dzika siła. Do Piotra odnosił się Puszkin z szacunkiem ale i ze zgrozą. Drugi żywioł to naród, Pugaczow. Tylko patrzeć, jak te dwa przerażające, mocarne żywioły spotkają się na zgubę wszystkich i zniszczą wszystko. A między tymi żywiołami – maleńki człowiek w rodzaju Eugeniusza, Griniewa czy nawet samego Puszkina. W roku 1828 pisze poeta *Połtawę*, gdzie pojawia się wspaniały Piotr I. „Wzniosłeś dla siebie, bohaterze Połtawy, ogromny pomnik". Mija pięć lat i powstaje *Jeździec miedziany*. Cóż za porażający kontrast: tam monarcha w apoteozie, tu olbrzymi władca ściga konno małego człowieka, grożąc mu zniszczeniem. Trudno byłoby zdefiniować artystyczne plany Puszkina. W latach trzydziestych tworzy on swoje najgłębsze dzieła o rozległym zakresie tematycznym. Ale czasy są inne i on jest inny, zbyt głęboki dla tego pokolenia. Żyje w pustce i dusi się z braku powietrza. Ale za to ma pełną świadomość, że dąży ku szczytom.

D. F.: *Pofantazjujmy trochę. Jakie osoby mogłyby wziąć udział w tragedii życia Puszkina poza znanymi już postaciami: Natalią, d'Anthèsem, carem itp. Przypuśćmy, że chodziłoby o tragedię, którą napisałby Goethe. Nieprzypadkowo Goethe – bo to określiłoby krąg pojęć filozoficznych i obrazów, wykraczających poza zwykłe ramy. Jak rozłożyłby Pan akcenty w takiej tragedii filozoficznej? Jacy bohaterowie wystąpiliby tu jako wcielenia idei?*

N. E.: Myślę, że przede wszystkim Jeździec miedziany – potęga władzy. Być może to nawet nie byłby Piotr, lecz bezosobowa siła. Puszkin takie siły personifikuje. Po drugie – powódź, żywioł zagłady. Gdzie ma się podziać człowiek? Tego maleńkiego człowieka, skazanego na zagładę, nazwał Puszkin imieniem ulubionego swojego bohatera. Nie jest to Puszkin, ale i Puszkin. Jeździec miedziany – to „gęsta", najbardziej skondensowana postać.

D. F.: *A jak Pan interpretuje powódź?*

N. E.: To są siły pozaludzkie. Ponad nami działają jakieś potworne, straszliwe siły – nie mistyczne a realne, historyczne, społeczne, przyrodnicze – siły istniejące poza zasięgiem woli człowieka, woli ludzi. Puszkin miał zmysł historyka, był obiektywny. Piotr – zły czy dobry –istnieje. Taki, jaki jest.
I jeszcze jedno. Proszę przypomnieć sobie *Pomnik*. Przywykliśmy myśleć, że wiersz kończy się brawurowo: „I naród w sercu mnie po wieczny czas utwierdzi..." Nic podobnego – oto zakończenie: „Posłusznie muzo czyń, co boży duch rozkaże..." (tłum. J. Tuwim) To znaczy raz jeszcze: zostaw społeczeństwo, czczą krzątaninę, nie zabiegaj o nic. Wejdź w siebie. Tylko wtedy będziesz człowiekiem społecznym. Tylko wtedy zrealizujesz się jako artysta. Ten, kto schlebia społeczeństwu i stara się o poklask, nie potrafi odróżnić spraw istotnych od pospolitych i bez znaczenia. I choć odniesie chwilowy sukces, to przegra rzecz najważniejszą – siebie samego.

D. F.: *I jeszcze jedno trudne pytanie. Jaki właściwie wewnętrzny rys charakteru zdecydował o fatalnym losie Puszkina? Gdzie tkwiła ta sprężyna, która pchała go zarówno ku zgubie, jak i nieśmiertelności? Co było najważniejsze? Jakie w ogóle mechanizmy kierowały jego życiem, rozwojem, działaniem?*

N. E.: Istnieje pogląd, że Puszkin nie mógłby żyć dłużej. Wszyscy mówią, że zginął przypadkowo. A jeśli nieprzypadkowo? Lermontow przepowiedział swój los. Puszkin też go przeczuwał. Proszę spojrzeć: Oniegin nieprzypadkowo zabił Leńskiego. Poeta zginął! U niego ciągle giną poeci. Salieri otruł Mozarta, Chénier został ścięty, ginie Rylejew, ginie Radiszczew, opisana jest śmierć Gribojedowa, ginie

Franz w *Scenach z czasów rycerskich* – także poeta. I nie jest to tak, że Puszkin z góry określa swój los – on aż za dobrze zna swój los…

przełożyła Elżbieta Kiślak

Interpretacje

Adam Wiedemann

Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego

„Byłbym ósemką siebie bez muzyki, którą uprawiam"[1] stwierdził pod koniec życia Leopold Buczkowski, wyznaczając w ten sposób wysoką pozycję twórczości kompozytorskiej w hierarchii uprawianych przez siebie sztuk. A przecież dopiero wydana w 1986 roku *Proza żywa* ujawniła na szerszym forum literackim[2] fakt, iż autor *Czarnego potoku* jest nie tylko znakomitym powieściopisarzem, lecz również kompozytorem-multiinstrumentalistą (utwory swoje wykonał na fortepianie, syntezatorze, skrzypcach, gitarze, fletach prostych i harmonijce ustnej). Tom ten pozostaje do dziś właściwie jedynym (obok nielicznych i bardzo źle zachowanych nagrań) źródłem wiedzy na temat tej intrygującej twórczości. Powstanie *Prozy żywej* zawdzięczamy Zygmuntowi Trziszce, który w połowie lat siedemdziesiątych zainicjował serię nagrań monologów pisarza, dla siebie rezerwując rolę słuchającego „medium".

---

[1] L. Buczkowski *Proza żywa*, Bydgoszcz 1986, s. 36. Dalsze cytaty z tej książki zaznaczam w tekście.

[2] Muzyka Buczkowskiego została zaprezentowana wcześniej jako ścieżka dźwiękowa do filmu I. Szczepańskiego *Wieczysty wrot* z 1983 roku, wspomina też o niej sam twórca w książce *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, zawierającej fragmenty *Prozy żywej*.

Buczkowski, początkowo niechętny temu pomysłowi, stopniowo odkrył w nim możliwość stworzenia „dzieła totalnego", skupienia w nim wszystkich dziedzin swojej aktywności twórczej. Artysta, deklarujący się jako „zwolennik interdyscyplinarnej sztuki" (s. 29), odczuwał bowiem dotkliwie swoją dekoncentrację, „rozstrzelanie" (s. 41):

Czasem usiądę przy tym stareńkim fortepianie i coś spekuluję, spekuluję. Patrzę, minął tydzień, i drugi. A czas idzie, słońce już – ho ho, a cała strona leży nie tknięta już drugi dzień. [...] to jest moje wielkie szczęście i nieszczęście. Gdybym się skupił na jednym, napisał powieść, to by to szło. Albo na muzyce się skupić. Ale to niemożliwe! [s. 29]

Jako jedyne wyjście z tej sytuacji jawi się Buczkowskiemu jego własna wersja *Gesamtkunstwerk*, ujawniająca zresztą, mimo wszystko, prymarny charakter literatury:

Ideałem byłaby powieść grająca, żeby do tych tekstów i rysunków były dołączone nagrania na takich pocztówkowych kartkach albo na kasecie. [...] Nagranie jako uzupełnienie prozy, poszerzenie jej o nowy wymiar. To jest pomysł, jeżeli wojna nam nie przeszkodzi, to zrobimy coś takiego. [s. 60]

Niestety, wojna (a ściślej stan wojenny, tak tu po tyrtejsku nazwany) zaważyła na przygotowanej przez wydawnictwo „Pomorze" edycji – do przepisanego przez Trziszkę z taśm tekstu *Prozy żywej* dołączono wprawdzie reprodukcje rysunków i rzeźb Buczkowskiego, a także kadry z poświęconego pisarzowi filmu *Wieczysty wrot*, razi natomiast cisza następująca po słowach typu: „Proszę się przysłuchać temu utworowi" (s. 36; por. także s. 28, 58) ...

Buczkowski-kompozytor przystał do awangardy nie przestając – paradoksalnie – być twórcą „naiwnym". Nigdy nie odebrał „klasycznej" edukacji muzycznej, co więcej, przez całe życie odnosił się do tej gałęzi kształcenia z głęboką niechęcią („niestety nauczanie muzyki stoi całkiem na głowie. W szkole pierwszego stopnia dają czarne, końskie okulary, na następnym stopniu jeszcze większe." (s. 85) „Szkoły muzyczne robią chyba największą dywersję w sztuce. (...) Nie daj Bóg jakiś dysonans, także niedopuszczalny jest asonans. Zalęknienie to daje, a czas mija. Upływa na rzępoleniu. (...) A gdzie muzyka żywa? (s. 109)[3].

[3] Ujął tu Buczkowski istotną dysproporcję między wykształceniem proponowanym przez szkoły muzyczne (pozwalającym wykonawcom na swobodne poruszanie się jedynie w zakresie muzyki XVIII i XIX wieku), a wymaganiami stawianymi przez krytykę.

Na temat źródeł swojej muzykalności pisarz wypowiedział się lakonicznie: „Skąd ta muzyka? Moja matka była córką organisty w Jarosławiu..." (s. 85). Abstrahując od kwestii dziedziczenia talentów, możemy przypuszczać, że praktyczną umiejętność gry na instrumentach oraz improwizacji zdobył Buczkowski terminując u artystów ludowych, z którymi grywał na weselach „chłopskich, żydowskich, inteligenckich" (s. 25). Wykonywał więc (jeśli nie liczyć udziału w pogrzebach, bo „na pogrzebach też się grało", [s. 25][4]) zróżnicowaną, co prawda, ale muzykę rozrywkową. A więc dwie główne strefy wpływów, które ukształtowały muzyczną wrażliwość młodego Buczkowskiego, to z jednej strony folklor jego rodzinnego Podola[5], z drugiej – popularne szlagiery taneczne pochodzące w znacznej mierze z przedwojennego (wówczas) Wiednia. (Stanowiły zresztą raczej tradycję negatywną, gdyż ich – kojarzona z nazwiskiem Straussa – stylistyka wywoływała u przyszłego pisarza uczucie „wewnętrznej czczości" [s. 61]). Rozmaite, zapomniane już dziś tytuły modnych niegdyś melodii tanecznych pojawiają się jednak raz po raz w prozie autora *Wertepów*, wprowadzając czytelnika w stan poznawczego dyskomfortu, jako symboliczne odsyłacze do nieistniejącego i niepoznawalnego świata. Z folklorem natomiast wiąże się, udokumentowana w *Prozie żywej* etnomuzykologiczna pasja Buczkowskiego. Przy okazji nagrywania swoich monologów pisarz postanowił „ocalić, co zginęło na naszych oczach" (s. 25), a mianowicie odtworzyć przebieg dwóch wesel: chłopskiego i żydowskiego, i opatrzoną komentarzem całość wydać na płytach. Liczne towarzyszące tym rejestracjom uwagi[6] pozwalają sądzić, iż było to przedsięwzięcie bardzo ambitne i realizowane z dużym zaangażowaniem emocjonalnym – niekiedy rzeczywiście brzmią one intrygująco: „Te melodie odbiera się jak pramuzykę. Przy analizie można by odnajdywać wpływy hinduskie. Na jedną melodię składa się cała plejada różnych różności" (s. 60). Jednak zachowane w archiwum Trziszki na-

---

[4] Wspomina o tym Buczkowski przy okazji opowiadania anegdoty o kobiecie nie znającej wymowy słowa Chopin.

[5] Buczkowski był świadom ogromnego zróżnicowania muzyki ludowej swoich rodzinnych stron: „Orkiestra spod Kołomyi inaczej grała niż ta z Czortkowa. Podbereście miały niby tę samą polkę, ale inną, walczyk załoziecki był bardzo ładny, bo po załoziecku interpretowany, zrobiony w innej tonacji". (s. 79)

[6] Por. *Proza żywa*, s. 26, 56, 101 i in.

grania są niestety, świadectwem porażki. O ile dość chaotyczne (wykonywane na skrzypcach i harmonijce ustnej) muzyczne „notatki" do *Wesela chłopskiego* mają pewien walor dokumentalny, o tyle grane na instrumentach klawiszowych *Wesele żydowskie* sprowadza się do kilku obsesyjnie powtarzanych akordów, sugerujących raczej poszukiwanie rytmiczno-harmonicznego „idiomu" muzyki żydowskiej, aniżeli odtwarzanie konkretnych motywów i struktur.

Buczkowski napomyka wprawdzie, iż „wędrowne orkiestry, przeważnie, czeskie" (s. 78) pozwoliły mu poznać Beethovena i Liszta, wspomnienie to ma dlań jednak wartość wyraźnie marginesową. Pisarz nie cenił zbyt wysoko dorobku klasyków i romantyków („Haydn, Grieg, to już kokieteria mieszczańska ..." [s. 86]), toteż sam postanowił od razu zostać kompozytorem awangardowym.

Komponowaniem własnych utworów zainteresował się Buczkowski stosunkowo późno, po napisaniu *Czarnego potoku*. "Muzyka odezwała się we mnie" (s. 29, por. też s. 85), stwierdza dwukrotnie w *Prozie żywej*, i wiąże to z poprawą sytuacji mieszkaniowej (wskutek interwencji PAX-u został, wraz z rodziną, jedynym i dożywotnim użytkownikiem domu w Konstancinie). Być może jednak wspomnienie to dotyczy jedynie potrzeby komponowania, zwłaszcza że posiadaczem fortepianu został pisarz dopiero w 1970 roku[7], a na innych instrumentach wykonywał wyłącznie muzykę ludową. Tak czy inaczej o muzyce Buczkowskiego sprzed roku 1975 nic nie wiemy, co odpowiada właściwym jej cechom efemeryczności, jednorazowości i nieokreśloności. „Interwencja" Zygmunta Trziszki zmieniła nieco tę sytuację, utwory Buczkowskiego, rejestrowane odtąd skrzętnie i chętnie komentowane przez kompozytora, zostały zaprezentowane w telewizji, sam zaś autor odbył coś w rodzaju trasy koncertowej. Mimo to jednak muzyka nie przestała być najbardziej tajemniczą sferą działalności twórczej autora *Pierwszej świetności*, i to nawet nie tyle z powodu trudnej (obecnie) dostępności nagrań, ile dlatego, że dla nie przygotowanego (a więc przywiązanego do tradycyjnych kryteriów oceny) słuchacza jej świetność jest co najmniej wątpliwa. Uderza przede wszystkim niespójność stylistyczna, wyraźny brak jakichkolwiek idei formalnych, również umiejętności pianistyczne artysty pozostawiają wiele do życzenia. Powstaje jednak

[7] Por. *Proza żywa*, s. 89.

pytanie, czy można te utwory w taki sposób kategoryzować? Otóż nie. Powinniśmy w każdym razie spróbować spojrzeć na nie przez pryzmat założeń teoretycznych ich autora. „Każdy utwór [muzyczny – przyp. mój, A. W.] powstaje z powodu kogoś, nie dla kogoś". (s. 36) To zdanie z *Prozy żywej* potraktować możemy jako kluczowe dla naszych rozważań. Ważny jest podmiot utworu, a jeśli adresat, to ściśle określony i traktowany raczej jako „katalizator". Utwory Buczkowskiego są dla nas ważne jako „obraz autora", o tyle, o ile jest w nich „cały Buczkowski melancholik i orientalista" (s. 36). Nie są one zatem przedmiotem doznań estetycznych, mogą być natomiast narzędziem poznania. Pomieszczone w *Prozie żywej* autokomentarze mogą niekiedy dezorientować czytelnika. Buczkowski używa bowiem w odniesieniu do swojej muzyki terminów o ściśle ustalonym znaczeniu: dodekafonia, punktualizm, aleatoryzm – zaś odpowiednie utwory nie mają, jak się okazuje, prawie nic z nimi wspólnego, są co najwyżej odległymi aluzjami do owych metod kształtowania materiału dźwiękowego. Buczkowski bowiem, autodydakta w zakresie współczesnych technik kompozytorskich, pilny czytelnik *Nowej muzyki* Bogusława Schaeffera, poznawał owe techniki jedynie od strony teoretycznej, traktując je w dodatku raczej jako metafory niż ścisłe schematy: toteż np. „punktualistyczny" utwór opierający się na odpowiednio rytmicznie „rozdrobnionych" diatonicznych pasażach, czy też „dodekafonia" przypominająca opisane w *Doktorze Faustusie* T. Manna pierwsze doświadczenia Adriana Leverkühna ze skalą dwunastotonową – to jedynie rodzaj „wizji", czy też domysłów artysty na temat tego, jak takie utwory mogłyby brzmieć.
Z aleatoryzmem sprawa jest o wiele bardziej skomplikowana. Albowiem pośród licznych – zawsze dwudziestowiecznych – wpływów, jakim Buczkowski świadomie się poddawał, najważniejszy wydaje się wpływ Johna Cage'a.[8] Obu artystów wiele skądinąd łączyło: przede wszystkim interdyscyplinarny typ twórczości i potrzeba nieustannego eksperymentowania.

Taka maskarada – myślałem sobie – nie przeminie z pewnością w wysokich kołach świata bez wzburzenia, że musi także podnieść i podniesie zupełnie nieznane regiony filozofii.

---

[8] Pisze o tym Z. Trziszka w *Intermedium* do sygnowanej przez Buczkowskiego książki *Wszystko jest dialogiem* (s. 70).

Nigdyśmy dawniej o tym nie myśleli. Doświadczenia dowiodły, że niepodobna zatamować powodzi nowatorstwa[9]

– tak pisze Buczkowski w jednym z opowiadań i te słowa, jeśli pozbawić je ironicznego kontekstu, można z powodzeniem zastosować wobec artystycznych wyborów zarówno Buczkowskiego jak i Cage'a. Obaj artyści upodobali sobie techniki kolażowe, przy czym jako główne źródło cytatów każdy z nich wybrał dzieło dziewiętnastowiecznego filozofa: Buczkowski *Sartor Resartus* Thomasa Carlyle'a, Cage – *Dzienniki* Henry Davida Thoreau (zauważmy – obie książki łączą w sobie elementy traktatu i prozy narracyjnej). Wreszcie – już w dziedzinie muzyki – przejął Buczkowski od Cage'a kilka jego pomysłów: świeżo nabyty fortepian spreparował sobie „na gitarowo" (s. 89), a utwór *Kroki*, zajmujący w jego twórczości miejsce szczególne (o czym świadczy fakt, że jako jedyny zachował się w dwóch – różniących się zresztą znacznie – wersjach), swoją atmosferą brzmieniowo-wyrazową (ostinatowe powtórzenia prostych, „obiektywnych" struktur rytmiczno-melodycznych) żywo przypomina Cage'owskie *Amores*.

Na czym jednak polega „aleatoryzm" Buczkowskiego? Przypomnijmy: aleatoryzm Cage'a, uznanego za wynalazcę tej techniki, zrodził się z potrzeby „wyeliminowania wpływu zarówno świadomości, jak i podświadomości na przebieg procesu twórczego" poprzez „depersonalizację procesu podejmowania decyzji kompozytorskich"[10]. Cel ten osiągnął kompozytor poprzez: 1) określanie wszystkich elementów materiałowych dzieła drogą operacji losowych, 2) pozostawienie wykonawcom pewnego zakresu swobody w realizacji wskazań partyturowych[11]. Dodatkowo „efekt przypadku" bywał potęgowany poprzez symultaniczne wykonywanie poszczególnych fragmentów utworu, bądź różnych utworów. Podobne metody stosował Cage przy tworzeniu tekstów literackich.

Dla określenia wszystkich sfer swojej działalności muzycznej Buczkowski ukuł termin *musica viva*. Jego utwory były zawsze improwizowane, a jedyną ich cechę konstytutywną stanowiła maksymalna spontaniczność wykonania:

---

[9] L. Buczkowski *Młody poeta w zamku*, Warszawa 1959, s. 79.

[10] J. Kutnik *John Cage – przypadek paradoksalny*, Lublin 1993, s. 44.

[11] Por. tamże, s. 63.

Najważniejsza jest spontaniczność, która tkwi w naturze zjawisk.[...] Nadmiar wiedzy jest w tworzeniu przeszkodą. Czy nie lepiej pozostać sobą, pisać, grać, malować, dysponując naturalnym wyposażeniem. Operować bazą własną. [s. 105]

Buczkowski, podobnie jak Cage, dążył do wyzwolenia muzyki spod kontroli świadomości, jednak idea depersonalizacji procesu twórczego była mu całkowicie obca. Zachował bowiem, romantyczną z ducha, wizję muzyki jako *die Sprache des Gefühls*[12]: „Trzeba uspokoić serce, więc siadamy do instrumentu. Uderzamy w klawisze, słyszymy w tym dźwięku żal, w tym następnym wołanie." (s. 86); „Kontrapunkt muzyki żywej jest w duszy."(s. 40) Operacje losowe zastępuje więc u Buczkowskiego całkowite poddanie się impulsom podświadomości, a nawet organizmu: „muzyka przychodzi do organizmu, gdy on ją przyjmie" (s. 32), „Instynktownie odczuwam tę potrzebę przechodzenia w inne mutacje" (s. 40). Muzyka była zatem dla autora *Wertepów* nieświadomie dokonywaną obiektywizacją uczuć i emocji (stąd też kompensacyjny charakter wielu – wciąż nazywanych aleatorycznymi – utworów), toteż jego zdaniem powinien ją uprawiać każdy, nie bacząc na posiadane w tym względzie umiejętności: „Nie o wyuczenie odtwórcze tu chodzi" (s. 40). Ostatecznie więc muzyka Buczkowskiego, określana też jako tworzenie osobistych, „wysnuwanych z siebie" (s. 40) mitów, daleko odbiegła od przyjętego wzorca, choć niekiedy kompozytor posługiwał się pomysłami o wyraźnie Cage'owskiej proweniencji (do takich możemy zaliczyć próby jednoczesnej improwizacji na dwóch instrumentach[13]).

Przede wszystkim jednak muzyka była dla Buczkowskiego sztuką pod wieloma względami idealną, pozostawiającą artyście najwięcej swobód twórczych („eksperymentujący prozaik ma większe kłopoty niż muzyk. [...] Muzycy zawsze są bardziej wolni, bo muzyka jest sztuką mniej semantyczną. A w prozie, przy deprecjacji słów, jednocześnie rośnie wiara w słowo-fetysz" [s. 41]), dodatkowo zaś realizującą – niemożliwy do praktycznego zastosowania w prozie – postulat wielopłaszczyznowości. Tego właśnie Buczkowski–prozaik zazdrościł najbardziej Buczkowskiemu–kompozytorowi, a jeszcze bardziej chyba Bachowi i innym twórcom stosującym techniki kontrapunktyczne[14].

---

[12] T. Szulc *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 10.

[13] Por. *Proza żywa*, s. 36.

[14] Uwagi nt. muzyki Bacha spotykamy w *Prozie żywej* wielokrotnie, por. s. 31, 40, 86.

Szukał bowiem „ratunku dla sztuki" w „kreacjonizmie, pojmowanym jako skrót, wielopłaszczyznowość" (s. 42), toteż muzyka, rozwijająca się w czasie, a przy tym dysponująca harmonią, kontrapunktem i instrumentacją, a więc technikami tworzenia różnorodnych „struktur pionowych" pozostawała dlań wzorem nieprześcignionym.

W literaturze polskiej spotykamy się wprawdzie z próbami rozwarstwienia tekstu z natury „monodycznego" (jak choćby *Ptaki dla myśli* Urszuli Kozioł, gdzie monologi wewnętrzne bohaterów notowane są w równoległych kolumnach, czy podobnie skonstruowane poematy Stanisława Czycza z tomu *Słowa do napisu na zegarze słonecznym*), są to jednak zabiegi dość powierzchowne, a ponadto z góry skazane na niepowodzenie: nie można czytać jednocześnie kilku kolumn druku. Buczkowski nigdy takich „tricków" nie używał, gdy opracowywał swoje propozycje przezwyciężenia linearyzmu literatury, uwzględniając zawsze właściwe jej ograniczenia materiałowe. Przede wszystkim wymienić tu należy charakterystyczny tryb cytowania *Sartora Resartusa* w opowiadaniach z tomu *Młody poeta w zamku*: cytaty są wmontowane w tekst bez podania źródła, w zmienionych (i zmieniających ich znaczenie) kontekstach, częstokroć wariacyjnie przekształcone (np. za pomocą wymiany poszczególnych słów); niekiedy jedno zdanie Buczkowskiego łączy sformułowania zaczerpnięte z bardzo od siebie oddalonych partii dzieła Carlyle'a. Efektem tych działań intertekstualnych[15] jest zjawisko nakładania się, „mielenia" – jako to określa pisarz – znaczeń. Jako literacki odpowiednik kontrapunktu (jak również „ratunek przed ekshibicjonizmem w sztuce", [s. 109]) proponował także „prawo dwóch postaci", polegające na „powołaniu dwóch grup postaci (...) w stosunku antagonistycznym między sobą" (s. 36), a więc tworzące warianty polifoniczności w rozumieniu Bachtinowskim. Proweniencję muzyczną ma również stosowana przez Buczkowskiego opozycja prozatorskich „struktur" i „punktualizmu". Przez drugi z tych terminów rozumie on – za Schaefferem – „technikę brzmień izolowanych" (s. 203), co w odniesieniu do prozy ma oznaczać rozszczepienie głosu narratora na „izolowane" głosy narratorów cząstkowych (uczestników wydarzeń, naocznych świadków oraz odtwarzających je *post factum*

[15] Ich kompletną klasyfikację znaleźć można w artykule R. Nycza *Teufelsdröckh redivivus*, „Teksty" 1978 nr 1.

badaczy), traktowane jako „dokumenty", a więc „sprowadzone do jednego poziomu rzeczywistości"[16], dzięki czemu mogą być dowolnie zestawiane, tworząc „bezczasowo-bezprzestrzenny węzeł"[17], nazywany przez Buczkowskiego „strukturą".
Falkiewicz dostrzega jednak drastyczny rozłam między teoretyczną wspaniałością tej koncepcji, a jej realizacją:

Bezczasowo-bezprzestrzenny węzeł zdarzeń musi bowiem zostać z a p i s a n y, zapośredniczony w książce, i tak zapośredniczony rozwija się w linię, którą muszę przebyć odcinkami. Przebywając jeden z odcinków, tym samym – nie przebywam odcinka innego, n i e m a dla mnie tego odcinka.[18]

Na tym polega – zdaniem krytyka – „klęska literatury"[19].
Czy jednak ta klęska jest zupełna? Przyjrzyjmy się budowie (przywołanej aluzyjnie przez Falkiewicza) *Urody na czasie*, najwyraziściej chyba „muzycznie" zorganizowanego utworu Buczkowskiego. Utwór dzieli się na dwie części, z których druga, nierównie obszerniejsza, składa się z „kilku tysięcy", wprawdzie „najpiękniejszych (...), jakie w polszczyźnie mówionej dadzą się sformułować", ale „nie zorganizowanych ani według zasad literackich, ani encyklopedycznych"[20] zdań. Henrykowi Berezie owo niezorganizowanie posłużyło jako główny trop interpretacyjny („pozornie luźny zbiór kilku tysięcy zdań polszczyzny mówionej tworzy osobliwie epicki monument literacki narodowego życia we wszystkich jego przekrojach i zakresach"[21]); inni badacze starają się mimo wszystko odnaleźć ślady jakiejś organizacji tekstowej. Stanisław Barańczak dostrzega wyłom, jakiego w homogenicznej strukturze utworu dokonuje „nieskładna, rwąca się wciąż i celowo anachroniczna opowieść o d e z e r t e r z e"[22], urastająca stopniowo do roli czynnika dominującego, co pozwala interpretować tekst jako próbę obiektywnej, wszechobejmu-

---

[16] A. Falkiewicz *Dezercja Leopolda Buczkowskiego*, w tegoż: *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1972, s. 149.
[17] Tamże.
[18] Tamże, s. 150.
[19] Tamże.
[20] H. Bereza *Zagłada*, w tegoż: *Sposób myślenia*, t. 1, Warszawa 1989, s. 176.
[21] Tamże, s. 177.
[22] S. Barańczak *Ironia i harmonia*, Warszawa 1973, s. 214.

jącej ekwiwalentyzacji świata („wszystkiego"), uniemożliwioną przez „wyłamujący się z tego sztywnego porządku"[23] jednostkowy, niepowtarzalny los ludzki. Z kolei Maria Indyk, niejako ignorując konstatację Barańczaka, interpretuje *Urodę na czasie* jako „opis (...) pewnej epoki, która zaczęła się gdzieś w okresie wojen napoleońskich, a zakończyła wybuchem II wojny światowej, jej zaś granice przestrzenne określa kontynent europejski."[24] Budowę utworu określa jako połączenie formy łukowej (pokój – wojna – pokój) z konstrukcją kołową (zdaniem Indykówny „powieść wraca do punktu wyjścia"[25]), ponadto zaś wylicza środki (iuxtapozycyjne wiązanie epizodów, anonimowość postaci, brak porządków: czasowego i przyczynowo-skutkowego, duża rozpiętość czasowa między sąsiadującymi ze sobą epizodami), za pomocą których osiągnął Buczkowski efekt „symultanizmu syntetycznego"[26], czyli wrażenie jednoczesności wszystkich epizodów wewnątrz określonych powyżej ram czasowych. Symultanizm ten jednak (możemy go chyba utożsamić z Buczkowskiego pojęciem „wielopłaszczyznowości") wydaje się trochę zanadto „życzeniowy", a w każdym razie nie do końca objaśnia specyfikę *Urody na czasie*, zwłaszcza, gdy weźmiemy pod uwagę istnienie I części utworu, określonej przez badaczkę zdawkowo jako „zdanie (...) funkcjonujące właściwie na zasadzie motta"[27] (przy czym jego znaczenie i funkcja w obrębie powieści nie wzbudziły już zainteresowania autorki). Jaką rolę może odgrywać takie „motto" (przypomnijmy, brzmi ono: „Nie jest kiedy drugie jest"[28]) wobec kilkuset symultanicznie (?) współistniejących „scen dialogowych, opowiadań i instrukcji"[29]?

Barańczak konstatuje tożsamość obu części: każda z nich ma za zadanie „wyrażenie wszystkiego"[30], przy czym w drugiej (bez powodzenia) wymienia się to, co w pierwszej ma być (z równym skutkiem) ujęte

---

[23] Tamże.
[24] M. Indyk *Granice spójności narracji*, Wrocław 1987, s. 68.
[25] Tamże, s. 91.
[26] Tamże, s. 89.
[27] Tamże, s. 68.
[28] L. Buczkowski *Uroda na czasie*, Kraków 1981, s. 5.
[29] M. Indyk *Granice spójności narracji*, s. 73.
[30] S. Barańczak *Ironia i harmonia*, s. 213.

sentencjonalnie. Od przyjęcia tej hipotezy za pewnik odwodzi nas ostatni akapit *Urody na czasie*. Oto on:

> Dobrze nam tutaj! Siedzimy, szczęśliwi i zadowoleni ze swej roli statystów, będzie można coś zarobić, nowe przedstawienie, nowe role. Znowu przez lasy, pola, łąki, ogrody do domu dezertera. Strzelamy w jedno okno. Jeżeli nic tam się nie porusza, strzelamy w drugie. [s. 202]

Czy owych „statystów" możemy traktować na równi z pozostałymi, pojawiającymi się w powieści postaciami? Moglibyśmy, gdyby nie to, że w swoich odpowiedziach odwołują się oni do „motta", które, jak słusznie zauważa Indykówna, stanowi „jedyne słowa, które ewentualnie można by przypisać narratorowi"[31]. Istnieje więc jakieś porozumienie między tymi właśnie postaciami a narratorem. Wbrew pozorom akapit ten jest wyrazistym finałem utworu: następuje w nim połączenie kluczowego motywu „dezertera" z motywem introdukcji, przede wszystkim jednak mamy tu do czynienia z zaskakującą zmianą perspektywy narracyjnej, zostaje wprost zasugerowany fakt, iż w części II mieliśmy do czynienia z sytuacją odtwórczą.

Henryk Bereza dla uwiarygodnienia językowego bogactwa *Urody na czasie* posłużył się metaforą „magnetofonu pamięci", z którego korzystał jej autor. Jeżeli istotnie wyobrazić sobie ten utwór jako montaż nagrań magnetofonowych, trudno nie zauważyć analogii łączącej go z utworami elektroakustycznymi Johna Cage'a: *Imaginary Landscape No. 5*, *Williams Mix*, czy *Roaratorio*. Dzieła te powstały na zasadzie montażu przypadkowo dobranych nagrań dokumentalnych ze ściśle określonej przez kompozytora dziedziny (np. stare nagrania jazzowe albo odgłosy pochodzące z autentycznych miejsc, w których J. Joyce umieścił akcję *Finnegan's Wake*). Różnica pomiędzy wymienionymi utworami a *Urodą na czasie* polega na tym, że polski pisarz zastąpił operacje losowe poddaniem się swojej „wewnętrznej tonacji" (s. 39), a zamiast (niemożliwych przecież do zdobycia) materiałów nagraniowych użył „dokumentów" zaczerpniętych z dziewiętnastowiecznego piśmiennictwa: rozmówek, podręczników itp. W rezultacie powstało dzieło literackie, a więc – z konieczności – linearne, linearyzm ten jednak został przez Buczkowskiego świadomie „zaprogramowany"

---

[31] M. Indyk *Granice spójności narracji*, s. 68.

w części I, którą – analogicznie do partytur Cage'a – interpretować można jako „wskazówki wykonawcze"[32] do części II, zawierającej przeznaczony do „odegrania" materiał (przy czym, podobnie jak w przypadku fortepianowych improwizacji Buczkowskiego, mamy tu do czynienia z jednoczesnością „programowania" i „emisji"). Składające się nań teksty, mimo że wypowiadane przez „kogokolwiek" (osoby występujące w powieści to przecież jedynie „statyści"), a więc potencjalnie symultaniczne – zostaną, ulegając wymogom ludzkiej percepcji, zaprezentowane po kolei – nie da się bowiem jednocześnie strzelić do dwóch okien.

[32] W partyturze Cage'a mogłyby one brzmieć następująco: Wyłącz jeden magnetofon, kiedy włączasz drugi.

Andrzej Franaszek

„a pod każdym liściem rozpacz"

Dąb, co wierzchołkiem w niebiosach się górnych kołysze,
długi zaś korzeń w głębie Tartaru samego wysyła
Wergiliusz

Kiedy czujemy aż do wnętrzności potrzebę jakiejś wieści,
która coś znaczy, kiedy krzyczymy o odpowiedź i nie jest
nam ona dana,
wtedy dotykamy milczenia Boga.
Simone Weil

Der Tod ist gross.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns
Rilke

Zbigniew Herbert nieustannie konfrontuje bohatera swoich utworów z rzeczywistością cierpienia, bólu, lęku. Poprzez męstwo, wierność, współczucie, związek z drugim człowiekiem, przedmiotem, dziełem sztuki – a więc poprzez postawy i wartości, zajmujące kluczowe miejsce w dziele autora *Struny światła* – bohater ów usiłuje zneutralizować ten szczególny wymiar ludzkiego losu.

Cierpienie wszakże nie pozwala o sobie zapomnieć – nie można zagłuszyć jego krzyku. Krzyku Adama z wiersza *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, krzyku Marsjasza. Krzyk ten to ostateczna, krańcowo szczera ekspresja ludzkiej kondycji. Kiedy schronienia okazują się zawodne, doznawanego cierpienia nie sposób obłaskawić, napełnić usprawiedliwiającym go sensem – pozostaje rozpacz.

Pytania o sens

Tyle pytań – o dęby –
tyle liści a pod każdym liściem
rozpacz [EO, 8][1]

– tak brzmi – wypowiedziana urywkami zdań, jakby przez ściśnięte gardło, ostatnia strofa wiersza *Dęby*, otwierającego tom *Elegia na odejście*. *Dęby* mogą oczywiście być czytane jako medytacja nad okrucieństwem natury; lektura taka nie wyczerpuje jednak znaczeń, zawartych w tym – skądinąd znakomitym – wierszu. Pyta on wszak o sens istnienia świata, przenikniętego bólem, chaotycznego świata, w którym „życie na oślep zmieszane ze śmiercią". Pyta, nie udzielając odpowiedzi. Czytelnikowi poezji Herberta przypomina się w tym momencie wcześniejszy o szesnaście lat (jeżeli posłużyć się datami publikacji zbiorów wierszy) utwór *Pan Cogito szuka rady* – także jego bohater pozostaje sam na sam z pytaniami, na które nie zna odpowiedzi, i rozpaczą:

– szukam cię rabi

– za którym firmamentem
ukryłeś mądre ucho

– boli mnie serce rabi
– mam kłopoty [PC, 69]

---

[1] O ile nie podano inaczej, dzieła Zbigniewa Herberta cytowane są według następujących wydań: WZ – *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971; PC – *Pan Cogito*, Warszawa 1974; ROM – *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, EO – *Elegia na odejście*, Paryż 1990; R – *Rovigo*, Wrocław 1992; BO – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991; MNW – *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993; D – *Dramaty*, Warszawa 1970.

W *Dębach* finałowe milczenie poprzedzone jest właśnie „szukaniem rady", które nie przynosi rezultatu.

W lesie na wydmie trzy dorodne dęby
u których szukam rady i pomocy
bo chóry milczą odeszli prorocy
nie ma na ziemi nikogo bardziej
godnego szacunku dlatego do was
kieruję – dęby – ciemne pytania
na wyrok losu czekam jak niegdyś w Dodonie[2]

Tak więc zawodzą kolejne instancje, mogące zagwarantować ład świata, uprawomocniające przekonanie o sensowności tego, co się nam przytrafia. Milczą chóry antycznej tragedii, zdolne skomentować, odnaleźć przyczynę i sens losu tragicznego bohatera, odeszli starotestamentowi prorocy – głoszący słowo Boga, obdarzeni wiedzą na temat planów Pana, a więc i losów świata. Wobec wyzwania, jakie niesie w sobie cierpienie, bezsilne okazuje się myślowe dziedzictwo antyku i judaizmu, tragiczne i biblijne próby racjonalizacji ludzkiego losu. Bohaterowi *Dębów* pozostaje sięgnięcie do wiedzy tajemnej, mrocznej, wręcz anegdotycznie niejasnej. Ale zwrócenie się po pomoc (czy raczej próba powtórzenia, imitacji tego gestu) do wyroczni – do najbardziej pierwotnych, czerpiących z tradycji magicznej, źródeł poznania świata – jest właściwie tylko pozorowane. Jest grą, rytuałem, w którym Herbertowski bohater uczestniczy, przez chwilę łudząc samego siebie. W rzeczywistości wie, że źródła są zatrute, zaś dęby, które napotyka, nie są tymi, które rosły w słynnej wyroczni Zeusa i których radził się Odyseusz. Już w następnym wersie czytamy: „Lecz muszę wyznać że mnie niepokoi" i powraca świadomość bezsiły. W *Dębach* Blake'owskiej z ducha „pieśni doświadczenia" – Herbert nie ma większych złudzeń. Na chwilę tylko przywołuje „pieśń niewinności", w której

---

[2] W podobnej sytuacji umieszcza podmiot mówiący wiersza „[*Einst hab ich die Muse gefragt...*]" Tadeusz Różewicz: „zmęczony / szukałem cienia / pod drzewem wiadomości / dobrego i złego / ale drzewo uschło / rozwiało się / odarty przez czarnego anioła / z wiary nadziei miłości / znalazłem się na drodze / pustej ciemnej / wyziębionej." (*Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 23).

[...] wszystko zda się skłania
do pocałunków wyznań pojednania[3].

Natura, która autorowi *Ody do słowika* („słowicze żale Keatsa") zdawała się – jako przeciwwagę dla ludzkiego świata pełnego zgryzoty – przynosić ukojenie, XX-wiecznego poety nie chroni już przed wiedzą o nieuchronności bólu i śmierci. Jej rozrzutność, poświęcanie mnogości istnień (w tym wypadku owoców dębu, żołędzi), by zapewnić trwanie gatunkom, staje się dowodem powszechności tych zjawisk. Wszędzie triumfuje „nietzscheański duch", symbol prawa siły, poświęcenia słabych dla silnych, wielu dla nielicznych. Innymi słowy: nie istnieje żadna ucieczka przed cierpieniem, jakie nas spotyka (ciągle obracamy się w kręgu odrębnych, ale ściśle powiązanych ze sobą zjawisk: ból – cierpienie – lęk – śmierć – kruchość bytu) – cały świat jest nim równomiernie wypełniony. Jak w tych wersach, które wspólnotę w cierpieniu, człowieka i pozaludzkiego świata, podkreślają antropomorfizacją, dostrzegając w przyrodzie samotną śmierć bezbronnych i słabych.

przytułki listków sierocińce kiełków
blade bardzo blade
słabsze od trawy
na oceanie piasku
walczą samotnie samotnie
dlaczego nie bronicie waszych dzieci
na które pierwszy mróz położy miecz zagłady

Liście, których szum był dla kapłanów w Dodonie wróżebnym znakiem, informacją – milczą, są wydane śmierci i niczego już nie obwieszczą. Pokrewieństwo między naturą a człowiekiem (być może mamy tu do czynienia z jeszcze jednym skojarzeniem: pod dębami skła-

[3] Wersy te – zauważmy – zdają się być pastiszem sentymentalnej sielanki. Być może jednak mają też znaczenie głębsze. Choć nie są dosłownym cytatem, budzą przecież skojarzenie z *Panem Tadeuszem* – opisem Świątyni dumania (Księga III, w. 296 nn.) czy inwokacją do drzew, rozpoczynającą Księgę IV. W tym kontekście *Dęby* byłyby swoistą polemiką z Mickiewiczem, czy może raczej ze słynną Miłoszowską wykładnią, ukazującą *Pana Tadeusza* jako poemat metafizyczny, odkrywający głęboką – przenikniętą ładem – strukturę świata. *Dęby* przeciwstawiałyby tej wizji kryjące się w świecie cierpienie i zło, będąc w ten sposób częścią utajonej polemiki z Miłoszem, jaką odczytać można w twórczości autora wiersza *Prolog*.

dały swoich zmarłych ludy koczownicze) podkreślono, łącząc z obserwacją konkretnego, istniejącego w przyrodzie, zjawiska (obumierające, rozkładające się u stóp dębu liście i żołędzie) kulturową aluzję. Przyrównanie ludzkiego losu do doli liści jest wszak toposem, który można odnaleźć w Biblii:

Jak gęste liście na bujnym drzewie,
jedne spadają, a drugie wyrastają,
podobnie pokolenia ciała i krwi,
jedno umiera a drugie się rodzi,[4]

Iliadzie:

Taki już los ludzkich rodów jak losy nietrwałych liści.
Jedne na ziemię wiatr zrzuca liście, a inne wydaje
Rozkwitający las, kiedy zbliża się pora wiosenna.
Z rodem człowieczym to samo. Jeden rozkwita, a drugi
Pada [...],[5]

czy *Boskiej Komedii*:

A jako liście, gdy jesień nadchodzi,
jeden po drugim spadają szkarłatnie,
aż drzewo – zda się – we własnej krwi brodzi,

tak się z urwiska w tę Charona matnię
rzucały grzeszne Adamowe dzieci.[6]

Świat pogrążony w przypadku

Odwołanie się do cierpienia istniejącego w przyrodzie ma oczywisty cel. Dla bólu umierającego zwierzęcia trudno znaleźć wyższą, usprawiedliwiającą, na przykład eschatologiczną perspektywę. Cierpienie człowieka można wpisać w kontekst moralny („cier-

---

[4] *Mądrość Syracha czyli Eklezjastyk* 14, 18, w: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych, Warszawa 1990, s. 794.

[5] Homer *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, Wrocław 1986, s. 146.

[6] Dante *Boska Komedia. Piekło. Pieśń III*, przeł. St. Barańczak, „Zeszyty Literackie" 1995 nr 50.

pienie uszlachetnia") czy religijny (cierpienie oczyszczające z grzechu, przygotowujące na spotkanie z Bogiem). Cierpienie pozaludzkiego świata jest czyste, pozbawione możliwości takiego usensownienia.[7] *Dęby* są więc destrukcją harmonijnego, zakładającego teleologiczny ład, obrazu świata. Można powiedzieć, że są późną realizacją motywu, ikonograficznie skodyfikowanego przez słynny obraz Poussina: w Arkadii odkryta zostaje śmierć. Herbertowska „pieśń doświadczenia" staje się wtedy ciągiem zdyszanych, przepełnionych przerażeniem pytań:

Jak mam rozumieć waszą mroczną parabolę
barok różowych aniołków śmiech białych piszczeli
trybunał o zaranku egzekucja nocą
życie na oślep zmieszane ze śmiercią
mniejsza o barok którego nie znoszę
lecz kto rządzi
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera
demiurg nikczemnych tablic statystycznych
który gra w kości zawsze wychodzi na swoje
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku
a sens tęsknotą słabych ułudą zawiedzionych

Poprzedzona kolejnymi antropomorfizacjami, kwestia kluczowa, znaczeniowy rdzeń tego wiersza, jest nawet wyodrębniona graficznie: to środkowy, najkrótszy wers strofy. Cierpienie i śmierć każą pytać o naturę Boga, wątpić o nim jako poręczycielu sensu. Herbert stawia swego bohatera w sytuacji Hioba – irracjonalność ciosów podważa ład świata, prowokuje myśl, że Bóg jest zły, a dostrzeganie w swoim losie usprawiedliwiającego go znaczenia jest w rzeczywistości tylko „ułudą zawiedzionych". *Księga Hioba*, ukazując cierpienie niewinnego, kwestionowała pewien sposób racjonalizacji dotykającego nas zła – prawo *do ut des*, sprawiedliwej odpłaty, by wprowadzić obraz Boga, którego działanie wykracza poza ludzką zdolność pojmowania. W *Dębach* wszechobecność bólu każe wątpić w istnienie w świecie jakiegokolwiek porządku. Dla obu tekstów wspólne jest zagrożenie sensu życia,

[7] „Ale koń? Robak? O nich zapomniano. To cierpienie jest pozbawione sprawiedliwości – nagi fakt ziejący absolutem rozpaczy. (...) ból jest bólem, gdziekolwiek by się pojawił, równie straszliwy w człowieku, jak w musze, wykształciło się w nas doznanie czystego cierpienia, piekło nasze stało się uniwersalne" – pisał o tym Gombrowicz (*Dziennik 1957-1961*, w: *Dzieła*, t. VIII, Kraków 1989, s. 37, 39).

które przynosi cierpienie niezawinione i doświadczenie rozziewu między wyobrażeniem o Bogu (czy też „sprawiedliwym" urządzeniu świata) a doznawaną rzeczywistością. Rudymentarne, acz zabarwione niepokojem bluźnierstwa, odczucie, iż – jak w starym wierszu Różewicza – „Bóg (...) ocieka krwią / ludzi / nie własną".[8]

Cierpienie niewinnych, które Iwanowi Karamazowowi kazało niegdyś „zwrócić bilet", w wierszu Herberta staje się przyczyną manichejskich spekulacji – „bóg wodnistooki"[9] to wszak nie kto inny jak Demiurg, pan tego świata, „Książę, który stoi na czele wszystkich Potęg Ciemności"[10]. Utwór otwierający *Elegię na odejście* kwestionuje wszelkie nadzieje na odkrycie w świecie nadrzędnego ładu, jest zapisem poznania istoty rzeczywistości. Bohater wiersza przychodzi do dębów, postrzegając je jako drzewa święte, będące *axis mundi*. W centrum świata nie odnajduje wszakże wyjaśnienia wszystkiego, co przygodne i niezrozumiałe, ale ból i śmierć. Powtórzmy: w tym krótkim Herbertowskim wykładzie struktury świata, cierpienie (rozumiane jako zło) zajmuje miejsce centralne. Z daleka przypominające o Dodonie, z bliska dęby okazują się manichejskim drzewem śmierci, które – jak pisał Sewerus z Antiochii – „całe jest złe. Nie czyni nigdy niczego dobrego, lecz jest poróżnione same z sobą, a każda z jego części deprawuje wszystko, co znajduje się w pobliżu".[11]

Manicheizm to jednak szczególny – o ile gnostycki Demiurg, stwórca tego, gorszego świata, był obdarzony pozytywnym statusem bytowym, Herbertowski „demiurg nikczemnych tablic statystycznych" jest tylko hipostazą przypadku. Polemiczne odwołanie się do Einsteina, który nie wierzył, że Bóg zajmuje się grą w kości, sugeruje wizję świata opartego

---

[8] T. Różewicz *Gotyk 1954*, w: *Poezje*, Kraków 1988, t. I, s. 350.

[9] Nie jest to epitet obojętny i przypadkowy: w twórczości Herberta pojawia się wcześniej przynajmniej raz: w *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika*, gdzie czytamy o „wodnistookich prześladowcach". W ten sposób pojawiałaby się więc analogia między dwoma, zdawałoby się radykalnie odmiennymi, porządkami: politycznym i metafizycznym. Dokładniej rzecz biorąc, cierpienie prowadziłoby do postrzegania Boga na wzór ziemskich tyranów.

[10] Cyt. za H. Rousseau *Bóg zła*, przeł. A. Kotalska, Warszawa 1988, s. 67. W ten sposób komentuje *Dęby* także Aleksander Fiut *Język wiary i niewiary*, w: *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995, s. 148.

[11] Cyt. za H. Rousseau: *Bóg zła*, s. 68.

jedynie na przypadku i prawdopodobieństwie. Jest to więc świat, z którego Bóg się wycofał. Herbert mówi: rezygnacja z jakiejkolwiek ponadludzkiej instancji prowadzi do świata pogrążonego w chaosie, wypełnionego pustką. W takim świecie pewne pozostaje tylko to, co bliskie i namacalne – cierpienie.

Milczenie boga

Pytania, jakie stawia wiersz, pozostają bez odpowiedzi. Symbolika dębów – w Biblii oznaczających łączność z Bogiem (Jozue kładzie pod dębem kamień, mający być znakiem powrotu do Pana[12]) – zostaje odwrócona. Bohater utworu, przez którego krzyczy cierpienie, słyszy jedynie milczenie Boga. Ta sytuacja po raz pierwszy pojawiła się w twórczości Herberta blisko pół wieku wcześniej. W wydanej w 1954 roku antologii „*...każdej chwili wybierać muszę*" wśród dwudziestu utworów przyszłego autora *Struny światła*, znajduje się wiersz *De profundis*, w oczywisty sposób nawiązujący do Psalmu 130. Gdy jednak biblijny utwór jest w gruncie rzeczy pochwałą Boga, Herbertowskie *De profundis* koncentruje się wokół opisu ludzkiej kondycji, na którą składa się uwięzienie w cielesności („Złowiony w sieci żył napiętych"), wynikające z niej ułomność i ból („narastają słoje cierpienia / ciało się zgina i łamie"), radykalne oddzielenie od tego, co ponadziemskie (czytaj: przekraczające mizerię ludzkiego losu) – a więc i od Boga:

złączony z ludźmi i ze światem
zakorzeniony w twardą ziemię
podległy obcym ruchom planet

– nie mogę być ani daleki
ani doskonały

Ta dramatyczna diagnoza, podkreślana ekspresywnymi obrazami („na wskroś przebity ziemską osią"), kulminuje w finałowej scenie próby zwrócenia się do Boga, krzyku o pomoc „z głębokości" ludzkiej nędzy.

---

[12] *Księga Jozuego*, 24, 26, w: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 228.

Poddany zmianom
bliski śmierci
z czerwonej jamy ciała
– wołam.[13]

Próba kończy się porażką, wiersz urywa się, po wołaniu nie następuje odpowiedź, nie zostaje zarysowany choćby kontur, zarys sytuacji dialogicznej. Bóg milczy. W wizerunku człowieka, jaki konstruuje Herbert, pojawia się więc jeszcze jeden rys: niezaspokojona tęsknota do Boga.[14] Jej artykulację odnajdujemy także w innych utworach poety. W drukowanym jeszcze w 1951 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego", wierszu *Usta proszą* towarzyszy jej poczucie, iż Bóg nieskończenie wykracza poza ludzką zdolność pojmowania:

– a może dojdę Ciebie szeptem –
którego dotknąć nie potrafię
który wypełniasz mnie do dna.[15]

W prozie poetyckiej *Mysz kościelna* z tomu *Studium przedmiotu* wiąże się z oskarżeniem Boga o niewrażliwość na ludzki los:

Krawędzią rynsztoku szła przed siebie głodna mysz. Zamiast białego sera postawiono przed nią kościół. Weszła tam nie z pokory lecz z przypadku. Robiła wszystko, co trzeba: czołgała się do krzyża, klękała przed ołtarzami, spała w ławce. Nie spadło na nią ani jedno ziarnko manny. Pan Bóg zajmował się w tym czasie uciszaniem oceanów. [...] Na dnie złotego kielicha znaleziono raz czarną kroplę pragnienia. [WZ, 277]

W *Homilii z Rovigo* spotyka się z kondycją bohatera, który nie jest już zdolny ożywić, przyjąć znaczeń Biblii:

---

[13] Z. Herbert *De profundis*, w: *„...każdej chwili wybierać muszę" (almanach poetycki)*, Warszawa 1954, s. 161.

[14] Być może należałoby powiedzieć: do innej, lepszej, jakby właściwej człowiekowi, rzeczywistości. Bohater wiersza Herberta dawałby w ten sposób wyraz przekonaniu o tym, iż egzystujemy w rzeczywistości zdegradowanej, będącej tylko cieniem przysługującego nam świata. Przemiany tego – jak mówi Ricoeur – „mitu wygnania" można oczywiście śledzić od Biblii po na przykład... Winstona Smitha, bohatera *Roku 1984* Orwella, który w pewnym momencie uprzytamnia sobie, nie mając ku temu żadnych racjonalnych przesłanek, że znajduje się w świecie „gorszym", ułomnym, że w jego świadomości kołacze się obraz innego – pełniejszego, ciekawszego, a poprzez to ontycznie bogatszego – świata.

[15] Z. Herbert *Usta proszą*, „Tygodnik Powszechny" 1951 nr 2.

[...] ja naprawdę Go szukałem
i błądziłem w noc burzliwą pośród skał
[...]
i sądziłem że z kart książek Znak powstanie
ale milczał – niepojęty Logos. [R, 27]

Bohater ten znajduje się w konkretnej sytuacji kulturowej. W dziele autora *Homilii* można odnaleźć przekonanie, iż współczesna cywilizacja właściwie odsunęła od siebie myślenie w – szeroko rozumianych – kategoriach religijnych. Żyjemy w świecie, z którego Bóg odszedł. Glos Herberta współbrzmi tu ze słowami Miłosza, dającego w znanych wersach utworu *Oeconomia divina* świadectwo epoce, która ludzką wolność zbudowała na negacji tego, co ponadjednostkowe, i oczywiście Różewicza, autora wierszy *Zasypiając*, *Biel*, *Kamieniołom*, [*rzeczywistość*...] czy *Obraz*; mówiącego „widzę człowieka stworzonego / na obraz i podobieństwo boga / który odszedł"[16].

Świat zdesakralizowany

Herbertowskiemu bohaterowi religijne dziedzictwo zdaje się być nieraz zbiorem martwych form. Jak w prozie poetyckiej *Ozdobne a prawdziwe* z *Napisu*, gdzie pierwotnemu „energetycznemu" doświadczeniu *sacrum* przeciwstawione są współczesne „trójwymiarowe ilustracje z żałosnych podręczników" [WZ, 319]. Ten wymiar twórczości autora *De profundis* dostrzegł swego czasu Paweł Lisicki i w cennym szkicu *Puste niebo Pana Cogito* wpisał autora *Struny światła* w szereg „pisarzy wydziedziczonych", którzy „zmagają się z upadkiem religijnego pojmowania świata, a to znaczy z radykalnie nowym doświadczeniem nicości, odrealnienia i wyjałowienia rzeczywistości".[17]

---

[16] T. Różewicz *Obraz*, w: *Poezje*... t. II, s. 387.

[17] P. Lisicki *Puste niebo Pana Cogito*, „Res Publica" 1991 nr 9. Przedruk w tegoż: *Nie-ludzki Bóg. Eseje*, Warszawa b.d., s. 53-71. O pojawianiu się w twórczości Herberta tematu erozji, „jakiej w dwudziestym wieku uległa wyobraźnia i wrażliwość religijna" pisze też Aleksander Fiut w książce *Język wiary*... Przypomnijmy wreszcie, że doświadczenie, które można określić mianem właśnie „pustego nieba" Hugo Friedrich przyjął za jeden z wyznaczników nowoczesnej poezji: „Cel wzlotu jest nie tylko odległy, lecz i pusty, jest beztreściową idealnością". H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 74.

Bohater Herberta jest więc, chcąc nie chcąc, spadkobiercą Oświecenia. Świat, który otrzymuje w spadku, to świat zdesakralizowany, pozbawiony religijnej sankcji. W *Liście*, jednym z Herbertowskich *Apokryfów*, Vermeer pisze do Leeuwenhoeka, którego traktować tu można jako figurę oświeceniowego racjonalizmu i dążenia do naukowego, a religijnego opisania i wyjaśnienia świata:

Obawiam się, że Ty i Tobie podobni wyruszacie na niebezpieczną wyprawę, która przynieść może ludzkości nie tylko korzyści, ale także wielkie, nie dające się naprawić szkody. Czy nie zauważyłeś, że im bardziej środki, narzędzia obserwacji doskonalą się, tym bardziej cele stają się odległe i nieuchwytne. Z każdym nowym odkryciem otwiera się nowa otchłań. Jesteśmy coraz bardziej samotni w tajemniczej pustce wszechświata.[MNW, 167].

Herbert nawiązuje do słynnego wyznania Pascala: „Wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie", by w ostatnim zdaniu powyższego fragmentu wyrazić poczucie pustki, samotności w świecie odartym ze świętości, pozbawionym tajemnicy, rządzonym – jak podejrzewa się w *Dębach* – jedynie przez przypadek. W tym świetle przyczyną rozpaczy nękającej bohatera wiersza, od którego rozpoczęliśmy ten tekst, staje się „utrata Boga" – niezdolność do postrzegania świata w wymiarze religijnym, który przyniósłby odpowiedzi na egzystencjalne i metafizyczne pytania, zagwarantowałby poczucie sensu i bezpieczeństwa. Postoświeceniowy rozum nie dostarcza schronienia przed cierpieniem i lękiem.

Wiem [kontynuuje Vermeer] że pragniecie wyprowadzić ludzi z labiryntu zabobonu i przypadku, że chcecie im dać wiedzę pewną i jasną, jedyną – waszym zdaniem – obronę przed lękiem i niepokojem. Ale czy przyniesie ona istotnie ulgę, jeśli zastąpimy słowo Opatrzność słowem konieczność. [MNW, 167][18]

Świat, oddany we władanie praw fizyki i statystycznych prawidłowości, staje się światem nieludzkim. Znajomość *Apokryfów* pozwala uznać, że słynny i niejednoznaczny wiersz *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy* jest próbą obrony (oczywiście nie obrony naiwnej, postulującej świadomą rezygnację z rozumowego dążenia do poznania

[18] Na temat obecności postoświeceniowego, zdesakralizowanego wizerunku świata w twórczości Herberta pisał Jacek Giszczak. Zob.: *„Pan Cogito" a postawa chrześcijańska*, „Roczniki Humanistyczne" t. XXX (1982) z. 1 s. 19.

prawdy) religijnego doznawania świata, które przekracza granice suchych racjonalizacji.

– chcę być kochany
przez nieuczonych i gwałtownych
są to jedyni
którzy naprawdę mnie łakną [PC, 60]

Herbert rozgranicza dwa porządki – nauki, opartej na racjonalnym rozumowaniu i wiary, wiedząc, że ten pierwszy, roszcząc sobie pretensje do wyłączności („racjonalna furia") nie jest w stanie ogarnąć całej złożoności świata i ludzkiej duszy. Przeciwnie – prowadzi do uproszczenia i wyjałowienia świata, podporządkowania go abstrakcyjnym prawidłowościom. Dlatego rozmówca Spinozy mówi o rzeczach jednostkowych i znikliwych („kwiatach we włosach", „pijackiej piosence"), które – nie mieszcząc się w „symetrii wywodów" – stanowią esencję ludzkiego życia. Tytułowe kuszenie nie jest spotkaniem z diabłem, lecz z Bogiem, łączącym w sobie *fascinans* i *tremendum*, Bogiem, przez którego zostanie później „uwiedziony" podróżnik Cogito. Sam Herbert mówił: „Moją intencją jest uszanowanie w człowieku cząstki irracjonalnej – potrzeby poezji i potrzeby tego, co nasi przodkowie nazywali Bogiem, a dla czego my, ich następcy, szukamy nowego imienia".[19] Tak jest w cytowanym już wierszu *Pan Cogito szuka rady*, który zaczyna się od słów opisujących pustkę, jaka staje się udziałem człowieka żyjącego w świecie opartym na czysto racjonalnym paradygmacie.

Tyle książek słowników
opasłe encyklopedie
ale nie ma kto poradzić

zbadano słońce
księżyc gwiazdy
zgubiono mnie

moja dusza
odmawia pociechy
wiedzy [PC, 68]

---

[19] *Jeśli masz dwie drogi... Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, w: K. Nastulanka *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975, s. 284.

Herbert okazuje się być zatem jednym z poetów doświadczających życia w „czasie marnym". Mógłby powtórzyć – przytoczmy tę oczywistą frazę – za Hölderlinem:

Lecz, przyjacielu, za późno przychodzimy. Choć żyją bogowie,
Lecz żyją ponad naszymi głowami, w innym świecie.[20]

Tęsknota

Podobne rozumowanie doprowadziło Wojciecha Gutowskiego do konstatacji, iż „bohater Herberta (...) wyzuty jest z doświadczenia *sacrum*, amputowane mu zostały: przeżycie wymiaru głębi i radosna moc wyobraźni teofanicznej".[21] Zdanie takie jest jednak uproszczeniem. Nie dostrzega bowiem – religijnego właśnie – napięcia, kryjącego się w emocjach, które tak często stają się udziałem Herbertowskiego bohatera – w poczuciu braku, poczuciu życia w obszarze pozbawionym jakiegoś wymiaru, w nie zawsze do końca sprecyzowanej tęsknocie. Tak jest na przykład w wierszu *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*. Interpretując go, należy oczywiście uwzględnić kontekst biograficzny – pamiętać o Lwowie, rodzinnym mieście poety. Warto też jednak przyjrzeć się bacznie ostatniemu wersowi pierwszej strofy:

Gdybym tam wrócił
pewnie bym nie zastał
ani jednego cienia z domu mego
ani drzew dzieciństwa
ani krzyża z żelazną tabliczką
ławki na której szeptałem zaklęcia
kasztany i krew
ani też żadnej rzeczy która nasza jest [PC, 14]

Aluzja do dziesiątego przykazania jest swego rodzaju opisem katastrofy wojny i wysiedleń – sytuacji stojącej w radykalnej sprzeczności z mo-

---

[20] F. Hölderlin *Chleb i wino*, w: *Poezje wybrane*, przeł. M. Jastrun, Warszawa 1964, s. 67.

[21] W. Gutowski *Świadek odbóstwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne" S. XLVIII (1993), s. 54.

ralnym postulatem niepożądania tego, co należy do drugiego człowieka. Znak Dekalogu funkcjonuje jednak w tym wierszu także na innej, ogólniejszej płaszczyźnie – jest symbolem łączności pomiędzy Bogiem i ludźmi. Pragnienie powrotu, o którym mówi cytowany wiersz – choć połączone z wiedzą o jego niemożliwości – obejmuje więc i tęsknotę do dialogicznej więzi z Bogiem, upostaciowionej w opowiadaniu o spotkaniu i rozmowie Mojżesza z Panem na Synaju, zawarciu przymierza między Bogiem a ludem wybranym. Pozbawiony tej więzi świat staje się obszarem śmierci i cierpienia; poetyckie obrazowanie odwołuje się zarazem do realiów epoki masowych wojen i totalitaryzmów, jak i motywów biblijnych („prochem jesteś i w proch się obrócisz"[22]): „kredowe koło rudzieje / tak jak stara krew / wokół rosną kopczyki / popiołu / do ramion / do ust" [PC, 15]. Znów należałoby wskazać na analogię między Herbertem i autorem *Płaskorzeźby*. O narysowanym kredą kole, w którym znalazł się Pan Cogito, warto myśleć, pamiętając o kredowym kole z wiersza Różewicza, pod takim właśnie tytułem.[23] Życie, pozbawione wymiaru ponadbiologicznego, zamienia się w zaklęty krąg, z którego jedynym wyjściem jest śmierć. W obu wierszach słychać wyraźnie ton rozpaczy z powodu oddzielenia, u Różewicza – ton bolesnej ironii. Szansę kontaktu z Bogiem przekreśla jednak tylko obojętność; sama nawet artykulacja niezaspokojonej tęsknoty otwiera na Tajemnicę, wyrywa z niezdolności odczucia *sacrum*.

Konfrontacja z nicością

„Duszą życia jest jego groza" – notuje w 1955 roku Henryk Elzenberg.[24] Grozę tę, którą wywołuje czająca się w bycie nicość, dostrzec można w twórczości ucznia Profesora – Zbigniewa Herberta. Z tomu *Napis* pochodzi niepokojący wiersz *Longobardowie*, w którym germańscy najeźdźcy Italii z VI stulecia nabierają wymiaru kosmicznego, stają się figurą zniszczenia, okrucieństwa historii, wreszcie – nicości.

---

[22] *Księga Rodzaju* 3, 19, w: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 27.

[23] T. Różewicz *Kredowe koło*, w: *Płaskorzeźba...*, s. 47.

[24] H. Elzenberg *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1994, s. 416.

Ogromny chłód wieje od Longobardów
Cień ich trawę przepala kiedy zlatują w dolinę
Krzycząc swoje przeciągłe nothing nothing nothing[25] [WZ, 311]

„Nothing" – „nic", a więc radykalna negacja, przeciwieństwo świata, który jest „wszystkim" – łączy w sobie ocenę wystawioną opartej na zniszczeniu kulturze najeźdźców, i – poprzez monumentalizację, wspomnianą „kosmizację" („Mocno siedzą w siodle przełęczy / W lewej trzymają jutrznie") – symbol nicości, ukrytej pod powierzchnią zjawisk. To „nic" powraca, choć w zakamuflowanej formie, w *Krajobrazie*; wierszu kreślącym pełen grozy – pod względem ontycznym nacechowany negatywnie – obraz, w którym elementy widzialnego świata zdają się być podszyte nicością.

jest tylko kamień piasek gnój i wiatr bez celu i koloru
[...]
a także biała szubienica bo na niej wiszą chude strąki
ciał którym wiatr przywraca życie ten wiatr bez drzew i bez obłoków [EO, 22]

W obu utworach, do jakiegoś stopnia historyczny (w drugim wierszu czytamy o „armii księcia Parmy") epizod staje się nagłą kondensacją, czy epifanią niebytu, który czai się – ten antropomorfizujący czasownik najlepiej chyba oddaje dramatyzm sytuacji – w pozornie pewnym i dającym oparcie świecie. W wierszu *Do Marka Aurelego* z kolei, kosmiczna katastrofa – „aż runą świata ściany cztery" [WZ, 29] – to obok historyczno-politycznej aluzji także zagłada, jaką „kruchemu ludzkiemu lądowi", wysepce światła i *logosu* niesie pustka, nicość, możliwość niebytu. Trudno oprzeć się skojarzeniu z późniejszą, wstrząsającą, słynną wizją Gombrowicza:

Kościół przestał być kościołem. Wdarła się przestrzeń, ale przestrzeń już kosmiczna, czarna, i to nawet nie działo się już na ziemi, lecz raczej ziemia przeistoczyła się w planetę zawieszoną we wszechświecie, kosmos stał się obecny, to odbywało się w jakimś jego

---

[25] Pisze o tym Ryszard Matuszewski: „irrealna groza (...) choć zmonumentalizowana nie przestaje być wyrazem metafizycznego już bardziej aniżeli »historycznego« przerażenia", (*Nad „Wierszami zebranymi" Herberta*, w: *Z bliska. Szkice literackie*, Kraków 1981, s. 261). Warto też przypomnieć uwagę Marka Skwarnickiego, zapisaną przezeń na marginesie tomu *Pan Cogito*: „Herbert nieomal obsesyjnie bronił się zawsze przed tą nicością, która wyziera spod powierzchni wydarzeń i skorupy przedmiotów". (*Smutek Pana Cogito*, „Tygodnik Powszechny" 1974 nr 15).

miejscu. Tak dalece, że światło świec, a nawet światło dnia, wdzierające się poprzez witraże, stało się czarne jak noc. Więc chyba nie byliśmy już w kościele, w tej wsi, ani na tej ziemi, tylko [...] gdzieś w kosmosie, zawieszeni z naszymi świecami i naszym blaskiem, i tam gdzieś w bezmiarach wyczynialiśmy te dziwne rzeczy ze sobą i pomiędzy sobą, podobni małpie, która by wykrzywiła się w próżni.[26]

W obu opisach (przyznajmy: mających za sobą inne tło myślowe) pojawia się ten sam temat: chwilowe wyrwanie człowieka z jego zagospodarowanego, codziennego, na pozór bezpiecznego świata i – ukazujące kruchość podstaw, na których opiera się jego egzystencja – postawienie go twarzą w twarz z nicością. Nie sposób nie przywołać też raz jeszcze twórczości Różewicza, utworów *Ostroga*, *Zielona róża*, *[bezbarwny, bezwonny...]*, a przede wszystkim wiersza *Nic*, opisującego podobne doświadczenie. Różewiczowskie „nic" może mieścić w sobie oczywiście różne kategorie – na przykład pustkę aksjologiczną. Przede wszystkim jednak oddaje grozę, chwilowo odsłaniającego się niebytu:

W nocy
słowo
nic
rozrasta się krzewi
gwałtownie

w dzień
traci swą
żarłoczność

wślizguje się w życie
jak nóż w mięso.[27]

Herbertowskiego bohatera spotyka cierpienie, związane z jego egzystencjalnym statusem: zawieszeniem – czy może raczej: rozdarciem – pomiędzy rozmaitymi porządkami: naturą, historią, kulturą. To zawieszenie ma jeszcze jeden wymiar: jest chwiejną granicą między bytem a nicością. Mówi o tym *Przypowieść o królu Midasie*, który z despotyczną ciekawością dopytywał się sylena:

---

[26] W. Gombrowicz *Pornografia*, w: *Dzieła*, t. 4, Kraków 1990, s. 17.
[27] T. Różewicz *Nic*, w: *Poezje...* t. 2, s. 161.

– co dla człowieka najlepsze

zarżał sylen
i powiedział:
– być niczym
– umrzeć [WZ, 65]

Odpowiedź na pytanie króla, która według mitu brzmiała: „Najlepiej jest nie urodzić się wcale, a skoroś się urodził – jak najprędzej wrócić skądeś przyszedł"[28], streszcza mizerię człowieczego losu. Wątpliwości Midasa koncentrują się wokół śmierci, której tajemnicy nie sposób dociec: „pyta starych ludzi / – ile dni żyje mrówka / – dlaczego pies przed śmiercią wyje / jak wysoka będzie góra / usypana z kości / wszystkich dawnych zwierząt i ludzi". Pytania (a właściwie jedno, odmieniane na rozmaite sposoby, pytanie o sens i konieczność umierania) pozostają bez odpowiedzi. Każde istnienie znajduje swój kres w śmierci i nic nie pozwala stwierdzić, iż jest ona czymś więcej, niż pustką. W ten sposób Midas odnajduje rozpacz, która każe mu patrzeć na ludzką egzystencję jak na „życie cieni". Finał – mimo pozorów ironii – jest śmiertelnie poważny. Podobnie jak w późniejszym wierszu *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, schronieniem przed wyzierającą zewsząd nicością zdają się być nie abstrakcyjne dociekania, ale – choć jest to schronienie kruche, opatrzone zwątpieniem – rzeczy błahe, codzienne, zdawałoby się, nie zasługujące na poważne traktowanie, a streszczające w sobie migotliwe piękno świata.

będziemy trochę pili
i trochę filozofowali
i może obaj
którzy jesteśmy z krwi i złudy
wyzwolimy się w końcu
od gniotącej lekkości pozoru [WZ, 67]

Obrona – podtrzymywanie istnienia

Herbert każe jednak swojemu bohaterowi nie tylko szukać przed nicością schronienia, ale i próbować dążyć do – o ile moż-

[28] Cyt. za: Sofokles *Antygona*, przeł. K. Morawski, Wrocław 1984, s. XVII.

na to tak określić – konfrontacji z nią. Uświadomienie sobie kruchości podstaw świata, które staje się udziałem Midasa czy anonimowego rozmówcy Marka Aurelego, budzi lęk, który nie jest niczym innym niż – jak pisze Tillich – „egzystencjalną świadomością niebytu. »Egzystencjalna« znaczy w tym zdaniu, że nie abstrakcyjna wiedza o niebycie wywołuje lęk, lecz świadomość, iż niebyt stanowi część własnego bytu człowieka".[29] Tak rozumiany lęk może w skrajnej postaci doprowadzić do – jak wiemy nieobcej Herbertowskiemu bohaterowi – rozpaczy, czyli utraty nadziei (łacińskie *desperatio*, z którego wywodzi się angielskie *despair* i francuskie *desespoir* to właśnie „brak nadziei"). Ratunkiem przed rozpaczą jest skonkretyzowanie lęku, czyli zamienienie go w strach posiadający konkretny przedmiot (strach przed czymś), z którym można walczyć.[30] To Tillichowskie rozróżnienie lęku i strachu dobrze ilustruje sytuacja, zawarta w wierszu *Potwór Pana Cogito*. Oczywiście utwór ten można interpretować jako aluzyjną diagnozę rzeczywistości państwa totalitarnego, lub – głębiej – jako egzemplifikację „obszaru wydziedziczenia", zatarcia się wartości.[31] Daje się bowiem czytać na różnych poziomach, tyleż opisując rzeczywistość PRL-owską, co dotykając ludzkiej kondycji jako takiej. Najistotniejsza jest jednak dla nas próba walki z nicością, jaką podejmuje Pan Cogito:

przez mgłę nie sposób dostrzec
oczu pałających
łakomych pazurów
paszczy

przez mgłę
widać tylko
migotanie nicości [ROM, 54]

– a która jest właśnie próbą uwolnienia się od egzystencjalnego lęku, ukonkretnienia go, by móc przeciwstawić mu męstwo.

---

[29] P. Tillich *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Paris 1983, s. 41.

[30] Por. tamże, s. 44.

[31] Por. S. Barańczak *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. krajowe, Kraków 1985, s. 38. Co ciekawe, bardzo podobne rozpoznanie codziennej rzeczywistości państwa totalitarnego dał znacznie wcześniej – w wydanej w 1960 roku *Rozmowie z księciem* – w wierszu *Jest tak ukryty*, Różewicz. Także i ten utwór, podobnie jak wiersz *Potwór Pana Cogito* można rozpatrywać równie dobrze na płaszczyźnie politycznej, jak i egzystencjalnej. T. Różewicz *Jest tak ukryty*, w: *Poezje*... t. 1, s. 506.

Pan Cogito /.../
nie lubi życia na niby

chciałby walczyć
z potworem
na ubitej ziemi [ROM, 56]

Walka skazana jest jednak na niepowodzenie (by posłużyć się frazą z innego wiersza: na końcu Pan Cogito zdobędzie „złote runo nicości") – nie sposób wszak walczyć z tym, czego nie ma. Działalność bohatera utworu (będąca próbą przeciwstawienia się tyleż niejasnej, mglistej naturze totalitarnego terroru, co – powtórzmy raz jeszcze – niepochwytnemu przenikaniu niebytu, degradacji, zniszczenia, śmierci – do świata, czyli całości istnienia) posiada jednak głęboki sens, ponieważ zaświadcza o tym, że Pan Cogito jeszcze istnieje. Dzięki niej może on zabezpieczyć sobie niewielką enklawę, wokół której „jak czad" rozciąga się niebyt. Jest więc swoistym podtrzymywaniem istnienia. Choć chwilowym – zanim nadejdzie „uduszenie bezkształtem".

Lęk

Sytuacja skonfrontowania człowieka z zagrażającą mu nicością swą najpełniejszą realizację – w dziele Zbigniewa Herberta – znalazła w *Jaskini filozofów*. Zmaganie się Sokratesa z Dionizosem to próba przeciwstawienia się przedracjonalnej grozie, mrocznemu szaleństwu, negatywności zagrażającej ludzkiemu „ja", kruchemu *logosowi*.[32] *Jaskinia* jest niejako współczesnym *Fedonem*, czy raczej współczesną odpowiedzią na przesłanie Platońskiego dialogu. A szerzej: na swoistą iluzję, która pozwoliła greckim filozofom – powiedzmy raczej: filozofom, myślicielom, intelektualistom wszystkich czasów – uwierzyć w możliwość znalezienia w rozumie schronienia przed lękiem. „Ten człowiek, Echekratesie, wydał mi się szczęśliwy i z zachowania się, i z tego, co mówił; on skończył tak bez obawy żadnej, tak po męs-

[32] Sokrates „wie, że człowiek jest niczym w ogromie światów, że Dionizos, to nieznane i bezrozumne szaleństwo przyrody, nie umarł i że rozum nie przynosi szczęścia". M. Piwińska *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, „Dialog" 1963 nr 8.

ku"[33] – czytamy o Sokratesie w *Fedonie*. „A zatem śmierć, najstraszniejsze z nieszczęść wcale nas nie dotyczy, skoro bowiem my istniejemy, śmierć jest nieobecna, a skoro tylko śmierć się pojawi, nas wtedy już nie ma"[34] – dopowiada Epikur. Tymczasem w dramacie Herberta Sokrates, którego śmierć – jako wzór antycznego męstwa, stoickiego opanowania lęku przed nieznanym – ma znaczenie alegoryczne, z najwyższym trudem stara się przeciwstawić Dionizosowi i znękany wyznaje:

[...] wedle wszelkiego prawdopodobieństwa
zwycięstwo należy się tobie
Dionizosie.
Być może rozum – jak twierdzisz –
jest instynktem śmierci
echem nicości. [D, 19]

Rozum nie rozbraja śmierci z jej grozy, racjonalizacja – zda się mówić autor *Jaskini* nie pozwala zapomnieć o egzystencjalnym lęku, a zatem nie stanowi dostatecznej odpowiedzi na cierpienie, związane z postawieniem wobec niebytu. Nie wyzwala Herbertowskiego bohatera – świadomego kruchości, bezbronności jasnego obszaru bycia – z przepełniającej go obawy przed możliwością nieistnienia, obsunięcia się w nicość.

SOKRATES
Nie ma Dionizosa.[...] To, o czym mówię, to sprawa krwi. Jest w nas krew jasna i ciemna. Jasna obmywa nasze ciało i krzepi je. Określa kształt człowieka. Gromadzi się pod czaszką. Ciemna bije głęboko w piersi. Jest to źródło mętnych wróżbiarzy i poetów. Jeśli usłyszycie w sobie tętent, jest to głos ciemnego źródła. Kiedy dotrze do serca, nie ma ucieczki przed lękiem. [D, 30]

To wyznanie podkreśla ironiczną klamrę, w jaką twórca dramatu ujmuje, zawarte we wcześniejszej kwestii tej samej sceny, streszczenie Sokratejskiego racjonalizmu.

SOKRATES
Witajcie. O czym była mowa na ostatnim wykładzie?
UCZEŃ I
Jak zwykle, że rozum równa się szczęściu [D, 29]

---

[33] Platon *Fedon*, przeł. W. Witwicki, w: *Uczta, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, Warszawa 1988, s. 371.

[34] Epikur *List do Monojkeusa*, w: *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, teksty wybrał i wstępem poprzedził J. Legowicz, Warszawa 1968, s. 246.

Jaskinia filozofów ukazuje konstytuującą człowieka antynomię światła i ciemności, nicości i bytu, egzystencji i śmierci, *logosu* i lęku. To zaś, że antynomia ta istnieje w ramach nadrzędnej całości, jaką jest ludzka świadomość, pośrednio anuluje ostry podział, symbolizowany przez przeciwstawienie sobie Apolla i Dionizosa. Słowa Herbertowskiego Sokratesa nawiązują raczej do stanu sprzed późnych racjonalizacji: w istocie ludzkiej Apollo i Dionizos splatani są w nierozerwalną jedność. „Obu bogów – jak pisze Giorgio Colli – złączyły razem wspólne źródła kultu delfickiego, (...) Apollo jest bogiem straszliwym, rażącym strzałami, nieprzewidzianym, dalekim, mściwym i unicestwiającym, (...) żywotny związek między Apollinem a Dionizosem ujawniał się w natchnieniu i mistycznym uniesieniu".[35] Mówiąc inaczej: człowiek nie ma możliwości postawienia się ponad tym, co jest w nim „mroczne" – lękiem, niedoskonałością – co stanowi swoisty, ukryty i odsuwany w nieświadomość, obszar nieistnienia.

Wspólnota cierpienia

Lęk, który dostrzega w człowieku Herbert, wpływa też na jego rozumienie współczucia. To, co łączy „ja" z innym i ze światem to wspólne cierpienie. A u źródeł cierpienia stoi właśnie lęk – dostrzeżenie możliwości nieistnienia. Tak rozwijają myśl Sokratesa uczniowie.

UCZEŃ I
[...] nie tylko w nas bije ciemne źródło. Jest ono w środku wszystkich rzeczy: w drgającym powietrzu nocy, na dnie świetlistych wód, a nawet w żółtej pięści słońca. Dla ciebie świat jest wykuty z kamienia. Ale wiedz, serce kamieni drży czasem jak serce małych zwierząt.
UCZEŃ II
Lęk łączy się z lękiem, wszystko, co żyje i przemija, pociesza się w lęku. My cząstki rozgrzanego powietrza, my kwiaty, my ludzie jednoczymy się przeciw nieodwracalnej katastrofie [WZ, 30]

Współczucie jest odpowiedzią na współcierpienie, tworzy wspólnotę łączącą poszczególne istnienia – wspólnotę cierpiących, wspólnotę lęku, wspólnotę przeciwstawiania się niebytowi, który czai się w życiu.

---

[35] G. Colli *Po Nietzschem*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1994, s. 41.

W dramacie Herberta Sokrates stara się rozbroić grozę śmierci, ukazując uczniom przenikanie się obszarów śmierci i życia.

Jest również rzeczą zastanawiającą niemożność znalezienia punktu, od którego zaczyna się ten proces, oraz punktu, w którym można go uznać za definitywnie skończony. To prowadzi do wniosku, że życie jest pełne śmierci, a śmierć pełna skurczów życia. Inaczej mówiąc, od urodzenia umieramy i wy w kwiecie wieku jesteście do kolan martwi. [D, 46]

Ale to, co ma być pocieszeniem, stoicką konsolacją, która poprzez racjonalne rozumowanie chce rozbroić grozę, obraca się przeciwko swojemu autorowi, odsłania chwiejność i kruchość istnienia. Zwłaszcza, że w chwilę później ostatnie słowa Sokratesa wprowadzą niepokojącą możliwość ostatecznej pustki, nicości. Tak czy inaczej rozumianej, negatywności.

Tak, Polosie... sprawiedliwość... Ofiarować...
całe życie... Apollo. Polosie... Pamiętaj...
całe życie... dlaczego... n i e m a... [podkreślenie moje – A.F.][D, 47]

Dygresja: gra z klasycznym tekstem

Fragment ten uwypukla zresztą literacką grę, jaką Herbert prowadzi w *Jaskini filozofów* z Fedonem. Platoński dialog jest (obok oczywiście inspiracji tematycznej) źródłem głównej osi konstrukcyjnej, którą jednak Herbert znamiennie modyfikuje. W *Fedonie* ostatnie słowa Sokratesa brzmią: „Kritonie, myśmy winni koguta Asklepiosowi. Oddajcież go, a nie zapomnijcie!" Herbert, zachowując je, dopisuje cytowaną wyżej frazę, która radykalnie zmienia tonację tekstu – na miejsce ostatniego życzenia, w którym zawarta jest konieczność wypełnienia obowiązku, wprowadza perspektywę niejasną i niepokojącą. Niezależnie bowiem od interpretacji, pozostaje zawarta w ostatnich dwóch słowach negatywność. Czystą ironią pobrzmiewają w tym kontekście słowa Herbertowskiego Platona, negującego sens tej, dopisanej przez autora *Jaskini...*, kwestii.
Jako swoistą ciekawostkę dodać by jeszcze można, że fragment *Fedona* (w cytowanym wydaniu – s. 416 i nast.), w którym Sokrates rozróżnia duszę, która za życia nie ma nic wspólnego z ciałem i po śmierci „żadna cząstka ciała się z nią nie wlecze" od duszy, która „nasiąkła tym, co cielesne" i powraca do doczesnego świata, mógł stać się inspiracją dla wier-

sza *Sprawozdanie z raju*: „(...) nie udało się oddzielić dokładnie / ciała od duszy i przychodziła tutaj / z kroplą sadła nitką mięśni" [WZ, 309].

Zagadać pustkę

Tak więc, powtórzmy, bohater Herberta dąży do konfrontacji z nicością, konfrontacji, która – choć nie można jej wygrać – podtrzymuje sens jego egzystencji. Dlatego Pan Cogito nie stara się uciec od „przepaści".

mógłby zebrać
parę garści piasku
zasypać ją
ale nie czyni tego [*Przepaść Pana Cogito*, PC, 19]

Cel życia – zdaje się mówić Herbert – leży bowiem w konstytuowaniu istnienia, przeciwstawianiu się nicości, uporczywym opowiadaniu się po stronie bytu.

Z atomów punktów włosów komet
buduję trudną nieskończoność
pod szyderstwami Akwilonów
porty kruchemu wznoszę trwaniu [*Drży i faluje*, WZ, 49]

Jest w tych słowach oczywiście zawarty artystyczny program – poezji stwarzającej świat, przeciwstawiającej się chaosowi. Każdy wers jest przecież świadomą konstrukcją, kosmosem, strukturą posiadającą znaczenie. Poeta może więc próbować postawić swoje dzieło naprzeciw ciemności, pustki, ludzkiego lęku. Zagadać, zakrzyczeć nicość. Tak właśnie rozumie swoje zadanie Homer w *Rekonstrukcji poety*, gdy stara się pieśnią powstrzymać napór lęku i szaleństwa.

ELPENOR
Tego właśnie najbardziej nie lubię, kiedy pod koniec...
głos ci się podnosi i zaczynasz krzyczeć.
[...]
HOMER
[...] Wtedy walczę.
ELPENOR
Z kim?
HOMER
Ze strachem. [D, 57]

Zdolność do przeciwstawienia się nicości opiera Herbertowski bohater na jej poznaniu. Doświadcza jej, zgłębiając cierpienie i zawarty w nim obszar bez-sensu. Ma świadomość niebytu, który kryje się w istnieniu. Osiąga ją w *Objawieniu* – punkt dojścia medytacyjnych poszukiwań, prób zgłębienia istoty świata, jest (podobnie, jak w *Dębach*) nacechowany negatywnie, opisywany za pomocą kategorii śmierci, ciemności, wskazujących na jego nieludzkość i (co podkreśla finalny oksymoron) niezrozumiałość.

Zapatrzony
w serce rzeczy

martwą gwiazdę

czarną kroplę nieskończoności [*Objawienie*, WZ, 271]

To mistyczne doznanie, zgłębienie serca rzeczywistości, prowadzi do uprzytomnienia sobie kruchości świata, możliwości obsunięcia się w niebyt. Czy może: niemożności dalszej ucieczki przed tą wiedzą. O tym, że jego namacalność i pewność są tylko pozorem. Powierzchnią. Gdy już to wiemy, pozostaje krzyk. Krzyk cierpienia.

Teraz jest południe. Miasto jest białe od upału.
Wszystko pokryte jest cichym kurzem, ale pod spodem jest
krzyk [*Rekonstrukcja poety*, D, 55]

Glosy

O „Guciu zaczarowanym", czyli O asymetrii w przyjaźni[1]

Dlaczego zdecydowaliśmy się z Andrzejem Buszą tłumaczyć Miłosza na angielski? W końcu, jak nam to wypomniał w liście (z 1975 roku) jeszcze żył, mieszkał na Zachodzie (a nie w Polsce), znał angielski, tłumaczył poetów polskich na ten język uzyskując spory sukces swoją antologią *Postwar Polish Poetry* (1965) i kiedy myśmy zaczęli go tłumaczyć, był już co najmniej współautorem szeregu przekładów własnych wierszy.

Odpowiedzi na powyższe pytanie nie da się zawrzeć w jednym zdaniu. Trzeba zacząć od tego, że Miłosz nie uzyskał uznania jako poeta w krajach anglojęzycznych do co najmniej połowy lat siedemdziesiątych. O Różewiczu i Herbercie pisano więcej niż o nim (między innymi dzięki przekładom) i drukowano ich częściej. Mało znany jest na przykład fakt, że właśnie w okresie, gdy wydawnictwo Penguina przyjęło do druku tom wierszy Herberta (1967 rok) w tłumaczeniu Miłosza i Peter Dale Scotta, jego redaktorzy nie byli gotowi wydać Miłoszowi indywidualnego tomu, natomiast proponowali wspólny tom z Attilą Józsefem! „Odpisałem im – pisał Miłosz w lutym 1968 roku – że gdzie Rzym, gdzie Krym, ponowili propozycję i teraz już nie wiem, co robić." Przypuszczam, że Miłosz ponowioną propozycję odrzucił; a w każdym ra-

---

[1] Tekst jest fragmentem większej pracy o twórczości Czesława Miłosza.

zie do wydania wierszy Miłosza w Penguinie nie doszło. Mój komentarz w liście brzmiał:

Zachowanie się Penguina jest skandaliczne i naprawdę nie wiem, czy powinien się Pan zgadzać na ujęcie „klamrowe" z Józsefem. Chyba że jako wyzwanie wszelkim absurdalnościom tego świata – jakiś klin klinem. Mam na myśli rodzaj uśmiechu na stronie, który odkrył chyba Przybyszewski, umieszczając w nawiasach swoje „he...he....

Pewne światło na tę dziwną propozycję rzuca wydana w 1967 roku w Penguinie (jako jedna z serii) antologia pt. *Polish Writing Today*. Zredagowała ją Celina Wieniewska, ceniona tłumaczka, ale na pewno nie znawca literatury polskiej i raczej bez własnego zdania. Miłosz komentował antologię w liście z lutego: „Kupiłem w Berkeley antologię Wieniewskiej. Kott twierdzi, że zupełnie obłąkana, to mniej więcej napisałem do Penguina". Ja w swojej recenzji drukowanej w grudniu w „Wiadomościach" pisałem:

Poprzednie antologie nie dzieliły autorów według ich miejsca zamieszkania: np. w antologii Miłosza obok Słonimskiego znalazł się Wierzyński, a obok Wierzyńskiego Wat, który był emigrantem świeżej daty.
Obecna antologia nie tylko tworzy sztuczny podział literatury, ale wprowadza w błąd swoim tytułem: zamiast *Polish Writing Today* tytuł winien brzmieć *New Writing in Poland*. Inaczej pominięcie Gombrowicza, Miłosza, Wierzyńskiego, Czerniawskiego, Hłaski, Romanowiczowej, Wata, Sulkowskiego, Lipskiego itd. jest trudne do zrozumienia. A w ogóle wydanie antologii współczesnego, czy nawet „bieżącego" pisarstwa polskiego, w której nie ma ani jednej linijki Miłosza czy Gombrowicza, jest absurdem.
Nie mniej absurdalne jest kryterium, na którego zasadzie ich wyłączono: mianowicie kryterium „zamieszkiwania w Polsce". Cóż to za kryterium! Nie wyłączono np. Andrzeja Bursy, który od roku 1957 przestał Polskę zamieszkiwać o tyle, że został pochowany; a wyłączono Hłaskę, który porzucił Polskę na stałe dopiero w 1958 roku, oraz Wata, który przeniósł się na Zachód jeszcze później...
Redaktorka antologii zwraca co prawda uwagę, że „oczywiście wielu wybitnych pisarzy polskich rozsianych jest po świecie", ale oczywistość tego wcale nie jest taka bezsporna, skoro pomija się ich w antologiach. A przecież właśnie oni gotowi są nieraz na odegranie roli służebnej wobec swoich kolegów w kraju. Ostatecznie, któż jak nie Czesław Miłosz wprowadził poetów krajowych na rynek amerykański, a częściowo i angielski!

Antologia Wieniewskiej to był tylko jeden widoczny przykład dosyć wówczas powszechnego nastawienia wydawców i redaktorów pism – zarówno w Anglii, jak i w Stanach. Pisał o tym po latach Czerniawski:

Szybko stało się jasne, że Wieniewska pod żadnym warunkiem nie zgodzi się zamieścić utworów polskich pisarzy przebywających poza Polską w przekonaniu, że czytelników angielskich interesuje tylko to, co dzieje się w Polsce. Zapewniła mnie jednak, że emigranci zostaną w jej przedmowie wymienieni jako tłumacze. I tak Miłosz, Darowski i ja uzyskaliśmy skromne, ale stałe miejsce w Panteonie literatury polskiej.

W 1969 roku udało mi się zdobyć trochę pieniędzy, żeby zaprosić Miłosza do nas do Vancouver. Miłosz wygłosił na uniwersytecie odczyt

o Dostojewskim i Swedenborgu, a następnie miał wieczór poetycki na campusie. Był dżdżysty listopadowy wieczór, duł zimny wiatr, na czytanie wierszy Miłosza zjawiło się nie więcej niż trzydzieści osób. Publiczność ginęła w wielkiej sali, jaką nieopatrznie wynająłem. Może połowa to byli studenci i koledzy uniwersyteccy, resztę stanowiła Polonia. Ani jednego poety kanadyjskiego. Miłosz czytał po angielsku, nie najlepiej i z bardzo ostrym akcentem, tłumaczenia nie zawsze brzmiały dobrze. Po wieczorze szliśmy we trzech, Miłosz, Busza i ja trochę melancholijnie i nagle Miłosz zapytał: „To co, nie przyniosłem wam wstydu?" Wieczór ten musiał zapaść Miłoszowi w pamięć, skoro wspominał o nim w liście prawie sześć lat później:

Moje wieczory poetyckie [w Nowym Yorku i okolicach] były ...na ogół udane, bo nie zawsze mam tak silną, okropną słowiańską wymowę jak w Vancouver, to się zmienia zależnie od stanu nerwów.

Na pytanie Miłosza odpowiedzieliśmy uczciwie, że w gruncie rzeczy tak, mieliśmy tremę, ale że wstydu nam nie przyniósł, chociaż tłumaczenia mogły być lepsze. Andrzej był szczególnie krytyczny na temat tłumaczeń, rozmawialiśmy potem, że warto by go spróbować dobrze przetłumaczyć, na co Miłosz reagował nader pozytywnie. Ale w 1969 roku Busza wyjechał na dwa lata do Anglii i wrócił dopiero w 1971 roku, ja zostałem wrobiony w ratowanie slawistyki, a następnie w 1973 roku w lecie wyjechałem do Polski, więc tłumaczenie Miłosza odwlekło się. Były także i inne powody. Jeden z nich zawdzięczałem Miłoszowi. W marcu 1973 roku otrzymałem bowiem list od Paula Lawsona z Waszyngtonu, który był „dyrektorem" jednoosobowego wydawnictwa pod nazwą Charioteer Preess i wydawał raz do roku tomik przekładów bardzo selektywnie dobranych poetów (przed Białoszewskim wyszły tomiki Ekelöfa, Hernandeza, Krolowa, Popy i Sahtaurisa). Lawson pisał:

Szanowny Panie,
Piszę do Pana dzięki sugestii Czesława Miłosza, który powiada, że kieruje Pan zespołem tłumaczy w University of British Columbia.
Czy zainteresowałaby Pana praca nad przekładem na angielski reprezentatywnego wyboru z dzieł Mirona Białoszewskiego? Czy Białoszewski ma na swym koncie dość utworów wysokiej jakości, jak te, które przełożył p. Miłosz – by uzasadniało to poświęcenie mu przez nas całej książki?
Proszę o wiadomość. Jeśli jest Pan sprawą zainteresowany, napiszę o warunkach umowy i o szczegółach organizacyjnych. Pragnąłbym dążyć do wczesnej daty publikacji.

Odpisałem, że chętnie i doprosiłem Andrzeja Buszę do współpracy. Tomik ukazał się jesienią 1974 roku. Pracowaliśmy nad tłumaczeniami usilnie i z entuzjazmem przez dobrych kilka miesięcy, a przy tym ba-

wiliśmy się wyśmienicie. Lawsonowi przekłady i większość wierszy (choć nie wszystkie), które w końcu przesłaliśmy, bardzo się podobała. Pisał:

Przekłady są znakomite. Myślę, że Miron to święty. Mam przyjaciół, którzy podzielają mój entuzjazm. To świetna książka.

A w ogóle był entuzjastą polskiej poezji. Kiedy posłałem mu w 1975 roku polski numer „Poetry in Translation", odpisał (co prawda przyznając się do stanu nietrzeźwości):

Polacy są przepięknymi poetami. Jak mówiłem Panu zeszłego roku, kocham ich.

Ale chociaż dyskutowaliśmy z nim listownie projekty wydania u niego innych poetów polskich, nazwisko Miłosza ze strony Lawsona nigdy nie padło.
Miłoszowi nasze przekłady też bodaj się podobały, co zachęcało nas, by wytrwać w przedsięwzięciach przekładowych. Co prawda jego opinia nie była entuzjastyczna: „Czyta się to dobrze, choć może za gładko. Tytuł natomiast jest zły. Obroty tylko kiedyś tak się tłumaczyły (*De Revolutionibus Orbium Caelestium*), a słowo *Revolution* jest zajeżdżone doszczętnie". Natomiast nieco później początkową opinię jakby trochę korygował:

Przekład wasz – zdaniem osób, którym go tutaj pokazywałem, jest lepszy niż mój (tzn. porównując te same wiersze). Pokazywanie poezji polskiej jako mającej dobry, wysoki poziom jest niemałą zasługą i szczerze wam tej pracy winszuję... Redaktorowi „The American Poetry Review", Bergowi, bardzo się wasz tom podobał i recenzja, tutaj napisana, w Berkeley, powinna się wkrótce w tym piśmie ukazać. Jest ona maksymalnie pochlebna, jeśli chodzi o pracę tłumaczy, mniej, jeżeli chodzi o poezję Białoszewskiego. Sam, ani Białoszewskiego nie mógłbym w większej dozie tłumaczyć ani go pochwalać, i to, poza oczywistym brakiem czasu, wyjaśnia moje powstrzymanie się zarówno od tłumaczenia, jak recenzji, którą wolałem zaaranżować niż pisać. A w ogóle, swoje zaangażowanie w szerzenie wiedzy o literaturze polskiej *in partibus infidelium* zawsze uważałem za konieczność, za *second best*, i uważam, że jeśli ktoś coś lepiej robi ode mnie, to muszę być zwolniony ze „służby społecznej".

Drugim powodem był właśnie polski numer „Modern Poetry in Translation". Tak jakoś od 1970 roku, kiedy Adam Czerniawski napisał do Weissborta, zbierało się najpierw na spory polski dział w którymś z numerów, a później na cały numer. W 1973 roku, przed moim wyjazdem do Polski, zostało ustalone, że taki polski numer mam redagować ja, przy współudziale Czerniawskiego i Buszy. Szybko okazało się, że dobrych przekładów, już gotowych, jest mało, z wyjątkiem Herberta i Różewicza, i trzeba sporo wydębić i przełożyć samemu, jeśli numer ma

być reprezentatywny, a chciałem pokazać polską tradycję poetycką od Norwida po najmłodszych (których wiersze szmuglowałem z Polski). Tłumaczyliśmy więc z Andrzejem cały wachlarz poetów dwudziestowiecznych, od Leśmiana po Bierezina, Barańczaka i Zagajewskiego, starałem się również uzyskać nowe przekłady od Czerniawskiego, Darowskiego i innych. Trochę tłumaczeń polskich wierszy (Lieberta, Grochowiaka, Różewicza, Czechowicza) przysłał nam Miłosz. Nie były najlepsze, wymagały czasami poprawek gramatycznych, z poprawkami zamieściliśmy Różewicza wiersz o teściowej. Ukazał się równocześnie tom przekładów Miłosza na angielski, pt. *Selected Poems* (1973). Nie zrobił na nas dobrego wrażenia (i zresztą recenzje nie były zbyt entuzjastyczne). Andrzej był szczególnie krytyczny wobec przekładu *Gucia zaczarowanego*, ale odłożyliśmy próbę ponownego tłumaczenia na później. Do polskiego numeru „Modern Poetry in Translation" przetłumaczyliśmy natomiast *O aniołach* i *Wieści*.

Powody, dla których zaczęliśmy tłumaczyć Miłosza na angielski, były więc różnorodne. Nie była jednym z nich poetycka sława Miłosza, a przeciwnie, brak uznania dla jego poezji, która wówczas była dla nas jedną z „polskich wartości", jakich od lat pięćdziesiątych poszukiwaliśmy z wzrastającą zresztą świadomością „naturalnych" komparatystów. Byliśmy także świadomi, że chociaż poezja polska zdobyła już sobie spore uznanie, jej znajomość ogranicza się do kilku nazwisk (przede wszystkim Herbert i Różewicz), ze szkodą dla bogactwa i świetności polskiej tradycji poetyckiej i że właśnie poezja stanowi jedną z niezaprzeczalnych „polskich wartości". Byliśmy także przekonani, że Miłosza można przełożyć dużo lepiej, i rozczarowani raczej nikłą reakcją na jego *Selected Poems*.

Kiedy więc numer „Modern Poetry in Translation" poszedł do druku, a myśmy zakończyli wykłady, zaczęliśmy pracować nad nowym tłumaczeniem *Gucia zaczarowanego*. Wkrótce potem wydawnictwo kalifornijskie Green Horse Press zwróciło się do mnie z zapytaniem, czy nie zrobiłbym dla nich tomu przekładów któregoś ze współczesnych poetów polskich. Wiedząc, że zbliża się sześćdziesiąta piąta rocznica urodzin Miłosza, zdecydowaliśmy z Andrzejem (bo sam w zasadzie nie tłumaczyłem, a przy tym mieliśmy za sobą już paroletnią współpracę przekładową), że spróbujemy zrobić mu niespodziankę tomem przekładów jego wierszy. Ale, by była to dla Miłosza przyjemność, musieliśmy wierzyć, że nasza próba nie sprawi mu zawodu. Czyli, należało przesłać mu przynajmniej kilka przekładów do wglądu. Na pierwszy ogień wybraliśmy nasz przekład *Gucia*, nad którym pracowaliśmy intensywniej niż nad bardziej pospiesznymi przekładami *O aniołach* i *Wieści*, jakie poszły do polskiego numeru. Za wyborem przemawiało jeszcze i to, że

dawaliśmy w ten sposób szansę autorowi porównania naszego przekładu z przekładem jego i Richarda Lourie.
Posyłając Miłoszowi nasz przekład *Gucia* pisałem:

Drogi Panie Czesławie,
Ledwo skończyliśmy wykłady, wzięliśmy się za Pańskiego *Gucia* i oto rezultat w załączeniu. Czy się Panu spodoba?... Ale na razie nie będę pisał, z czego jesteśmy, a z czego nie jesteśmy całkiem zadowoleni.
Jeżeli się Panu przekład spodoba, prosimy o 1) uwagi, 2) radę, do jakiego pisma posłać. Musi być jakieś rzeczywiście dobre pismo, które wydrukowałoby stosunkowo szybko, z uwagi na Pańskie *Selected Poems*!, no i dlatego, że to jeden z Pańskich *masterpieces*...

List został wysłany 22 kwietnia. Ponieważ nie było odpowiedzi, wysłałem następny 26 maja:

Drogi Panie Czesławie,
Parę tygodni temu pisałem do Pana; potem wysłałem Panu nasz przekład *Gucia*. Mam nadzieję, że otrzymał Pan oba listy. Na wszelki wypadek wysyłam ten list ekspresem. Załączam również przekład *Oskarżyciela*. Jak Pan widzi, szykuje się tomik Pańskich wierszy w naszych przekładach, i dlatego bardzo jestem ciekaw Pańskich uwag o nich, sugestii, *etc*...

Wyraźnie zdecydowaliśmy, że wobec milczenia Miłosza lepiej ujawnić cały (czy prawie cały) zamiar i uzyskać jego opinię o naszych przekładach, oraz ewentualne sugestie, poprawki, itd.
Tym razem Miłosz odpisał natychmiast, bo już 29 maja. List był niezwykle ciekawy i bardzo Miłoszowski – zarówno ze względu na swoją retorykę, jak i treść:

Wielce memu sercu mili,
Wzruszyła mnie pierwsza przesyłka, parę tygodni temu, i brzydko, że nie dałem temu wyrazu, a teraz druga i powinienem wreszcie dać wyraz. Brak dostatecznie częstych spotkań i rozmów nawet korespondencję utrudnia, bo nie wiadomo, od czego zacząć. Otóż moja obecna „faza" wygląda następująco. Narzuca się zadanie tłumaczenia swoich esejów i wierszy. Co do tych pierwszych, to zebrałem ich tom – niektóre są pisane wprost po angielsku, niektóre tłumaczone przeze mnie, inne są w obcym przekładzie i walczy we mnie lenistwo z chęcią przełożenia ich samemu. Natomiast co do wierszy, to jak wiadomo, lata całe nie troszczyłem się o drukowanie swoich wierszy po angielsku i dopiero Rexroth zmusił mnie do zrobienia tomu. Były różne powody tej mojej niechęci czy niedbałości, jednym z nich była jakby idiosynkrazja stylistyczna, żeby tak to nazwać, tzn., że przekłady tych wierszy, robione przez innych, nieraz dobre, mnie nie zadawalniały jako rytmicznie obce samemu memu systemowi oddychania. I jednak, kiedy z Rexrothem długo dyskutowaliśmy mój tom strona po stronie, za najlepsze uznał moje przekłady. Wymagają one nieraz poprawek, ale tok rytmiczny mojej angielszczyzny głos oryginału jednak wyraża. Toteż, jeżeli mam opory (bo nudzi mnie to) w tłumaczeniu moich esejów, mimo że te przekłady bardziej mnie zadawalają niż robione przez innych, to, myślę, wierszy albo nie powinienem po angielsku drukować, albo jeżeli już, to we własnej robocie. Tutaj moja wdzięczność za Wasze trudy idzie w parze z moimi popędami trefnisia, który powiada, że przyjaciele nie

wzięli pod uwagę tej przykrej okoliczności, że poeta jeszcze żyje. (Podobno obok łóżka, na którym umierał Lec, znaleziono ostatnią jego fraszkę: „A to ci heca, nie ma Leca."). Przyznam, że zaskoczył mnie przekład *Gucia zaczarowanego*. Skoro ten utwór został po angielsku wydrukowany w *Selected Poems*, jaki – zapytywałem siebie – był powód tłumaczenia tego jeszcze raz? Czy że ten drukowany w książce przekład jest niezadawalający i chodzi o zrobienie lepszego? Nb., te przekłady w *Selected Poems*, które są podane jako łączne, są w istocie *moje*, jeżeli chodzi o kształt rytmiczny; udział współtłumaczenia ogranicza się do pewnych poprawek gramatyczno-stylistycznych *wewnątrz* nadanego przeze mnie rytmicznego kształtu. I z tego punktu widzenia, porównując oba przekłady, doszedłem do wniosku, że ten w książce bardziej moim gustom odpowiada.
Sytuacja jest o tyle szczególna, że, jako się rzekło, żyję, ale nie tylko, bo także nie mieszkam w Polsce, czyli za przekłady ponoszę większą odpowiedzialność, mogąc je robić samemu. Jeżeli z powodu nawału zajęć, nie będą moje wiersze przeze mnie tłumaczone, no to co? Nie jestem taki *eager beaver*, żeby chcieć ciągle widzieć swoje nazwisko w druku. *Oskarżyciela* nie będę tutaj analizować, jako że nad jego angielską formą w ogóle nie myślałem, a wymagałoby to oddzielnej analizy każdego wersu. Nie mogę jednak zgodzić się na druk czegoś, co nie wyszło z mego warsztatu.

Moja odpowiedź na list Miłosza nie jest datowana, ale pochodzi zapewne z czerwca.

Drogi Panie Czesławie,
Dziękuję za list z 29 maja, który dałem oczywiście do przeczytania Andrzejowi.
Geneza przekładu *Gucia* jest bardzo prosta. Swego czasu, jak Pan zapewne pamięta, napisałem o Panu parę słów do „Polish Poetry Supplement" w „Oficynie Poetów". Cytowałem wówczas fragment *Gucia* po angielsku i skonstatowałem, że to jednak lepsze po polsku. Później był Pan u nas, m.in. z wieczorem poetyckim, kiedy czytał Pan swoje wiersze po angielsku; rozmawialiśmy potem na ten temat i zwierzyliśmy się Panu, że mamy zamiar przełożyć trochę Pańskich wierszy na angielski, przeciwko czemu Pan nie oponował. Następnie mówiłem Panu, że drukujemy w numerze polskim „Modern Poetry in Translation" trochę przekładów Pańskich wierszy, w tym dwa przekłady nasze, i też Pan nie oponował. No i oczywiście powodowała nami ciekawość, jak też *Gucio* będzie wyglądał po angielsku w innej wersji niż Pańska, czy to się da zrobić, oraz, że warto spróbować, bo to jest jeden z najlepszych Pańskich wierszy. Kiedy pisałem do Pana, że jeżeli przekład się Panu spodoba, warto by go wydrukować w jakimś dobrym piśmie jak najszybciej, to miałem na myśli rzeczy dosyć proste: dodatkowe wzbudzenie zainteresowania *Selected Poems*; że są możliwe (jak zawsze zresztą) różne wersje oryginału, podkreślenie wartości tego wiersza, bo skoro tłumacze podejmują się go przełożyć, mimo istnienia już innego przekładu, to znaczy, iż uważają, że oryginał jest tego wart; przyznam się też, bo i to jest proste, że chodziło mi o skorygowanie pewnych niedoangielszczonych fragmentów Pańskiego przekładu. W liście zaznaczyłem zresztą, że nie ze wszystkiego jesteśmy w naszym przekładzie zadowoleni, i że prosimy Pana o uwagi; nad przekładem mieliśmy zamiar jeszcze popracować, spodziewając się konkretnych uwag Pana.
Geneza przekładu *Oskarżyciela* jest także prosta. Wiersz ten bardzo nam się podobał. Uderzyło mnie także, że Pietrkiewicz uznał go za najlepszy wiersz w tomie. Tak się złożyło, że po wysłaniu Panu przekładu *Gucia* przyszedł list z Green Horse Press, żebyśmy zrobili dla nich dwujęzyczny tomik Różewicza, lub jakiegoś innego polskiego poety (powoływali się między innymi na sugestię Pana). Pomyśleliśmy sobie, że uczcimy Pańskie 65-lecie właśnie dwujęzycznym tomikiem; że będzie ładnie, gdy tomik ukaże się właśnie

w Kalifornii i będzie zawierał przekłady pańskich „kalifornijskich" wierszy. Miała to być dla Pana niespodzianka, ale oczywiście nie chcieliśmy drukować [bez] zaznajomienia Pana z przekładami i bez zorientowania się, czy nie będzie Pan miał obiekcji.
Oto w zasadzie wszystko, co się w tej chwili dą powiedzieć na ten temat, i co bodajże powiedzieć warto.

Następny list Miłosza, jaki mam w swojej teczce, datowany jest na 12 lutego 1977 roku. Natomiast w międzyczasie Miłosz, na moje pytania dotyczące okresu okupacji, odpowiedział drukowanym w „Kulturze" listem pt. *Strefa chroniona*. Byliśmy także z Andrzejem u Miłoszów w Berkeley i rozmawialiśmy między innymi o przekładach. Do rozmowy wtrącała się czasem Pani Janka: „Po co Ci ta Lilian, masz tutaj dwóch tłumaczy, przyjaciół..." Ale to należy jednak do innej części tego eseju.
Do sprawy *Gucia* wracaliśmy potem kilkakrotnie. Na przykład, w lipcu 1976 roku pisałem do Miłosza:

Niedługo przyślę Panu poprawioną wersję naszego przekładu *Gucia*. Największym problemem pozostają ciągle: most złotogłowiu i wyspo, zniknij się. W marcu Pański *Oskarżyciel* był odczytany w małym gronie w naszym przekładzie przez jednego z najlepszych na tym terenie recytatorów poezji: wypadło to bardzo dobrze. [...].
Zmartwiliśmy się, że ma Pan zgryzoty. Przyznam się, że miałem do Pana wielki żal za Pański list w sprawie naszych przekładów Pańskich wierszy; nie, żeby chodziło o to, że się Panu nie podobają, ale istotniej. Zawsze jednak żałuję swoich żalów do Pana.

Miłosz pozostał jednak nie poruszony, chociaż również wrócił do tematu listownie. I kiedy nasz przekład *Gucia* wreszcie ukazał się w 1983 roku, nastąpiło to nie tyle za zgodą autora, co bez jego stanowczego zakazu.

*

Nie jest łatwo omawiać własny przekład wówczas, gdy nie znalazł uznania w oczach autora oryginału. A tym bardziej, gdy autor jest pierwszorzędnej jakości poetą, który, mimo że nie osiągnął pełnej dwujęzyczności, potrafił jednak nie tylko wyeliminować przekłady wyraźnie nieadekwatne, ale przyczynić się do powstania wręcz własnego idiomu poetyckiego w języku przekładowym. Chociaż do niejednego przekładu poezji Miłosza na angielski można mieć takie czy inne zastrzeżenia, większość przekładów stoi na wysokim poziomie i autorowi ujmy nie przynosi. I to niewątpliwie jest zasługą Miłosza, że ustanowił coś w rodzaju kurateli nad tłumaczeniem swoich utworów na angielski. (Na przykład zabronił Johnowi Carpenterowi druku jego przekładu *Szedłem dzisiaj przez ogród*, i był bardzo niezadowolony, że przekład Carpentera, nie tyle dobry, co niezły, z uwagi na piękno i wartość tego

wiersza w historii umysłowej Miłosza, zamieściłem w polskim numerze „Modern Poetry in Translation"). Wszystko to sprawia, że porównanie przekładu odrzuconego przez autora o takim profilu świadomości translatorskiej z przekładem przez niego nie tylko aprobowanym, ale którego był współautorem, jest sprawą delikatną.

Dokładna analiza porównawcza obu przekładów zajęłaby zbyt wiele miejsca w eseju (czy jest to esej?), który ma co innego na celu. Co więcej, część czytelników tego eseju nie zna języka angielskiego i wszelkie dowody przytaczane w tym języku trafią w ich wypadku w próżnię. By jednak uniknąć gołosłowności, postaram się porównać oba przekłady selektywnie, oraz wskazać na słabości przekładu Miłosza i Richarda Lourie. Cytaty wersji angielskiej Miłosza i Lourie będą oznaczone literkami ML; cytaty wersji angielskiej Buszy i Czaykowskiego – literkami AC.

Zacznijmy od tytułu. Tytuł ML, *Bobo's Metamorphosis* jest lepszy niż tytuł AC – *Gus Spellbound*. To, że stanowi transformację raczej niż przekład, winno mu być wybaczone: transformację aprobował sam autor. Transformacja przy tym znajduje swoje uzasadnienie w oryginale, gdzie Gucio rzeczywiście przeobraża się w muchę. Słowo „zaczarowany" w tytule polskim nie daje znaczenia metamorfozy od razu, ale go nie wyklucza. Natomiast słowo *spellbound* znaczy raczej przebywanie w mocy czarów (oczarowanie) niż zaczarowanie o charakterze przemiany.

Spójrzmy teraz na pierwszą część poematu, z którą, jak pisałem do Miłosza, mieliśmy sporo kłopotu: „Najbardziej napracowaliśmy się nad pierwszą częścią, szczególnie linijka pierwsza, druga i czwarta". Składa się na nią sześć unistychów (wersetów) o różnym charakterze. Trzy początkowe mają charakter obrazów pamięci. Mamy tu błyski (destylacje) widzeń krajobrazów, z polowania, wieczorem i nad ranem (dwa pierwsze zapewne z Litwy, trzeci – kalifornijski). Nie jest to więc opis, ale budowanie przestrzeni symbolicznej w czasie. Unistych czwarty ma charakter odrębny: wprowadza „ja" poetyckie, jest opisem czynności umiejscowionej w czasie przeszłym; i jest to przy tym obraz dwupłaszczyznowy, czynność wchodzenia do wnętrza odbywa się zarówno w krajobrazie, jak i w kwiecie (a to zakłada metamorfozę). Ta dwupłaszczyznowość obrazu sugeruje znaczenia dalsze, między którymi niekoniecznie trzeba wybierać, gdyż obrazowanie erotyczne tradycyjnie służyło wyrażaniu stanów mistycznych. Sam obraz jest konkretny, ale nie jest prostym opisem: most złotogłowiu jest metaforą, w której rolę istotną odgrywa instrumentalność, a nie konkretność mostu. Zbytnie ukonkretnienie, nadmierna opisowość, zubożyłyby sugestywność obrazu i czynności (np. „Wchodziłem do wnętrza/we wnętrze lilii po moście ze złotogłowiu"). Unistych czwarty ma charakter przejścia: od ob-

razów do zdań uogólniających. Dwa ostatnie unistychy to prawie aforyzmy. Pierwszy z nich cechuje paradoksalność sformułowania. Drugi podsumowuje znaczenie istnienia w przestrzeni skomponowanej z widoków nie tyle czysto estetycznych co estetyczno-metafizycznych. Słowem podsumowującym jest ekstaza, tym dotkliwsza, że to co dane (życie), jest równocześnie niedosiężne. Podany tu zostaje zasadniczy temat utworu, którym jest niemożność osiągnięcia stanu (sformułujemy to ostrożnie) wychodzącego poza życie tak, jak jest dane, a nie tak, jak się jawi w momentach ekstazy. Zauważmy, że ekstaza następuje o wschodzie słońca, na początku nowego dnia i że wchodzenie do wnętrza lilii nie jest procesem zakończonym. Jest to istotne, gdyż w poemacie temat niemożności wejścia „w drzewo, wodę, minerały" przedstawiany jest jako jeden z bóli kondycji ludzkiej i łączy się z uczuciem ciągłego niespełnienia, niedosytu, któremu nie może zaradzić nawet „ten akt, nieakt, bo zawsze potencjalny", jakim jest *koitus* (Darowski w jakimś wierszu ukuł świetny neologizm, „nieukoitus", którym można się tu posłużyć na określenie tego nieustannego braku pełni).[2]
Bardzo zasadniczą sprawą części pierwszej jest rytm, wewnętrzny każdego unistychu, jak i całości. Organizują go pauzy, zarówno międzywierszowe, jak i wewnątrz wersetów. (Nie trzeba wyjaśniać, że mamy do czynienia z wierszem wolnym, w którym żaden z trzech tradycyjnych systemów wersyfikacyjnych nie odgrywa roli). Mamy więc zawieszenia głosu, krótsze (wewnątrz wersetów) i dłuższe (na ich końcu). Akcenty poszczególnych słów w wersetach nie odgrywają roli rytmicznej o tyle, o ile podporządkowane są akcentom wyodrębnionych cząstek, czyli tzw. zestrojów akcentowych. Kontur rytmiczny części pierwszej jest następujący:

Pochyle pola/ i trąbka.
Ten zmierzch/ i nisko leci ptak/ i błysły wody.
Rozwinęły się żagle/ na brzask/ za cieśniną.
Wchodziłem we wnętrze lilii/ mostem |/| złotogłowiu.
Dane było życie/ ale niedosiężne.
Od dzieciństwa[/]do starości/ ekstaza/ o wschodzie słońca.

---

[2] Przypomina się Norwid:

Zawsze zemści się na tobie: brak!
– Piętnem globu tego niedostatek:
Dopełnienie... go boli!
On *rozpoczynać* woli...

Czyli, mamy strukturę zestrojów: 2, 3, 3, 2 (3), 2, 4 (3). Zachowanie tej struktury jest istotne z uwagi na jej funkcję poetycko-semantyczną. W oryginale każdy zestrój akcentowy to albo obraz albo człon znaczeniowy; rytm zdań służy więc wyakcentowaniu poszczególnych obrazów i znaczeń, podaniu ich tak, jak się podaje rewelacje. Porównajmy teraz z oryginałem dwa przekłady części pierwszej.

Pochyłe pola i trąbka.
Fields sloping down and a trumpet. [ML]
Sloping fields, and a trumpet. [AC]

W wersji ML jest semantyczna redundancja, gdyż *sloping* oznacza *pochyłe* samo przez się. W wersji AC zachowana jest dwuczłonowość zdania bez wprowadzania dodatkowego słowa.

Ten zmierzch i nisko leci ptak i błysły wody.
Dusk and a bird flies low and waters gleamed. [ML]
Twilight. A bird flies low, and waters flash. [AC]

Wersja AC wprowadza czas teraźniejszy zamiast przeszłego, co w angielszczyźnie jest poprawniejsze i daje efekt równoczesności lotu ptaka i błysku wód. Podział na dwa zdania (z których pierwsze jest zdaniem domyślnym) pozwala uniknąć potrójnego użycia spójnika *and* (jak w wersji ML), który czyni opis mniej dynamicznym. Trójczłonowość frazy zostaje w wersji AC zachowana.

Rozwinęły się żagle na brzask za cieśniną.
Sails unfurled to the daybreak beyond the straits. [ML]
Daybreak unfurls the sails beyond the narrows. [AC]

Na pierwszy rzut oka wersja AC odbiega nieco od oryginału (jest transformacją), ale daje czysty obraz; przy czym obie wersje nie oddają dokładnie „rozwinięcia się żagli na brzask", gdyż *unfurled to the daybreak* nie stanowi jasnego obrazu. Rytmicznie wersja AC jest bliższa oryginału (ma przy tym Miłoszowski kontur intonacyjny), podczas gdy wersja ML jest rytmicznie niezorganizowana.

Wchodziłem we wnętrze lilii mostem złotogłowiu.
I was entering the interior of a lily by a bridge of brocade. [ML]
I was entering a lily along bridge of gold brocade. [AC]

Pamiętam, że nad przekładem tej linijki sporośmy się nagłowili. Problemem był „złotogłów", który po angielsku ma synonimy: *brocade*, *samite*. Wybraliśmy w końcu pierwszy ekwiwalent, ale dodaliśmy

przymiotnik *gold*, zarówno dla rytmu, jak i po to, by czytelnik nie stracił złota, gdyż mało kto dzisiaj wie, czym jest brokat. Dosłowność przekładu ML, „we wnętrze lilii" / *the interior of a lily* – uznaliśmy za niezręczne i niepotrzebnie pedantyczne, ze względu na znaczenie słowa *interior* oraz semantykę rzeczową: *to enter a lily* znaczy: wejść w jej wnętrze; pominięcie tego słowa po angielsku nie zmienia obrazu. Wyrażenie *by a bridge* znaczy właściwie *po moście*, woleliśmy więc *along a bridge*, co nie zacierało erotycznej, czy mistycznej sugestii. Poza tym rytmicznie wersja ML jest nijaka, podczas gdy wersja AC zachowuje trójczłonowość oryginału.

Dane było życie ale niedosiężne.
Life was given but unattainable. [ML]
Life was a gift, but unattainable. [AC]

Wersja ML jest dosyć martwa rytmicznie. Poza tym spłaszcza paradoksalność sformułowania swoją dosłownością. Wersja AC jest ciekawsza semantycznie (choć ryzykowniejsza, można by mieć pretensję, że z życia danego robi dar), zachowując przy tym podstawowy sens. Wersja AC zachowuje także dwuczłonowość frazy.

Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca.
From childhood till old age ecstasy at sunrise. [ML]
From childhood to old age ecstasy at sunrise. [AC]

Obie wersje są prawie identyczne. Drobna zmiana *till* na *to* jest korzystna o tyle, że unika nadmiaru *l* w pierwszej połowie zdania, jest więc eufonicznie czystsza (co trafia w ogólną tendencję Miłosza, by wiersz biegł „czysto i bez szumu").
Można konkludować, że przekład AC tej części wygrywa na punkty: jest nie mniej dosłowny, niż przekład ML, a tam gdzie stosuje transformację, zachowuje dzięki niej efektowność obrazu. Utrzymuje również semantyczno-poetycką funkcję struktury zestrojowej. Aby zacytować Miłosza (list z 12 lutego 1977): „Jak zwykle w pisarskim rzemiośle, różnica milimetra przesądza, ale recept nie ma i każdy zdany jest na własne wyczucie".
Reszta poematu Miłosza podzielona jest na siedem nierównych rozmiarami części, z których część piąta składa się prawie wyłącznie z dystychów o konturze rytmicznym uładzonej intonacji. Nasz przekład tej części w kilku wypadkach jest prawie identyczny z przekładem Miłosza i Louriego. Po parokrotnym rozważaniu, czy przyjąć te wersje Miłosza i Louriego, które uważaliśmy za dobre, postanowiliśmy, że robienie innej wersji tylko po to, żeby odróżniała się od już istniejącego

przekładu, nie ma sensu. Czyli: jeżeli coś zostało utrafione, zostało utrafione. Trzeba dodać, że takie rozwiązanie rzadko jest możliwe w wypadku bardziej złożonej struktury wersyfikacyjnej, gdyż wtedy wchodzi w grę dużo większa ilość elementów, których układ ekwiwalentowy rządzi się prawami języka przekładowego i jego kultury (inaczej mówiąc, stopień refrakcji musi być wyższy niż w stosunkowo prostszych, składniowo-intonacyjnych strukturach). W poemacie Miłosza dotyczy to przede wszystkim części 3, 4, 7 i 8.
Narażając się na zarzut pedanterii i tutaj zastosuję metodę paralelnego podawania tekstu.

Lubiłem go, bo nie szukał idealnego przedmiotu.
Kiedy słyszał jak mówią: „Tylko przedmiot, którego nie ma
Jest doskonały i czysty", rumienił się i odwracał głowę,

I liked him as he did not look for an ideal object.
When he heard: „only the object which does not exist
Is perfect and pure", he blushed and turned away. [ML]

I liked him because he did not seek the perfect object.
When he heard people say: „Only the object which does not exist
Is perfect and pure", he blushed and looked away. [AC]

Różnice są drobne i dotyczą głównie dykcji. Wersja AC jest bliższa oryginału, z wyjątkiem transformacji w linijce pierwszej, gdzie *„idealny* przedmiot" staje się *perfect object*, czyli przedmiotem doskonałym. Można się spierać, czy semantycznie to to samo, i że Miłosz być może chciał tu mieć wyraźną aluzję do platonizmu. Ale nie wydaje się, żeby była to sprawa istotna, gdyż przedmiot doskonały a przedmiot idealny są sobie semantycznie bliskie, o czym zresztą świadczy linijka trzecia.

W każdej kieszeni nosił ołówki, szkicowniki,
Z okruchami bułki, akcydensami życia.

In every pocket he carried pencils, pads of paper
Together with crumbs of bread, the accidents of life. [ML]

In every pocket he carried pencils, sketch-books,
Crumbs of bread, the accidents of life. [AC]

Wersja ML jest trochę nieudolna w swej dosłowności i niedosłowności: *pads of paper together with crumbs of bread* to ciężkawe, a przy tym – szkicownik to nie *pad of paper*. Rytmicznie wersja AC ma lepszy kontur intonacyjny.

Rok za rokiem okrążał grube drzewo
Przykładając dłoń do oka i mrucząc w podziwie.

Year after year he circled a thick tree
Shading his eyes with his hand and muttering admiringly. [ML]

Year after year he circled a huge tree
Shading his eyes and muttering with admiration. [AC]

Znowu, zbytnia dosłowność (wierność wobec słów) wersji ML czyni ją rytmicznie mniej udaną; skoro już użyte zostało angielskie wyrażenie idiomatyczne (*shading his eyes*), to, że czynione to jest ręką, nie jest istotne. Wersja ML ma jeszcze jeden mankament, od którego jest wolna wersja AC: a mianowicie, *muttering admiringly* jest niepotrzebną, w zasadzie nie-Miłoszowską i nieco kakofoniczną „instrumentacją dźwiękową". Miłosz takich efektów zwykle unika, a w tym wypadku one po prostu w wersji polskiej nie istnieją. Wersja AC jest rytmicznie wyraźniejsza, jest zwięzła i czystsza, będąc równocześnie semantycznym równoważnikiem oryginału.

Jak zazdrościł tym co drzewo rysują jedną kreską!
Ale przenośnia wydawała mu się czymś nieskromnym.

How much he envied those who draw a tree with on line!
But metaphor seemed to him something indecent. [ML]

How he envied those who draw a tree with a single stroke.
But metaphor seemed to him something indecent. [AC]

Druga linijka dystychu jest identyczna w obu wersjach, natomiast pierwsza linijka wersji ML jest mniej idiomatyczna, mniej zakorzeniona w angielszczyźnie.

Symbol zostawiał dumnym, zajętym własną sprawą.
Z patrzenia chciał wyprowadzić nazwę samej rzeczy.

He would leave symbols to the proud busy with their cause.
By looking he wanted to draw the name from the very thing. [ML]

Symbols he left to the proud, busy with their causes,
By looking he wanted to draw the name from the thing itself. [AC]

Nie ma wątpliwości, że pierwsza linijka wersji ML jest po prostu nieudolna. Druga linijka wersji AC jest semantycznie dokładniejsza, dzięki drobnej, ale istotnej zmianie.

Kiedy był stary, targał brodę żółtą od tytoniu:
„Wolę tak przegrać, niż wygrać jak oni".

When he was old, he tugged at his tobacco-stained beard:
„I prefer to lose thus than to win as they do". [ML]

When he was old he tugged at his tobacco-stained beard:
„I prefer to lose than to win their way". [AC]

Pierwsze linijki obu wersji są identyczne, z wyjątkiem przecinka, który wersja AC słusznie pomija. Natomiast druga linijka wersji ML jest niepotrzebnie pedantyczna, za dosłowna. Czy rzeczywiście jest konieczne zachowanie „tak" – *thus* w wersji angielskiej? I czy warto tracić aforystyczną zwięzłość i czystość dla zachowania czegoś, co jest w sposób oczywisty zawarte znaczeniowo w wyrażeniu *their way*.

Jak Peter Breughel ojciec przewrócił się nagle
Próbując spojrzeć w tył przez rozstawione nogi.

Like Peter Breughel the father he fell suddenly
While attempting to look back between his spread-apart legs. [ML]

Like Peter Breughel the Elder he fell over suddenly
Trying to look backwards between his parted legs. [AC]

Pierwsze linijki obu wersji są identyczne z wyjątkiem zastąpienia w AC *the father* wyrażeniem: *the Elder*, bo tak jest określany w języku angielskim ojciec Breughel. Obraz w drugiej linijce AC jest czystszy, a kontur rytmiczny obu wersetów efektowniejszy. Wyrażenie w ML *between his spread-apart legs* jest, mówiąc po angielsku, *awkward*.

I wzniosło się dalej drzewo niedosiężne,
O iste, o istliwe aż do rdzenia. Było.

And still there stood the tree unattainable.
O veritable, o true to the very core. It was. [ML]

And the tree still stood unattainable.
O veritable, tree to the very core. It was. [AC]

Trudny dystych, szczególnie ze względu na dykcję (iste, istliwe). Ale oba rozwiązania, ML i AC bronią się. Pierwsza linijka AC jest czystsza składniowo i intonacyjnie, ale wersja ML jest bliższa oryginałowi semantycznie. Druga linijka ML jest także bliższa oryginału, bardziej ekstatyczna. Może jak na angielszczyznę, za bardzo.

Można podsumować, że wersja AC również wygrywa z wersją ML na punkty, z tym, że w wypadku tej części różnica jest już nie o jedną dziesiątą milimetra, co raczej o dwie dziesiąte. A jeżeli tak, to nie jest to malo. W końcu wygrać na punkty znaczy ulepszyć całość, gdyż wszystkie takie punkty się sumują. Byłbym także gotów twierdzić, choć to byłoby trudne do udowodnienia, że tok całej części piątej w wersji AC jest, powiedzmy, bardziej zharmonizowany i płynniejszy niż w wersji ML. Próba udowodnienia tego wymagałaby analizy „falowań" intonacji w całościowym konturze rytmicznym.
Porównam teraz angielskie wersje części drugiej, pisanej ciągłym, nieregularnym, wolnym, intonacyjnym wierszem. Nie da się tutaj porównywać linijka po linijce, z wyjątkami, na które zwrócę uwagę.

Dużo, jak na jedno życie, tych poranków.
Z zamkniętymi oczami byłem wielki i mały,
Nosiłem pióra, jedwab, żaboty i zbroje,
Suknie kobiece, zlizywałem róż.
Unosiłem się nad każdym kwiatem od początku.
Stukałem w drzwi zamknięte sal bobra i kreta.
Niemożliwe żeby tyle głosów niezapisanych
Między tubą pasty do zębów i zardzewiałą żyletką,
Tuż nad stołem w Wilnie, Warszawie, Brie, Montgeron, Kalifornii.
Niemożliwe żebym umarł dopóki nie sięgnę.

As life goes quite a lot of these mornings.
My eyes closed, was wearing plumes, silks, ruffles and armour,
Women's dresses, I was licking rouge.
I was hovering at each flower from the beginning,
I knocked on the closed doors of the beaver's halls and the mole's.
It's incredible that there were so many unrecorded voices
Between a toothpaste and a rusted blade,
Just over my table in Wilno, Warsaw, Brie, Montgeron, California.
It's incredible that I die before I attain. [ML]

So many mornings for a single lifetime.
With my eyes shut, I was both great and small,
I wore plumes, silks, ruffles, armour,
Women's dresses, licked rouge.
From the beginning hovering over every flower;
Knocking on the closed doors of the halls of beaver and mole;
Unthinkable, so many voiced left unrecorded
Between the tube of toothpaste and the rusted razor blade,
Bending over a table in Wilno, Warsaw, Brie, Montgeron, California.
Unthinkable, that I should die without reaching attainment. [AC]

Tok oryginału nie ma zbyt wyraźnego konturu rytmicznego (poza tym, nie wszystko jest tu składniowo dopracowane). Wersja ML konturu

rytmicznego w ogóle nie ma. Wersja AC ma rytmicznie bardziej uładzoną, skoordynowaną intonację, między innymi dzięki temu, że unika nieudolności pewnych linijek wersji ML, a szczególnie linijki pierwszej, która po angielsku brzmi zupełnie płasko, nawet trochę komicznie (czy żałośnie). A przy tym i częściowo wobec tego, jest nieadekwatna również semantycznie. (Jej polski ekwiwalent brzmiałby mniej więcej następująco: „Jak to w życiu/jak na życie trochę dużo tych poranków" – a przecież Miłosz wyraźnie pisze, że „dużo, jak na jedno życie"). Druga taka nieudolna rytmicznie i językowo linijka to: „*I knocked on the closed doors of the beaver's halls and the mole's*". Podwójny tzw. *possessive* z apostrofą na końcu linijki po prostu razi swoją niezręcznością. Razi także zupełnie tu niepotrzebny rym wewnętrzny: *halls/mole's*. No i razi nagromadzenie dźwięku *s: doors, beaver's halls, mole's*, wyraźny grzech przeciw eufonii, tak dla Miłosza ważnej.
Zupełnie niezrozumiałe (chyba że jako – nieudana – próba badania całości jakiegoś rytmu) jest potraktowanie czasów: dlaczego ta mieszanina „*I was grown up... I was wearing... I was licking ... I knocked... It's incredible that there were*"... i linijka końcowa, zupełnie po angielsku niemożliwa: „*It's incredible that I die before I attain*".
Można by wskazać na jeszcze kilka grzechów prawie kardynalnych, jak niejasności semantyczne czy brak wierności słowom (np. „byłem wielki i mały" przekształca się w: „byłem dorosły i mały", „*I was grown up and small*").
Wersja ML części drugiej przegrywa więc gorzej niż na punkty w porównaniu z wersją AC, która daje sens oryginału w rytmicznie uładzonej całości i bez porównania lepiej leży w angielszczyźnie.
Ale zapytajmy: czy jej grzechem nie jest to, że jest „ładniejsza" od oryginału, który (a mówię tylko o części drugiej) nie jest Miłoszem *at his best*. Ładność anty-Miłoszowską można jednak zarzucić tylko linijce:

From the beginning hovering over every flower

gdzie mamy organizację materii dźwiękowej Miłoszowi trochę obcą. Dla poezji Miłosza jest to zresztą sprawa istotna. Od co najmniej okresu powojennego hołdował on paru zasadom poetyckim, które odróżniały go od tak zwanego poezjowania. Pojmując zasadniczą funkcję literatury (w tym i poezji) w kategoriach *mimesis*, Miłosz ani nie stosował, ani nie lubił poetyk, które – według Jakobsonowskiej teorii poezji – miały nastawienie na tzw. *message*, czyli dążyły do uwidocznienia samego języka poetyckiego, samego sposobu wysłowienia. Stąd u Miłosza nie znajdziemy tak typowych dla symbolizmu czy futuryzmu instrumentacji dźwiękowych. Miłosz traktował sprawę dźwięku inaczej: wiersz wi-

nien płynąć „czysto i bez szumu", eufonia polega na eliminowaniu trudnych do wymówienia zbitek dźwiękowych, na, by tak rzec, „naturalnej" kolejności i przemianie samogłosek i spółgłosek. Język, który zbytnio zwraca uwagę na siebie, czy to swoją kunsztownością, czy chropowatością, odbiera mowie cechę przezroczystości, czy to w znaczeniu nakierowywania uwagi na przedmiot, czy na temat/myśl. Celność, trafność mowy – oto zalety istotne, a celność osiąga się zarówno przez odpowiedni dobór słów, jak i takie ich podanie, by osiągnąć zamierzone efekty mimetyczno-semantyczne. Upiększanie Miłosza w przekładzie byłoby więc, z punktu widzenia zasady szukania ekwiwalentów danej poetyki w języku przekładowym, poważnym błędem.
W naszym przekładzie *Gucia zaczarowanego* jest kilka linijek rzeczywiście ładniejszych niż w oryginale. Oprócz już wyżej zacytowanej, można dać jako przykład fragment przekładu części siódmej, znowu w porównaniu z oryginałem i wersją ML.

Gucio, niegrzeczny chłopczyk, został zamieniony w muchę.
Mył się według obrządku much pod skałą cukru
I prostopadle biegał po jaskiniach sera.
Leciał przez okno w jarzący się ogród.
I tam, nieposkromione promy liści
Wiozły kroplę napiętą od nadmiaru tęczy,
Mszyste parki z krynicami światła rosły w górach kory,
Sypał się cierpki pył z giętkich kolumn w środku cynobrowych kwiatów.

Bobo, a nasty boy, was changed into a fly.
In accordance with the rites of the flies he washed himself by a rock of sugar
And ran vertically in caves of chesse.
He flew through a window into the bright garden.
There, indominatable ferryboats of leaves
Carried a drop taut with the excess of its rainbow,
Mossy parks grew by ponds of light in the mountains of bark,
And acrid dust was falling from flexible columns inside cinnabar flowers. [ML]

Gus, a naughty boy, was turned into a fly.
He washed, according to the rites of flies, under a sugar rock
And ran vertically through caverns of cheese.
He flew through a window into a glittering garden
Where tireless ferry-boats of leaves
Carried a droplet bursting with excess of rainbow.
Mossy groves with crystal springs of light grew in the mountains of bark,
And acrid dust poured from pliant columns inside vermillion flowers. [AC]

Wersja AC związana jest syntaktycznie i rytmicznie (intonacyjnie) w efektowną całość, co trudno powiedzieć o wersji ML.

Ponieważ krajobraz ewokowany jest nie tyle opisem, co krajobrazem symbolicznym, ale jakby widzianym przez soczewkę oka muchy, zasada *mimesis* nie jest tu najistotniejsza. Miłosz przedstawia obraz raju muchy (a równocześnie obraz raju adoratora rzeczywistości). Ta rajskość winna być przekazana w przekładzie i w wersji AC przekazana jest bardziej niż w wersji ML. Czy jest bardziej rajska niż w oryginale? Poniekąd tak, ale oryginał polski jest w końcu także bardzo efektowny. W wersji ML szereg linijek zwraca na siebie uwagę swoim niedopracowaniem językowym. Nieudolna jako przekład jest linijka:

In accordance with the rites of the flies he washed himself by a rock of sugar

– długa, prozaiczna, rytmicznie ciężka (podczas gdy linijka oryginału jest krótka, zwarta, czysta).
Niezbyt adekwatne są linijki:

Mossy parks grew by ponds of light in the mountains of bark
And acrid dust was falling from flexible columns inside cinnabar flowers.

Dykcja. W ML są jej uchybienia. Niegrzeczny chłopczyk to jednak *naughty*, a nie *nasty boy*. Jarzący się ogród to nie tyle *bright*, co *glittering garden*. Krynice światła to jednak nie *ponds of light*, gdyż *pond* to staw. Giętkie kolumny to nie tyle *flexible*, co *pliant columns*, skoro mowa o roślinności (a przy tym: słowo krótsze w i tak przydługiej linijce jest na wagę stylistycznego złota).
Na koniec strona dźwiękowa. Omawiany fragment ma więcej efektów dźwiękowych, niż jest to typowe dla Miłosza. Oto przykłady: „niegrzeczny chłopczyk, mył się według obrządku much pod skałą cukru" (powtórzenie ł, u), „mszyste parki z krynicami światła rosły w górach kory" (powtórzenia r, bliskość rk-kr), „sypał się cierpki pył z giętkich kolumn w środku cynobrowych kwiatów" (powtórzenia p, rp-śr-br, pk-tk-dk [tk]).
Skonstatowawszy wady przekładu ML, mogę również chyba powiedzieć, że przekład AC wad takich nie ma. Jeżeli grzechy przeciwko tekstowi Miłosza, to raczej grzechy na jego korzyść.
Warto przy tym podkreślić rzecz następującą. Zasada, by język nie stawał na przeszkodzie swoją nieprzezroczystością, kieruje się nie tylko przeciw poetykom, które dążą do zwrócenia uwagi na sam język. Każda nieudolność, niezręczność wyrażenia (jeżeli nie jest formą imitacyjną) stwarza swoją własną nieprzezroczystość, przyciąga uwagę właśnie do języka. Więc jeśli nie upiększać, to również nie czynić języka mniej sprawnym niż to możliwe.

Teraz mogę już chyba wyciągnąć pewne korzyści z nadmiernej pedanterii. A mianowicie, wolno mi powiedzieć, że jeśli ktoś chce dowodzić, że wersja AC jest jednak gorsza od Miłoszowej, to winien udowodnić tę tezę na pozostałych częściach przekładu.
Na koniec tej apologii wersji Buszy i mojej (napisanej na usilną prośbę, z oporami), dwie dalsze uwagi. *Gucio zaczarowany*, mimo pewnych słabości części drugiej, jest świetnym poematem (o czym pisałem po angielsku w 1972 roku, nazywając go jednym z arcydzieł Miłosza). O ile jednak mogę polegać na materiale przebadanym przez Bożenę Karwowską w jej pracy doktorskiej, nie zyskał on specjalnego uznania wśród krytyków anglojęzycznych. Nasza wersja ukazała się w dwustu egzemplarzach. Wersja Miłosza i Louriego co najmniej w kilku tysiącach (dwa wydania *Selected Poems*, jedno *Collected Poems*). Jednak poemat kariery nie zrobił.
Tom przekładów, w którym ukazała się nasza wersja, recenzowany był przez Stanisława Barańczaka i Bogdanę Carpenter. Możemy więc sprawdzić, czy moje zdanie o przekładzie AC znajduje potwierdzenie u recenzentów. Pisząc o tym przekładzie, Barańczak zauważał:

Zaskoczeniem nie jest oczywiście Miłosz, zwłaszcza, że *Gucio zaczarowany* zdążył się już sprawdzić we wcześniejszym przekładzie autora i Richarda Lourie; porównując oba tłumaczenia linijka po linijce, stwierdzić można co najwyżej, że Busza i Czaykowski niejednokrotnie osiągają większą nawet trafność znaczeniową, zwięzłość i rytmiczną płynność.

Bogdana Carpenter wyraziła się dobitniej:

Dla celów tego eseju nie jest istotne skonstatować, czy przekład AC jest lepszy, czy radykalnie inny od przekładu ML. Wystarczy, jeśli się stwierdzi, że nie jest gorszy i że tym, którzy go z pewnym znawstwem przeczytali, podobał się.

Przekład *Gucia* i późniejszy trochę *Oskarżyciela* był jednym z głównych powodów ochłodzenia się stosunków z Miłoszem. Dla osób nie parających się piórem może się to wydać dziwne.
Powyższa relacja miała na celu naświetlić, co w takich wypadkach wchodzi w grę.

Bogdan Czaykowski

Treść

Marta Zielińska Luźne uwagi o rocznicach i jubileuszach 1

Szkice

Zofia Stefanowska Pan Tadeusz – i co dalej? 5

Marta Zielińska Puszkin i pojedynki (rozważania w 160 rocznicę śmierci poety) 19

Włodzimierz Bolecki Postmodernizowanie modernizmu... 31

Michał Głowiński Gombrowicz a Brzozowski 47

Hanna Konicka Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego 63

Roztrząsania i Rozbiory

Wojciech Kalaga Ciągłość jako zasada 81

Przemysław Czapliński Pomiędzy, albo o pokazywaniu języka 86

Grażyna Halkiewicz-Sojak Norwid w rozbitym lustrze..... 93

Inga Iwasiów Komu podręcznik? 102

Andrzej Skrendo Sporna literatura – i co dalej? 113

Katarzyna Kościelak Slawistyka we Włoszech 131

Bożena Karwowska Poezja Czesława Miłosza w krajach języka angielskiego..... 141

Opinie

Maria Prussak Przygody filologii – przygody filologa 153

Brigitta Helbig-Mischewski Guru przełomu tysiąclecia. Dyskurs Nowej Ery w pracach Marii Janion 165

Grażyna Borkowska Literatura, feminizm, „dyskursy władzy" 193

Rozmowy

Anna Nasiłowska, Marta Zielińska Kuferek Harpagona. Rozmowa z Marią Janion 199

Dżemma Firsowa Niewolnik honoru. Rozmowa z Natanem Ejdelmanem . 219

Interpretacje

Adam Wiedemann Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego 233

Andrzej Franaszek „a pod każdym liściem rozpacz" . . . 245

Glosy

Bogdan Czaykowski O „Guciu zaczarowanym", czyli o asymetrii w przyjaźni 269

Książki nadesłane

Marta Wyka *Światopoglądy Młodopolskie*, Kraków 1996, Universitas.

Krzysztof Pleśniarowicz *Przestrzenie deziluzji*, Kraków 1996, Universitas.

Włodzimierz Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, Universitas.

Lew Kuleszow *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, Kraków 1996, Universitas.

Henryk Markiewicz *Wymiar dzieła literackiego. Prace wybrane*, t. 4, Kraków 1996, Universitas.

Między oryginałem a przekładem. 1. *Czy istnieje teoria przekładu?*, pod. red. J. Koniecznej-Twardzikowej i U. Kropiwiec, Kraków 1996, Universitas.

Andrzej Falkiewicz *Polski Kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*, Wrocław 1996.

Konrada Górskiego świat literatury teatru i języka, pod red. W. Sawryckiego i J. Speiny, Toruń 1996, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Tadeusz Lewaszkiewicz *Łużyckie przekłady Biblii. Przewodnik bibliograficzny*. Instytut Slawistyki PAN, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1995.

Zbigniew Chojnowski *Metamorfozy Anny Kamieńskiej*, Olsztyn 1995, Studia i Materiały WSP w Olsztynie.

„Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki". 3(16). *Przestrzenie świadomości*. Studia z filozofii literatury pod red. A. Falkiewicza, L. Nowaka, Poznań 1996, Zysk i S-KA.

O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice i interpretacje, pod red. J. Brzozowskiego, Łódź 1996, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego.

Formy dyskursu w powieści, pod red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 1996, Wyd. Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 1996, Wydawnictwo Homini.

Piotr Matywiecki *Od początku. Antologia poezji polskiej od średniowiecza do wieku XX*, Gdańsk 1997, Marabut.

Tomasz Mirkowicz *Lekcja geografii*, Warszawa 1996, Da Capo.

„Tygiel Kultury", nr-y 1-12, 1996.

„Kultura" (Paryż), nr-y 1-12, 1996.

„Pogranicza". Szczeciński Kwartalnik Kulturalny, nr-y 1-4, 1996.

„Opcje". Kwartalnik Kulturalny, n-ry 3-4, 1996.

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Towarowa 28, Warszawa, tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych, lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej. Cena prenumeraty za 5 zeszytów rocznika 1997 (w tym jeden podwójny) wynosi **43,00 PLN**. Cena prenumeraty ze zleceniem dostawy za granicę jest o 100% wyższa od krajowej i za rok 1997 wynosi **86,00 PLN**. Termin przyjmowania wpłat na prenumeratę krajową upływa z dniem 5 marca 1997 r. W związku z tym – z góry przepraszając za trudności – uprzejmie prosimy o pilne dokonanie wpłaty w/w sumy na konto:
Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366.
Cena prenumeraty rocznej za rok 1997 wynosi **21 USD** i koszty wysyłki pod wskazany w zamówieniu adres
– pocztą zwykłą – 7 USD
– pocztą lotniczą (w zależności od miejsca zamieszkania Odbiorcy):
I strefa – Europa wraz z Rosją i Izraelem – 12 USD
II strefa – Ameryka Północna i Afryka – 16 USD
III strefa – Ameryka Południowa i Środkowa – 21 USD
IV strefa – Australia i Oceania – 26 USD

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy. W następnych latach RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna 19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseller", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Toruń	Księgarnia Promocyjna Index – Book, Rynek Staromiejski 10
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91. Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Warszawa, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0-22) 826-21-78 lub 826-52-31 w. 280, 106, tel/fax (0-22) 826-99-45.

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Edward Balcerzan
Niewyrażalne czy nie wyrażone?
Maria Delaperriére
Fragment i całość, czyli dylematy niewyrażalności
Paweł Dybel
Nicowanie Lacana
Tadeusz Klimowicz
Z profilu i *en face*
Ewa Kuryluk
Od śmierci jako sztuki do sztuki śmierci
Krzysztof Mrowcewicz
Żółw, orzeł i łysa kalwińska głowa
Aleksandra Okopień-Sławińska
Wysłowione – nie wysłowione – niewysławialne w semantyce utworu poetyckiego
Chone Shmeruk
Frankistowskie powieści Isaaka Bashewisa Singera
Richard Rorty
Dekonstrukcja
Anna Wierzbicka
Moje podwójne życie: dwa języki, dwie kultury, dwa światy