

teksty

teksty
D R U G I E

teksty drugie

w najbliższych numerach

Catherine GALLAGHER

Dlaczego opowiadamy, jak nie było?

Michał P. MARKOWSKI

Humanistyka: niedokończony projekt

Przemysław CZAPLIŃSKI

Punk's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

Jan KORDYS

Spojrzenie Meduzy

Anna WIECZORKIEWICZ

Drugie życie Saartjie Baartman

Magdalena RUTA

Polacy w powojennej literaturze jidysz (1945-1968)

5
2011

IBL PAN

• Miłosz – przestrzeń – Brzozowski

• **Ryszard NYCZ**

• Miłosz: poeta XX wieku w przestrzeni publicznej

• **Arent VAN NIEUKERKEN**

• Czesław Miłosz a John Ashbery

• **Bożena SHALLCROSS**

• Poeta i sygnatury

• **Stefan CHWIN**

• Miłosz wobec
• powstania warszawskiego

• **Martin JAY**

• Fotografia i wydarzenie

• **Małgorzata CZERMIŃSKA**

• Miejsca autobiograficzne

• **Elżbieta RYBICKA**

• Pamięć i miasto

• **Dorota KOZICKA**

• Krytyka Brzozowskiego jako akt performatywny

5 [131]
2011
cena 17,00- PLN
(w tym 5% VAT)

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Ryszard NYCZ

Marek ZALESKI

Arent van NIEUKERKEN

Bożena SHALLCROSS

Stefan CHWIN

Ewa KOŁODZIEJCZYK

Marzena WOŹNIAK-ŁABIENIEC

Kamila BUDROWSKA

Piotr BUKOWSKI

Ewa DOMAŃSKA

Katarzyna BOJARSKA

Marta Ewa ROGOWSKA

Martin JAY

Wstęp

6 Miłosz – nieunikniony

Szkice

- 11** Czesław Miłosz: poeta XX wieku w przestrzeni publicznej
- 24** Od „grzechu anielstwa” do „uważności”, czyli poezja jako instalowanie się w świecie
- 37** Poezja wyjaśniająca swój własny rodowód. Czesław Miłosz a John Ashbery
- 53** Poeta i sygnatury
- 62** Czesław Miłosz wobec powstania warszawskiego
- 82** Czesław Miłosz jako amerykański korespondent prasowy

Komentarze

- 97** *Dolina Issy* w dokumentach cenzury. Wokół odwilżowej recepcji powieści Czesława Miłosza
- 112** Perspektywy edytorskie wynikające z penetracji archiwów cenzury (1948-1958)
- 122** W przestrzeni przekładu. Czesława Miłosza i Emanuela Swedenborga tłumaczenie rzeczy ostatecznych

Roztrzasania i rozbiory

- 137** Intelektualista ekstatyczny
- 144** Rzecz na łasce opowieści. Na marginesie *Rzeczy i Zagłady* Bożeny Schallcross
- 153** Metafora z przyległościami

Prezentacje

- 161** Fotografia i wydarzenie
Przeł. *T. Bilczewski* i *M. Szczerba*

Małgorzata CZERMIŃSKA	183	Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki
Elżbieta RYBICKA	201	Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki
Anna ŚLIWA	212	„Objedźdżamy Europę. Objedźdżamy mapę”. Dziennik okrętowy Mirona Białoszewskiego
Jan P. HUDZIK	231	Zrozumieć Śląsk. Różnica kulturowa i granice teorii
Blanka BRZOWSKA	244	W stronę Maubert-Mutualité, czyli w poszukiwaniu straconego miejsca
Elżbieta KONOŃCZUK	255	Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury

Dociekania

Dorota KOZICKA	265	„Umysł w stanie nieustannego tworzenia”. O krytyce Stanisława Brzozowskiego jako akcie performatywnym
Ryszard KOZIOLEK	275	My dziewiętnastowieczni albo krytyka spóźnionych
Joanna ORSKA	284	Stanisław Brzozowski – poeta i filozof. Krytyka jako poezja progresywna w <i>Głosach wśród nocy</i>
Tomasz MIZERKIEWICZ	295	„Głosy w nieznanie noce” – krytyczna wartość niesamowitego w późnych pismach Stanisława Brzozowskiego

Reinterpretacje

Izabela JAROSIŃSKA	307	Przechadzki Po cóż jechać do Turcji?
---------------------------	------------	-----------------------------------------

Przechadzki

Noty o autorach	311	Noty o autorach
------------------------	------------	-----------------

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Ryszard NYCZ

Marek ZALESKI

Arent van NIEUKERKEN

Bożena SHALLCROSS

Stefan CHWIN

Ewa KOŁODZIEJCZYK

Marzena WOŹNIAK-ŁABIENIEC

Kamila BUDROWSKA

Piotr BUKOWSKI

Ewa DOMAŃSKA

Katarzyna BOJARSKA

Marta Ewa ROGOWSKA

Martin JAY

Foreword

6 The inevitable Miłosz

Essays

- 11** Czesław Miłosz, a 20th-century poet in the public space
- 24** From ‘the sin of angelhood’ to ‘mindfulness’, or, poetry as becoming installed in the world. Miłosz: using poetry to settle into reality
- 37** A poetry that explains its own genesis. Czesław Miłosz and John Ashbery
- 53** Signature pieces
- 62** Czesław Miłosz facing the Warsaw Uprising
- 82** Czesław Miłosz as a U.S. press correspondent

Commentaries

- 97** *The Issa Valley* in censors’ dossiers. Around the Thaw-period reception of the novel by Czesław Miłosz
- 112** Editorial perspectives arising from the inquiry into censorship archives (1948-1958)
- 122** Translational space. How do Czesław Miłosz and Emanuel Swedenborg translate the Last Things

Discussions and Analyses

- 137** An ecstatic intellectual
- 144** Thing at the mercy of (a) story
- 153** Metaphor and its adjacencies

Presentations

- 161** Photography and the event
Trans. *T. Bilczewski i M. Szczerba*

Małgorzata CZERMIŃSKA	183	Autobiographical sites. A Proposition within geopoetics
Elżbieta RYBICKA	201	Memory and city. A palimpsest vs. a battleground
Anna ŚLIWA	212	“Touring Europe. Touring the map”. Miron Białoszewski’s logbook
Jan P. HUDZIK	231	Understanding Silesia. Cultural difference and the limits of theory
Blanka BRZOWSKA	244	Maubert-Mutualité’s way, or, in search of lost place
Elżbieta KONOŃCZUK	255	Map: interdisciplinary dialogue between geography, history and literature

Investigations

Dorota KOZICKA	265	“The incessantly creating mind”. Performativity of Stanisław Brzozowski’s criticism
Ryszard KOZIOLEK	275	“We, of the nineteenth century”: criticism on late-comers
Joanna ORSKA	284	Stanisław Brzozowski, poet and philosopher. Criticism as progressive poetry in <i>Głosy wśród nocy</i>
Tomasz MIZERKIEWICZ	295	“Voices at nights unknown” a critical value of the uncanny in Stanisław Brzozowski’s late writings

Re-Interpretations

Izabela JAROSIŃSKA	307	Why bother going to Turkey?
---------------------------	------------	-----------------------------

Wanderings

Noty o autorach	311	Authors’ Biographical Notes
------------------------	------------	-----------------------------

Miłosz – nieunikniony

Miłosz poddany został dwu surowym sprawdzianom swojej poetyckiej żywotności. Najpierw – szczelnej izolacji (w czasach stalinowskich i długo jeszcze potem), następnie – instytucjonalnie sponsorowanej popularyzacji na skalę globalną. Przez obie próby przeszedł zwycięsko. O pierwszej z nich mówi zresztą ta druga. Bo gdyby nie przebrnął z powodzeniem tamtej kwarantanny, to nie mogłoby być mowy i o Roku Miłosza.

Co do tego Roku, to możemy odczuwać przesyt z powodu nadmiaru publikacji, konferencji, wystaw, akcji artystycznych itp. Jednak waga poświęconych Miłoszowi książek, w tym napisanej przez Andrzeja Franaszka biografii, oraz takich ineditów, jak te, które dla Biblioteki „Więzi” opracował Paweł Kądziela czy dla „Zeszytów Literackich” Barbara Toruńczyk, oraz kilku konferencji naukowych (na przykład zorganizowanej przez Uniwersytet Jagielloński) – sprawia, że Rok ten należy ocenić jako sukces różnych naszych instytucji publicznych oraz samego Miłosza.

Trudno ponadto nie zauważyć, że była to okazja do przybliżenia poety nie tylko nowym czytelnikom, ale i utalentowanym ludziom na kilku polach kultury, którzy potrafili skorzystać z jego tekstów, by stworzyć własne utwory – teatralne, muzyczne, plastyczne itd. Odzew na instytucjonalne zachęty był na tyle powszechny, że trudno posądzać większość ich uczestników o koniunkturalizm. Zresztą cały ten przemysł Miłoszowy rozkręcił się wcześniej i działał samoczynnie, a urzędowe ułatwienia tylko mu pomogły rozruszać się bardziej. Na przykład już w 2006 roku odbyła się premiera skomponowanych przez Johna Harbisona Miłosz songs for voice and piano, w wykonaniu New York Philharmonic. Miłosz zamowził się bowiem na dobre nie tylko w Polsce, ale również i w Stanach Zjednoczonych.

Cieszę informację, że Litwini mają go za swego czy że w Nowosybirsku odbyła się poświęcona mu konferencja, ale dla dalszych losów poety rozstrzygająca będzie jego pozycja w Stanach. Amerykanie zaś traktują go z najwyższym uszanowaniem. Jak możemy się dowiedzieć z miarodajnego podręcznika akademickiego, w amerykańskim środowisku intelektualnym już dawno temu Miłosz był poetą the most widely honored (The Cambridge history of American literature, vol. 8, 1995, s. 160).

Kanonizacja Homera, a raczej zespołu tekstów, które imię Homera personifikuje, trwała przez setki lat (por. drobiazgowy opis tego procesu w dylogii Gregory'ego Nagy'ego z lat 2008-2010: Homer the Preclassic i Homer the Classic). Ale już przykład Wergiliusza świadczy, że klasykiem można zostać za swego życia. Przyznanie pisarzowi pozycji klasyka to trochę tak, jak w domenie religijnej beatyfikacja. Jednak świętym zostaje się raz na zawsze, podczas gdy pisarz po jakimś czasie może z roli klasyka wypaść. Ale nie wydaje się, aby czekało to Miłosza.

Na jego sukces złożyło się wiele czynników – splot historycznych zdarzeń, w których przypadło mu uczestniczyć, prężność dwudziestowiecznych ruchów literackich, z którymi polemizował i z których korzystał, osobista całościowa strategia nastawiona na poezję jako coś, co miało go ostatecznie określić i usprawiedliwić w oczach własnych i w oczach opinii publicznej, tradycja poezji polskiej oraz kilka pomyslnych zbiegów okoliczności. Wśród czynników, które pozwalają przewidywać, iż zajmie on trwałe miejsce nie tylko w naszej literaturze, ale i w literaturze powszechnej, należy ponownie wymienić jego dobre osadzenie w kręgu anglofońskim, bo tędy prowadzi droga do pozycji międzynarodowej. Z kolei jego zakorzenienie amerykańskie stało się możliwe dzięki temu, że była to faza pewnego przesilenia w tamtejszej literaturze oraz żywego zainteresowania pisarzy poezją obcojęzyczną. Oczywiście, warunkiem podstawowym trwałego sukcesu była zawarta w jego twórczości energia poetycka, na tyle silna, by oddziaływać także poprzez filtry, jakimi są dla obcojęzycznych czytelników przekłady.

Sama energia poetycka nie zapewniła jednak międzynarodowego sukcesu. Gdyby nie te, chciałoby się powiedzieć: uboczne warunki, Miłosz pozostałby jednym z tych wybitnych autorów, którzy stając się klasykami rodzimej literatury, poza jej granicami są własnością małej grupy koneserów. Mimo kilku heroicznych prób ze strony tłumaczy taki zapewne los przypadnie na przykład Białoszewskiemu.

No dobrze, ale prawdziwym dowodem aktualności poety jest w końcu zasięg oddziaływania na innych poetów, tych młodszych – może ktoś powiedzieć. To prawda, że po paru dziesiątkach lat inspirowania przez Miłosza kolejnych pokoleń literackich, od Baczyń-

Wstęp

skiego po Szubera i Zagajewskiego, jego magnetyczna siła chyba już od dawna nie działa w tym rejestrze. Jest jednak podstawą higieny intelektualnej i regułą życia literackiego, że poeta uznany za współczesnego klasyka musi być obchodzony z daleka przez swych następców. Odtąd jego znaczenie dla nas będzie inaczej mierzone.

Podczas gdy nasi poeci unikają teraz Miłosza, to historycy i krytycy literatury ciągle są nim nienasytzeni. Nawet jeśli ci historycy są jednocześnie powieściopisarzami. W tym numerze „Tekstów Drugich” Stefan Chwin analizuje postawę poety wobec powstania warszawskiego oraz omawia Zdobycie władzy, pokazując, ile jeszcze można wyczytać z tego utworu, traktowanego zwykle jako margines właściwej twórczości autora.

Z kolei uszczypliwości, których Miłosz nie szczędził, tocząc swój spór z różnymi zjawiskami literackimi, prowokują krytyków do wykazania pewnych miejsc wspólnych, jakie odnajdują u niego i u niemiłych mu pisarzy. Arent van Nieuwerkerken robi to w stosunku do Johna Ashbery’ego, a Marek Zaleski – dekonstrukcjonistów.

Najszerzej jednak zakreślił sobie pole Ryszard Nycz. Przyznając, że Miłosz „nabierać zaczyna coraz bardziej historycznego znaczenia (i to w obu naraz znaczeniach tego słowa)”, przekonuje jednocześnie, jak nieprzemijające pozostaje jego przesłanie, którego sedno widzi Nycz w pojmowaniu czasu teraźniejszego jako „postprzeszłości”. Określenie to obejmuje trzy pojęcia: posttradycyjność, postutopijność i postsekularność. Co zaś się kryje za tymi pojęciami i jak mają się one do diagnoz dotyczących współczesnego świata – dowie się czytelnik tego artykułu, który można uznać za rodzaj „składu zasad” autora.

Głębokie myśli, emocjonalne zawężenia, ewokatywne obrazy, pajęczna sieć aluzji literackich, których tyle u Miłosza, to gratka dla interpretatorów. Ale bagroły? I to bagroły w dosłownym sensie tego słowa? Bożena Shallcross pokazała, że i o bagrotach można powiedzieć czasem coś bardzo interesującego. Sądzę, że tylko mocne zaangażowanie uczuciowe zdolne jest pobudzić intelekt, by ten wydobył z tak niewdzięcznego materiału tyle błyskotliwych wniosków. A to z kolei każe z uznaniem spojrzeć na pisarza, którego utwódczicki urok wyzwolił u komentatorki podobne fajerwerki pomysłów.

„Można by rzec, iż cała poezja Miłosza to poszukiwanie Miejsca”, zauważył kiedyś doktorant poety oraz jego tłumacz i komentator, Louis Iribarne (Lost in the „Earth-Garden”. The exile of Czesław Miłosz, „World Literature Today”, September 22, 1999). I przypomniał, co Miłosz gdzieś napisał – że w Kabale jednym z imion Boga jest Miejsce. Dobrze więc się stało, iż w tym numerze „Tekstów Drugich” obok szkiców o poecie ukazują się szkice z zakresu „geopoetyki” czy jak tam inaczej nazwiemy literaturoznawcze prace o „miejscu na ziemi”. Otwiera je rzecz Małgorzaty Czermińskiej, która w marcu bieżącego roku zorganizowała poświęconą Miłoszowi konferencję na ten właśnie temat (por. Czesława Miłosza „północna strona”, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Uniwersytet Gdański–Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, Gdańsk 2011). Dodajmy, że z kolei w Instytucie Badań Literackich odbyła się w październiku inna konferencja pod analogicznym wezwaniem: Warszawa Miłosza.

Jak widzimy, w polu grawitacyjnym Miłosza wiele się działo i ciągle wiele się dzieje.

Łapiński Miłosz – nieunikniony

Abstract

Zdzisław ŁAPIŃSKI

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

The inevitable Miłosz

A discussion of events that took part during the official Czesław Miłosz Year. The author considers the poet's place in global culture, while discussing the main threads of the current issue.

Szkice

Ryszard NYCZ

Czesław Miłosz:
poeta XX wieku w przestrzeni publicznej¹

Da capo (al fine)

Poezja Czesława Miłosza ciągle zmienia miejsce w przestrzeni publicznej – i zmienia swe znaczenia, a nawet swe cechy identyfikowane przez czytelników wywodzących się z różnych kręgów i różnych pokoleń. Najpierw, u schyłku dwudziestolecia międzywojennego, uznana została za jedno z najwybitniejszych zjawisk młodego pokolenia. Tuż po wojnie traktowana była jako kluczowe świadectwo poetyckiej samowiedzy epoki. Potem gruntowała swą pozycję artystyczną i intelektualną w powoli rozszerzających się kręgach specjalistów, miłośników i świata literatury, osiągając za sprawą nagrody Nobla status wybitnego zjawiska w literaturze światowej, narodowego dobra oraz centrum orientacyjnego współczesnej polskiej literatury. W ostatnich latach zaś stopniowo nabierać zaczyna coraz bardziej historycznego znaczenia (i to w obu naraz znaczeniach tego słowa).

Wygląda na to, że z tą właśnie fazą – istotnego, ale niepozbawionego pewnego dramatyizmu przesilenia – mamy obecnie do czynienia. Im bardziej twórczość Miłosza umacnia swą historyczną pozycję w lawinowo narastających krytycznych wydaniach archiwaliów, prac rozproszonych i korespondencji, systematycznych odczytaniach dzieła, szczegółowych koniekturach interpretacyjnych i drobiazgowych uzupełnieniach pomijanych dotąd wątków – tym bardziej, zwłaszcza w najistotniejszej części poetyckiej, pojętej jako pewna całościowa formuła poetyckiego

¹ Rozwinięty tekst wykładu wygłoszonego podczas Walnego Zgromadzenia PAU w Krakowie, 18 czerwca 2011 roku.

mówienia, odsuwa się od współczesności, przestaje ją inspirować, być postrzegana jako aktualna propozycja dla kolejnych, coraz młodszych pokoleń poetów.

W jednej z „ponoblowskich” rozmów z początku lat 80. Miłosz zauważył, że chociaż jest traktowany jako poetycki odpowiednik Sienkiewicza, czuje się raczej niczym Leśmian pasowany na „ojca narodu” (RP, s. 63)². Lecz jawna ironia tego samookreślenia po latach najwyraźniej zbladła. Poetycka dykcja Miłosza (rozumiana tu jako splot preferowanych przez pisarza wyborów: językowych, tematycznych, egzystencjalnych, światopoglądowych) wydaje się dziś – zwłaszcza w oczach młodego pokolenia³ – równie jak Leśmianowska odległa od cech postrzeganych jako reprezentatywne znamiona wrażliwości, predylekcji i zaciekawień współczesnych.

Nie wchodząc w szczegóły (ani uzasadnienia pełnej trafności diagnozy) tej złożonej sytuacji, wypada w każdym razie zauważyć, że chociaż dominujący w późnej poezji Miłosza sposób mówienia odczuwany może być jako anachroniczny, a w każdym razie niestymulujący głównego nurtu przemian, to posługiwanie się innymi stylami nie pozostawało poza jego zasięgiem (mistrzowskie wykorzystanie idiomu kolokwialno-konwersacyjnego we wcześniejszej twórczości zdaje się świadczyć raczej o świadomym wyborze). Tym bardziej zaś z decyzji tej nie wynika, by to, o czym w jego późnej poezji jest mowa, nie było ważne, oryginalne, a także aktualne dla poetyckich eksploratorów i tłumaczy dzisiejszego ducha czasu. By jednak to lepiej dostrzec, trzeba – ryzykując wiele uproszczeń – wrócić do elementarnych cech tej poezji, zadań, jakie sobie stawiała, oraz postawy pisarza. Sam Miłosz pisał zresztą o tym, co dla niego i jego twórczości najważniejsze, wielokrotnie. W *Nieobjętej ziemi* na przykład czytamy:

To nieprawda, że co myślimy o świecie teraz, w tym dwudziestym wieku, da się sprowadzić do rozważań o wiecznej kondycji ludzkiej. Nigdy dotychczas ludzie nie żyli w takich warunkach i w kręgu takich pytań, jak nasze. Uznając podobieństwa i szanując tradycję, trzeba jednak pamiętać, że próbujemy nazwać nowe doświadczenie. (W IV, s. 74)

Zauważmy, po pierwsze, że Miłosz określa się tutaj jako pisarz, którego dzieło nie tylko kalendarzowo i mentalnie przynależy do dwudziestego wieku (czego miał

² Cytaty z pism Czesława Miłosza lokalizuję w tekście, stosując następujące skróty: PŚ – Cz. Miłosz *Podróżny świata. Rozmowy z Renatą Gorczyńską*, Wyd. Literackie, Kraków 2002; RP – Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1979-1998*, Wyd. Literackie, Kraków 2006, s. 63.; ŚP – Cz. Miłosz *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Wyd. Literackie, Kraków 2004; W – Cz. Miłosz *Wiersze*, t. I-V, Wyd. Literackie, Kraków 2002-2009; ZMU – Cz. Miłosz *Zaczynając od moich ulic*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1987. Cyfra rzymska wskazuje tom, arabska – stronę.

³ Symptomatycznym – acz trudno powiedzieć, na ile reprezentatywnym – przykładem może być w tym względzie, pomijającą poezje Miłosza, antologia młodych krytyków *Powiedzieć to inaczej. Polska poezja norwocześnie*. *Antologia*, red. J. Borowczyk, M. Lark, Wyd. Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2011.

świadomość: „Miało się ku końcowi dwudziestego wieku, / w którym będę zamknięty jak mucha w bursztynie” – W IV, s. 9), ale ma być też stulecia tego artykulacją i samowiedzą. Po drugie, że właśnie jako pisarz zaprzątnięty jest najważniejszymi sprawami publicznymi w wymiarze tyleż globalnym, co lokalnym, zarówno wspólnotowym, jak i jednostkowym. I po trzecie, że dostrzega specyfikę tej epoki w „nowym doświadczeniu”, a zadanie swej twórczości – w jego wypowiedzeniu i określeniu. Poniższe uwagi są próbą wyjaśnienia znaczenia owych trzech tez, wynikających z tej elementarnej autocharakterystyki (jak też tego nurtu poszukiwań literackich i artystycznych oraz humanistycznej refleksji, z którym się identyfikuje), oraz rozważenia ich ogólniejszych konsekwencji dla literackiego i kulturowego usytuowania dzieła pisarza.

Nowoczesny antymodernista

Mówiąc, iż Czesław Miłosz jest poetą XX wieku, chcę przede wszystkim powiedzieć, że jego estetyczno-światopoglądowa postawa, jak też poetycka dykcja, nie dają się sprowadzić do żadnego z obiegowych historycznoliterackich określeń, wyznaczających miejsce i znaczenie danego zjawiska na literackiej mapie epoki, tzn. potraktować jako poezja: nowoczesna, klasyczna, awangardowa, metafizyczna, religijna, polityczna etc. Na specyfikę jego stanowiska zdają się już naprowadzać skutecznie stałe przedmioty jego krytycznych kampanii, które można scharakteryzować jako splot antymodernizmu z antytradycjonalizmem. I jeden, i drugi mają oczywiście wiele imion i wiele twarzy. Odniosę się tu jedynie do najważniejszych.

Miłosza krytyka modernizmu (estetycznego) godzi przede wszystkim w koncepcję sztuki literackiej jako autonomicznej konstrukcji słownej, odizolowanej od – i wyłączonej spod oddziaływania – tyleż procesów egzystencjalno-poznawczych, co historyczno-cywilizacyjnych. Chodzi więc o romantyczną w swej genezie koncepcję „absolutu literackiego”, która od Mallarmégo, przez nowoczesnych rzeczników „poezji czystej”, autotelicznej gry i samozwrotnej konstrukcji prowadzi do ponowoczesnych poszukiwań i eksperymentów językowych przeprowadzanych w oddzielonych od świata poetyckich laboratoriach. Jest to poezja odgradzona od zwykłego odbiorcy (barierą niezrozumiałości czy celowej trudności – Miłosz mówi o wykopanej „przepaści między poetą a wielką rodziną ludzką” (ŚP, s. 32), badacze nawet o „epistemicznej traumie”⁴) oraz pozbawiona – czy rezygnująca z – odniesień do rzeczywistości (chodzi o „pomysł wiersza jako całości autonomicznej, samowystarczalnej, już nie opowiadającej o świecie, ale istniejącej zamiast świata”; ŚP, s. 26).

Tradycjonalizm natomiast, który staje się dla Miłosza ważnym negatywnym układem odniesienia (pomijam tu wszelkie paseistyczne czy epigońskie odmiany

⁴ Zob. Th. Vargish, D.E. Mook *Inside modernism. Relativity theory, cubism, narrative*, Yale University Press, New Haven 1999.

anachronicznego pisarstwa), ma wyraźne cechy konserwatywne. To postawa tych twórców XX wieku, którzy, niechętni „nowoczesnej cywilizacji technicznej”, krytyczni wobec teraźniejszości i perspektyw na przyszłość, remedium na schorzenia epoki szukają, poddając się „mitowi powrotu” – poprzez wskazanie na normy obowiązujące w przeszłości, od których odstępstwo spowodowało kryzysowy stan nowoczesności i do których zatem należy powrócić (tu „wzór czasu jest regresywny, przyszłość nie obiecuje niczego dobrego”; ŚP, s. 40).

Miłosz zaś, zachowując zdecydowany krytycyzm wobec estetycznego modernizmu i wielu cech nowoczesności, równie zdecydowanie przeciwstawia się sprowadzaniu tego, co w niej wartościowe, do dziedzictwa epok poprzednich. Jest poetą miasta – „społeczeństwa ludzkiego w wielkich miastach nowożytnej epoki” (W IV, s. 134) – bodaj najbardziej świadomym i konsekwentnym w polskiej literaturze. Jest afirmatywnym, choć nie bezkrytycznym uczestnikiem i obserwatorem świata nowoczesnych, cywilizacyjnych, technicznych i naukowych przemian. Jest wreszcie poetyckim egzegetą osobliwego „nowego doświadczenia”, będącego udziałem człowieka XX wieku, które nie daje się ani sprowadzić do tradycyjnych form doświadczenia, ani utożsamić z jego sztandarową nowoczesną postacią (rozplywania się tego, co substancjalne), ani też pozwolić nazwać jakimś prostym, pozytywnym określeniem.

Poezja sfery publicznej

Jakkolwiek literatura nowoczesna od swych początków odgrywała zasadniczą rolę w tworzeniu, funkcjonowaniu i budowaniu znaczenia sfery publicznej, to jednak jej współczesne relacje z dziedziną pozaprywatnej aktywności dalekie są od początkowej harmonii i symbiozy. Zdaniem Jürgena Habermasa, właśnie literacka sfera publiczna była założycielską postacią konstytuującej się w XVIII wieku obywatelskiej sfery publicznej (dopełnionej następnie przez jej polityczną odmianę). Był to „prototyp politycznej sfery publicznej funkcjonującej w dziedzinie literatury”, polegający na „procesie samoświadomości, rozpoznawania przez prywatnych ludzi prywatnych pierwotnych doświadczeń swojej nowej prywatności”⁵. Tak pojęta sfera publiczna odróżnia się zarówno od obszaru prywatnego (z jego enklawą intymności), jak i od sfery podporządkowanej publicznej władzy, identyfikując się niekiedy po prostu z obszarem opinii publicznej.

Institucje salonu literackiego, kawiarni, stowarzyszenia, korespondencyjnego kręgu znajomych tworzyły wspólnotę czytającej i dyskutującej publiczności, wypowiadającej się o kwestiach, które – mówiąc ogólnie – wykraczały zarówno poza własny interes (i krąg intymności), jak i interes władzy (i krąg ideologicznego zarządzania przez państwo), organizując rodzaj przestrzeni otwartego sporu doty-

⁵ J. Habermas *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, wpraw. i red. nauk. oraz weryf. przekł. M. Czyżewski, konsultacja przekł. A.M. Kaniowski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 98.

częłego dobra wspólnego. Literatura pełniła tu funkcję medycyjną tyleż wobec sfery intymności, co politycznej władzy, pierwszej zapewniając wzorce publicznej artykulacji, drugiej – jednostkowej egzemplifikacji; obie zaś poddając krytycznej autoprezentacji i publicznej debacie. W publicznej sferze, organizującej się wokół rozprawiania o literaturze, w której „podmiotowość wyrosła z intymności małej rodziny” nie tylko „porozumiewa się sama z sobą”, ale i podejmuje krytykę władzy publicznej⁶, formował się wzorzec świadomego obywatelskiego podmiotu oraz krytycznej społecznej wspólnoty.

Wedle Habermasa, ta integrująco-krytyczna funkcja społeczna literatury zanika w czasach awangardy, czemu towarzyszy zmierzch tradycyjnej formuły sfery publicznej⁷. Następuje wówczas stopniowy rozpad literackiej sfery publicznej, przejawiający się dezintegracją i atomizacją czytającej oraz rozprawiającej publiczności. Rozszczepia się ona mianowicie na zamknięte kręgi specjalistów, uczestniczące w procesach postępującej profesjonalizacji, jak też hermetyzacji języka literatury, sztuki i filozofii (nastawionych na zgłębianie natury własnej specyfiki) oraz na masę konsumentów, dla których są one nie tylko niezrozumiałe, ale i nieistotne (nie dotyczą bowiem problemów i doświadczeń będących udziałem ogółu).

Przywołałem tu w największym skrócie rolę nowoczesnej literatury w konstytuowaniu sfery publicznej, bo na tym tle dopiero, jak się zdaje, uwyraźnia się stanowisko Miłosza. Dąży on bowiem świadomie i konsekwentnie całą swoją twórczością, w tym także (a może zwłaszcza – bo to najtrudniejsze) poezją, do podtrzymywania i rozwijania – właśnie w dobie nowoczesności, w czasach awangard i postawangard – koncepcji uprawiania i rozumienia literatury jako sprawy publicznej, jako sztuki artykulacji spraw publicznych oraz jako medium i ośrodka organizacji intelektualnego życia w sferze publicznej. Rozważana w kontekście tego „programu” niechęć Miłosza do literatury jako ekspresji intymnej prywatności, jako rezygnującego z mimetycznych zobowiązań laboratoryjnego językowego eksperymentu, jako narzędzia retorycznej perswazji w służbie ideologii czy władzy, nabiera dodatkowych znaczeń. Podobnie jak opór „przeciw poezji niezrozumiałej”, niepodatnej na jej pojęcie i rezonans w doświadczeniu zwykłego (acz wykształconego) czytelnika.

Uwzględnienie tego świadomie kształtowanego poetyckiego światopoglądu pozwala z większym zrozumieniem przyjąć chłodny dystans okazywany wobec staro mistrza przez młode i coraz młodsze pokolenia polskich poetów. Dają mu bowiem wyraz zwłaszcza ci, którzy skoncentrowani są na trudnościach artykulacji swego prywatnego doświadczenia, jak też na dociekaniu natury i możliwości (oraz niemożliwości) przedstawieniowych językowego medium. Miłosza formuła poezji wyrasta natomiast ze zdecydowanej niechęci wobec zamykania się w kręgu solip-

⁶ Tamże, s. 134-135.

⁷ Tamże, s. 329. Zob. także R. Sennet *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Warszawskie Wyd. Literackie Muza, Warszawa 2009.

stylistycznych doświadczeń zarówno własnych (nie przypadkiem brak w jego twórczości dziennika intymnego), jak i języka sztuki. Zakłada bowiem, z jednej strony, „takie przetworzenie osobistych doświadczeń, że stają się uniwersalne, dostępne dla wszystkich”, z drugiej zaś dążenie do sprostania „pragnieniu mimesis, czyli wierności szczegółowi”, i to w taki sposób, by „w każdej rzeczy przez nas widzianej, dotykanej czuć obecność minionych pokoleń” (ŚP, s. 31, 61, 10).

Widziana w takiej perspektywie Miłoszowska „forma bardziej pojemna” to poza innymi względami po prostu projekt koncepcji poezji jako *koine* doświadczenia XX wieku. Chodzi o wypracowanie dyskursu poetyckiego łączącego literackie rodzaje (liryczny, epicki, dramatyczny, refleksyjny) oraz różnorodne socjolekty i rejestry dyskursywne. Chodzi też o poezję stającą się nie tylko biernym nośnikiem, ale też aktywnym nosicielem „ducha czasu” – nadającym kształt i znaczenie kluczowym problemom wspólnotowego i jednostkowego doświadczenia człowieka. Jest to, krótko mówiąc, projekt „poezji jako palimpsestu, który właściwie doczytany, daje świadectwo swojej epoce” (ŚP, s. 17).

Nowe doświadczenie: terażniejszość jako postprzeszłość

Doświadczenie człowieka XX wieku to nawet nie tyle ważny problem, co raczej potężna wiązka nader złożonych i bogatych problematyk (o czym wyobrażenie daje m.in. książka Martina Jaya; nieomal nie ma dziś badacza czy filozofa o międzynarodowym wpływie, który by się nie wypowiedział na temat roli i znaczenia reaktywacji tej kategorii⁸). Różnorodne uwagi, próby poetyckich konceptualizacji, obserwacje i refleksje Miłozsa na ten temat rozsiane są w całym jego dziele, jednak niewątpliwie ośrodkiem jego zainteresowania w tym względzie pozostaje doświadczenie ludzkiej czasowości, jego przemiany oraz osobliwa współczesna postać, którą próbował nazwać i opisać. „Mnie zawsze fascynował czas [...]. Bo czas to jedyny załóg nieśmiertelności, załóg specyfiki człowieka w porównaniu z naturą” – zwierzał się Miłosz w rozmowie z Renatą Gorczyńską (PŚ, s. 144).

W mowie noblowskiej ten właśnie motyw uczynił poeta jedną z głównych tez swego wystąpienia: antidotum na społeczną amnezję, na utratę pamięci postępującą w postindustrialnych, najdalej cywilizacyjnie rozwiniętych społeczeństwach Zachodu, dostrzegając je w kulcie pamięci pielęgnowanym przez ciężko doświadczone XX-wieczną historią narody i wspólnoty Europy Środkowo-Wschodniej. Jest to przede wszystkim pamięć ran – a, jak dopowiada poeta, „być może jest tak, że nie ma innej pamięci, niż pamięć ran” (ZMU, s. 355) – za sprawą której, zauważamy, realność zaświadcza o swoim istnieniu przede wszystkim przez liminalne doświadczenia oraz traumatyczne ślady i blizny. Ewokowanie przeszłości, świadomość jej obecności w tym, co terażniejsze, podtrzymywanie aktywności pamięci staje się zatem nie tylko warunkiem poznania i odkrywania sensu, ale także na-

⁸ Zob. M. Jay *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008.

biera charakteru swoiście ontologicznej podstawy, która chroni człowieka przed zamknięciem w mirażach języka i obrazowych symulakrów: „pamięć jest więc tą naszą, nas wszystkich z «innej Europy» siłą, ona to chroni nas od mowy owijającej się sama o siebie, jak bluszcz owija się o siebie, kiedy nie znajduje oparcia w murze albo pniu drzewa” (ZMU, s. 356).

W *Świadectwie poezji* wreszcie, opublikowanych sześciu wykładach wygłoszonych w katedrze im. Charlesa Eliota Nortona na Harvardzie, formułuje Miłosz generalną tezę o „wyłonieniu się ludzkości jako żywiołu [...], wyniku technologii i powszechnego wykształcenia, [co] oznacza otwarcie się na naukę i sztukę w skali dotychczas niespotykanej” (ŚP, s. 108). Proces ten, zdaniem poety, prowadzić będzie do „wkroczenia żywiołu ludzkiego w nowy wymiar – a oczekuję [tu] zdziwienia słuchaczy – wymiar przeszłości ludzkiego gatunku” (ŚP, s. 110). Globalna prognoza, którą zamyka swe wywody, brzmi następująco:

Ludzkość coraz bardziej będzie się żywić sama sobą, coraz bardziej będzie kontemlować swoją całą przeszłość, szukając w niej klucza do własnej zagadki i wnikając przez empatię w duszę minionych pokoleń. [...] każdego dnia można widzieć znaki świadczące, że teraz, w tej chwili, rodzi się coś nowego, dotychczas nieznanego w tej skali: ludzkość jako żywioł świadomy swej nieprzynależności do Natury – ponieważ tylko człowiek otrzymał w dziedzictwie ten skarb, jakim jest pamięć, czyli historia. (ŚP, s. 111, 117)

Rozumowanie Miłosza nie jest oczywiście wolne od uproszczeń (na przykład zrównanie pamięci i historii), budowania zbyt mocnych opozycji (na przykład między naturą a człowieczeństwem, które koryguje zresztą skutecznie jego twórczość) czy nazbyt „geometrycznej” retoryki wywodu, opartego na symetrycznych odwróceniach kierunku prognozowanego rozwoju (na przykład zwrot ku „nowo uzyskanej świadomości historycznej” oznaczać ma zarazem odwrót od światopoglądu ewolucjonistycznego – co niekoniecznie musi się sprawdzić) etc. Być może z tego powodu jego przepowiednia dotycząca postępującego procesu owdładnienia teraźniejszości przez pamięć własnej przeszłości spotkała się z tylko grzecznościowym „zdziwieniem słuchaczy” (a najwyraźniej oczekiwał większej reakcji) i jedynie zdawkowym zainteresowaniem odbiorców opublikowanej wersji wykładów.

Ze swej strony sędzę, że argumentacja Miłosza zawiera bardzo przenikliwą, trafną – i dalekowzroczą – diagnozę przemian doświadczenia ludzkiej czasowości w dobie współczesnej (czy późnonowoczesnej), diagnozę, która i dziś zachowuje swą pełną aktualność i doniosłość, wprowadzając w krąg konsekwentnych dociekań zjawiska rozproszone i na pozór różnorodne. By jednak zdać sobie z tego sprawę, wypada najpierw przywołać negatywny układ odniesienia dla tych rozważań (czyli model relacji czasowych obowiązujący w nowoczesności) oraz zmienić język analizy poprzez przywołanie na świadków specjalistów od formułowania tego rodzaju globalnych diagnoz przemian mentalności w wymiarze jednostkowym i wspólnotowym: socjologów, antropologów, filozofów.

Można bowiem powiedzieć tak: nowoczesność pozostawiła nas z dziedzictwem rozumienia człowieka jako „niedokończonego projektu” (parafrazując formułę

Habermasa); skoncentrowanego zasadniczo na przyszłości, dążącego do zarządzania nią i „skolonializowania” jej, antycypującego ją i podporządkowującego jej swą terażniejszość. Przeszłość (wzory tradycji, doświadczenia zmagazynowane w pamięci) nie organizuje już terażniejszości, ani nie pozwala antycypować przyszłości. Historia zatem przestaje być *magistra vitae*. Aby stać się pełnoprawnym obiektem naukowej, racjonalistycznej, świeckiej wiedzy, musi zostać ustanowiona jako „przeszłość sama w sobie” – i odcięta od wszelkich powiązań tyleż z terażniejszością, co z przyszłością.

Współcześnie zaś – że przywołam trzy kluczowe diagnozy socjologiczno-filozoficzne – jesteśmy świadkami gruntownego przeobrażenia zarówno tych relacji, jak i ludzkiego doświadczenia czasowości. Żyjemy – argumentuje Anthony Giddens – w społeczeństwie posttradycyjnym (czy „zdetradycjonalizowanym”)⁹, gdzie przeszłość przestała być tradycją, dziedzicznymi kulturowo wzorcami, organizującymi terażniejszość i profilującymi myślenie o przyszłości. Żyjemy też w postutopijnym „społeczeństwie ryzyka”, dowodzi Ulrich Beck¹⁰; społeczeństwie rozczarowanym do wszelkich racjonalistycznych wizji przyszłości, podporządkowujących sobie terażniejszość, a przeszłość zamykających w odizolowanej od terażniejszości dziedzinie zamkniętych spraw i skończonych przebiegów zdarzeniowych, do których prawdy (wiedzy o tym, co naprawdę się wydarzyło) uczony zyskuje dostęp za sprawą swej bezinteresownej, profesjonalnej, czysto poznawczej procedury analitycznej. Żyjemy wreszcie, zdaniem Jürgena Habermasa, w społeczeństwie postsekularnym¹¹. Jest to społeczeństwo postsekularne, bo – choć świeckie – uznaje zasadność istnienia religijnych wspólnot w dobie postępującej sekularyzacji, a także dlatego, że odsłania ukryty czy zatarty – a religijny właśnie – wymiar przeszłości, obecnej w najbardziej niewidocznej warstwie terażniejszości, tzn. w zrutyinizowanych, nawykowych, a bezwiednie stosowanych słownikach pojęciowych, postawach i praktykach.

Te trzy najgłośniejsze dziś bodaj w humanistyce formuły i dominujące modele współczesnego życia społecznego diagnozują uparcie ducha czasu jako epoki pozbawionej własnego (pozytywnego) imienia. Daje się ona bowiem określić, zgodnie z natrętnie nasuwającą się nomenklaturą – posttradycyjność, postutopijność, postsekularność – najwyżej jako postprzeszłość; w odniesieniu do tego, od czego odchodzi, czym nie jest, lecz co natrętnie ją nawiedza, co ona retroaktywnie porządkuje bądź w czym odnajduje podstawę, kierunek i sens ukierunkowanego w przyszłość działania. Choć są to koncepcje odrębne, a formułujące całościowe obrazy z odmiennych punktów widzenia, wydaje się, że stanowią raczej komple-

⁹ Zob. A. Giddens *Życie w społeczeństwie posttradycyjnym*, w: U. Beck, A. Giddens, S. Lash *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, przeł. J. Konieczny, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2009.

¹⁰ Zob. U. Beck *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Scholar, Warszawa 2004.

¹¹ Zob. J. Habermas *Wierzyć i wiedzieć*, przeł. M. Łukasiewicz, „Znak” 2002 nr 568.

mentarne (niż alternatywne) próby opisu pokrewnych, a także wspierających się wzajemnie wymiarów czasowego doświadczenia.

Tak więc w miejsce dziedziczonej tradycji pojawiają się dziś zrutyinizowane czy inscenizowane ceremoniału oraz kompulsywne reaktywacje świadomości wypartej przeszłości. Następuje tryumfalny powrót stłumionego. Dosięga nas długa ręka przeszłości, która okazuje się aktywnie i realnie obecna w teraźniejszości (skoro wywołuje realne skutki), która determinuje, a nierzadko i stygmatyzuje nasze obecne i przyszłe działania. Jest to przeszłość otwarta, bo nieprzepracowana, zarazem domagająca się i wymykająca się możliwości zrozumienia, która zakłóca percypowanie rzeczywistości, a wszelkie racjonalne działania i projekty przyszłości przesłania siatką natrętnie, lecz „samoczynnie” powracających rozpamiętywań onegdajszych traumatycznych zdarzeń.

W społeczeństwie ryzyka z kolei miejsce aktywności zwróconej na ekstrapolowanie czy „kolonizowanie” przyszłości – staje się ona bowiem nie do przewidzenia, wystawia na niebezpieczeństwo spotkania z nieznanym, na ryzyko nastawiania tego, co przybiera postać „zorganizowanej nieodpowiedzialności” – pojawia się aktywność zwrócona ku dotąd odizolowanej od kontaktów z teraźniejszością „przeszłości samej w sobie”. Inwazja dyskursywnych i wyobraźniowych polityk pamięci i historii, które nieustannie rekonstruują i narratywizują przeszłość z punktu widzenia teraźniejszości, uświadomiła nie tylko głęboką zależność obrazów przeszłości od interesów, przedsądów, sposobów czytania obowiązujących w danej współczesności, ale też trudność znalezienia podstaw innych niż etyczno-światopoglądowe, które by wyznaczyły linię oporu oraz ochrony przeszłej rzeczywistości przed jej swobodnym instrumentalizowaniem przez teraźniejszość.

Wreszcie, odwrót od świeckiego mitu społeczeństwa trwale „odczarowanego” (określenie Webera), poddanego jedynie władzy rozumu, doprowadził do przetworzenia kluczowych kategorii nowoczesności oraz reaktywowania ich zartej (czy wypartej) religijnej genealogii. Konsekwencją tego było m.in. wskazanie na: religijne podłoże odruchów moralnych (w miejsce posłuchu okazywanego etycznym kodeksom); ślady eschatologicznego myślenia w rytuałach życia codziennego; wreszcie – fakt praktycznego ugruntowania poczucia sensowności ludzkiego działania nie w porządku transcendentnym czy transcendentalnym, lecz – jak argumentują rzecznicy nadejścia społeczeństwa doświadczenia (S. Lash)¹² – w złożach przeszłości zalegających w nieuświadomianych warstwach teraźniejszej praktycznej aktywności.

Przywołałem najkrócej te trzy wizje współczesnego życia – jako posttradycyjnego, postutopijnego, postsekularnego – nie tylko dlatego, że w tych kategoriach rozpatrywane poszukiwania Miłosza łatwiej ujawniają swoją trafność i wagę, ale

¹² Zob. S. Lash *Another modernity, a different rationality*, Blackwell, Oxford (UK) – Malden (Mass.) 1999 oraz *Refleksyjność i jej sobowtóry. Struktura, estetyka, wspólnota*, w: *Nowoczesność refleksyjna*. Lash nawiązuje w swych rozważaniach do koncepcji G. Schulzego. Por. G. Schulze *The experience society*, Sage, London 1999 (oryg. tytuł: *Die Erlebnisgesellschaft* – ‘Społeczeństwo doznań, przeżyć’).

też z uwagi na to, że w jego twórczości stanowią one najwyraźniej strony czy wymiary tego samego, osobliwego doświadczenia współczesnego człowieka. Wątki te przewijają się w różnych konfiguracjach i postaciach przez wszystkie wielorodzajowe formy aktywności pisarskiej i intelektualnej autora *Ziemi Ulro*. Nie wchodząc w ich szczegółowe omówienie, które przekształcić by się powinno w reinterpretację całego dzieła, wypada tu poprzestać na przykładowym wskazaniu trzech lejtmotywów tej twórczości, wybranych z owych trzech wymiarów postrzegania terażniejszości jako postprzeszłości.

Jednym z kluczowych syndromów problemowych, przebijających się w najbardziej nieoczekiwanych miejscach na powierzchnię dyskursu Miłosza, jest niewątpliwie kwestia charakteru czy wzoru polskiej kultury, w tym zwłaszcza jej wypieranych przez pamięć jednostkową i wspólnotową postaci (mentalnie zdefektowanych, osadzonych w przeszłych urazach i psychotycznych obawach), które z siłą traumatycznego przeżycia przerywają bariery racjonalistycznych bagatelizacji i afektywnych stłumień, domagając się bezskutecznie określenia, zrozumienia, przepracowania. Tak właśnie, na 29. stronie *Osobnego zeszytu* (W III, s. 242), pojawia się obraz polskiej kultury jako kultury wstydu: nie tyle rozwijającej się, co dryfującej w cieniu stałych lęków przed deprecjacją w oczach Innego (i własnych); zrodzonej z niewiary w siebie i w skuteczność własnego działania; prowadzącej do konformistycznej mimikry, która przerzucając odpowiedzialność na innych, uwalnia od własnej; paraliżującej poczucie wartości własnej i wolę sprawstwa:

W cieniu imperium, z kurami, w gaciach prasłowiańskich,
 Naucz się lubić swój wstyd, bo zawsze będzie przy tobie
 I nie odstąpi ciebie, choćbyś zmienił kraj i nazwisko.
 Twój wstyd niewydarzenia. Miękkiej sercowiny.
 Skwapliwej uniżoności. Zmyślnego udania.
 Pylnych dróg na równinie. Wyciętych na opał drzew.
 W byle jakim siedzisz domu, aby do wiosny.
 Kwiatów nie ma w ogrodzie, bo i tak stratuja.
 Pierogi jesz leniwe, zupeł nic na zimno.
 I wiecznie upokorzony, nienawidzisz obcych.

Podobnie bogate i zróżnicowane są wątki postrzegania przeszłości (własnej, innych, zbiorowej) jako otwartej czy raczej nieustannie domykanej, dookreślonej i reinterpretowanej *ex post*, przez terażniejsze postęпки i działania. To, co się stało, już się nie odstanie – słusznie mówi powiedzenie potoczne – jednakże znaczenie tego, co się stało, miejsce, jakie mu przypada czy przypadnie ostatecznie, zależy zawsze od aktualnej całości dokonanego (czy niedokonanego), całości pomnażanej, zmieniającej się nieprzerwanie w toku życiowej aktywności. Ta kluczowa teza narracyjnej koncepcji tożsamości była przez Miłosza odkryta wcześniej (bo w latach 70.) i stopniowo odnoszona do nie tylko jednostkowej (w tym własnej), lecz także zbiorowej tożsamości. A to pozwala ją traktować także jako wartą wypróbowania terapię na dolegliwości i schorzenia, wspomnianej wyżej, straumatyzowanej pamięci narodowej (czy zbiorowej):

Nycz Czesław Miłosz: poeta XX wieku...

Nie jestem, kim jestem. Wymyka mi się moja esencja. Tutaj A nie równa się A. Trwałym osiągnięciem filozofii egzystencji jest uświadomienie nam, że nie powinniśmy myśleć o własnej przeszłości jako na zawsze ustalonej, bo nie jesteśmy drzewem ani kamieniem. Innymi słowy, w każdej chwili moja przeszłość zmienia się zależnie od tego, jaki sens nadają jej moje postanowienia i czyny teraz, w tej chwili. (W IV, s. 120)

Wreszcie, wątki odnoszące się do obecności (jawnej i utajonej) religii i tradycji religijnych w codziennym życiu jednostek i zbiorowości są na tyle wyraziste w całym dziele Miłosza, a wprost dominujące w ostatnim okresie jego twórczości, że chyba nie wymagają egzemplifikacji. Prawu i potrzebie obecności religii we współczesnym zeświecczonym społeczeństwie poświęcił niejedną pracę (w tym zwłaszcza *Ziemię Ulro*). O religijnej genealogii kluczowych pojęć nowoczesności mówił i pisał wielokrotnie („w kulturze europejskiej wszystko się wzięło przez transpozycję Biblii”; PŚ, s. 146), podobnie jak o religijnym zapleczu świadomości historycznej („czysto historyczny wymiar nie istnieje, bo jest on równocześnie wymiarem metafizycznym” – ŚP, s. 75) czy postawy poetyckiej, przyświadczej realności („czy jest możliwa poezja nieeschatologiczna?” – pytał retorycznie; ŚP, s. 43). Był także świadomy „chroniącej, życiodajnej wartości” bezwiednie podtrzymywanych, tradycyjnych, nawykowo-obyczajowych więzów, stanowiących fundament trwania oraz rozwoju wspólnoty (niewykluczone, że temu właśnie zawdzięczają one znaczenie, jakie uzyskały w jego twórczości). Chodzi o

pewne obyczaje, pewne instytucje, w pierwszym rzędzie wszelkie związki między ludźmi istniejące niejako organicznie, niejako same z siebie, podtrzymywane przez rodzinę, religię, sąsiedztwo, wspólne dziedzictwo, jednym słowem cała ludzkość nieporządna, nie logiczna, tak często określana jako śmieszna w swoich prowincjonalnych przywiązaniach i lojalnościach. (ZMU, s. 351)

Podsumowując: owo doświadczenie postprzeszłości, którego specyficzne rysy nadają mentalności epoki znamię osobliwości i nowości, to po prostu doświadczenie trzech sposobów obecności przeszłości w teraźniejszości: terażniejszości nawiedzanej przez widma (czy upiory) przeszłości; terażniejszości zaprzątniętej, a nawet zafascynowanej możliwością, koniecznością, niebezpieczeństwami, retroaktywnego porządkowania przeszłości; terażniejszości, która we własnej przeszłości odnajduje swój fundament, stanowiący tyleż stabilne oparcie w żywiole przemijania, co podstawę sensownego działania. Wiele wskazuje na to, że terażniejszość jako postprzeszłość stanowi dalej aktualną postać także naszego współczesnego doświadczenia.

Zauważmy przy tym, że rozpoznanie Miłosza odbiega zdecydowanie od dominujących diagnoz „ducha czasu”, zachęcając nawet do dostrzeżenia odwrotnego od tamtych kierunku rozwoju. Widać to wyraźnie, gdy sobie uświadomić, że za kluczową postać doświadczenia nowoczesności uznaje się zazwyczaj poczucie „upłynniania” się tego, co substancjalne. Jest to wątek przewijający się przez cały wiek XX, dobrze zdający sprawę z tej kryzysowej postaci doświadczenia, a widoczny m.in. już w definicji nowoczesności sformułowanej przez Georga Simmla (o roz-

puszczaniu się wszystkiego w „płynnym pierwiastku duszy”) na początku wieku, w Marksowskiej z ducha („wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu”) analizie doświadczenia nowoczesności dokonanej przez Marshalla Bermana w połowie wieku, czy w analizach „płynnej nowoczesności” Zygmunta Baumana z przełomu XX i XXI wieku.

W tym świetle widziana Miłoszowska analiza późnonowoczesnego doświadczenia terażniejszości jako postprzeszłości ukazuje nie tylko swą oryginalność i intrygującą wieloznaczność, lecz także operacyjne poznawczo walory. Możemy bowiem rozumieć tezę o „wynajdywaniu” substancji w (z) płynności co najmniej na trzy sposoby: (a) jako pragmatyczne odkrycie, że tym, co człowiek uznawał za substancję, jest zsedymetowany spłot historycznego; (b) jako rozpoznanie pod powierzchnią przemijalnych form transcendentnej, boskiej podstawy; (c) jako uznanie, iż wpisana w nieuświadomiane warstwy jednostkowego i społecznego doświadczenia (cielesne praktyki, bezwiedne odruchy, rutynowe zachowania, percepcyjne schematy, mentalne przesady...) perspektywa eschatologiczna jest jedyną dostępną człowiekowi postacią zapośredniczonej obecności „tamtej strony”, o której istnieniu możemy zatem jedynie przyświadczyć wiarą – wiarą w rzeczywistość, wiarą w realność „innego wymiaru”.

Są to, można powiedzieć, warianty dla ateistycznych wolnomyślicieli, dla doktrynalnie wierzących oraz dla „pozadoktrynalnie” poszukujących. Miłosz, zwłaszcza w późnym okresie swej twórczości, lokował się wyraźnie w drugiej kategorii, lecz i dla pozostałych znaleźć można w jego tekstach wiele miejsca i zrozumienia. Tym, co łączy te postawy w twórczości poety, jest „bliska mu orientacja”; „taka, że człowiek żyje w czasie i musi w jakiś sposób zbudować z czasu wartości wieczne czy trwałe” (PŚ, s. 144; podkr. moje – R.N.). To ona nadaje dziełu Miłosza własne, rozpoznawalne znamiona niczym niewarunkowanej afirmacji realności, która właśnie dlatego, że „nie jest dla nas dostępna bez mediacji języka” (ŚP, s. 74), podobnie jak przeszłość – bowiem to, „co minęło, nie jest dostępne inaczej niż w podwójnej przeróbce, jakiej poddał to kiedyś umysł i poddaje teraz” (W IV, s. 79) – staje się dostępną literackiemu przedstawieniu, podatna sztuce poetyckiego wypowiedzenia.

Coda

Literatura, poezja: rodzaj zabezpieczonego w „literze” tekstu przekazu postprzeszłości w trwale otwartym horyzoncie terażniejszości. Przekazu, w którym powraca to, co nieuświadomione czy stłumione w pamięci jednostkowej i kulturowej. Przekazu, który każda współczesność interpretuje na własną odpowiedzialność oraz wedle własnej wrażliwości i wiedzy, a także ograniczeń i możliwości. Przekazu, który to, co trwa, faktyczną substancję historyczności, dającą oparcie ludzkiemu działaniu i poczuciu sensu, wynajduje, podtrzymuje bądź nawet (jeśli zawierzymy Hölderlinowi) ustanawia. Miłosza myślenie o poezji jako sztuce wypowiedzenia ludzkiego doświadczenia doprowadziło go do ustalenia reguł własne-

Nycz Czesław Miłosz: poeta XX wieku...

go dyskursu poetyckiego jako swoistej poetyki doświadczenia, która dla niego – i ciągle jeszcze dla nas także – przybrała ostatecznie postać poetyki doświadczenia postprzeszłości:

Jaki fundament? Nie ma fundamentu.
Jak pajęczek wysnuwam sieć i na niej podróżuję,
Unoszę się gnany wichrem nad błyszczącą ziemią
I razem ze mną formy przepadających miast

(W IV, s. 200)

Abstract

Ryszard NYCZ

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

Czesław Miłosz, a 20th-century poet in the public space

The article introduces a consideration of Czesław Miłosz's poetry in cultural categories, which are (according to the author) better suited than literary categories to specify the poet's position assumed against the changing status and functions of poetry in the 20th century. Hence, aesthetic views are formed by Miłosz's protest against avant-garde modernism, on the one hand, and against traditionalism, on the other. Tackled are the views on social function of literature (poetry) – through his defence of the place, attributes and tasks of poetry in the public sphere. The specificity of contemporary experience of human temporality is described by Miłosz's formula whereby contemporaneity is experienced as a post-past (considered in the context of the noted diagnoses of twentieth-century sociologists and cultural philosophers such as Giddens, Beck, or Habermas).

Marek ZALESKI

Od „grzechu anielstwa” do „uważności”, czyli poezja jako instalowanie się w świecie

Rzeczywistość wydaje się słowem-kluczem w wokabularzu Miłosza. Tym bardziej uderza niechęć Miłosza do prób jej definicji. „Cóż jest prawda? – zapytał Piłat. – Cóż jest rzeczywistość? – zapytują. Na takie pytanie nie należy udzielać odpowiedzi”¹ – czytamy w zakończeniu eseju na jej temat. W przekonaniu Miłosza mamy do czynienia z czymś, co istnieje bezwarunkowo: nie trzeba uzasadniać ani dowodzić istnienia rzeczywistości, bowiem jest ugruntowana niczym rzeczy pierwsze: w rzeczywistości lokującej się poza zasięgiem gry językowej, istniejącej nie relacyjnie, ale istotowo, w sposób konieczny. Właśnie tym, co różni epistemologię poetycką Miłosza od epistemologii poetów o kilka pokoleń młodszych, jest metafizyka obecności.

Różnica filozoficznych przekonań na temat metafizycznych fundamentów języka nie przesądza o tym, co tu chyba najistotniejsze. Może bowiem metafizyka jest właśnie tym, bez czego można się doskonale obejść, gdy roztrząsamy naszą kondycję w języku i wobec rzeczywistości.

Rzeczywistość, jak powiada Miłosz w tym eseju, to natura rzeczy. Siła, nad którą najczęściej nie mamy władzy, a która sprawuje władzę nad nami: jest tym, co zagraża, niepokoi, męczy albo przeciwnie – czyni nasz świat naszym domem, cieszy, zachwyca. Dla Miłosza rzeczywistość to przede wszystkim świat ludzkich rzeczy. „Rzeczywistość jest dla nas w pierwszym rzędzie społeczna” – pisze Miłosz we wspomnianym eseju (Rz, s. 31). I rzeczywistość jako świat społeczny, inni, „ko-

¹ Cz. Miłosz *Rzeczywistość*, w: tegoż *Ogród nauk*, Instytut Literacki, Paryż, 1979, s. 38. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie Rz.

nieczności życiowe”, to u poety z reguły świat ciężaru: „Rzeczywistość społeczna tym się odznacza, że jest nieprzejrzysta, zdradliwa, że ludzi mnóstwem pozorów każdego, kto jest w nią uwikłany” (Rz, s. 31). Jakkolwiek jawiłaby się w doświadczeniu, właśnie przez swoją antynomiczność domaga się od nas najwyższej uwagi: „Poeta, jeśli odmówi uznania jej ciężaru, zamieszka w raju głupców” (Rz, s. 32). Dlatego ważniejsza aniżeli spór na temat natury rzeczywistości jest – zdaniem Miłosza – „sprawa uchwytu za rzeczywistość”, czyli sztuka instalowania się w niej, relacja, w jakiej z nią pozostajemy.

Doświadczenie rzeczywistości jako pozostawanie w relacji? Owo doświadczenie – pod różnymi postaciami – lepiej jest chyba zapisane w literaturze aniżeli w filozofii. To trwoga i przerażenie, kiedy dostajemy się pomiędzy ostrza potężnych szermierzy, jak u Szekspira; to poleganie na sobie albo, przeciwnie, życie w cichej rozpacz, jak u Emersona i Thoreau; spojrzenie kontemplacyjne, jak u Wordswortha; perwersja i ekscytacja jak u Poego i Baudelaire’a; nuda jak u Sartre’a; konstataowane przez Ericha Auerbacha (akurat cytowanego z aprobatą w eseju Miłosza) właściwe dla literatury dojrzałego modernizmu uczucie beznadziejności, osaczenia, desperackiego zamiłowania do ekscesu.

Idźmy dalej. Zdaniem Miłosza „rzeczywistość, aby dawała się uchwycić, wymaga bohatera i wymaga idei porządkującej” (Rz, s. 36). Ten pierwszy warunek możemy zinterpretować dwojako. Po pierwsze, jako wymóg obecności perspektywy podmiotowej. Dla Miłosza perspektywa osobowa – tekstowe Ja, tekstowa persona – jest podstawową formą wyrazu doświadczenia i zarazem instancją organizującą znaczenie wypowiedzi. Stąd też sprzeciw Miłosza wobec depersonalizacji liryki, co – jego zdaniem – skutkowało rezygnacją z funkcji przedstawieniowej literatury i czego z kolei następstwem była utrata kontaktu poezji z rzeczywistością. Po drugie, sprawczość właściwa perspektywie osobowej (poromantyczna antropologia filozoficzna podmiotu kwestię tę silnie akcentuje: bohater jest akcją, żeby odwołać się do Emersona). Sprawczość podmiotu i sprawczość zapisana w obcojęzycznych etymologiach słowa rzeczywistość. Miłoszowi w omawianym eseju zależy na tym, by wydobyć ten zatarty w polszczyźnie aspekt rzeczywistości, aspekt, w którym okazuje się ona dla nas nie tylko statycznym stanem czy zbiorem rzeczy, ale działaniem się. Miłosz podkreśla, że inaczej aniżeli w języku polskim, w rosyjskim znajdujemy rozróżnienie na *diejstwitielnost’*, pochodzące od działania, nie od rzeczy, i *realnost’*. Również wymieniana przez Miłosza *Wirklichkeit* czy francuskie *le réel* (obok *la réalité* i w opozycji do *l’imaginaire*) nosi w sobie znaczenie stanu rzeczy będącego rezultatem czyjegoś działania, czegoś dziejącego się bądź zdziałanego. Można więc przyjąć, iż działanie się jest czymś rzeczywistości przynależnym jako rezultat działania podmiotu, działania będącego refleksją, pracą bądź udziałem w praktyce życia społecznego. Jeśli tak się dzieje, to z powodu wymienionego przez Miłosza drugiego wymogu doświadczenia rzeczywistości: obecności „idei porządkującej”. Jak czytamy w eseju, „ta [idea porządkująca] nie musi mieszkać w głowie pisarza, bo przenika go powietrze jego epoki” (Rz, s. 36). Takie jej rozumienie pozwala – cokolwiek by sądził o tym sam poeta – traktować „ideę porząd-

kującą” jako po lacanowsku rozumianą ideologię, czyli taką konstrukcję rzeczywistości, którą strukturyzuje Język, czyli nieświadomość, *alias* dyskurs Innego, miejsce z którego mówi bohater – działający podmiot, w istocie działany niczym medium. Jego rozumne działanie (a i rozumna mowa) jest kompromisem zawartym – nie na swoich warunkach – z siłami nieświadomego (i zarazem siłami symbolicznego systemu kultury). Owo działanie jest odpowiedzią na pragnienie Innego. Można by rzec, iż język, którym mówimy i którym zarazem jesteśmy mówieni, jest sceną zjawiania się rzeczywistości. Nasza kondycja społeczna (ale i nasza egzystencja) okazuje się zatem kondycją (i egzystencją) zapośredniczoną przez język, czyli kondycją dyskursywną. Co nie znaczy, że przejrzystą i zrozumiałą. Jeśli jednak prawda podmiotu o sobie, samowiedza bohatera, podobnie jak prawda o świecie, istnieją w zapośredniczeniu języka, to posiadają – jak powiada Lacan – „strukturę fikcji”². Fikcja, z jaką mamy do czynienia w symbolicznych reprezentacjach rzeczywistości, jest jedyną dostępną nam o teź rzeczywistości wiedzą. Bez niej jesteśmy skazani na milczenie, obcujemy z tajemnicą tego, co niewyraźne, „z całą tą resztą czy też pozostałością, której opowiedzieć nie sposób”³, z doświadczanym przez nas wymiarem życia, którego nie da się pojąć i który z konieczności staje się resztą, będącą milczeniem. Co nie znaczy, że cała ta reszta przestaje być dla nas istotna, przeciwnie – często jest tym, co nas określa, traumatyzuje. Ale wszystko, co dla nas jako dyskursywnych podmiotów ważne, dzieje się w owym polu mediacji, w którym ginie mniemana bezpośredniość „niemego” doświadczenia. W gruncie rzeczy o tym powiada Miłosz, kiedy zdradza się ze swoim podziwem dla Baudelaire’wskiego Constantina Guysa: „Ta pochwała krynoliny, pudru i rózu jest mądra, bo człowieka można osiągnąć tylko [...] z ukosa, poprzez to, co jest jego przedłużeniem i ciągłą maskaradą, czyli w jego momencie historycznym”⁴.

Co konstytutywne dla doświadczanej przez nas rzeczywistości istnieje w symbolicznym zapośredniczeniu, właśnie nie w fenomenologicznej naoczności, ale „z ukosa”, a więc niejako w spojrzeniu anamorficznym, w fikcyjnej reprezentacji, poprzez dyskursywne *modi* (zawsze jedno z wielu możliwych). W perspektywie Miłoszowskiej – a jest to perspektywa antymodernistycznego modernisty – człowiek, aby istnieć, musi być istotą „podtrzymywaną” przez znajdujące się w obiegu fikcje, natomiast rzeczywistość jako byt istnieje, gdyż jest „podtrzymywana” przez Boską obecność⁵. Z biegiem czasu poeta coraz bardziej starał się utwierdzić siebie

² M. Borch-Jacobsen *Lacan. The absolute master*, Stanford University Press, Stanford 1991, s. 161.

³ R. Salecl (*Perwersje miłości i nienawiści*, przeł. L. Mokrosiński, wyd. Subversion, Warszawa 2009, s. 105).

⁴ Cz. Miłosz *Rodzina Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 14.

⁵ „Człowiek albo jest istotą podtrzymywaną, albo sam dla siebie rozwiewa się w mgłę, w miraż. [...] Człowieka podtrzymać, to znaczy pojmwować los indywidualny jako mający znaczenie” (Rz, s. 35). Normatywne u Miłosza pojęcie człowieczeństwa

i nas w tym przekonaniu. Ale również w jego perspektywie zapisana była świadomość, że zarówno człowiek jako twórca życiodajnych fikcji, jak i sama rzeczywistość, są „podtrzymywane” w języku, tym samym istnieją w sposób refleksyjny, zatem dostępny naszemu poznaniu. Język okazuje się miejscem stawania się naszego bycia, medium konstytuowania się rzeczywistości. I poezja, wyrażając rzeczywistość, współtworzy ją: każdy wiersz jest performatywem, bowiem nie istnieje wobec niego uprzedni stan rzeczy, do którego można by odnieść jego tekst. Miłoszowskiej wiedzy o performatywności języka towarzyszy wiara w metafizyczne fundamenty języka i gdy chodzi o fundamentalną dla poety kwestię – relację poezji i rzeczywistości – zdaje się przesądzać sprawę wyboru własnej strategii poetyckiego mówienia, a także oceny strategii cudzych:

Sam akt nazywania rzeczy zawiera w sobie ich byt, więc świat prawdziwy, cokolwiek o tym powiedziałby Nietzsche. Oczywiście są poeci [dzieci i wnuki Stephane’a Mallarmé], których słowa odnoszą do słów, nie do ich pierwowzorów w rzeczach, ale ich artystyczna przegrana świadczy o tym, że idą przeciwko jakiemuś niezmiennemu prawidłu poezji.⁶

Metafizyka późnego Miłosza narzuca ograniczenia jego epistemologii. W przekonaniu wielu poetów (dość wymienić tu Andrzeja Sosnowskiego), taki wybór jest redukcją, uszczupleniem możliwości poezji, bowiem stanowi uszczuplenie języka właśnie jako przestrzeni zjawiania się rzeczywistości⁷. Natomiast, zdaniem samego Miłosza, poczyniony przez niego wybór metafizyki potęguje „uchwyt za rzeczywistość”, bo pozwala koncentrować się na tym, co „jest”: słowo „jest” – jako wykładnik ontologicznej rzeczywistości – zdaje się słowem-kluczem metafizyki obecności. W efekcie poeta nie mnoży bytów ponad potrzebę i czyni nasz wspólny świat bardziej zrozumiałym, więc bezpiecznym. Czyni go naszym domem. W tym względzie znamienity jest wiersz *Ars poetica?*, zapis niekończącej się u Miłosza rewizji priorytetów. Jeszcze w latach 60. zdawało się, że akcenty są postawione nieco inaczej. Poeta, uformowany w tradycji metafizyki europejskiego racjonalizmu, poznanie poetyckie traktował w kategoriach „rozumienia”. Powiadał: „utrzymuję jednak, że poeta jest istotą jak najbardziej rozumną”, ale zaraz zaznaczał: „jestem przekonany, że jedyną racją bytu poety jest otworzyć temu, kto go czyta, nowy wymiar, tak żeby bardziej p a s j o n u j ą c a (podkr. moje – M.Z.) stała się sama sprawa życia wśród ludzi”⁸. Pasjonująca, więc – zgodnie z rekonstruowanym tu rozumowaniem – stanowiąca także, a może przede wszystkim, przygodę w języku organizującym nasze spotkanie ze światem.

ugruntowane jest więc transcendentalnie, przekracza granice subiektywnego podmiotu.

6 Cz. Miłosz *Świadectwo poezji*, Instytut Literacki, Paryż 1983, s. 49.

7 Por. A. Sosnowski „*Apel poległych*” (*O poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce*), w: tegoż *Najrzykowniej*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.

8 Cz. Miłosz *Rencontre Mondiale de Poésie (Word Poetry Conference)*, Montreal, wrzesień 1967, w: tegoż *Zaczynając od moich ulic*, Instytut Literacki, Paryż 1975, s. 346.

Spośród wielu Miłoszowskich strategii i podporządkowanych im poetyk chciałbym tu zwrócić uwagę na dwie, skądinąd może dla poety kluczowe. Pierwszą z nich odnajdujemy w punkcie wyjścia (nigdy też nie została przez niego porzucona), druga wydaje się punktem dojścia (choć jej zapowiedzi znajdujemy u początków jego twórczości).

Zgodnie z pierwszą poeta jest tropicielem rzeczywistości, to znaczy hermeneutą, egzegetą tego, co w dyskursie o rzeczywistości jawi się jako niezrozumiałe czy niewyraźalne. Zarówno w wierszach z *Trzech zim* (a szczególnie z okresu, gdy pod adresem jego poezji sformułowane zostało oskarżenie o „grzech anielstwa”), jak i tych ostatnich⁹ persona identyfikuje się z tak rozumianym mandatem. Podmiot mówiący w wierszach jest tym, który ma czytać pismo zakryte dla innych, tym, który wie więcej, jest obdarzony misją zleconą mu przez wyższą instancję. Ale znajdujemy nie mniej wierszy, w których i sam mandat, i wiedza – jej rewelatorem jest persona mówiącego – zostają zakwestionowane i skompromitowane. Stała ambiwalencja dyskursu Miłoszowskiego sprawia, że ironia ogarnia zarówno sam dyskurs, jak i rzeczywistość, sprawiając, że wydają się przeżarte przez świadomość zawodności reprezentacji:

Od młodości starałem się uchwycić słowami rzeczywistość, taką, o jakiej myślałem, chodząc ulicami ludzkiego miasta, i nigdy to się nie udawało, dlatego każdy mój wiersz uważam za zadatek nie spełnionego dzieła. Wcześniej odkryłem nieprzyleganie języka do tego, czym naprawdę jesteśmy, jakieś wielkie n a n i b y podtrzymywane przez książki i stronicę gazetowego druku. I każda moja próba powiedzenia czegoś rzeczywistego kończyła się tak samo, zagnaniem mnie z powrotem w opłotki formy, niby owcy odbijającej się od stada.¹⁰

Zauważmy jednak, że równie częste są u Miłosa skargi, jakie wywołuje fiasko bliskiego, zdawałoby się, spełnienia, fiasko możliwości dotknięcia poszukiwanej realności, która „już niemalże tworzyła się pod moim piórem”¹¹. I tu poeta wydaje się ofiarą „woli rzeczywistości”¹², którą (rzekomo) Gombrowicz tak u niego podziwiał, ofiarą swego sprzeciwu wobec retorycznego żywiołu języka (a temu przecież autor *Ferdydurke* chętnie folgował). Sieć kartograficzna języka wyznacza granice rzeczywistości, ale to sam napędzający się w funkcji poetyckiego mówienia język, kiedy to słowa bardziej zaczynają się odnosić do słów, aniżeli powodują się lojalnością wobec swoich przedmiotowych odniesień, powodowany swą skojarzeniową

⁹ Por. wiersz *Sekretarze* datowany na rok 1977 z *Hymnu o perle* (1982), *Książę Ch. po latach* (*Ten głos prześladowający mnie...*), z *Nieobjętej ziemi* (1984), *Dla Heraklita* (*Tę głosy...*) z *Kronik* (1987), *Sprawozdanie z Drugiej przestrzeni*, (1994) etc.

¹⁰ Cz. Miłosz *Nieobjęta ziemia*, t. 3, Instytut Literacki, Paryż, 1984, s. 134.

¹¹ Tamże, s. 134.

¹² W. Gombrowicz *Dziennik (1953-1956)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 29.

lotnością (która w poezji jest lotnością późnej alegorii¹³), sprawia, iż symboliczne zapośredniczenie rzeczywistości dokonujące się w języku staje się „pasjonującą” przygodą. O takiej przygodzie – skądinąd z rezerwą – pisze sam Miłosz we wspomnianym już wierszu *Ars poetica*?

W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego;
powstaje z nas rzecz, o której nie wiedzieliśmy, że w nas jest,
więc mrugamy oczami, jakby wyskoczył z nas tygrys
i stał w świetle, ogonem bijąc się po bokach.

Właśnie pojawienie się tego Miłoszowskiego czy Blake’owskiego „tygrysa” sprawia, że otwierają się przed nami wrota do ogrodu albo do kazamatów rzeczywistości. Nie inaczej, właśnie za pośrednictwem tego, co nieoczekiwane, w naszym własnym dyskursie ujawnia się pytanie „kim ty jesteś?”, pytanie z jakim Inny (Język, Nieświadomość, Kultura) zwraca się do nas, oczekując odpowiedzi. Taką próbą odpowiedzi, niekoniecznie jasną i zrozumiałą dla podmiotu, jest pisana albo dyktowana przez Dajmoniona – co akurat bliskie Miłoszowi – poezja. Ale o tym, czym jest owa poezja, przesądza ekonomia wymiany, w której podmiot daje wyraz swojej potrzebie bycia w relacji z Innym, potrzebie akceptacji – ba! potrzebie miłości – ze strony Innego: „podmiot daje Innemu, czego sam nie ma: traumatyczny obiekt małe *a*, czyli obiekt-cel i powód pragnienia. Za relacją wobec obiektu pragnienia (obiektem miłości bądź nienawiści) odnajdujemy więc realne – traumatyczny obiekt w nas samych i w innych”¹⁴, wokół którego podmiot organizuje własne pragnienie. Poeta, odpowiadając na pytanie Innego, nie może łatwo wypłacić się skarbami ducha i pejzażami wystawionymi jego oku przez uniwersum kultury. Musi, jak powiada Lacan, cytując Apollinaire’a, mieć cycki niczym Tyrezjasz, to znaczy mieć swój własny i z niczym nie porównywalny pokarm, którym może żywić i siebie, i innych, czyli dokonywać w swojej poezji przeniesienia owego obiektu *a*, obiektu, który go fascynuje albo przeraża (albo fascynuje i zarazem przeraża), i który wprawia jego pragnienie w ruch, zmusza do poszukiwania kolejnych reprezentacji obiektu pragnienia¹⁵. I u Miłosza mamy do czynienia z taką sytuacją nieustannie: wy-

¹³ Jak powiada Arne Melberg, komentując wykładnię alegorii u Paula de Mana, alegoria jest rozumiana i „definiowana lingwistycznie jako znak powtarzający inny, czasowo wcześniejszy znak”, przy czym w nowym związku między znakami odniesienia do ich własnych znaczeń staje się sprawą drugorzędą (A. Melberg *Theories of mimesis*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 180). Autor polskiego przekładu, J. Balbierz opuszcza to stwierdzenie (por.: A. Melberg *Teorie mimesis. Repetycja*, Universitas, Kraków 2002, s. 223).

¹⁴ R. Salecl (*Perwersje miłości i nienawiści*, s. 38).

¹⁵ M. Borch-Jacobsen *Lacan*, s. 238. Być może to *obiekt a* wszystkich poetów czy artystów jest kardynalnym dowodem na kompensacyjną funkcję sztuki. Znamiennym pod tym względem dokumentem wydaje się pisany podczas wojny z Nowego Jorku list Tuwima do młodego przyjaciela, filozofa Bolesława

daje się pozostawać stale na smyczy obiektu *a*. Jest nim oczywiście śmierć, poczucie śmiertelności, stanowiące według niego prawdziwie traumatyczne jądro rzeczywistości. Tym samym jego poezja (i poezja w ogóle) okazuje się dyskursem, w którym opowieść o przerażającej nas perspektywie zmienia się w pocieszycielską obietnicę nieśmiertelności i którą to obietnicę wciela w siebie: „Poezja jest energią. Otóż istnieje we wszechświecie tajemnicze współnictwo pomiędzy energią, ruchem, rozumem, życiem i zdrowiem. Czy są pesymistyczne czy optymistyczne, wiersze są zawsze pisane przeciwko śmierci”¹⁶. Pisane „żeby trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw śmierci”¹⁷.

Jeśli jednak Miłosz nie dość często spotyka się w swoich tekstach z obiektem małe *a*, jeśli nie dość często ma do czynienia z tygrysem, jeśli na próżno ściga dzikiego łabędzia świata, to może po części dlatego, że nie chce powierzyć się alegorycznej lotności języka, zaryzykować zniknięcia (przecież pozornego) rzeczywistości w grze słów, które zyskują nową energię semantyczną z powodu swego nieoczekiwanego sąsiedztwa, energię niemotywowaną logiką świata przedmiotowego. Poezja Miłosza, nie chcąc być poezją podmiotu językowego (lacanowskiego *je*, podmiotu dyskursu nieświadomości, zanurzonego w magmie znaczących), nie chce być poezją tego, który jest „mówiony”, choć stale odczuwa taką pokusę. W jednym z ostatnich tekstów Miłosza czytamy: „Zapisy mego czucia, że żyję, oddycham. Tym były moje wiersze, więc hymnami wdzięczności. A zarazem z tym byłem świadomy nieszczęścia, skaleczenia. I nic we mnie nie było spontaniczne, ale pod kontrolą woli”¹⁸.

Miłoszowski podmiot to podmiot świadomości refleksyjnej, tak jak to pojęcie funkcjonuje w tradycji filozoficznej. Persona w jego utworach to podmiot wyobrażony, Ja, które mityguje artykulacje podmiotu językowego (tego, co nieświadome), usiłując zmusić go do milczenia, zapanować nad nim – takie jest nawet to Ja, które transmituje głos Dajmoniona. Niekontrolowane siły porządku symbolicznego nigdy nie są u Miłosza odnowicielską *matrix* języka, ale kojarzą się z zagrożeniem utraty tożsamości, z dyskomfortem. Sprawiają, że – jak czytamy

Micińskiego: „I wszystko to, co Wielka Idiotka, zwana ludzkością, wyrabia na świecie, wszystkie bezeceństwa, gwałty, wojny, wrzaski, polityki, teorie ekonomiczne i socjalne etc., etc. – wszystko to w jednym ma przyczynę: że oni, tj. ludzie, chcieliby (a nie mogą) Zbliżyć Się, podświadomie czują potrzebę posiadania najkrótszej (bezpośredniej) drogi do szczęścia (celu ostatecznego każdej istoty), i przeczuwają, dranie, że poeci j a k o ś m o g ą – i dlatego ich tak czczą i nienawidzą jednocześnie. Twórczość jest d o p r a w d y przewyciężeniem śmierci; lepiej: przewyciężaniem. A to nie lada satysfakcja, kochany Panie Bolesławie!” (J. Tuwim *Listy do przyjaciół-pisarzy*, red. T. Januszewski, Czytelnik, Warszawa, 1979, s. 192).

16 Cz. Miłosz *Rencontre Mondiale...*, s. 346.

17 Cz. Miłosz *Sprawozdanie, Na brzegu rzeki*, Znak, Kraków 1994, s. 6.

18 Cz. Miłosz *Wiersze ostatnie*, Wyd. Znak, Kraków 2006, s. 7.

Zaleski „Od „grzechu anielstwa” do „uważności” ...

– „wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja”¹⁹. Stąd pewnie bierze się przymus autobiografizowania, stąd neurotyczny spektakl autoprezentacji, nadawania sobie – podminowanemu bezformiem – formy²⁰. Poezja pisana wedle tego dyktatu konstytuuje przestrzeń tego, co Wyobrażone, należy więc do epistemologicznego porządku przedstawienia, który pomaga wymieniać inność na tożsamość w procesie świadomie konstruowanych identyfikacji, pozwala spotkać się ze sobą, pomaga odpowiadać na pytania „kim jestem” i „co rozumiem”, słowem – zainstalować się w takiej rzeczywistości, która utwierdza podmiot, a nie nadwątla poczucie jego istnienia.

Ale przecież Miłosz pozostaje zarazem wyczulony na antynomiczność rzeczywistości będącej polem działania antagonistycznych sił, które nie zawsze pomagają w przedsięwzięciu konstruowania swojego wizerunku na własny i innych użytek. Przecież zawiadamia nas, że „poezja jest bezustannym samozaprzeczeniem, naśladuje heraklitejską płynność rzeczy”, że istnieć, to cierpieć sprzeczności, że „właśnie nasza nieunikniona sprzeczność jest dla nas czyścem”²¹ – ale właśnie czyścem, czyli zadaniem sobie wymogiem konstruowania się, rozumienia, pozyskiwania integralności. O tym właśnie jest mowa w wierszach, w których czytamy, że wszelka rzeczywistość, która „jest” (zatem rzeczywistość tożsama ze sobą), jest iluzją, i wszelki trwały kształt rozmywa się w nieodróżnicowaniu, w oceanie znaczących, jak w wierszu *Zen codzienny*:

Do czego można porównać
ten tutaj świat?
Do białego szlaku
za okrętem, który
odpłynął wcześniej rano.²²

– mówi do nas persona poety Zen. Dokonuje niejako przekładu z obcego języka.

Druga Miłoszowska strategia, która tak silnie zaznaczyła się pod koniec jego życia, to strategia „uważności”. Jest ona w gruncie rzeczy jedynie odnowieniem poetyki z dawna już uprawianej. „Być uważnym – jak sam definiuje – to przyjmować z uwagą to, co jest teraz, zamiast zwracać się ku temu, co było, albo do tego, co będzie”²³. Do tej definicji należałoby może dorzucić (zresztą w zgodzie z dalszym

¹⁹ Cz. Miłosz *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 66 (por. też *Nieobjęta ziemia*, s. 122).

²⁰ „Byłem niby ktoś z raną brzucha, kto biegnie trzymając kiszki, żeby nie wypadły. Co prawda wiedziałem, że nie ja jeden. A czy osoba zmuszona ciągle myśleć o swojej ranie może przemawiać rozumnie?” (Cz. Miłosz *Wątpliwość*, w: tegoż *Piesek przydrożny*, Znak, Kraków 1997, s. 90).

²¹ Cz. Miłosz *Rodzina Europa*, s. 329.

²² Cz. Miłosz *Dalsze okolice*, Znak, Kraków 1991 s. 66.

²³ Cz. Miłosz *Uważność*, w: tegoż *Piesek przydrożny*, s. 19.

wywodem Miłosza), że jest to rodzaj uwagi nieosądzającej²⁴. Uważność, będąca sztuką osiągnięcia tego czy komunikowania się z tym, co „jest”, wydaje się w paradygmacie zachodniego myślenia czymś niemożliwym: uważność byłaby wyrzeczeniem się pragnienia podmiotu i pragnienia Innego, byłaby pragnieniem schwytanym za ogon i unieruchomionym. Z perspektywy europejskiej metafizyki to niemożliwe: jak wiemy od Lacana, pragnienie nigdy nie wygasa. I Miłosz, pisząc o poezji będącej „uważnością”, wycofuje się na pozycję dobrego Europejczyka. Perspektywa, z której patrzy na świat, zakłada niemożność wyzbycia się w naszym myśleniu opozycji (niemożność wyzbycia się języka, który jest przecież systemem opozycji i który utrzymuje pragnienie w ruchu): „Niestety, naszym podstawowym doświadczeniem jest podwójność: umysł i ciało, wolność i konieczność, zło i dobro, a zapewne świat i Bóg”²⁵.

„Być samym czystym patrzeniem bez nazwy”²⁶ – to perspektywa upragniona, ale z chwilą pośrednictwa języka niemożliwa. Język konstituuje naszą „podwójność”: podwaja nas w fikcyjnym przedstawieniu. Za jego to sprawą natura istnieje jako sztuczna natura. Owe podwojenie podtrzymuje świat w istnieniu, w tym sensie, że pozwala nam zainstalować się w rzeczywistości z jej przyrodzonym okrucieństwem, czyli oswoić doświadczenie obcości, inności: doświadczenie „wspiania-łej, samowystarczalnej i obojętnej na cierpienie struktury wszechświata”²⁷:

Maski, peruki, koturny, przybywajcie!
Odmieńcie mnie, zabierzcie na jaskrawą scenę,
Żebym na chwilę mógł wierzyć, że jestem!
O hymnie, poemacie, melopeo,
Śpiewaj moimi ustami, umilknieś i zginę!²⁸

Mamy tu raz jeszcze wyrażoną pochwałę patrzenia „z ukosa”, czyli istnienia w symbolicznej inscenizacji, patrzenia przez okulary kultury. Wybierając pośrednictwo języka i pisząc poezję kierującą się zaleceniem „uważności”, wybieramy w istocie to, co znajdujemy w europejskiej tradycji od dawna i co w poezji Miłosza istnieje niemal od początku, to jest kontemplację. „Uważność jest naturalną modlitwą duszy”, powiada filozof i teolog, kartezjanista Malebranche²⁹.

²⁴ J. Kabat-Zinn *Gdziekolwiek jesteś, bądź. Przewodnik uważnego życia*, przeł. H. Smagacz, IPSI Press, Warszawa 2007, s. 20.

²⁵ Cz. Miłosz *Przeciw poezji niezrozumiałej*, w: tegoż *Życie na wyspach*, Znak, Kraków 1997, s. 106.

²⁶ Cz. Miłosz *To jedno*, w: tegoż *Kroniki*, Znak, Kraków 1988, s. 8.

²⁷ Cz. Miłosz *Przeciw poezji niezrozumiałej*, s. 106.

²⁸ Cz. Miłosz *Wieczór*, w: tegoż *Dalsze okolice*, s. 7.

²⁹ Za: P. Celan *Meridian*, w: tegoż *Utwory wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 335. W tej racjonalistycznej tradycji „uważność” zadomowiła się z powodzeniem: „Płatek róży, kamień milowy czy ręka ludzka mają tyle samo znaczenia, co miłość, pragnienie albo prawa grawitacji. Myśleć, to już nie łączyć w całość, przybliżyć

Zaleski „Od „grzechu anielstwa” do „uważności” ...

Ale tu warto zwrócić uwagę, iż perspektywa kontemplacyjna jest brzemiennea aporią, zmierza do niemożliwego, do utożsamienia porządku podmiotowego i przedmiotowego. Tymczasem figurą ostateczną takiej identyfikacji jest śmierć. Śmierć, jako ostateczne utożsamienie, jest sytuacją, w której ustaje praca języka, a któreś ze znaczeń w łańcuchu znaczących zyskuje przypadkiem postać finalną. Jeśli poezja okazuje się „energiją, ruchem, rozumem, życiem i zdrowiem” (jak właśnie dla Miłosza), to dzieje się tak dlatego, że jest dyskursywnym stawianiem się rzeczywistości, nietożsamością, zapośredniczeniem językowym nigdy finalnym, dla podmiotu mówiącego w tekście transakcją zawsze w obcej walucie, sytuacją, z której zawsze zostaje jakaś nieprzeliczalna „reszta”. Również sytuacją, w której podmiot nie tyle znika, ile nurza się w przedmiocie, a przedmiot pomaga podmiotowi ujawnić się, ba! – ustanowić podmiot. Miłosz ma tego świadomość, choć wypowiada to w filozoficznie anachronicznym, niemodnym dzisiaj języku, do którego nie mamy ucha, co nie znaczy, że kwestie w nim artykułowane uległy unieważnieniu:

Być może więc, że cała moja propozycja poezji (ale podkreślam, jako jednego z jej rodzajów), w której podmiot znikalby na chwilę w przedmiocie, nie jest niczym innym niż obroną na poziomie praktycznym, warsztatowym, pewnych rzeczywistych przeżyć ludzkich, negowanych przez zwolenników tezy, że „głębokie intuicje” są złudzeniem. Zakładam, że na tej ostatniej linii obrony zatrzymuje się nie myśl konserwatywna, ale poezja i wielka sztuka starająca się uchronić siebie przed zniwastowaniem.³⁰

W nieco innym języku ta kwestia znajduje swoje następujące ujęcie, na które skądinąd Miłosz bez wątpienia by przystał:

Jeżeli widzenie i poznanie – pisze Lévinas – polegają na z a w ł a d n i ę c i u swym przedmiotem, zapanowaniem nad nim z bezpiecznej odległości, to niezwykle odwrócenie postawiające w trakcie pisania powoduje, że jesteśmy dotknięci przez to, co widzimy, dotknięci na odległość. Dzieło przechwytuje spojrzenie, słowa spoglądają na tego, kto pisze (tak właśnie Blanchot definiuje fascynację). Język poetycki, który odsunął świat, pozwala ponownie wynurzyć się niemilkącemu szmerowi tego oddalenia [...] i jest nie kończącym się pomrukiem bycia, któremu dzieło pozwala się rozlegać.³¹

pozór pod postacią wielkiej zasady. Myśleć to na nowo nauczyć się widzieć, być uważnym, kierować własną świadomością, uprzywilejowaną uczynić każdą ideę, każdy obraz, jak to robi Proust. I oto paradoks: wszystko jest uprzywilejowane” (A. Camus *Mit Syzyfa*, w: tegoż *Eseje*, przeł. J. Guze, PIW, Warszawa, 1971, s. 110).

³⁰ Cz. Miłosz *Postscriptum do Przeciw poezji niezrozumiałej*, w: tegoż *Życie na wyspach*, s. 123. „Głębokie intuicje”, to „wglądy” w fenomenologii Husserlowskiej, która z tego powodu, iż przedkłada naoczność nad język, traktowana jest przez lacanistów jako wielka iluzja narcystyczna, pomijająca całkowicie wymiar symbolicznej mediacji. Rzecz jednak w tym, że Miłosz wcale nie pomija obecności symbolicznej mediacji, przeciwnie ma jej świadomość.

³¹ E. Lévinas *Spojrzenie poety*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996 nr 10, s. 73.

Jak z tego wynika, rzeczywistość jest poetyczna: staje się w tekście, w dziele. Tekst poetycki stanowi rodzaj „uchwyty” za rzeczywistość” i jako rezultat działania (*poien*) stanowi matrycę tworzenia się rzeczywistości. Stanowi ją i z innego jeszcze powodu: jako manifestacja niespodzianego i nieobliczalnego (stoiśmy oniemiałi „jakby wyskoczył z nas tygrys”). Poezja jest wydarzeniem w języku i to wydarzeniem niejako cudownym: manifestacją sił s p o z a porządku języka naturalnego. Przecież cud jest wydarzeniem lokującym się poza tym, co naturalne, a więc wydarzeniem spoza porządku historycznego³². Poezja jest cudem, tym, co wydarza się w tekście i nie odnosi się do żadnego uprzedniego stanu rzeczy. Wypowiedź poetycka to wypowiedź, której przedmiotem jest akt, dzięki któremu dochodzi ona do skutku, stając się zarazem rzeczywistością. Ale przecież można ją uznać już za coś w uprzednio bytującego! Hayden White, odwołując się do interpretacji wydarzenia w filozofii Alaina Badiou, zwraca uwagę, że jeśli byt jest tym wszystkim, z czym mamy do czynienia, nie można doń dodać niczego nowego! Zatem żadne zdarzenie (*event*) – rozumiane jako erupcja czegoś pochodzącego spoza owej totalności – nie może mieć miejsca. A przecież wydarzenia w świecie mają miejsce nieustannie! Sytuację wydarzania się, opisywaną zwrotem „wydarzenia zdają się mieć miejsce” (*seem to take place*), można potraktować jako wydarzenie, choć przynależy ona bardziej do naszej świadomości aniżeli do tego, co poza nią. „Jak zatem możliwe jest wydarzenie?” – zapytuje White i idąc tokiem rozumowania Alaina Badiou, skłonny jest mniemać, iż wydarzenia wydają się wydarzać, ponieważ istnieje rozdział pomiędzy bytem a naszą o nim wiedzą. Wydarzenie ma miejsce wtedy, gdy do naszej wiedzy o bycie udaje nam się dodać coś nowego, odsłonić nowy jego aspekt, poznać nową o nim prawdę. Stanowi to do pewnego stopnia szok dla naszego systemu wiedzy. W rzeczywistości – jak utrzymuje Badiou – nowy fragment wiedzy o bycie jest tylko pozornie czymś nowym: niczym odkrycie kiedyś w matematyce, wcześniej nie znanych, liczb pierwszych. One zawsze istniały czekając na swoje odkrycie.

Przedstawione rozumowanie otwiera nie tylko nowe perspektywy rozumienia relacji fikcji literackiej do rzeczywistości, ale i samej literatury jako działania. Literatura, fikcja, staje się laboratorium rzeczywistości i retortą przyszłości, która – zapisana – istnieje już potencjalnie. Nietrudno zauważyć genealogię myśli Badiou, zresztą on sam jej nie zaciera: „Jeszcze się nie objawiło, czym będziemy” – powiada Ewangelista (1J 3, 2)³³. Poeci od zawsze byli świadomi swej władzy tworzenia alternatywnych światów, odsłaniania nowych i nieznanymi wymiarów rzeczywistości, lub mówiąc inaczej, świadomi władzy wyobraźni zdolnej powoływać do istnienia światy fikcyjne, sprawiać, by rzeczy „zdawały się mieć miejsce”. „Choć-

³² „Cudowne zdarzenie to zdarzenie niedające się nigdy potraktować jako zdarzenie historyczne” – pisze Hayden White w artykule *The historical event*, „differences” 2008 vol.19 nr 2, s. 13. Dalsze rozważania White’a referuję za tym artykułem.

³³ To wprawdzie św. Jan, a nie autor założycielski dla Badiou, św. Paweł, ale proweniencja myśli ta sama.

bym mieszkał w łupince orzecha, byłbym panem nieskończonych przestrzeni” – powiada szekspirowski Hamlet. Tak jak liczby pierwsze czekały na wynalezienie komputera zdolnego wygenerować je wszystkie, tak i fikcje czekają tylko na swój czas, aby się pojawić i urzeczywistnić. Ta sprawczość literatury jest czymś demonicznym – obiecującym, ale i złowrogim. „Ja sam jestem przekonany – powiada Saul Bellow – że każda rzecz, którą można sobie wyobrazić, musi się też urzeczywistnić choć raz. Wszystko, cokolwiek ludzkość jest zdolna sobie wyobrazić – musi się też zrealizować”³⁴.

Konkludując: zdarza się, że Miłosz, ten antymodernistyczny modernista, zwracając się dzisiaj do swoich czytelników, okazuje się nie najlepszym swoim sojusznikiem. Sam sobie drogę zawała sobą. Imperatyw czynny w jego pisarstwie – wola rzeczywistości, mieści w sobie wiedzę, że on sam bywa „sekretarzem niewidzialnych rzeczy”, że obcuje z „bezugranicznym, niewyczerpanym, niewysłowionym światem form”, ale zarazem narzuca dyscyplinę, która każe pozostawać w granicach wyrażalności, dawać ujście swoim idiosynkrazjom wobec rywali niezrozumiałców, gdyż ci – jego zdaniem – udowadniają, że „gdy przyjmą założenia dekonstrukcjonistów, poezja zostaje obezwładniona”³⁵. Ale, jak starałem się pokazać w swoim tekście *Miłosz, poeta powtórzenia*, słowo „jest” znajduje w jego tekstach wykładnię zgodną z wykładnią niemiłych mu dekonstrukcjonistów właśnie, a dyskursywność rzeczywistości i literatury, o której przed chwilą była mowa, w niewielu tekstach znajduje swój tak przekonujący, klarowny i dramatyczny zapis, jak w poemaciku prozą *Esse*, w którym to, co odsłania się w epifanijnym wglądzie, jest zawsze reprezentacją, nigdy obecnością³⁶. Może więc jednak warto zadawać sobie faryzejskie pytanie „Cóż jest rzeczywistość?”.

Tekst wygłoszony na sesji naukowej „Miłosz i Miłosz”,
Uniwersytet Jagielloński, Kraków 9-15 maja 2011.

³⁴ S. Bellow *Pisarze, intelektualiści, polityka (nieco wspomnień)*, przeł. J.K. „Res Publica Nowa” 1993 nr 11, s. 63.

³⁵ Dopowiedzmy myśl Miłosza do końca: „Gdyż, po prostu mówiąc, potrzebuje ona wiary w rzeczywistość, czy też, inaczej to ujmując, musi dążyć do serca rzeczy, z poczuciem nigdy nie pokonanego dystansu. Jest ona też zawsze po stronie *mythos*. To znaczy, odwołując się do Boga, czy do różnicy pomiędzy prawdą i fałszem, dobrem i złem, nie dokonujemy jedynie demagogicznego zabiegu na użytek małuczkich, bo poza słowami liczmanami (*platitudes*) kryje się treść żywa (*Postscriptum*, s. 122).

³⁶ Por. M. Zaleski *Miłosz, poeta powtórzenia*, w: tegoż *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 190.

Abstract

Marek ZALESKI

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

From 'the sin of angelhood' to 'mindfulness', or, poetry as becoming installed in the world. Milosz: using poetry to settle into reality

The article focuses on two strategies and a poetics subordinated to Milosz's idea of having 'a grip on reality' in his poetry. In the first strategy, the poet is a path-finder of reality, a hermeneutist of the discourse of reality, an exegetist of what appears in it as incomprehensible or inexpressible. The second of Milosz's strategies is the strategy of 'mindfulness', which became very pronounced in his writings toward the end of his life, but was actually a renewal of the poetics that he had been practicing for a long time. In both strategies, the poetry is a construction of reality, which is structured by language as a scene wherein reality appears. As a result of fictional action and an 'event' in language, the poetry is a matrix in which reality comes into being.

Arent van NIEUKERKEN

Poezja wyjaśniająca swój własny rodowód.
Czesław Miłosz a John Ashbery

I.

Ośrodkiem egzystencjalnym późniejszych poematów Miłosza jest Ja opowiadające o świecie, w którym żyje. Owo Ja porusza się swobodnie po miejscach swojej przeszłości i teraźniejszości, posługując się rozmaitymi stylami mówienia. Nie mamy więc w tych utworach do czynienia z poetyką monologu dramatycznego (jak u Browninga czy Kawafisa etc.), w którym podmiot mówiący ulega obiektywizacji dzięki temu, że autor umieszcza go w konkretnym odcinku czasu i przypisuje do konkretnej przestrzeni. Poetyka ta, która dopuszcza rozmaite odmiany ironii wynikające z mniejszego lub większego dystansu między autorem a protagonistą, była ważna dla Miłosza w tomach *Ocalenie* i *Światło dzienne*, zwłaszcza w słynnych cyklach *Świat, poema naiwne*” i *Głosy biednych ludzi*. Odgrywała też istotną rolę w pierwszej, jeszcze dosyć jednostronnej realizacji Miłoszowskiej poetyki „traktatowej”, jakim był *Traktat moralny*. Jednakże już w następnym wcieleniu dużej formy, w *Traktacie poetyckim*, owa poetyka obiektywizująca, przypominająca Eliotowskie *objective correlative*, zaczyna się przeobrażać. Utwór ten wydaje się wręcz amalgamatem różnych głosów. Owa wielogłosowość odzwierciedla jednak doświadczenie życiowe podmiotu tematyzującego swoją własną „płynność” (w tym bardzo Eliotowskim utworze Miłosz pozostał wierny idei poezji jako *mimesis*)¹.

¹ Jan Błoński wspomina w związku z konotacjami gatunkowymi *Traktatu...* o roli „profesora”, który „przedstawia najważniejsze fakty, streszcza dotychczasowe badania, zaznacza swoje stanowisko”. Jednakże ów „profesor” jest równocześnie człowiekiem i może się wobec tego „także zapalić i wzruszyć, gniewać i kłócić”

Wydaje się, że właśnie w *Traktacie poetyckim* dokonana się istotna przemiana podmiotu Miłoszowskiej poezji. Przedtem mieliśmy do czynienia z protagonistami przypisanymi do pewnych „wycinków” bytu. Osadzeni w nim, wygłaszali monologi dramatyczne, oceniając swoją sytuację właśnie w kontekście tego jednego wycinka. Czytelnik zdaje sobie jednak sprawę z ograniczoności perspektywy tych protagonistów i konfrontuje ich ocenę tej rzeczywistości, w której się poruszają, z innymi wycinkami bytu. Rozpoznawanie ironicznego statusu osoby utożsamiającej swój ograniczony świat z rzeczywistością „samą w sobie” zakłada jednak istnienie punktu widzenia przekraczającego perspektywę tej osoby. Jest to punkt widzenia autora „wirtualnego”. Wątpliwości Miłosa co do tego rodzaju „obiektywizujących” konstrukcji świata przedstawionego wiersza, zacierających bezpośredniość i samowystarczalność chwili, wynikały z tego, że w najgłębszej istocie był on poetą lirycznym, czyli poetą skupiającym się na chwili właśnie, jeżeli nie próbującym wręcz ją wywołać w ekstatycznym doświadczeniu jedności ze światem za pośrednictwem zmysłów, których świadectwo poprzedza wszelką (auto)refleksję:

Pochyłe 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

Gucio zaczarowany (W3, s. 9)

Lytard łączył kiedyś estetykę modernistyczną z „tęsknotą za nieosiągalnym”³. U Miłosa problem wydaje się polegać na tym, że „teoretycznie”, na poziomie „ogólnych” sądów ontologicznych, zgadza się on z niedosiężnością („nieprzedstawialno-

(J. Błoński *Powrót intelektu: „Traktat poetycki”*, w: tegoż *Miłosz jak świat*, Kraków, 1998, s. 40). Z punktu widzenia znakomitego krytyka z Krakowa nie mielibyśmy więc do czynienia z pęknięciem na poziomie tekstu. Byłoby raczej tak, że zasada scalająca w *Traktacie poetyckim* jest sama w sobie paradoksalna, tzn. samopodważająca. Czynnikiem integrującym różne głosy i warstwy poematu okazuje się płynność nowoczesnego Ja albo może raczej okoliczność, iż uświadomiamy ono sobie tę płynność, przeobrażając ją w zasadę konstrukcyjną. Błoński zwraca w związku z tym uwagę na „płynność” i „niepewność segmentacji”, która zmusza czytelnika do „współbudowania” znaczeń tekstu (tamże, s. 47).

² Wszystkie cytaty z wierszy Miłosa lokalizuję w tekście za wydaniem: Cz. Miłosz *Wiersze*, Znak–Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001–2009, podając po skrócie „W” numer tomu i strony.

³ Por. R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków, 2001, s. 155.

ścią”) bycia. Jednakże z takimi twierdzeniami sąsiadują ekstatyczne opisy jedności z przyrodą, które wręcz zaprzeczają tej abstrakcyjnej konstatacji. Tej sprzeczności nie sposób rozwiązać. Wyraża ją tekst pozbawiony głębi, gdzie heterogeniczne elementy są ze sobą zestawiane na zasadzie równorzędności.

Rzecz w tym, że szersza perspektywa, pozwalająca zdemaskować dyktowaną przez chwilę ograniczoność wizji podmiotu wygłaszającego monolog dramatyczny, nie może być nasycona konkretem. Zmysłowy konkret jest treścią momentu zaślubin mojego niepowtarzalnego Ja z czymś, co jawi się we mnie i poza mną. Jest właśnie tym, co jest we mnie jako będące poza mną. Momentu tego doznaję bezpośrednio „moimi” zmysłami. Efekt artystyczny monologu dramatycznego powstaje jednak jako wynik porównywania perspektywy podmiotu mówiącego z jakąś anonimową, uogólnioną prawdą o świecie. Przenoszę wtedy treść jedynej w swoim rodzaju chwili do abstrakcyjnej czasoprzestrzeni, w której mieści się treść wielu (nieskończenie wielu) innych chwil. Zrozumienie takiej wypowiedzi wymaga więc dokonywania różnych operacji intelektualnych, skazując „mnie” na wygnanie z pierwotnej bezpośredniości świata zmysłów i na wyobcowanie z tej części mojej osobowości, która wydaje mi się najbardziej „moja” (może właśnie dlatego można ją przedstawić tylko jako „niedosięzną”). Takie intelektualne operacje dzieją się bowiem bezosobowo, wykluczają ekstatyczne doświadczenie „mojej” jedności z bytem⁴.

Traktat poetycki zapowiada jednak nową formę, „bardziej pojemną”, a *Miasto bez imienia* już ją realizuje. Miłosz próbuje odtąd konstruować taki podmiot mówiący (pewne Ja na poziomie świata przedstawionego utworu), który potrafiłby zintegrować wiele aspektów, fragmentów czy „wycinków” rzeczywistości o różnym statusie ontologicznym. Może tu chodzić o bezpośrednie doznania zmysłowe, o zapośredniczone doznania zmysłowe, czyli marzenia i sny, wreszcie o fragmenty dyskursywne i nawet o poetyckie stylizacje⁵. Świat „otaczający” podmiot jawi mu się pod kątem nieskończoności, może się więc dowolnie rozszerzać i róż-

4 Z punktu widzenia Lyotarda chodziłoby tu więc o wypracowanie formy uobecniającej Absolut w sensie negatywnej, pozbawionej granic nieskończoności, podczas gdy każda forma zakłada już pewne ograniczenie. Ów paradoks można ująć jedynie intelektualnie (poprzez pojęcie). Nie można go natomiast naocznie przedstawić (zob. P. Zima *Das literarische Subjekt, zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, A. Francke Verlag, Tübingen, 2001, s. 65).

5 Por. następujący cytat ze wstępu do *Dla Heraklita (La Belle Époque)*: „Więc niech będą pomieszczone ze sobą wycinki prasowe, ustępy z książek, osobiste wspomnienia, reminiscencje z dzieł przeczytanych – tak czy tak źle, ale może przynajmniej coś da się schwytać, więcej niż na fotografii [...] gdy tak popuścić cugli i dokumentacji, moja ulepiona kronika rozrastałaby się wszcz i w głąb, jej kondensująca istność właśnie przypomina, że łyżką morza nie wyczerpać” (W4, s. 272-273). Ryszard Nycz, zwracając uwagę na ten cytat, określa tak wykoncypowany utwór jako „zasadniczo niestabilny zbiór heterogenicznych elementów” (R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 167).

nicować (w związku z tym poemat powinien wpisywać ową nieskończoność w swoją formę – mamy tu więc do czynienia z odmianą „tekstu otwartego”). Ważne przy tym, że ów podmiot pozostaje częścią rzeczywistości, którą opisuje w całej jej złożoności i nieprzejrzystości. Tylko dlatego podmiot jest w stanie odczuć i stematyzować swą własną złożoność i wewnętrzną sprzeczność w obliczu „nieobjętości” bytu: cierpiąc, jego „serce mocno biło”, a jednak „język rozgłaszał wielbienie” (*Osobny zeszyt*, W3, s. 243)⁶. Rzeczywistość ta rozwija się przez cały czas i domaga się interpretacji poprzez porównywanie rozmaitych składających się na nią wycinków bytu. Jednakże owe akty porównujące nie dzieją się w abstrakcyjnej próżni, nie dokonuje ich bezosobowa instancja autorska (tzw. autor wirtualny), lecz są wpisane w czasoprzestrzeń poematu. Ja doznające i doświadczające traktuje więc owe akty porównawcze jako swe najbardziej osobiste zadanie poetyckie, przywołując kilka wycinków bytu równocześnie i stwarzając z nich w taki sposób nowy wycinek bytu:

Ten przezroczysty kamyk w dłoni,
My w nim i dzwonki z kapelą,
I pieśń, i goście w taneczku dostojni
Wiecznie nas otąd weselą.

Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada
(W3, s. 147)

Wie również, że nie potrafi zapanować nad owymi aktami porównawczymi. Składają się one bowiem z obrazów nagle odsłaniających się w przestrzeni, która jest równocześnie w n i m i p o z a n i m. Nie może się zdystansować wobec tych minionych zdarzeń, których obecności tu i t e r a z doznaje z nie mniejszą intensywnością niż t a m i k i e d y ś:

Muzyka trwa, choć tych, którzy ją grali, nie ma.
Ani ich aksamitów, ni nawet podwiązki.
Międzyplanetarni w gąszczu smyczki wzięli.
W swoich wioskach piją, wrzeszczą, grzmocą w kości,
Z umarliymi na wariackiej karuzeli.

Osobny zeszyt, strona 34
(W3, s. 243)

⁶ Helen Vendler ujmuje tę właściwość późniejszej poezji Miłosza (opierając się na lekturze przekładu ostatniej części poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* oraz wiersza *I świeciło to miasto*) w następujący sposób „Miłosz mówi zarówno w wnętrza Heraklityjskiej rzeki, jak i sponad niej; z jednej strony żyje on w teraz, pisząc o swoim życiu w Berkeley; z drugiej strony zamieszkuje w przeszłości i wydobywa się z niego pośmiertny głos jakby ze szczeliny delfijskiej. Wreszcie stanowi on głos samej ironii dziejowej, która po eonach odwiedza jego zwłoki w obojętnym muzeum czasu” (H. Vendler *Czesław Miłosz*, w: teje *The music of what happens. Poems, poets, critics*, Harvard University, Cambridge (Mass.)–London, s. 223.

Spróbujmy teraz w ogólnych zarysach przedstawić epistemologię, którą Miłosz – na pół intuicyjnie, na pół świadomie – kierował się w swoich późniejszych poematach. Wychodzi on milcząco z założenia, że poeta jest w stanie adekwatnie ująć świat jako zbiór (albo może raczej splot) „prawdziwych obecności” (*real presences*, jak powiedziałby George Steiner). Owych prawdziwych obecności nie należy jednak utożsamiać ze sferą „rzeczy samej w sobie” (*Ding an sich*). Epistemologia Miłosza nie uznaje bowiem różnicy między sferą zjawiskową a czymś, co ją transcenduje, choćby w postaci kategorii granicznej. Z drugiej jednak strony zjawiska, odsłaniające się człowiekowi w konkretnym doświadczeniu „tu i teraz”, są na tyle wiarygodne (czyli zasługujące na akceptację właśnie dzięki przemożnej *w i e r z e*, która nie domaga się „obiektywnych” dowodów), że można je bez większego uszczerbku ponownie uobecnić w aktach pamięci. Pamięć nie poddaje się jednak przymusowi intelektu. Rządzi się mechanizmami, które pozostają dla nas tajemnicą. Treści pamięci nasuwają się więc pocie spontanicznie, w najbardziej niespodziewanych chwilach. Można w związku z tym powiedzieć, że adekwatne ujęcie jakiejś prawdziwej obecności „tu i teraz” jako usytuowanej w czymś, co można prowizorycznie nazwać „światem zewnętrznym”, nie różni się pod względem nasycenia zmysłowym konkretem od ujęcia innej „prawdziwej obecności” jako aktu pamięci, dziejącego się w „świecie wewnętrznym”. Po drugie zaś, chodzi tu o doświadczenia, które zawsze udzielają się człowiekowi w jego cielesności. Budzą odczucia wahające się między ekstazyjną jednością ze światem a demoniczną obcością wobec własnej jaźni, która stanowi „dom otwarty, we drzwiach nie ma klucza, / a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą”, jest więc też „moja”, a „nie moja” (*Ars poetica?*, W3, s. 79). W chwili, kiedy wypowiadam ów moment jedności („mój”, choć „nie mój” w sensie przedmiotowym) – moment ten już przeminął⁷.

⁷ Czy nie należałoby wywnioskować, że ów moment rozpadł się na dwa momenty? Miłosz raczej unikał takiej czysto intelektualnej interpretacji „momentu wiecznego” i właśnie pod tym względem różni się on od Johna Ashbery’ego, który będzie bohaterem drugiej części tego tekstu. W długim poemacie *Litany* przedstawia on bardzo podobne doświadczenie chwilowej jedności Ja ze światem właśnie poprzez refleksję intelektualną, definiując tę paradoksalną sytuację przy pomocy porównań: „There comes a time when the moment / is full of, knows only itself. / Like a moment when a tree / Is seen to tower above everything else / To know itself, and to know everything else / As well, but only in terms of itself / Without knowing or having a clear concept of itself. [...] The moment / Not made of itself or any other / Substance we know of, reflecting / Only itself. Then there are two moments, / How can I explain?” („Nadejdzie czas, kiedy chwila / jest pełna siebie, zna tylko siebie, / Jak chwila, kiedy widziano drzewo górujące nad wszystkim innym, by poznać siebie i również poznać wszystko inne, lecz tylko w terminach siebie samego / pozbawionego jasnego wyobrażenia / o sobie samym [...] Chwila / Nie stworzona z siebie ani z żadnej innej / Znanej nam substancji, odzwierciedlająca / Tylko siebie. A wtedy są dwie chwile, / Jak mam to wytłumaczyć?”) (J. Ashbery *Collected poems 1956-1987*, Library of America, New York 2008, s. 578).

2.

Wiązałem kiedyś Miłoszowską poetykę „wszechpamięci” i „wszechkonkrety” z tradycją romantycznego poematu autobiograficznego⁸. Wydaje mi się jednak, że ten romantyczny kontekst może być zapośredniczony przez jeszcze inną tradycję. Miłosz (który w pewnym sensie był również poetą amerykańskim⁹) mógł wypracować tę poetykę m.in. w opozycji do gatunku, który można by określić jako refleksyjny poemat konfesyjny. W powojennej poezji amerykańskiej formę tę podjął John Ashbery. Poeta ten jest czasami traktowany jako przedstawiciel postmodernizmu, moim zdaniem raczej niesłusznie, bo podmiot tej poezji nie jest – jak później zobaczymy – j e d n i e instancją konstruującą autoteliczną przestrzeń wierszową (Ashbery, podobnie jak Miłosz, raczej nie kwestionuje „realności pozaludzkiego”¹⁰; fakt, że odsłania się ono wewnątrz indywidualnej jaźni nie podważa jego wiarygodności). Jeszcze innym kontekstem porównawczym byłaby Whitmanowka odmiana poezji konfesyjnej realizowana przez Allana Ginsberga¹¹. W tym miejscu ograniczam się do porównania poetyki Miłosza i Ashbery’ego.

⁸ Zob. A. van Nieuwerkerken *Czesław Miłosz wobec tradycji europejskiego romantyzmu*, „Teksty Drugie” 2001 nr 3/4, s. 39-57. Wzorcową realizacją tej poetyki był poemat *The prelude* Wordswortha. Jak wiadomo, Miłosz w drugiej połowie lat 40., kiedy był *attaché* kulturalnym w Paryżu i Waszyngtonie, przełożył duży fragment z innego utworu najważniejszego przedstawiciela grupy „poetów jezior”, a mianowicie słynne *Wiersze ułożone kilka mil nad klasztorem Tintern...* (zob. Cz. Miłosz *Przekłady poetyckie*, zebrał i oprac. M. Heydel, Znak, Kraków, 2005, s. 82-85). Innym, bardziej oczywistym (bo rodzimym) kontekstem poetyki pamięci jest poemat *Godzina myśli* Juliusza Słowackiego. W kontekście niniejszego artykułu porównującego Miłosza z Ashberym warto jeszcze zwrócić uwagę na intuicję Helen Vendler, która, analizując poemat *A wave*, dostrzega w nim odpowiednik *The prelude* Wordswortha: „poemat w duchu Wordswortha składający się z Whitmanowskich wersów, zaczynający się od dzieciństwa i kończący na śmierci, opisujący życie poetyckie w najszerszym tego słowa znaczeniu” (H. Vendler *John Ashbery*, w: też *The music of what happens*, s. 259).

⁹ Helen Vendler podkreśla jednak odmienną rolę Miłosza w kontekście współczesnej tradycji poezji amerykańskiej: „Poeci amerykańscy nie mogą się niczego bezpośrednio nauczyć od Miłosza. [...] Tysiąclecie dziejów nie zostawiło śladów w amerykańskich kościołach, a kultura od swoich początków świecka nie może odczuć rozpadu europejskiej syntezy religijnej” (H. Vendler *Czesław Miłosz*, w: też *The music of what happens*, s. 223).

¹⁰ Por. R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 179.

¹¹ Zdaniem Helen Vendler różnica między konfesyjnością (albo jak to określa – „liryczną zażyłością”, *lyric intimacy*) Ashbery’ego a praktyką poetów w rodzaju Ginsberga polega na tym, że Ashbery nigdy nie zaangażował się społecznie ani politycznie. Nie wolno jednak wnioskować stąd – jak czynili niektórzy jego krytycy – że poezja Ashbery’ego jest „solipsystyczna” lub „narcystyczna”. Amerykańska krytyczka literacka podkreśla w związku z tym pewien ironiczny paradoks: „Największym wkładem formalnym Ashbery’ego było wprowadzenie do liryki

Nieukerken Poezja wyjaśniająca swój własny rodowód

Zdaniem amerykańskiej krytyczki literackiej Helen Vendler poetyka liryczna w wydaniu Ashbery'ego ma sporo wspólnego z romantyczną poetyką Wordswortha właśnie pod tym względem, że „pamięć zawiera wszystko”: „Przypomina ona ducha poezji Wordswortha swoim przekonaniem, że «pamięć zawiera wszystko» i że potrzeba ogromnych ilości dyskursu, by opisać wrażenia i odczucia życia”¹².

Na tym tle zarysowuje się istotna różnica między Ja w poezji Ashbery'ego a Ja wypowiadającym się w ekshibicjonistycznych¹³ wierszach konfesyjnych późnego Roberta Lowella¹⁴. Zdaniem autora monografii o Ashberym, Davida Herda, negatywny stosunek poety do „poezji autobiograficznej”, czyli „konfesyjnej” (Ash-

ogromnych zasobów słownictwa społecznego angielskiej i amerykańskiej anglijszczyzny – języka potocznego, dziennikarskiego komunafu, języka biznesu, techniki i nauki, aluzji zarówno do kultury popularnej, jak i kanonu literackiego” (H. Vendler *Invisible listeners. Lyric intimacy in Herbert, Whitman and Ashbery*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 2005, s. 57). Trudno przeoczyć, że Ashbery realizował tu model języka poetyckiego bardzo zbliżony do poetyki dojrzałego Miłosza. Język poetycki nie jest językiem specjalistycznym, ponieważ poezja powinna być w stanie mówić o wszystkim. Zwraca na to uwagę Jan Błoński w cytowanym już szkicu *Powrót intelektu. „Traktat poetycki”*: Poezja „nie jest mową szczególną, ale mową powszechną. Nie tyle językiem w języku, ile językiem języków” (s. 36). Trzeba przyznać, że Ashbery posunął się w swoich próbach rozszerzenia języka poezji dalej niż Miłosz. Nie brak jednak u autora *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* wierszy, które pod względem mieszania różnych rejestrów stylistycznych niewiele ustępują twórczości Ashbery'ego. Owa wielojęzyczność wynika u Miłosza, podobnie jak u Ashbery'ego, z sytuacji dialogicznej. Ma ona jednak nieco inny charakter niż „zażyłość liryczna” amerykańskiego poety. Błoński mówi w związku z tym o „dramatyzacji lub czasem epizacji poetyckiego dyskursu” (J. Błoński *Miłosz jak świat*, w tegoż *Miłosz jak świat*, s. 100). Doskonałym przykładem tej tendencji jest analizowany przez Błońskiego wiersz *British War Cemetery (z Kronik miasteczka Pornic)*, utwór o bardzo Ashbery'owskiej tonacji (nie może tu oczywiście być mowy o żadnym wpływie Ashbery'ego na Miłosza).

¹² H. Vendler *John Ashbery*, s. 260.

¹³ Por. późny wiersz Miłosza z tomiku *To: Do poety Roberta Lowella* (W5, s. 140).

¹⁴ John Berryman, późniejszy autor słynnych *Dream Songs* i przedstawiciel pokolenia, do którego należał również Ashbery, zarzucał wcześniejszej („modernistycznej”) twórczości poetyckiej Lowella „uciskające” (*oppressive*) właściwości, jakby się miała oprzeć czasowi. „Poezji tematycznej” wczesnego Lowella, pragnącej „od samego początku pokonać czas” („the ambition to endure through time”) i nawiązującej do takich modernistów jak Yeats i Eliot, Berryman, który skądinąd podziwiał autora wiersza *The quaker graveyard in Nantucket (Cmentarz kwakrów w Nantucket)*, przeciwstawia „poezję okolicznościową” (*occasional*) (D. Herd *John Ashbery and American poetry*, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 31-32). Okazuje się więc, że wczesna poezja Lowella nie może uchwyć istoty ludzkiej egzystencji, czyli jej przemijalności. Sama intencja utrwalenia nietrwalej egzystencji ludzkiej zakrawa oczywiście na aporię. Wydaje mi się, że poetyka Miłosza mieści się gdzieś pomiędzy wczesnym Lowellem z jednej strony a Berrymanem i Ashberym z drugiej.

bery utożsamia te dwie postawy poetyckie), wynika z jego świadomości, że konfesyjność prowadzi do „fetyzacji jednostki, zaprzeczającej szerszej funkcji społecznej poezji”¹⁵. Owa „funkcja społeczna” wiąże się z zasadniczą otwartością człowieka na to, co „zdarza się poza nim”, czego nie można w żaden sposób zredukować do jego Ja, choćby dlatego, że owo Ja (nie tylko poety, lecz także wszystkich innych) kształtuje się pod naciskiem tego zewnętrznego żywiołu. Właśnie dlatego poezja Ashbery’ego jest „medium komunikacji, a nie ekspresji”¹⁶. Poeta ujmuje siebie jako część przekraczającej go rzeczywistości, przy czym nie rezygnuje z prób oddania tych aspektów bytu, które, nurtując go podświadomie lub nieświadomie, zakreślają granice jego aktom percepcji. Sytuacja komunikacyjna jest więc aporetyczna. Poeta zawsze coś wyklucza ze swoich aktów percepcyjnych, ale owe wykluczenia stanowią integralną część utworu. Negując możliwość próby wchłonięcia wszystkich aspektów rzeczywistości t u i t e r a z w tym oto artefakcie, uwydatnia on, że „pamięć zawiera wszystko”, inaczej mówiąc: pamięć zawiera również swą zasadniczą niewystarczalność i „nieobejmowalność”. W prawie identyczny sposób można by określić poetykę dojrzałego Miłosza.

Twórczość Ashbery’ego trzeba też – mimo pewnych podobieństw¹⁷ – przeciwstawić poezji „czystej” o proveniencji symbolistycznej, reprezentowanej (w tradycji anglosaskiej) przez Wallace’a Stevensa, zwalczanego przez Miłosza w słynnym (albo może raczej osławionym) eseju *Przeciw poezji niezrozumiałej* oraz w antologii *Wypisy z ksiąg użytecznych*: „Jedynie sztuka, dla niego poezja, pozostała jako wielka fantazja [u Stevensa: „supreme fiction”] naszego gatunku, którą z siebie wysnuwamy, niby jedwabnik swoją nitkę”¹⁸.

Nasuwa się tu oczywiście natychmiast pytanie, czy sztuka lub poezja zastanawiająca się nad swą własną poetyckością musi koniecznie być oderwana od życia. Rezygnacja z poglądu, że za zjawiskami, z których składa się rzeczywistość (mniej-sza o to, czy „zewnętrzna”, czy też „wewnętrzna”), kryje się jakaś sfera jeszcze prawdziwsza, i że poezja próbuje uchwycić lub uobecnąć właśnie tę sferę, wcale nie jest tożsama z twierdzeniem, że świat jako zbiór (lub splot) bytów ontologicznie równorzędnych jest sztuczny, oderwany od życia. Trudno się nie zgodzić z następującym twierdzeniem Helen Vendler o poezji Ashbery’ego:

Istnieje wśród czytelników ogólne przekonanie, iż pisanie o „poezji” oznacza, że w jakimś sensie nie pisze się o „życiu”. Jednakże „poezja” to właśnie konstruowanie przez pamięć pojmowalnego świata. Każda osoba taki świat konstruuje i w nim zamieszkuje.

15 Tamże, s. 20.

16 Tamże, s. 21.

17 Por. H. Vendler: „Ashbery zapożyczył od Stevensa chwyt, by okrężną drogą podchodzić do tematu, w związku z czym pojawia się on w wierszu dosyć późno” (H. Vendler *John Ashbery*, s. 228).

18 Cz. Miłosz *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, Kraków, 1994, s. 87.

Nieukerken Poezja wyjaśniająca swój własny rodowód

[...] Stwierdzić, że wiersz traktuje „o poezji”, to chyba stwierdzić, iż zajmuje się on światem sposobem, w jaki życie wymyśla jakiś sensowny świat.¹⁹

Taka poezja, posługująca się obok snów i fikcji stworzonych przez ludzką wyobraźnię treścią pamięci w bardziej potocznym znaczeniu, nie unicestwia przecież świata jako obecności zjawisk. Można by więc mniemać, że taka poezja, przyznająca pamięci pewną siłę terapeutyczną, choćby tylko poprzez uporządkowanie chaotycznej sfery zjawisk, mimo że nie wierzy w istnienie sfery transcendencji ani w nieśmiertelność lub w perspektywę zmartwychwstania, powinna podobać się Miłoszowi. Wiemy jednak, że jego ocena twórczości Ashbery’ego była bardzo krytyczna. Poezja ta miała się bowiem – jego zdaniem – ograniczać tylko do rejestracji „subiektywnych percepcji”:

Tutaj chodzi o rozprawę w ogóle z pewnym typem poezji, którego szczególnie nie znoszę, a którą w Ameryce reprezentuje John Ashbery. [...]

Poezja, której nie lubię, to jest poezja, mówiąc w skrócie, polegająca na notowaniu subiektywnych percepcji. Używam tego obrzydliwego słowa, bo to pasuje do pewnego typu psychologizowania. Rzeczywistość, jeżeli w ogóle pojawia się jako w tej poezji, jest rozproszkowana. Jeżeli są tam jakieś kawałki rzeczywistości, to wrzucone do tygła i pomieszane, czyli nie ma jasnego rysunku.²⁰

Stwierdzenie, że poezja „notuje subiektywne percepcje”, nie jest jednak wcale tożsame z przekonaniem, że człowiek owe percepcje „z siebie wysnuwa”²¹ albo – inaczej – że nie on, nazywając rzeczy, używa języka, ale to język przemawia przez niego. Ontologiczny status tych percepcji pozostaje w istocie nierozstrzygalny. Nie potrzebujemy tu żadnego podmiotu „absolutnego”. Możemy bowiem w dalszym ciągu na poziomie tekstu odróżniać wrażenia zmysłowe bezpośrednio od zapośredniczonych i zastanawiać się nad ich znaczeniem dla naszej egzystencji.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że u podstaw Miłoszowskiej awersji wobec Ashbery’ego leżała odmienna koncepcja języka poezji (zwłaszcza poezji lirycznej), przekładająca się na inną interpretację pojęcia *mimesis*. Widzieliśmy, że obaj poeci odrzucali ideę autoteliczności poezji przyznającej specjalne prawa językowi poetyckiemu, oczyszczającej ją z wszelkiej nieczystości „życiowej” (Miłosz buntował się tu przede wszystkim przeciw feralnym – jego zdaniem – następstwom Mallarmé’ńskiej odmiany symbolizmu – Ashbery zaś reagował nie tyle na jakąś konkretną poezję, ile raczej na praktykę szkoły tzw. New Criticism). Zarówno polski, jak i amerykański poeta postulują zatem konieczność rozszerzania i wzbogacania idiomu poetyckiego o nowe warstwy (zwłaszcza stylistycznie niższe). Wydaje się jednak, że Miłosz nigdy nie zrezygnował z utopii lingwistycznej zakładającej, że słowo poetyckie (obojętnie z jakiej warstwy stylistycznej) powinno zastąpić rzecz,

¹⁹ H. Vendler *John Ashbery*, s. 259-260.

²⁰ Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1979-1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 429.

²¹ Por. R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 179.

tn. całkowicie zespolić się z nią albo nawet z jakimś w całości opisanym fragmentem świata²². Świadomość utopijnego charakteru postulatu całkowitej zgodności między światem a językiem, świadomość, która zakłada samoprzejrzystość rejestrującego ową zgodność podmiotu (jego sposób bycia-w-świecie stanowi bowiem zasadniczą część opisu), nie przekreśla w przypadku Miłosza wagi tego postulatu. Przeciwnie, nadaje mu jeszcze dodatkowy, nieomal mesjanistyczny patos. Poeta swoim językiem ocali świat.

Ów język jako taki jest czynnikiem transcendującym ludzkie osamotnienie. Zarówno poezja Miłosza, jak i Ashbery'ego są zakorzenione w sytuacji dialogu między konkretnymi osobami. Adresat komunikatu jest w twórczości obu poetów obecny w samym języku utworu. Jednakże u Miłosza wiarygodność i skuteczność tego języka wynika z jego transcendentnego statusu. Ewentualnych (jakże częstych) zakłóceń komunikacyjnych nie wolno przypisywać ułomnej naturze języka (słowa). Wiążą się one z ograniczeniami sytuacji lirycznej, są nieodłącznym losem człowieka, który jawi się w ostatecznym rozrachunku jako istota upadła.

Ułomny status języka, jego zapośredniczenie oraz wynikająca z tego niemożność bezpośredniego obcowania z tym, co (kto) rzeczywiste(y), jest więc wynikiem pewnej katastrofy ontologicznej o rozmiarach wręcz kosmicznych. Wielojęzyczność tej poezji odpowiada wprawdzie naturze rzeczywistości, składającej się z wielu bytów, ale nie przekreśla to zasadniczej prawdy, że każdą rzecz ujmuje jakieś jedyne w swoim rodzaju słowo. Wskutek upadku człowieka doszło jednak do pomieszania języków i słów, i właśnie ten stan deprivacji lingwistycznej zostaje stematyzowany w dojrzałej poezji Miłosza.

Pamiętamy, jak Miłosz scharakteryzował poezję Ashbery'ego: jakaś „rozproszkowana rzeczywistość”, „kawałki rzeczywistości wrzucone do tygla i pomieszane”. Czy w taki sposób nie można by również opisać kompozycji takich poematów Miłosza, jak *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* i *Osobny zeszyt*? Pytanie wydaje się retoryczne. Na czym polega więc różnica między Miłoszem a Ashberym? Otóż wydaje się, że w przypadku polskiego noblisty owa fragmentaryczność nie tylko odzwierciedla świat w stanie rozproszenia i upadku, lecz stanowi także wyzwanie etyczne. Słowo poety ma wydzwignąć świat z tego stanu i ocalić go (Miłosz zdaje sobie w pełni sprawę, że żadna jednostka nie sprostą takiemu zadaniu). Fragmentaryczność poezji Ashbery'ego wynika natomiast z przekonania, że nieporozumienia komunikacyjne między osobami odzwierciedlają o t w a r t ą naturę ludzkiej egzystencji. Nie istnieje bowiem żaden język w oderwaniu od tych konkretnych sytuacji komunikacyjnych, w których t e s a m e słowa nabierają różnych znaczeń. Nie ma jakiegoś pierwotnego słowa w sensie Logosu. Słowa nic nie znaczą poza kontekstami, w których występują. Ashbery notuje więc „subiektywne percepcje”, bo innych nie ma (sama opozycja między podmiotem a przedmiotem traci z takiego punktu widzenia swój sens). Należy jednak mocno podkreślić, że Ashbery dąży

²² „Ażeby każdy, kto usłyszy słowo, / Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi, / Tak jak się widzi w letniej błyskawicy” (W2, s. 171).

(pod tym względem znów przypomina Miłosza) do możliwie całościowego przedstawienia owych „kawałków rzeczywistości” stanowiących przedmiot jego aktów *mimesis*. Wszystko ma tu znaczenie, włącznie z najbliższymi ruchami fizycznymi, myślami, wrażeniami, obserwacjami podmiotu wiersza. Przy tym podmiot jego poezji powinien właśnie jako poeta wpisać swój własny stosunek do tej sytuacji lirycznej, której on sam jest przedmiotem²³. Natrafiamy tu na postulat na pierwszy rzut oka zupełnie odmienny od Miłoszowskiej zapośredniczonej bezpośredniości autobiografii poetyckiej, tyle że nie mniej utopijny.

W takich poematach, jak *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* oraz *Osobny zeszyt* Miłosz usiłował uobecnić równocześnie jak najwięcej aspektów rzeczywistości przeżywanych przez jego konkretne Ja. Miłoszowski poeta jest jednak czymś więcej niż biernym lustrem odzwierciedlającym fragmenty składające się na jego rzeczywistość egzystencjalną. W swój utwór powinien on również wpisać swój stosunek do owej równoczesności. Problem polega jednak na tym, że nie można tego uczynić, przyjmując punkt widzenia anonimowej instancji autorskiej czy wybierając perspektywę jakiegoś Ja wszechwiedzącego, znajdującego się poza czasem. Nie można dlatego, że świadomość ta byłaby wtedy rodzajem metaswiadomości. Poemat utrwalający pamięć, ujmujący przemijalność chwil składających się na „moją” egzystencję, wyraża paradoks ludzkiego sposobu bycia-w-świecie poprzez przeplatanie miejsc i czasów oraz wprowadzanie coraz to nowych perspektyw cząstkowych. Momenty autorefleksji dają nam wprawdzie pewien wgląd w otwartą strukturę całości, ale w tej samej chwili zostają one wchłonięte przez tę samą wzrastającą całość, którą miały od wewnątrz rozświetlić.

Nie sposób się wydobyć z tego błędnego koła. Moment ocalenia (jeżeli istnieje) znajduje się bowiem poza tą całością jako wzrastającym tekstem. Nie można jednak przedstawić sobie owego momentu jako wchodzącego do owego lub innego tekstu. Możemy go sobie co najwyżej wyobrazić jako wchodzący do tekstu wprawdzie *transcendencję*, lecz w istocie pokrywającego się z wzrastającym tekstem „mojego” życia, tyle że oba teksty reprezentują dwie różne odmiany nieskończoności. Wzrastający tekst mojego życia (np. poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* albo może raczej twórczość poety Miłosza jako całość, w znaczeniu „stającej się Księgi”²⁴) jest nieskończony, ponieważ nie może

²³ Por. następującą obserwację Davida Herda, który w niespodziewany sposób łączy poetykę Ashbery’ego z jego młodzieńczą recepcją Pasternaka (w szczególności z lekturą powieści *Doktor Żywago*): „Jak w przypadku Pasternaka, karierę Ashbery’ego można by opisać jako nieustannie zmieniającą się próbę rozumienia sytuacji w sposób całościowy oraz jako walkę, by wypracować formę wyrazu pozwalającą wyartykułować tę sytuację włącznie z jego (Ashbery’ego) do niej stosunkiem” (D. Herd *John Ashbery...*, s. 12, podkreślenia moje, A.v.N.).

²⁴ O popularnym w miłoszologii motywie Księgi zob. A. Fiut *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 367-375.

w nim nie nastąpić ciąg dalszy (fakt biologicznej śmierci poety Miłosza nie zmienia tego stanu rzeczy). Druga nieskończoność, nieobecny/obecny tekst transcendentny, byłby przeobrażeniem tej złej nieskończoności w dobrą nieskończoność pełni (na podobieństwo gnostyckiej *pleromy*).

Nie ulega wątpliwości, że sytuacja liryczna typowa dla poezji Ashbery'ego nie uwzględnia istnienia tej drugiej nieskończoności, nieskończoności „tekstu transcendentnego”. Światoodczucie podmiotu tej poezji można by sformułować w następujący sposób: jestem oto w tej chwili w pewnym miejscu i doznaję wielu wrażeń zmysłowych, uczuć i myśli r ó w n o c z e ś n i e. Moje zadanie jako poety polega na tym, by opisać ten stan od wewnątrz, będąc w środku tej [czasu]przestrzeni. To zadanie wydaje się jednak na pierwszy rzut oka niewykonalne, więc muszę uzasadnić sens takiego przedsięwzięcia, nie popadając jednak w uogólnienia typowe dla klasycznych odmian *ars poetica*. Poza tym okazuje się, że „ta oto moja chwila w tym oto miejscu” jest nieprzedstawialna. Część jej treści została przeze mnie niezauważona albo odebrana podświadomie. Następnie uświadamiam sobie, że „ta oto chwila w tym oto miejscu” nie daje się odizolować od innych chwil i miejsc, których obecność zaznaczyła się wyraźnie w mojej świadomości „tej oto chwili w tym oto miejscu”. Czasoprzestrzeń coraz bardziej się rozszerza, pokrywając się z konturami osoby piszącej poemat... Cała „prehistoria” chwili włącznie z „moim” stosunkiem do niej powinna być integralną częścią utworu²⁵. W pewnej chwili tekst wprawdzie się urywa. Rzeczywistość, którą ujmuje, nie ulega jednak scaleniu.

Różnica między poezją intymnego Ja o wymowie egzystencjalnej (Ashbery) a Miłoszowską odmianą poematu pamięci wydaje się w ostatecznym rozrachunku sprowadzać do różnych koncepcji o n t o l o g i c z n y c h. Miłoszowski podmiot docierałby „spontanicznie” do świata jako i s t o t y (albo inaczej: rzeczywistość objawiałaby się nam zawsze, „co w greckim języku nosiło nazwę *epiphaneia*”²⁶, gdyby nie to, że obecnie świat i człowiek znajdują się w stanie upadku. Ashbery natomiast zajmuje się poetyckim utrwalaniem zjawisk, które są już w jakiś sposób za pośredniczone, dlatego że życie samo w sobie jawi się nam właśnie w taki sposób. Nie ma żadnego „przedustawnego” sensu, który mógłbym odzyskać lub przywrócić. Będąc częścią, nie mogę objąć całości. Jeżeli w ogóle może być mowa o jakiejś

²⁵ David Herd wiąże również tę cechę poezji Ashbery'ego z jego recepcją Pasternaka: „Pisząc wiersz stosowny do okazji, przynależący do niej, Ashbery dążył do stworzenia utworu odpowiadającego okazji, z której powstał. Interesuje go czas, miejsce, sytuacja i okoliczności samego wiersza. Ujął to w wywiadzie w następujący sposób: «wiersze zmierzają do tego, by scharakteryzować okoliczności, z których wyrastają, i o których można będzie kiedyś powiedzieć, że stanowiły podstawę wiersza». Mylna interpretacja tych słów prowadzi do bardzo wąskiej definicji poezji, jakby interesowała się ona tylko swoim własnym powstawaniem. W rzeczywistości jest na odwrót, zwłaszcza kiedy zdamy sobie sprawę, ile Ashbery zawdzięczał Pasternakowi” (D. Herd *John Ashbery...*, s. 10, podkreślenia moje, A.v.N.).

²⁶ Cz. Miłosz *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 17.

całości, to tylko w sensie hipotezy roboczej, sprawdzanej w trakcie pisania wiersza. Byty, które poeta ujmuje, należą do jego życia i istnieją tylko w tym kontekście. Poza nim nie tylko straciłyby sens, lecz byłyby wręcz niewyobrażalne. Stwierdzenie to nie oznacza jednak, że byty poza moją percepcją nie istnieją. Nie można więc powiedzieć, że w taki sposób „moje” (Ashbery’ego) własne Ja zostaje ubóstwione. Również ono jest przecież bytem istniejącym o tyle, o ile istnieją wszystkie inne byty. Nie jest pojemnikiem zawierającym pamiętane treści, lecz raczej procesem (może energią) pamiętania, innymi słowy, przedstawiania zjawisk składających się na „mój” świat (innego nie ma, chyba w tym sensie, że inne światy osobiste pojawiają się również w granicach „mojego” świata, który nie do końca jest „mój”).

Dla Miłosza „istota rzeczy” jest w zasadzie dostępna, choć każdy akt poznawczy (z punktu widzenia Miłosza poezja jest sposobem uzyskiwania wiedzy o „rzeczywistym” świecie) odsłania tylko ograniczoną liczbę cech danej (z góry) rzeczy, nie wyczerpując jej (wiąże się to na pewno z upadłym stanem świata i ludzi; niemożność scalenia różnych perspektyw zanika w chwili, kiedy skutki upadku, niszczonego organiczną wspólnotę stworzenia, zostaną usunięte). Kiedyś (w starożytności) owo doświadczenie było chlebem powszednim człowieka (pojawia się tu niespodziewanie idea epoki bezpośredniości i poezji „naiwnej”, albo może raczej „niewinnej”, w sensie Schillerowskiego rozróżnienia między poezją „naiwną” a „sentymentalną”). Obecnie, w epoce scjentyzmu, epifania „przerywa [...] codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana”²⁷. Widzieliśmy u Ashbery’ego, że byty mogą pojawiać się jedynie jako doświadczenie konkretnej osoby, jako „autoportret w wypukłym lustrze”. Nawet kiedy człowiek (poeta, artysta) wpatruje się w byt, który jest mu najbliższy, czyli w swoją jaźń, powinien stworzyć swój punkt widzenia decydujący o jego „aktualnym” stosunku do autoportretu. Jest w pewnym sensie nawet lepiej, kiedy ten moment samoodniesienia uwidacznia się w dziele jako wynik wyraźnego wysiłku konstrukcyjnego. Tak właśnie się dzieje w autoportrecie włoskiego malarza manierystycznego Francesco Parmigianina, wokół którego Ashbery rozsnuł swój poemat *Self-Portrait in a convex mirror*, zdaniem kilkakrotnie już wspomnianej Helen Vendler będący zwieńczeniem jego twórczości²⁸. Perspektywiczny błąd spowodowany przez wypukłe lustro powiększa nawet realistyczną wiarygodność przedstawienia w sensie pewnego przelotnego ujęcia z perspektywy ujawniającej swą własną perspektywiczność, a niepretendującej do masywnej nieruchomości malarstwa renesansowego:

The surprise, the tension are in the concept
Rather than its realization.
The consonance of the High Renaissance
Is present, though distorted by the mirror.
[...]

²⁷ Tamże.

²⁸ H. Vendler, *Invisible Listeners...*, s. 63.

So that you could be fooled for a moment
 Before you realize the reflection
 Isn't yours.²⁹

Collected poems, s. 479

Owa bardzo konkretna perspektywa, będąca wynikiem pewnej niepowtarzalnej chwili, wzywa nas mimo swojej teatralności do tego, by zastanawiać się nad innymi chwilami w życiu malarza, w których był on tym samym, ale jednak innym człowiekiem. Obraz ujawnia więc (przynajmniej z punktu widzenia Ashbery'ego) istotę ludzkiej egzystencji – jej tożsamość w różnicy:

[...] This past
 Is now here: the painter's
 Reflected face, in which we linger, receiving
 Dreams and inspirations on an unassigned
 Frequency, but the hues have turned metallic,
 The curves and edges are not so rich. Each person
 Has one big theory to explain the universe
 But it doesn't tell the whole story
 And in the end it is what is outside him
 That matters, to him and especially to us
 Who have been given no help whatever
 In decoding our own man-size quotient and must rely
 On second-hand knowledge.³⁰

Collected poems, s. 486

Pogląd Miłosza na proces epistemologiczny leżący u podstaw aktów poetyckich wbrew pozorom nie różni się tak bardzo od koncepcji Ashbery'ego. Również polski noblista odrzucał bowiem poezję „jasnych i bezosobowych formuł” zaproponowaną kiedyś przez Francisa Ponge'a³¹.

29 „Zaskoczenie, napięcie, tkwią raczej / W pomyśle niż w realizacji. / Widzimy tu jeszcze harmonię Renesansu, / choć lustro ją zniekształca. [...] Tak aby człowiek dał się na chwilę nabrać / Nim uświadomi sobie, że to nie jego / Odbicie” (przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 2006 nr 7/8, s. 13).

30 „Dziś ta przeszłość / Jest tutaj: odbita twarz / Malarza, w której zatrzymujemy się, odbierając / Sny i inspiracje na jakiejś nieprzydzielonej nam / Częstotliwości, ale kolory przybrały odcień metaliczny, / Krzywizny i krawędzie nie są już tak bogate. Każdy człowiek / Ma swoją wielką teorię wszechświata / Ale ona nie mówi wszystkiego / A ostatecznie liczy się to / Co poza nim – dla niego, a zwłaszcza dla nas / Którym nikt nie pomógł / W każdorazowym odczytywaniu własnego przydziału (dosłownie: „W dekodowaniu naszego własnego ilorazu wielkości człowieka”, A.v.N.), i którzy musimy / Opierać się na danych z drugiej ręki (przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 2006 nr 7/8, s. 21-22).

31 Zob. też esej *Przeciw poezji niezrozumiałej*, opublikowany w *Życiu na wyspach*: „Poezja Ponge'a może służyć za dowód, że nie możemy wejść w związek z tym, co nas otacza – czy to będzie materia nieożywiona, czy żywe istoty – inaczej niż poddając to

Na czym polega więc różnica między Miłoszem a najbardziej prestiżowym amerykańskim poetą ostatnich dziesięcioleci? Wydaje się, że główną przyczyną dezaprobaty Miłosza była nieobecność u Ashbery’ego dyktowanej przez specyficznie europejskie doświadczenie historyczne³² perspektywy religijnej. Poezja, która próbuje ująć istotę rzeczy (nawet jeżeli jej nie wyczerpuje), wychodzi z założenia, że owa rzecz ma jakiś trwały byt. Tylko dlatego może być obecna. Od takiej intuicji niedaleko do twierdzenia, że świat składający się z takich trwałych bytów nie może ulec zniszczeniu. Doświadczenie historyczne mieszkańca Europy Środkowo-Wschodniej wskazywało jednak właśnie na to, że wszystko jest kruche, nietrwałe i dlatego musi przemijać. W takim razie wyglądałoby jednak na to, że trzeba zrezygnować z pojęcia istoty. Z pewnego punktu widzenia rozstrzyga ona bowiem nie tylko o niepowtarzalnej tożsamości danego bytu, ale również o jego wieczności. Ktoś albo coś może bowiem być sobą tylko dla kogoś. Kiedy już nikt nie dostrzega niepowtarzalnej tożsamości pojedynczych bytów, oznacza to, że ich nigdy nie było. Z religijnego punktu widzenia przemijalność świata okazuje się więc złudzeniem, ponieważ nie uwzględnia nieśmiertelności osób. Z drugiej strony przemijalność bytów, która idzie w parze z cierpieniem, jest dla świadków masowej zagłady nieodpartym faktem. Wydaje się więc, że nie sposób połączyć ze sobą transcendencji i immanencji³³. Cierpienie ludzi nigdy nie zostanie usprawiedliwione, skoro przeminęły one bez śladu. Miłoszowski poeta próbuje unieszkodliwić ten dylemat, opisując świat adekwatnie, wydobywając istotę wszystkich składających się na niego bytów. Próby opisanie świata naśladują zaś twórcze akty Boga, który stwarzając świat, zawiera go w sobie. Człowiek opisujący świat w warunkach czasu i przestrzeni³⁴, nie dopuszczający do tego, by pamięć o pojedynczych bytach uległa unicestwieniu, uczestniczy więc w życiu Boga, przedstawiając „naocznie” to, czego nie da się pojęciowo zrozumieć. Ashbery natomiast zgadza się na to, że każdy jednostkowy byt jest ostatecznie skazany na nicość, choć poeta nie może

bezustannej humanizacji” (Cz. Miłosz *Życie na wyspach*, wyb. i oprac. J. Gromek, Kraków, 1997, s. 113). Również Ryszard Nycz zwraca uwagę na ten kontekst (R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 181).

³² Por. przypis 8.

³³ Właśnie tak przedstawia się sytuacja w tomiku *Ocalenie*, gdzie idealny porządek *Świata* został wzięty w ironiczny nawias i przeciwstawiony skandalicznej ostateczności indywidualnych śmierci stanowiącej główny temat cyklu *Głosy biednych ludzi*.

³⁴ Z punktu widzenia Miłosza (który – jak wiadomo – nawiązał tu do pewnego rodzaju gnostyckiego mitu wymyślonego przez jego dalekiego krewnego Oskara) czas i przestrzeń ograniczają człowieka tylko pozornie. Człowiek, będąc osobą, jest istotowo związany z osobowością Boga. Czas i przestrzeń nie „zawierają” człowieka właśnie dlatego, że okazują się produktem „myśli”, tzn. zasadniczo „osobowej” potrzeby (samo-) „umiejscawiania” (por. dokonany przez Czesława Miłosza przekład *Listu do Storge* (w: Cz. Miłosz *Przekłady poetyckie*, s. 464-465) oraz wstęp do tego przekładu (tamże, s. 448-449).

wytlumaczyć paradoksu, że jedna chwila „mojej” egzystencji t u i t e r a z często (właściwie prawie zawsze) zawiera zmysłowo doświadczoną treść wielu innych chwil. Również jego poezja „przedstawia” więc naocznie to, czego nie da się pojęciowo zrozumieć.

W związku z tym można by powiedzieć, że „kłopoty z opisem świata” nie są dla obu poetów przeszkodą, lecz raczej bodźcem (jeżeli nie wręcz „środkiem”) pozwalającym przezwyciężyć nowoczesną alienację podmiotu. Ashbery łączy tę postawę z zasadniczo agnostycznym światoodczuciem. Miłosz zaś uznaje, że auto-transcendencja jest możliwa zwłaszcza wtedy, kiedy poeta bierze udział w religijnym obrzędzie ocalania wszystkich aspektów rzeczywistości (*apokatastasis*) poprzez pamięć. Zdaniem Miłosza każda jednostkowa pamięć jest w jakiś sposób spleciona z pozostałymi pamięciami (powtarza się tu właściwie struktura Mickiewiczowskich *Dziadów*). Miłosz konstruuje swoje późniejsze poematy w taki sposób, by właśnie na poziomie świata przedstawionego autor uświadamiał sobie, że jego akty pamięci nie są obojętne metafizycznie. Mają one ocalić nawet pozornie najmniej ważne istoty ludzkie.

Abstract

Arent van NIEUKERKEN
Universiteit van Amsterdam

A poetry that explains its own genesis.
Czesław Miłosz and John Ashbery

The first part of this paper considers the origin of the metaphysical import of the constructive principle in the long poems of the ageing Czesław Miłosz (my analysis focuses on *From the Rising of the Sun* and *The Separate Notebooks*; Miłosz's first tentative realisation of this poetics was his famous *Poetical Tractate*). The second part compares the mature Miłosz's strategies of linking poetics and metaphysics, pivoting upon the idea of simultaneity of 'moments', with the creative practice of the American poet John Ashbery, who in his long poems (e.g. *Self-portrait in a Convex Mirror*) attempted to realise a model of poetry explaining its own genesis as an immanent feature of the text. I think it could be asserted that Miłosz, who was very critical of Ashbery's poetry, created in his long poems written after 1960 an open structure in many respects reminiscent of (in fact, even 'anticipating') Ashbery's poetical model. This open structure has Romantic antecedents (the 'Wordsworthian' poem of autobiographical self-reflection). The difference between both poets appears to be essentially 'ideological' (Christianity versus Agnosticism).

Bożena SHALLCROSS

Poeta i sygnatury

Każda kreska wielkiego pisarza staje się cenna dla potomności. Z zaciekawieniem studiujemy rękopisy, nawet jeśli nie są niczym więcej niż fragmentami z książki buchalteryjnej czy listem do krawca o opóźnieniu zapłaty. Mimowolnie uderza nas myśl, że ręka, która skreśliła te skromne liczby, te nieistotne słowa, napisała też wielkie dzieła, przedmioty naszych badań i zachwytów, tym samym piórem.

Aleksander Puszkina

Rysowanie i pisanie są w zasadzie tym samym.

Paul Klee¹

Dwoiste doświadczenie pisania i rysowania – skrótowo rysopisanie – zachowując swój peryferyjny kulturowo status, zyskuje na ważności. Język angielski określa rysowanie na obrzeżach rękopisów – przedmiot mojego eseju oraz wieloletniej fascynacji – lapidarnie słowem *doodles*. Zjawisko to, tradycyjnie oddelegowane do sfery filologii, krytyki genetycznej i edytorstwa, zainspirowało szereg ważnych artystycznych praktyk XX-wiecznej awangardy, wewnątrz których *écriture automatique* czy graffiti funkcjonują jako coś o wiele więcej niż dowód na wielość źródeł wyobraźni. Kapryśne, zabawne, nieudolne, karykaturalnie podobne do plastycznej twórczości dzieci oswoiły naukowe widzenie z jednostronności uwagi skupionej na pisaniu, dla której zapis wizualny rękopisów stanowi co najwyżej drugo-

¹ Tłumaczenie moje – B.S.

rzędny odnośnik do procesu twórczego². W paradoksalny sposób era technologii komputerowej, poprzez eliminację ręcznego pisma, również powoduje wzrastającą świadomość wizualnego potencjału słowa zapisanego *manu propria*.

Każda epoka wyrabia sobie tylko właściwy styl pisma ręcznego, zauważa Mario Praz, lecz to spostrzeżenie należy już do przeszłości³. Nie mam jednak zamiaru lamentować nad zanikiem sztuki kaligrafii wśród pokoleń postskrypturalnych, lecz poczynić prostą obserwację, że iluzoryczna bliskość ręki, pióra i kartki papieru nie kształtuje i nie ujednocza już więcej sceny pisania. Co jednak stanie się z podpisem, tą elementarną cząstką naszego pisma, a także skondensowanym znakiem naszej tożsamości?⁴ Gdyby sparafrazować Waltera Benjamina i spytać o najbardziej wiarygodny rodzaj podpisu w ramach mechanicznego powielania, padłyby dwie odpowiedzi. Biometryczne wykorzystanie źrenicy oka do identyfikacji zrywa kontrakt społeczny, nadający podpisowi wielką wagę prawną. Nasila się również zastosowanie odcisku palca jako dowodu tożsamości, kiedyś znanego głównie osobom niepiśmiennym, skądinąd tak inteligentnie wtopionego na zasadzie podpisu w winiętce romantycznego rysownika i ilustratora Thomasa Bewicka. Przyszłość podpisu zdaje się jednak zależeć od elektronicznej, nierzadko komicznie niezdarnej sygnatury.

Podpis umieszczony na dziele sztuki – jako legitymizacja tożsamości czy autentyczności – zaczęli na szerszą skalę stosować artyści renesansu, między innymi Jan van Eyck, umieszczając swoją ozdobną sygnaturę na *Portrecie Arnolfinich* (il. 1)⁵. Malarz nie zainicjował praktykowanego do dziś zwyczaju podpisywania dzieł sztuki, ponieważ napisał na płótnie „Johannes de eyck fuit hic. 1434” („Johannes de eyck tu był”), nie zaś „Johannes de eyck fecit” („Zrobił Johannes de eyck”) (il. 2). Autoryzowanie podwójnego portretu miało dla niego drugorzędne znaczenie, ponieważ istotne było, że funkcją jego podpisu jest poświadczenie o przysiędze ślubnej Arnolfinich. Tak przynajmniej interpretuje tę inskrypcję Ervin Panofsky w swym słynnym artykule⁶. Co więcej, van Eyck nie użył swych inicjałów, ani też nie umieścił ich w dolnej połaci piktoralnej przestrzemi. Artysta wykaligrafował pełne zdanie, niczym ornament, na ścianie sypialni Arnolfinich, powyżej okrągłego lustra odbijającego postaci dwóch świadków zaślubin⁷. Tak wzmocnione przez *mimesis*

² Odkrywczy okazał się pod tym względem tom poświęcony rysunkom Victora Hugo *Victor Hugo et les images. Colloque de Dijon*, red. M. Blondel, P. Georgel, Diffusion, Aux Amateurs de livres, Dijon–Paris 1989.

³ M. Praz *Mnemosyne. The parallel between literature and the visual arts*, Princeton 1970, s. 27. Najnowsze polskie wydanie: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekieli, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

⁴ Wykluczam z pola mojej obserwacji kwestię własności, jaką ustala podpis czy nazwisko autora.

⁵ Dziękuję National Gallery Picture Library za zgodę na wykorzystanie reprodukcji na potrzeby tego tekstu.

⁶ E. Panofsky *Early Netherlandish painting*, „The Burlington Magazine” 1956 nr 98, s. 110-116.

⁷ Przypuszcza się, że jedną z nich był sam van Eyck.

świadczenie obecności współtworzy pionową oś portretu, ważną zarówno kompozycyjnie, jak i semantycznie. Niezależnie od tego, czy malarz zamierzył, by jego piktoralny koncept stał się prawnym dokumentem, czy nie, jego sygnatura stanowi kunsztownie zapisany dowód obecności oraz tego, co z niej pozostało. Posłużę się tym znaczeniem inskrypcji malarza, patrząc na rękopisy Czesława Miłosza – będą one przypomnieniem jego widmowej obecności.

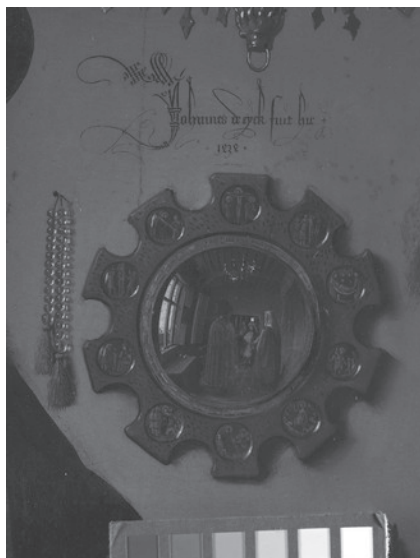
Samo przesunięcie zjawiska aktu twórczego ze sfery analizy filologicznej lub zmistyfikowanej hermeneutyki obecności ku widmowości pisma nie wystarcza. Aby odczytać pewne cechy twórczego procesu poety z jego zarchiwizowanych oryginałów, trzeba wniknąć we właściwą dla Miłosza, a uwidocznioną na stronicach ma-



II. 1

J. van Eyck *Portrait of Giovanni(?) Arnolfini and his Wife*,

© The National Gallery, London.



II. 2

J. van Eyck *Portrait of Giovanni(?) Arnolfini and his Wife*,

© The National Gallery, London (detail).

nuskryptów organizację zapisu, jego swobodną topografię. Śladowość tych unikalnych inskrypcji określa głównie mechanizm rysowania.

Surowy materiał do takich zabiegów znalazłam w największym ponoć z trzech archiwów Miłosza, zdeponowanym w Beinecke Rare Book Collection w New Haven, gdzie – jak napisał w wierszu o tej szacownej instytucji – jego los przemienił się w litery. Wiele z jego szkiców, a właściwie brudnopisów, zawiera nieskomplikowane rysunki, czasem obficie pokrywające kartki oryginałów. Wszystko wskazuje na to, że były systematycznie gromadzone i niewiele lub prawie nic wyrzucono do kosza. Trudno nie docenić Miłoszowego impulsu zachowania śladów własnej pracy i potrzeby jej archiwizacji. Gdy jednak wspo-

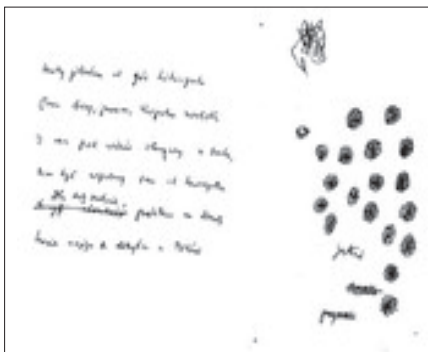
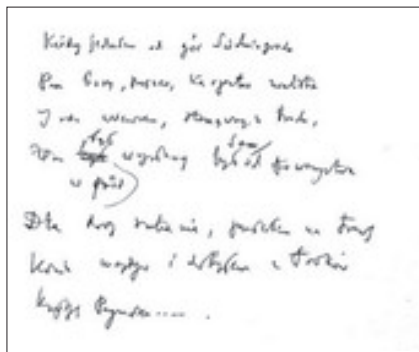
mniałam Josifowi Brodskiemu, skądinąd autorowi ciekawych *doodles*, o bogactwie tego archiwum i intensywności rysopisania Miłosza, ten jakby z odcieniem lekceważenia, chociaż zmieszanego ze zrozumieniem, powiedział: „Czesław miał za dużo czasu”⁸. Podobnie podchodził do rysunków Aleksandra Puszkina ich znawca Abram Efros, uważając je za owoc „sztuki wypoczynku”⁹. To dość powszechny sposób traktowania rysunków poetów – jako zbędnego nadmiaru, któremu z racji jego uboczności poświęca się niewiele uwagi. Czy rzeczywiście rysunki i szkice kreślone w czasie komponowania wierszy wyrażają nieco frywolne zabijanie czasu przy pomocy długopisu? Nie zgadzając się z tak pobieżnym traktowaniem wizualnej nadprodukcji poetów, sięgnę po kilka kartek wybranych przeze mnie z bogatego archiwum Miłosza.

Widoczna na rękopisie początku utworu *Dzwony w zimie*, zaczynającego się od słów „Kiedy jechałem od gór Siedmiogrodu” (siódmej części *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* ze zbioru pod tym samym tytułem, 1974) pierwsza próba zapisu nosi zaledwie dwie poprawki (il. 3)¹⁰. Chciałabym ostrzec czytelnika, że nic bardziej zwodzącego niż ta inskrypcja, bowiem poeta wielokrotnie zaczynał komponować ten wiersz, aby utknąć po kilku wersach i zacząć od nowa, od kolejnej czystej kartki. Tak samo myli mały, prawie niedostrzegalny znaczek na dole strony, niezdarzący się wróżyć inwazji rysunku towarzyszącego Miłoszowemu pisaniu. Kolejny zapis mówiący o powstawaniu tego samego wiersza jest równie skromny, gdyż zawiera kilka wersów i skreśleń oraz jeden gryzmoł (il. 4; również i pod względem bażgrołów poeta pozostawił bogatą spuściznę). Na kartce następnego szkicu (il. 5) narodziłom wiersza towarzyszą rysunki niewielkich kwiatków biegnące od prawego marginesu ku górze strony. W miarę jak szkielec wiersza nabierał więcej kształtu, rosła chmura kwiatków, w którą poeta wpłótł dwa profile i kilka kwadratów (il. 6). Sądząc po tych śladach, praca nad wierszem nabierała rozpędu. „Kiedy jechałem od gór Siedmiogrodu” jest jeszcze utworem dalekim od ukończenia i poeta usilnie pracuje nad jego kształtem, co wyraża się także w przybywaniu rysunków. Psychiczna energia aktu twórczego ujawnia się wyraźnie w tej zależności, nakłaniającej do holistycznego podejścia do rysopisania. Tym, co zbliżało pismo i rysunek, był podstawowy element rysopisania, czyli kreska, w tym wypadku pozbawiona ostrości, często zaokrąglona i płynna, choć zdarzało się i tak, że idiosynkratyczna skłonność poety do przemiany kreski w stulony, miniaturowy rysunek przechodziła w gest bardziej jednoznaczny, w zdecydowane skreślenie.

⁸ W oryginale: „Czeslaw had too much time in his hands” (nieopublikowany wywiad autorki z Josifem Brodskim, Nowy Jork, październik 1992).

⁹ A.M. Efros *Risunki poeta*, Moskwa 1933, s. 20.

¹⁰ Wiersze Czesława Miłosza. Copyright © 1953, 1957, 1969, 1974 by The Czeslaw Milosz Estate. All rights reserved. Skany rękopisów pochodzą z Czeslaw Milosz Papers Collection at Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Dziękuję Anthony’emu Oskarowi Miłoszowi za zgodę na ich wykorzystanie.



Il. 3, 4, 5, 6

Rękopisy kolejnych prób rozpoczęcia utworu *Dzwony w ziemi*, zaczynającego się od słów „Kiedy jechałem od gór Siedmiogrodu”, siódmej części *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* ze zbioru pod tym samym tytułem (1974).

Mimo że Miłoszowe doodles różnią się między sobą jeśli chodzi o stopień ich uproszczenia, trudno byłoby widzieć je jako miniaturowe dziełka sztuki czy oceniać z estetycznego punktu widzenia. I tak, uderza nie tylko miniaturowość Miłoszowej ikonografii, lecz i to, że te wszystkie kwiaty, kwadraty, gwiazdki czy kółka wylaniają się wzdłuż prawego marginesu każdej strony. Widać w tym wyraźnie dwoistość zmagania poety. Z jednej strony objawia się tu uparte, a nawet obsesyjne dążenie do wyrwania wiersza z prenatalnej pustki, a z drugiej spontaniczne, kapryśne, przeddyskursywne pokrywanie bieli papieru czymś, co w ostatecznym

rachunku nie będzie się liczyć. Do jakiego stopnia oryginały wierszy poety stanowią dowód na jego wiarę w Dajmoniona, bodaj po raz pierwszy wyznana w *Ars poetica*?. Jeśli głos ducha mówił przez poetę, musiał to być duch podwójnie utalentowany, Daimonion zdolny do pisania oraz rysowania, czasem z niezwykłą szybkością, gdyż tekst *Ars poetica*? powstał w ciągu zaledwie 20 minut.

Napięcie między abstrakcyjnym i przedmiotowym obrazowaniem zapisanym w archiwum Miłosza nabiera znaczącej roli. Rzadko jednak ludzka menażeria złożona ze skarłałych sylwetek, koszmarnych twarzy czy profili przeplecionych ze słowem – przypominająca dążenie Jean-Michela Basquiata do zintegrowania obrazu ze słowem, cyfrą, piktogramem – rozprzestrzenia się wszędybolsko na całej stronie tak, jak to ma miejsce w szkicu do wiersza *Rodzina* z tomu *Światło dzienne*

(1953) (il. 7). Ten manuskrypt zawiera nieodłączny ślad pisania ręką i piórem – kleks. Miłosz przerobił ów kleks, pojawiający się pomiędzy fantastycznie ozdobionymi strzałkami funkcjonującymi jak wektory twórczej dynamiki, w udiwniony proporzec, wedle znanej metody bohatera ze sztuki Aleksandra Fredry.

Doodles rozpraszają się po lewej stronie kartek, pojawiają się też u ich dołu i na górze, obramowując powstające wiersze. Sugestia pikturalnej ramy w manuskrypcie *Ducha Dziejów*, trzeciej części *Traktatu poetyckiego* (1957), jest tym osobliwsza, że Miłosz zbudował ją ze znikomych, wręcz trywialnych znaków wizualnych (il 8). Organiczny i niekontrolowany rozrost *doodles* odbiera „ramie” wiersza jej formalną surowość i wskazuje na zależność ramy i tego, co ona obramowuje. Ponieważ współgranie naturalnego dla poety rytmu pisania z pikturalnym zapisem



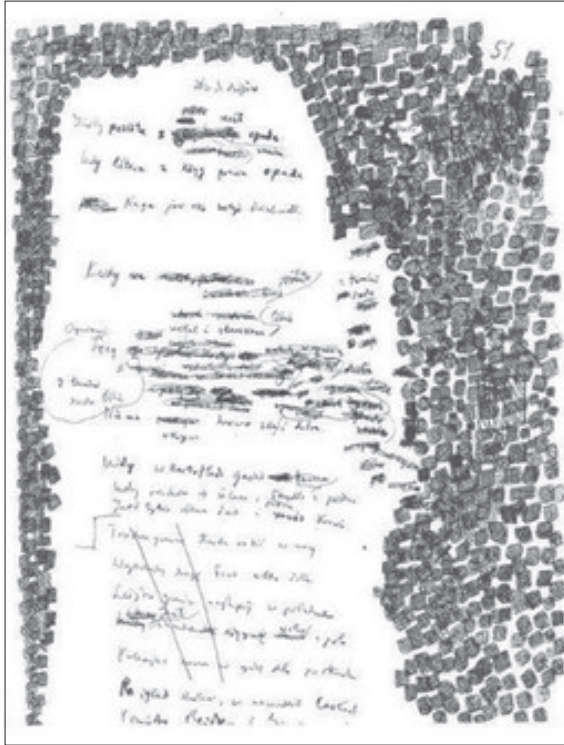
Il. 7

Szkic do wiersza
Rodzina z tomu *Światło dzienne* (1953).

gęstnieje niekiedy do granic nieczytelności, chciałabym zajrzeć za tę zasłonę. W podwójnym ruchu (Aleksander Nawarecki nazywał go w rozmowie ze mną dwójruchem) poeta dokonuje paraleli między dwoma systemami znaków, nie łącząc ich wszakże w jedno tak, jak to ma miejsce na rysunkach Wiktora Hugo, Aleksandra Puszkina czy „pikturalnym pisanii” Paula Klee. Odnośnik do techniki wypracowanej przez Klee w okresie Bauhausu jest istotny, ponieważ symbolizuje doskonałe niemal przeciwieństwo tendencji do rozdzielenia rysopisania ujawniającej się u Miłosza.

Współobecność i oddzielność rysowania i pisanania u Miłosza stanowią kraniec zjawiska określonego przez Jacques’a Derridę skrypturalizmem¹¹. Po pierwsze, ręczne pismo poety nie zdradza kaligraficznych lub pikturalnych skłonności, zaś jego miniaturowe, wizualne zapisy nie aspirują do pełnej realizacji skrypturalnego potencjału zawartego choćby w minimalistycznych, niefiguratywnych rysunkach Valerio Adamiego. Jeśli ślady aktu twórczego w szkicach i brudnopisach Miłosza należą do obrzeży skrypturalizmu, dzieje się tak dlatego, że ich dwójruch został uobecniony we wspólnej przestrzeni arkusza papieru. Pod piórem poety słowo i obraz reagują na siebie jak dwie równoległe siły, którym ręka poety nie zezwala na wyraźne wzajemne zawężenie. Rysopisanie, w sensie jak najdalej idącego czy wręcz całkowitego scalenia obu biegunów, stanowiło dla niego trudne wyzwanie.

W innym sensie, w sensie śladowej obecności autora, cały ten rozsypany czasem po rękopisach najpiękniejszych jego wierszy drobiazg odślania treść psychicz-



II. 8
Manuskrypt *Ducha Dziejów*,
trzeciej części *Traktatu poetyckiego* (1957).

¹¹ J. Derrida *The truth in painting*, trans. G. Bennington, I. McLeod, University of Chicago Press, Chicago–London 1987, s. 175.

na, dającą się określić jako przemienność skupienia na właśnie trwającym pisaniu oraz na przeczcuciu czy oczekiwaniu na mający nadejść moment pisania. Wizualne notacje mają przybliżyć taki moment i wzmocnić słabnącą wolę pisania, odnowić twórczą energię z każdym nowym znakiem zostawionym na papierze. Toteż rysunki poety są czymś innym niż przerwą w pisaniu i wycofaniem się w beczynność, gdyż opowiadają o trwaniu przy rysopisaniu, przy kartce. Trudno byłoby mi



Il. 9

Rękopis *Bieli* z tomu *Miasto bez imienia* (1969).

zatem przyjąć wspomniane powyżej, redukujące założenie, uznające Miłosza za poetę produkującego bez większego wysiłku *doodles*, będące ubocznym owocem nadmiaru czasu czy wypoczynku, ponieważ ktoś niemający czasu może dysponować znany tylko sobie sposobami pozwalającymi na utrzymanie stanu twórczego napięcia.

przestrzeni. Choć poeta przeinaczył rękopis w mapę sfery procesu twórczego, topografia tej strony, przypominająca gęsto zalesione tereny, niczego nie symbolizuje ani ilustruje, jest pustym odnośnikiem. Oko czytelnika odszukuje słowa unieruchomione w wąskiej wypustce bieli, jakby pragnące oddechu i więcej przestrzeni do rozwiązania tej dość osobliwej psychomachii.

Autor zorganizował rękopis *Bieli* wedle optycznego rytmu widzialne – niewidzialne, przezroczyście i niezakryte – zaciemnione i skreślone. Ponieważ w swej wersji ostatecznej utwór wywołuje obraz Paryża, miasta bieli, w opozycyjnych kategoriach widzialnego i przesłoniętego (a przy tym obecnego), można by zaryzykować połączenie całości rękopiśmiennego i prawdopodobnie pierwszego szkicu

Rękopis *Bieli* z tomu *Miasto bez imienia* (1969) pokazuje, jak Miłosz pozwala rysunkowi zawładnąć kartką i rodzącym się tam wierszem (il. 9). Nie ma tu miejsca na wcześniejszą, wyważoną i symbiotyczną współzależność słowa i obrazu. *Doodles* otaczają i osaczają pierwsze wersy liryku, dokonując swoistej inwazji jego

tego wiersza z jego ostateczną wersją. Dualizm poetyckiej wizji wiersza tkwi zatem już w jego zarodku, gdyż zaczyna się na poziomie rysopisania. Dlatego fragmentaryczny szkic *Bieli* można potraktować jako sygnaturę procesu twórczego i zmagania poety, sygnaturę nie całkiem dla nas straconą.

Ścisłe powiązanie znaczeń rysowania i pisania, uchwycone po grecku w czasowniku *to graphēin*, spajającym obie czynności, na poziomie wizualnego kształtu Miłoszowych rękopisów można opisać jedynie jako współzależność w odmienności. W swej poezji Miłosz – przypominając, że nie jest z nami tak źle, skoro mamy Breughla – rozwinął pełny i nie zawsze aż tak optymistyczny projekt ekfrazy. Wśród jego niepokojów związanych z ekfrazą, rozumianą na wzór starożytnych jako opis rzeczywistości widzialnej¹², pojawia się pragnienie nie do zaspokojenia, pragnienie, aby ująć rzeczywistość jedną kreską. Ekstremalność tego żądania kieruje ekfrastyczne marzenie poety ku wszechmocnemu, boskiemu *fiat*. Wśród wielości różnych kresek, jakie pozostawili po sobie polscy artyści¹³, wyjątkowość Miłoszowej kreski zasada się na szczególnej potencjalności. Gdyby założyć, że obie linearne sygnatury, zarówno rozszczeniowa kreska ekfrazy, jak i widmowe kreski z rękopisów, mogą napotkać się w jakiejś wyobrażonej sferze, scali się akt rozdwojony rysopisania poety.

Abstract

Bożena SHALLCROSS
The University of Chicago

Signature pieces

This article discusses the dual experience of drawing and handwriting (“drawriting”) in Czesław Miłosz’s manuscripts. Those manuscripts expose a unique whimsicality of poet’s handwriting and doodling, providing some insights into Miłosz’s creative process. Two types of inscription reveal two different sides of creation: one tending to discipline and chisel the words, the other spontaneous, improvising, seemingly whimsical, yet suggestive of an obsessive insistence on forging a fledgling poem.

¹² O tym, że początkowo ekfrazy nie opisywała dzieł sztuki pisze R. Webb w artykule *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of the Genre*, „Word & Image: The Journal of Verbal / Visual Enquiry” 1997 no 1, s. 7-18.

¹³ Najważniejszą zapewne okrzyknąć można kreskę Jerzego Nowosielskiego, nazwaną przez Jerzego Tchórzewskiego „prostą Nowosielską”.

Stefan CHWIN

Czesław Miłosz wobec powstania warszawskiego

Przyczyny niechęci Miłosza do powstania warszawskiego – polityczne i moralne – są dosyć znane. Warto oczywiście o nich mówić, bo nie wszystko jeszcze zostało w tej materii do końca rozpoznane, jednak dużo bardziej interesujące wydaje się co innego: jak postawa Miłosza wobec powstania wyrastała nie tyle z jego przekonań i urazów politycznych, ile z samego rdzenia jego światopoglądu, a więc z najgłębszych pokładów intelektualnej i artystycznej osobowości.

O tym, jak w kategoriach politycznych Miłosz myślał o powstaniu parę miesięcy po kapitulacji Warszawy, wiele mówi opublikowane w 1956 roku opowiadanie Jana Józefa Szczepańskiego *Koniec legendy*¹, chociaż nie wszyscy skłonni są uznawać je za całkowicie wiarygodne. W opowiadaniu tym Miłosz, sportretowany jako poeta warszawski Wielgosz, w przededniu sowieckiej ofensywy prowadzi z uciekinierami z powstania, mieszkańcami dworu Jerzego Turowicza w Goszycach, rozmowy na temat „czarnych i słonecznych horyzontów politycznych” dla Polski². Znamienne, że dla dopełnienia obrazu towarzyszem Miłosza Szczepański uczynił socjologa Sicińskiego, który całe powstanie przesiedział w piwnicy – więc

¹ J.J. Szczepański *Koniec legendy*, w: tegoż *Buty i inne opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983. Dalej cytaty z tego wydania są oznaczone w tekście skrótem K i numerem strony. Zob. także *Tak się dla mnie szczęśliwie złożyło. Z Janem Józefem Szczepańskim rozmawiają Krystyna i Stefan Chwinowie*, w: *Rozmowy „Tytułu”*, red. K. Chwin, Gdańsk 1996, s. 270.

² W listopadzie 1944 roku, wkrótce po upadku powstania, Jerzy Turowicz zaprosił Miłosza do swojego dworu w Goszycach pod Skierniewicami. Miłosz pojechał tam, ale – co znamienne – później do środowiska „Tygodnika Powszechnego” nie przystąpił, uważając inicjatywę Turowicza – powołanie pisma katolickiego w komunistycznej Polsce – za przegraną w punkcie wyjścia.

podobnie jak Miłosz nie wziął udziału w walkach – i dlatego jest we dworze goszyckim nie lubiany. Nazwisko Sicińskiego, z pewnością celowo wprowadzone do opowiadania, odsyła do niesławnej pamięci posła z Upity, Władysława Sicińskiego, który w 1652 roku zerwał obrady sejmu, przechodząc do historii jako prototyp antypolskiego warchoła i zdrajcy. Nie przypadkiem też Miłosz został w *Końcu legendy* przedstawiony jako polski poeta przebrany za Kozaka w błękitnych szarawarach i na dodatek z wysoką papaczą na głowie (K, s. 132). Na jego widok, Szarego, żołnierza AK, przybyłego do goszyckiego dworu parę dni przed sowiecką ofensywą styczniową, ogarnia zniechęcenie, inaczej niż na przykład na widok warszawiaka Leliwy, którego uczestnicy goszyckiego balu darzą szacunkiem właśnie dlatego, że odniósł w powstaniu ciężkie rany. We dworze o Sicińskim mówi się „kanalia” (K, s. 134). Takim słowem są kwitowane jego nauki politycznego realizmu.

Obaj, Siciński i Wielgosz, zgodnie „wyśmiewają” powstanie. Szczepański podkreślał, że Wielgosz w swoich poglądach był w goszyckim dworze odosobniony. Między niepodległościowo nastrojoną młodzieżą z AK a poetą rysuje się silna, wzajemna niechęć. Charakterystyka fizjonomiczna Miłosza, jaka pojawiała się w opowiadaniu, pogłębiała jeszcze to wrażenie. Miłosz-Wielgosz ma tu „szerokie, nabiegłe krwią łapy” i jest uosobieniem seksualnego łakomstwa (K, s. 134). Z pogardą odnosi się do ludzi niewtajemniczonych w mechanizmy historii, mając ich za bezsensownie gęgające gęsi. Z „pijackim uporem” szydzi ze swoich rozmówców, a całą kulturę szlachecką chce bez żadnych skrupułów wyrzucić za burtę dziejów jako pozbawioną wszelkich wartości. „Neurastenia, głupota i pycha. Rasa, fummy, idiotyczne rżenie i wierzganie na wszystko” (K, s. 144). Równie nieprzychylnie scharakteryzował Szczepański Joannę Cękalską, „niby-żonę” Miłosza (K, s. 155). Siciński został zaś przedstawiony jako ktoś, kto nierozsądnej brawurze powstańców i nieodpowiedzialnej polityce Londynu przeciwstawia własną odwagę tchórzostwa, bo – jak o tym sam mówi – w narodzie zaślepionym uczuciami patriotycznymi tylko on jeden zdobył się na nieuczestniczenie w bezsensownej awanturze powstania, narażając się przy tym na absurdalne szykany ze strony rodaków (K, s. 148-149).

W oczach Sicińskiego powstanie było „bezsensownym odruchem wywołanym jedynie wstydem”, „bezcelową masakrą”, „idiotycznym rzucaniem butelkami w czołgi” (K, s. 149). Ale drwina Szczepańskiego z „realisty” Sicińskiego nie była zupełna. „Mnie się zdaje – mówi akowiec Szary o Sicińskim – że on ma dużo racji w tym, co mówi” (K, s. 150). Dotyczyło to też opinii głoszonych przez samego Miłosza, chociaż w *Końcu legendy* występował on głównie jako ktoś, kto zajmuje się przede wszystkim ośmieszaniem dawnej, przedwojennej Polski, szyderczo przy tym parodiując szlacheckie podkręcanie wąsa. Szczepański przedstawił go jako człowieka, który sowiecką inwazję wita wisielczym błaznowaniem, ma oczy wesołego „młodego psa” (K, s. 166) i – skłonny do pustej zabawy – pyszałkowato rozkoszuje się swoim poetyckim talentem. Autor opowiadania zapamiętał przede wszystkim jego błazeńskie pozy i miny. Poważnym *alter ego* Miłosza-błazna w *Końcu legendy* jest właśnie Siciński, to kompromitowany przez narratorkę, to znów traktowany

z respektem jako posiadacz paskudnej, ale jednak sensownej racji. Miłosz i Siciński, szyderczy wrogowie „romantycznego Sopicowa”, ze złośliwą radością demaskują egoizm, złodziejstwo i indolencję szlachty, głośno wyrażając przy tym satysfakcję, że nareszcie historia skazuje tę żalosną klasę na wyginięcie. Wielgosz śmieje się z powstania „wyłupiasto” (K, s. 169), ale też – co znamienne – swoimi żartami zdradza daleko idącą, przewidującą uległość wobec nadchodzącej komunistycznej władzy, co miało sugerować jego przyrodzoną skłonność do konformizmu. „Radzę więcej rewerencji dla obywatelki Frączkowej. Pojutrze będzie pewnie przewodniczącą komitetu folwarcznego. Ja się jej pięknie kłaniam na wszelki wypadek...” (K, s. 169). Chłodny, wyrachowany racjonalizm polityczny musiał – jak sugerował Szczepański – nieuchronnie doprowadzić Miłosza-Wielgosza i jego żonę w poblizze pisma „Przełom”, wydawanego przez jawnego kolaboranta Jana Emila Skińskiego. Miłosz-Wielgosz drwi z żołnierza AK, który pismo Skińskiego uważa za zdradę. Opublikowaną na łamach „Przełomu” rozmowę między „patriotą polskim” a „patriotą niemieckim” uznaje przy tym za jeden z niezliczonych przykładów polskiej rozumności i rozumność tę przeciwstawia „bezdusznej pozytywce” patriotyzmu zwolenników powstania (K, s. 171). Także Siciński uważa racjonalizm Skińskiego za rozumny, choć zaznacza przy tym, że Skiński to polityk przegrany, bo w finale wojny postawił na niewłaściwą kartę i właśnie dlatego w nowej sytuacji politycznej nie ma żadnych szans na osiągnięcie czegokolwiek realnego. Wielgosz zaś, parodiując okrzyki ułana pędzącego na koniu, kpi otwarcie z moralnych obiekcji młodego żołnierza AK, który tego wszystkiego nie chce słuchać.

– Chodzi po prostu o kwestię tak zwanego realizmu politycznego [...]. Rzecz u nas bardzo niepopularna, bo wymaga rezygnacji z narodowej megalomanii. Trzeba zrozumieć fakt własnej słabości [...]. Karzelek nie może walczyć z olbrzymem taką samą maczugą. Jeżeli jest w stanie udźwignąć tylko szpilkę, musi nauczyć się podejść do olbrzyma tak, żeby nie zostać zmiażdżonym. Musi ułagodzić go i uspić. Musi być znacznie mądrzejszy... (K, s. 173)

W opowiadaniu Szczepańskiego Wielgosz i Siciński zajmują się głównie jednym: upokarzaniem młodego akowca, który uważa ich za zdrajców, a równocześnie – i w tym tkwi istota sprawy – skrycie przyznaje im rację. Szary nienawidzi Wielgosza właśnie dlatego, że – jak czuje – prawda była po stronie warszawskiego poety-szydery. Wedle samego Wielgosza Skiński, choć mylił się jako polityczny strateg, jako redaktor „Przełomu” postępował mądrze, bo w dramatycznym dla Polski momencie historycznym wpływał uspokajająco na rozgorączkowane umysły Polaków, a że Niemcy, zagrożeni przez ofensywę Rosjan, po stłumieniu powstania warszawskiego gotowi byli zmienić kurs polityczny wobec polskiego społeczeństwa, „Trzeba umieć chwytać takie okazje. To właśnie jest mądrość krasnoludka”. Ogólna opinia Wielgosza o powstaniu warszawskim nie pozostawia żadnych wątpliwości.

Co przyniosły nam awantury, strzelaniny i wszystkie inne bohaterstwa? Co przyniosło powstanie? Co przyniosło? Zniszczenie i ruinę, nic więcej! Nieprawdopodobna wprost manifestacja głupoty; zbrodniczej głupoty... bo to jest zbrodnia”. (K, s. 175-176)

W ujęciu Szczepańskiego Miłosz – u progu sowieckiej inwazji radykalny zwolennik realizmu politycznego – całkowicie odrzucał zbrodniczą, jak uważał, tradycyjną alternatywę polskiej kultury, narzuconą Polakom raz jeszcze w sierpniu 1944 roku przez polskie podziemie: „Tryumf albo zgon!” (K, s. 175). Można powiedzieć, że ludzi, którzy wydali rozkaz powstania w Warszawie, najchętniej postawiłby przed Trybunałem Stanu albo po prostu przed prokuratorem za zbrodnie przeciwko narodowi polskiemu. „Realista” Siciński wybiera dla Polski opcję czeską. Wielgosz zaś

powtórzył gardłowo [...] z jakąś na pół pogardliwą, na pół rzewną nutką melancholii. – Ładna piosenka, prawda? Głupia i niebezpieczna, ale ładna. Bardzo ją lubię... – Nieoczekiwanie melodyjnym, czystym gwizdem rozdmuchał zuchwale nutki „Warszawianki”, (K, s. 176)

co Siciński dopełnia swoim szyderstwem: „Polska od morza do morza, szumnie powitania Raczkiewicza i Andersa, lasy sztandarów, defilady, bum, bum! Ale skąd, jakim sposobem, to nieważne. Nad tym się nikt nie zastanawiał” (K, s. 180-181).

Czy tak właśnie zachowywał się i takie słowa o powstaniu warszawskim wypowiedział Miłosz w dworze Turowiczów w sylwestrową noc roku 1944? Nie mamy żadnych podstaw, by twierdzić, że Szczepański dał obraz kłamliwy, chociaż niewątpliwie obraz ten mocno przejaśniał.

Liczne świadectwa dowodzą, że Miłosz w swojej antypowstańczej argumentacji polityczno-moralnej rzeczywiście w dużym stopniu powtarzał norwidowskie stereotypy, wedle których Polacy to naród niezdolny do racjonalnego myślenia, za to zdolny do nieodpowiedzialnego szafowania krwią. „Nieszczęsne narody łagodne, które w myślach stawiają pół kroku / A za to granic nie znają w szafowaniu krwią”³. Formułując oskarżenie akowskich elit o ściągnięcie na Warszawę krwawej kłębki powstania, Miłosz oskarżał równocześnie polską inteligencję o to, że pod koniec wojny nie umiała trafnie rozpoznać rzeczywistej sytuacji Polski, a na dodatek nierozumnie podtrzymywała w Polakach złudne poczucie bezpieczeństwa, co było zgodne z Mickiewiczowskim stereotypem „Sławianie, my lubim sielanki”.

Trauma powstania warszawskiego była u Miłosza traumą trwałą. Jej psychologicznym rdzeniem był ból po zniszczeniu Warszawy. „Mój synu – pisał Miłosz w 1945 roku w wierszu *Pożegnanie – Nie ma Werony*” (P, s. 103). Po zabitym mieście zostaje tylko rozarty w palcach ceglany pył – efekt zbyt wielkiej miłości do rodzinnych miejsc, gwałtownych spazmów patriotycznego uczucia, które niosą za sobą śmierć. Jeszcze w 1981 roku podczas pobytu w Polsce Miłosz zgodnie z mechanizmem dawnego urazu reagował gwałtownie na widok publiczności zgromadzonej w klubie Stodoła,

kiedy temperatura na sali przypominała [mu] temperaturę Warszawy przed Powstaniem '44 roku. Przyjechałem z Ameryki, trafilem na taką temperaturę... Czy ja jestem od tego,

³ Cz. Miłosz *Poezje*, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 95. Dalej cytaty z tego wydania są oznaczone w tekście skrótami P i numerem strony.

żeby podbijać bębenka [...] zdając sobie sprawę z realnej sytuacji? Czy ja jestem od tego, żeby chwycić za sztandar i prowadzić lud na barykady?!⁴

Nie być „kompostowym pokoleniem”, które nader chętnie idzie do ziemi za Polskę – takimi słowami sposób myślenia Miłosza z czasów okupacji charakteryzowała Maria Brandys⁵. Tadeusz Sołtan zarzucał Miłoszowi obojętną postawę spektatora. W *Traktacie poetyckim* Miłosz przedstawiał powstanie jako bezsilny gest niezdolnego do racjonalnego myślenia Dawida z procą, chociaż uczucia wobec polskich poetów, którzy w powstaniu zginęli, miał ambiwalentne. Wpływ na tak radykalny osąd powstania miały związki z Tadeuszem i Ireną Krońskimi (prorosyjski heglizm Krońskiego, niechęć do Polski z dwudziestolecia międzywojennego, radykalna antyendeckość)⁶. Powstanie uważał Miłosz za ostatni „wyczyn” Polski sanacyjno-endeckiej, której przywrócenia wcale nie pragnął. „Nie mówcie mi o Polsce. Niechaj już nie pełza / Za mną ten trup, w spłowieale odzia-ny kontusze” – pisał, dodając przy tym, że Polska ta „salwą potrafi zgasić wście, na głód oddane” (F, s. 300). Starając się patrzeć na świat równie bezwzględnie jak Kroński („Ostrą brzytwą” ciąć świat – pisał w szkicu *Korniszonizm* (F, s. 345), nigdy jednak nie posunął się do sugestii, że powstanie zostało wywołane przez AK przeciwko Rosji radzieckiej w porozumieniu z Niemcami, chociaż takie opinie pojawiały się np. w „Kuźnicy”⁷.

Miłosz w dużym stopniu widział w powstaniu nieodpowiedzialną akcję rządu londyńskiego i dowództwa AK. Sugerował, że powstanie opłacało się zachodnim aliantom, bo dzięki walkom w Warszawie mogli oni oszczędzić życie wielu swoich żołnierzy na froncie zachodnim, jeśli zaś chodzi o Rosjan, to przyspieszyło ono tylko sowietyzację Polski. W artykule z „Przekroju” z 1946 roku fakt, że na czele powstania stanął ktoś tak prymitywny jak Bór-Komorowski, określał jako „przeróżający” (F, s. 418). W wierszu *Do polityka* surowo osądzał anonimowych rozkazodawców powstania (F, s. 442). W *Toście* opinia o emigracji londyńskiej, mającej na swoim sumieniu „zbrodnie” powstania, była druzgocząca. Po latach Miłosz cytował w tym kontekście słowa Janusza Minkiewicza: „Z diabłem, lecz nie z wa-

4 Tegoż *Historie ludzkie. Pierwodruki (1983-2006)*, „Zeszyty Literackie. Numer specjalny” 2007 nr 5, rok XXV, s. 131-132. „[...] temperatura zbiorowa była tego rodzaju, że automatycznie miałem odruch obronny, nie chcąc jeszcze bardziej tej temperatury podwyższać i być wodzem kosynierów...” (cyt. za *Prywatność poezji. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Henryk Grynberg*, w: Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1999-2004*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 668).

5 A. Franaszek *Miłosz. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 342. Dalej cytaty z tego wydania są oznaczone w tekście skrótem F i numerem strony.

6 Zob. M. Janion *Kroński – Miłosz. Epizod z dziejów myśli i poezji*, w: tejsze *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000; A. Fiut *W objęciach Tygrysa*, „Teksty Drugie” 2000 nr 3-4.

7 Np. w numerze z dnia 10 maja 1949 roku.

mi”⁸. W liście do Wittlina z 11 maja 1949 roku skarżył się, że cenzura zmieniała mu w *Toaście* słowo „własowcy” na „hitlerki”, deformując w ten sposób przedstawiony tam, uczciwy – jak uważał – obraz powstania⁹. Gdy w 1954 roku zaproponował Giedroyciowi, by „Kultura” zrobiła monograficzny numer o powstaniu, zdawał się już nie pamiętać o tym, że wcześniej, kiedy przechodził na Zachód, w swoim słynnym artykule *Nie* z 1951 roku nawet jednym słowem nie wspomniał o tragicznych losach byłych powstańców, tylko ograniczył się do wyliczenia trudności, na jakie napotykać będą literaci w imperium totalitarnym Stalina. Jak pisał po latach, uprawiał wtedy „prostytcję”, doskonale wiedząc, co spotkało byłych akowców w stalinowskich więzieniach. „Byłem zupełnie świadomy diabelstwa, w które byłem przez to uplątany”¹⁰.

Przed powstaniem, co warto podkreślić, Miłosz symbolicznie przeszedł na stronę Balzaka przeciwko Conradowi, także dlatego, że dzieła Conrada były lekturą pokoleniową młodych akowców (F, s. 338). Antyakowska z ducha była satyra *Na literata warszawskiego* z 1942 roku. W 1943 Miłosz odnajdywał romantyczną mitologię wojny w rozważaniach Bohdana Suchodolskiego, po roku 1945 zaś wyrażał przekonanie, że wszystkie podobnego typu nieodpowiedzialne dywagacje przygotowały intelektualny grunt pod wybuch powstania. Nawet poszukiwanie przez personalistów „trzeciej drogi” (ani totalizm, ani demokracja) skłonny był traktować jako linię myślenia wiodącą do powstańczej katastrofy. Więcej nawet: o niedobry wpływ na polską mentalność podejrzewał sam chrześcijański personalizm, który zbyt łatwo – jak uważał – historię od razu przenosił w wymiar katolickiego nieba, co miało sprzyjać nastrojom straceńczym. Robił też najzupełniej dosłowne „antyromantyczne” awantury w domach prywatnych, na przykład na spotkaniu autorskim u Marii Wiercińskiej, stąd nie przypadkiem nazywano go „Gniewoszem” (F, s. 340).

Bezlitosne wiersze o powstaniu, pisane w Goszycach w 1944, znalazły się w tomie *Ocalenie*, ale już we wcześniejszych utworach rysowała się zapowiedź późniejszej postawy Miłosza wobec powstania. Wojenna masakra Warszawy z 1939 roku była tragiczna i bolesna – tak Miłosz formułował swoje stanowisko – oczyściła jednak atmosferę w Polsce z nadmiaru romantyczno-endeckich „wrzeszczących proroków”¹¹. Klęskę powstania Miłosz uważał za tragiczną, krwawą katastrofę,

8 *Przed podróżą. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Mariusz Ziomecki*, w: Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1979-1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 56.

9 Cz. Miłosz *Listy do Józefa Wittlina*, „Zeszyty Literackie” 2001 nr 3, s. 127.

10 Cz. Miłosz *Historie ludzkie*, s. 129.

11 Poczucie, że powstanie jest bolesnym rozbłyskiem i równocześnie szczęśliwym zgaśnięciem Polski przedwojennej wiązało się z wpływem Krońskich, którzy – jak mówił Miłosz – zaszcypili mu pewność „heglowskiej konieczności historycznej przemiany”, to znaczy „końca tej Polski narodowo-katolickiej”. Zob. *Obecność chrześcijaństwa. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Ks. Józef Sadzik*, w: Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1999-2004*, s. 612-613. Dalej cytaty z tego wydania są oznaczone w tekście jako R II i numerem strony.

a zarazem za moment, w którym nastąpiło paradoksalne – jak to określał – „wyzwolenie”, bo ostatecznie przestała istnieć urzędniczo-oficersko-endecko-katolicka Polska przedwojenna, mająca na swoim koncie nieskończenie wiele win. Stało się jasne, „że ta narodowo-katolicka Polska to jest przeszłość”¹². „Groza tego wymiaru łączyła się z pewnym uczuciem lekkości” (R II, s. 587). W wierszach z tomu *Ocalenie* trudno doszukać się tonacji patetycznej, żałobnej elegii na śmierć „polskich chłopców”, nieletnich bohaterów powstania, choć raz po raz dawały o sobie znać tony współczucia dla poległych. *Przedmowa* do *Ocalenia* była poetyckim egzorcyzmem wymierzonym w ludzi pokroju Andrzeja Trzebińskiego i w całą ideologię grupy „Sztuki i Narodu”, z którą Miłosz ścierał się w latach okupacji. Ścianą swoich wierszy Miłosz odgradzał się od nacjonalistycznego ducha, który – jak uważał – wzniecił powstanie, a potem ściągnął na młodych poetów warszawskich śmierć, i w finale *Przedmowy* zaklinał, by ten duch nie wrócił już na polską ziemię... Niech o rzezi umarli mówią umarłym, my – żywi – zrodzimy nowe plemię, które z tamym – wymordowanym plemieniem o nacjonalistycznych skłonnościach – nie będzie miało nic wspólnego. Tak mówili o sobie bohaterowie wiersza *Ucieczka*, którzy uciekali z płonącej Warszawy powstańczej.

Dochodziły do tego lewicowe przekonania Miłosza. U genezy wierszy z *Ocalenia* leżało poczucie, że Rosja sowiecka podbije Polskę na całe dziesięciolecia, ale też, że nowy system nie pozwoli na to, by istniały w Polsce takie baraki nędzy jak te, które w 1937 roku ku swemu przerażeniu Miłosz ujrzał w Levalois. Niechęć do Polski przedwrześniowej, którą poeta uważał za „kraj krzywdy i ucisku”, ukryty za propagandową fasadą mitologii wolnej Ojczyzny, kazała mu widzieć powstanie jako wielkie zamknięcie dawnej epoki – straszne i dobre równocześnie. Sierpniowa masakra warszawska była właściwie tylko spełnieniem wizji, które – jak pisał w wierszu *W malinie 1939* – zostały przez niego wyprorokowane znacznie wcześniej.

Raził Miłosza powojenny kult powstania jako krwawej ofiary, a żałobne obrzędy polskie budziły jego niechęć. Drażniła nieprzytomna wiara w polską moc, która prowadziła do krwawych nieszczęść, i już w 1940 roku pisał o nieubłaganym prawie życia: że żywi zawsze mają przewagę nad umarłymi. „Na próżno wzywać mogił”. Żałobnice polskie, matki poległych, pojawiały się w jego poetyckim uniwersum jako „stada kobiet w czerni / błogosławiące jakimś urnom bolesne matki narodu”. Popowstańcza kultura żałoby, spóźnione echo romantyzmu, została przekreślona z ulgą – na rzecz życia i chociaż w wierszu *W Warszawie* Miłosz przypominał samemu sobie, że mimo wszystko powinnością poety jest opłakiwanie umarłych, odrastanie życia na popowstańczych gruzach opiewał radosnym hymnem. „Posłuchaj, ludzkość żyje, nasza radość żyje” – pisał w Goszycach parę miesięcy po powstaniu (*Życzenie*, P, s. 103).

A polegli i zabici w powstaniu, podobnie jak żołnierze zabici we wrześniu 1939 roku, o których pisał w 1940 roku, jawili mu się niczym nienasycone wampiry, od których pragnął się uwolnić – „życia twojego żaden ci [...] nie przebaczy” (*Miasto*,

P, s. 52). Poczucie winy za szczęśliwe przetrwanie wojny łączyło się tu z niechęcią do ulegania moralnemu terrorowi umarłych, którzy chcieli – jak to odczuwał – zawładnąć całym jego życiem duchowym.

Niechęć do powstania miała też motywację ściśle estetyczną. Stała za nią Miłoszowska „wybredność”, która kazała mu wzdrygać się na widok plemiennej ekstazy patriotycznej w Warszawie, sprzecznej z wymaganiami dobrego smaku¹³. Nastroje poprzedzające wybuch powstania Miłosz z ironią charakteryzował ludowym porzekadłem, krążącym wówczas po Warszawie: „Matka Boska chodzi po stole” (F, s. 583). „Warszawa podziemna żyła ekstazą”, „nie chciało mi się umierać w tym wspólnym sosie ekstazy antyniemieckiej”. Rezerwa, jaką czuł wobec powstańców, łączyła się równocześnie z wyrzutami sumienia wobec poetów „Sztuki i Narodu”, którzy właśnie w stanie owej wielce niepociągającej, patriotycznej ekstazy jeden po drugim ginęli jak muchy.

Bardziej szczegółową wizję powstania warszawskiego dał Miłosz w *Zdobyciu władzy*¹⁴. Powstanie przedstawił z wielu perspektyw personalnych i ideologicznych, czasem całkowicie ze sobą sprzecznych, tak że skonstruował obraz stereoskopowy i niejednoznaczny. Przedstawiony w powieści polski robotnik, uciekając z pałacej się Warszawy powstańczej, mówił: „A niech się pali. [...] Co mnie do tego?” (Z, s. 29). Robotnicy, którzy po upadku powstania pracowali przy odgruzowywaniu stolicy, „Splunięciem wyrażali swój sąd o absurdzie zniszczenia, które musiało się dokonać, po to tylko, aby nowy rząd objął władzę [...]” (Z, s. 153). Komuniści z lubelskiego aparatu propagandy określali powstanie jako ostatnią, rozpaczliwą kartę rządu londyńskiego. Wedle Miłosza i komuniści, i dowódcy AK świadomie oszukiwali szeregowych żołnierzy powstania, nie mówiąc im prawdy o rzeczywistej sytuacji Polski w końcowej fazie wojny. W powieści zostały przedstawione postawy ludzi z obu stron barykady: z jednej strony lotnicy alianccy, dokonujący zrzutów nad Warszawą, z drugiej Ślązak Polak, żołnierz SS, biorący udział w pacyfikacji powstania. Miłosz eksponował ironiczne paradoksy w losach powstańców, dość wiernie odtwarzając przy tym skomplikowany układ polityczny, w którym powstanie wybuchło. Sytuacja przymusowa – tak brzmiało ogólne rozpoznanie. Dowódcy powstania mieli w *Zdobyciu władzy* pełne poczucie nieuchronnej klęski, mimo to recytowali frazesy o konieczności powstania jako politycznej demonstracji, sugerując przy tym swoim podwładnym, że świat na pewno nie zignoruje krwawej polskiej ofiary. Ale Miłosz pisał też o zimnej bezwzględności dowódców AK. W jednej ze scen *Zdobycia władzy* żołnierze z Armii Ludowej chcą przejść kanałami z otoczonego przez Niemców Starego Miasta do Śródmieścia – zresztą porzuceni przez ideologicznie bliską im Rosję sowiecką! – AK strzeże jednak włączów skutecznie, tak by alowcy nie mogli wydostać się z pułapki. „Włazy do kanałów są

¹³ Tamże, s. 604. W wywiadach mówił też Miłosz o „straszliwej temperaturze egzaltacji” (tamże, s. 585, 586), która go oddzielała od polskiej wspólnoty.

¹⁴ Cz. Miłosz *Zdobycie władzy*, Instytut Literacki, Paryż 1980. Dalej cytaty z tego wydania są oznaczone w tekście skrótami Z i numerem strony.

przez nas dobrze strzeżone” – zapewnia dowódca AK, skazując tym samym swoich politycznych konkurentów na wymordowanie przez Niemców (Z, s. 37). Przy czym część oficerów AK starała się przede wszystkim oszczędzić jak najwięcej ludzi ze swoich oddziałów, nie troszcząc się zbytnio o ludność cywilną Warszawy.

Miłosz przedstawiał w niedobrym świetle także zachowania samej ludności cywilnej w sytuacji ekstremalnego zagrożenia. W podziemiach powstańczej Warszawy ludzie śpiewają i modlą się do Boga, a równocześnie odpychają od wejścia słabszych i chorych, by samemu zapewnić sobie szybszą drogę ewakuacji na wypadek bombardowania¹⁵.

W *Zdobyciu władzy* Miłosz wysuwał na pierwszy plan konflikty i starcia wśród powstańców, szczególnie między narodową prawicą radykalną a liberalnymi demokratami i socjalistami, w czym można wyczuć echo jego konfliktu ze środowiskiem „Sztuki i Narodu”. Już w scenariuszu *Robinsona warszawskiego* pojawiała się postać młodego żołnierza AK, niechętnego dowódcom, która znalazła się też w *Zdobyciu władzy*. W powieści Miłosza pojawiała się także znacząca wzmianka o tym, że AK nie przyjmowała w swoje szeregi Żydów, sugerująca nacjonalistyczny charakter organizacji. W oddziale powstańczym, o którym pisał Miłosz, po jednej stronie stał zwolennik katolickiej dyktatury Salazara, ktoś w rodzaju Trzebińskiego czy Bolesława Piaseckiego, po drugiej Bertrand, czciciel Bertranda Russela, pacyfista, który potrafił ratować podczas walk rannego Niemca, a swojego prawicowego dowódcę uważał po prostu za polskiego faszystę, który z kolei odplącał mu pogardą, otwarcie lekceważąc wszelkich mięczakowatych racjonalistów, liberałów i ksiązkowych teoretyków.

Przez całe życie Miłosz miał skłonność do widzenia Polski jako gigantycznej endecji, po wojnie chwilowo tylko ujętej w komunistyczny kaganiec i podobnie przedstawił też w *Zdobyciu władzy* Armię Krajową, nie troszcząc się nadmiernie o subtelne rozróżnienia między różnymi odcieniami ideologii oddziałów biorących udział w powstaniu¹⁶.

15 Miłosz wysoko cenił *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Białoszewskiego i tom *Budowałam barykadę* Świrszczyńskiej, które to książki przedstawiały powstanie z perspektywy dalekiej od punktu widzenia „panów oficerów” z AK, ale sam w *Zdobyciu władzy* wcale nie przedstawiał ludności cywilnej z perspektywy empatycznej, jak to było u Białoszewskiego, tylko dawał obrazy czasem bardzo drastycznych zachowań polskiego tłumy w powstaniu (zob. Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1999-2004*, s. 243).

16 Niechęć Miłosza do AK miała też swoje źródła egzystencjalne już we wczesnych doświadczeniach jego młodości, kiedy to jako chłopiec – pod wpływem prefekta Leopolda Chomskiego – patrząc na ludzi wychodzących z kościoła po niedzielnej mszy, czuł nienawiść przede wszystkim do polskich oficerów z żonami, w których widział stado seksualnych „zwierząt”. Znamienne też, że całą Polskę przedwojenną poeta określał – za Aleksandrem Watem – jako kraj urzędniczo-oficerski. W symbolicznym imaginarium Miłosza oficer – męczyzna w butach z cholewami, „samiec” panujący nad żoną-„samica” – zajmował dość ciemne miejsce. Odrzę Miłosza budziła myśl, że powinien włączyć się w „tłum na deptaku”, złożony

Ale w swojej refleksji nad powstaniem przechodził od perspektywy politycznej też do innej, dużo ciekawszej, bardziej uniwersalnej, chciałoby się powiedzieć, ontologicznej – i tu zaczynały się sprawy naprawdę zasadnicze, daleko wykraczające poza horyzont antyendeckiego urazu. Czy należy grzeszyć myślą przeciwko strukturze świata – wokół takiego pytania krążył Miłosz w czasach okupacji, a także później, i było to pytanie dla niego podstawowe, które rzutowało na ocenę powstania¹⁷. Marksistowski heglizm takiego grzechu nie popełniał: trafnie rozpoznał, że nowocześniejszym wcieleniem Rozumu zgodnego z porządkiem istnienia jest Armia Czerwona. Miłosz – inaczej niż Kroński – widział w Rosji Bestię, ale – i to było najważniejsze – Bestię działającą zgodnie ze strukturą świata¹⁸. Czy należy stawać po stronie tych, którzy, że nie są w stanie myśleć zgodnie ze strukturą świata i właśnie dlatego przegrywają? Przez jakiś czas Miłosz uważał, że Rosja komunistyczna podbija cały świat właśnie dlatego, że jej działania są zgodne z ontologicznym łaodem istnienia, kto zatem podnosi rękę na Rosję, rozmija się z prawami określającymi porządek świata, zachowuje się więc jak chory psychicznie. Czy należało słuchać wezwań ko-goś, kto rozmija się z prawami bytu, żądając złożenia ofiary z krwi?

właśnie z „panów oficerów” i „żon oficerów”, co miało u niego zapewne podłoże manichejskie (Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1999-2004*, s. 571).

¹⁷ Cz. Miłosz *Rodzina Europa*, Instytut Literacki, Paryż 1983, s. 276.

¹⁸ Miłosz nigdy nie krył tego, że boi się Rosji. W roku 2001 („Gazeta Wyborcza” 2001 nr 151, 30 VI–1 VII) mówił o tym otwarcie: „No, ja się bałem komunizmu. Ja bałem się Rosji”. Zawsze patrzył na Rosję – inaczej niż warszawiak Kroński – z perspektywy uciekiniera z kresów wschodnich, dlatego widział w niej najważniejsze zagrożenie dla Polski w XX wieku. Możliwość „deportacji całej ludności [Polski] na Syberię” uważał za całkiem realną. Powstanie obserwował razem z panem Okuliczem, uciekinierem z Mińszczyzny: „Tutaj się pali Warszawa, siedzimy spłaszczeni na dachu, a tu ci własowcy jeżdżą na rowerach”, ale nas „interesowały tylko Ruskie”, bo całe życie uciekaliśmy przed Ruskimi (Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1999-2004*, s. 587). Już zresztą dużo wcześniej, w latach trzydziestych, Miłosz uważał Polskę za państwo właściwie nieistniejące, bo skazane na nieuchronne połknięcie przez Rosję. Doświadczenia wojenne i powstanie pogłębiły to przekonanie. „Już przed wojną – mówi Miłosz w rozmowie z księdzem Sadzikim – mnie interesowała tylko jedna sprawa – sowieckiego imperium i komunizmu. Patrzyłem na całą wspólnotę polską jako na absolutnie przegraną” (tamże, s. 584). Miał więc Miłosz – podobnie jak Piotr Kwinto – poczucie, że jest posiadaczem „gnozy” o rzeczywistej sytuacji, której nie posiadali rozkazodawcy warszawskiego powstania. Po latach stwierdzał, że odczuwał sytuację warszawską podobnie jak Józef Mackiewicz. Dowódcą AK przeciwstawił prostego Mazura, którego poznał na dworcu w Olsztynie, a który w roku 1940, a więc roku tryumfów armii niemieckiej w Europie, powtarzał: „Tu przyjdzie Rusek” (R II, s. 585). Pod wpływem Franciszka Ancewicza Miłosz uważał, że „największe nieszczęście na tym świecie, jakie może się człowiekowi przydarzyć, to być obywatелеm sowieckim. Ostatecznie nie bez przyczyny, ryzykując skórą, uciekłem z sowieckiego Wilna” (*Ucieczka poety. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Anna Bikont i Joanna Szczęsna*, w: Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1999-2004*, s. 541).

Zdobycie władzy uchodzi za napisaną pośpiesznie powieść polityczną, tymczasem jest to powieść polityczna napisana przez poetę, trzeba ją zatem czytać inaczej niż czyta się typowe powieści polityczne, a więc uważnie, zdanie po zdaniu, bo pojawiają się w niej echa i parafrazy wierszy Miłosza, które umykają naszej uwadze przy szybkiej lekturze, a niosą ze sobą ważne znaczenia.

Już przed wojną zachwyty młodego Miłosza budziła – jak pisał w wierszu, pod znamienym mottem „*Le monde – c’est terrible*”¹⁹ – „Siła [...] nade wszystko siła”, najwyżej „przez ludzi, i słusznie”, ceniona, to znaczy „Ruch w harmonii z powszechnym ruchem”, skuteczna siła, która jawiła się Miłoszowi jako świadectwo udanego istnienia człowieka w świecie²⁰. Miał wówczas Miłosz na myśli siłę młodych warszawiaków, którym zazdrościł udanego istnienia i seksualnej efektywności, bo inaczej niż on sam umieli oni skutecznie oczarować i uwieść rudowłosą „panią Ninę”, która do Krasnogrudy zjechała bez męża i przez moment obdarzyła erotycznym zainteresowaniem poetę, po czym tej samej nocy zdradziła go z wysportowanym warszawskim studentem²¹. Byli to ci sami w istocie warszawiacy, którzy parę lat później mieli zrobić w Warszawie powstanie, a potem pojawili się na kartach *Zdobycia władzy*, tyle że w 1944 roku ta siła i „udałość” istnienia zgodna z „powszechnym ruchem”, która w latach 30. budziła taki zachwyty Miłosza, nie była już po ich stronie. W kategoriach *Ziemi Ulro* to była siła zgodna z prawami Urizena, pana i władcy „powszechnego ruchu”, ale w *Zdobyciu władzy* aspirował do niej także ideolog powstania, ksiądz Warszawski, wierząc, że stoi po stronie twardego prawa świata, wedle których zasadą ludzkiego istnienia na Ziemi jest darwinistyczna skuteczność w słusznej walce narodów o własny byt²².

19 Cz. Miłosz *Osobny zeszyt: Przez galerie luster*, w: tegoż *Hymn o perle*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983, s. 61.

20 Postawa Miłosza wobec siły to sprawa złożona, wymagająca osobnych badań. Trzebiński lekceważył Miłosza za esej o André Gidzie i wiarę w bezzębną demokrację, miał go więc za człowieka słabego, który jednoznacznie występował przeciwko idei „mocnego dobra” i czuł skrupuły w sprawie użycia siły w szlachetnym celu. Miłosz miał takie skrupuły, ale równocześnie ulegał fascynacji skuteczną siłą, w której widział potwierdzenie, że człowiek, który taką siłą dysponuje, jest dobrze ulokowany w strukturze świata, a więc istnieje w sposób „udatny”. Charakterystyczne, że w *Zdobyciu władzy* pojawia się sen Piotra Kwinto, który jest symbolicznym snem o intymnym kulcie przemocy, a więc słodkim uleganiu potędze, której się nienawidzi (Z, s. 135). Chodzi o postawę Kwinto wobec Stalina.

21 Zob. A. Franaszek *Miłosz*, rozdz. *Rosyjska ruletka*, s. 87-90. W wierszu kobieta, o której mowa, nosi imię ciotki Miłosza, Gabrieli.

22 Miał Miłosz prawdziwy uraz do księdza Józefa Warszawskiego. Widział w nim kapłana-ideologa, wzywającego: „różną, różną liberalów i demokratów”. Chodziło o ojca Pawła, Józefa Warszawskiego T. J., kapelana zgrupowania „Radosław”. Na wiosnę 1943 roku ksiądz Warszawski zaprosił Miłosza i kilku literatów na swoje wykłady w klasztorze jezuitów, które Miłosza przeraziły, podobnie jak książka księdza Warszawskiego *Uniwersalizm. Zarys narodowej filozofii społecznej* (1942).

Z takiej perspektywy Miłosz uprawiał w *Zdobyciu władzy* wewnętrzną krytykę powstania, to znaczy wskazywał na wewnętrzne siły, które w samym powstaniu były przeciwko powstaniu. Rysunek tych sił oparł na przeciwstawieniu strony Urizena i strony Animy, która później, w *Ziemi Ulro*, przeistoczyła się miała w Urtonę.

Prefiguracją strony Urizena w *Zdobyciu władzy* jest ksiądz Warszawski, kapelan powstańczy, który za pomocą szkiełka i oka logiki matematycznej dowodzi istnienia Boga i równocześnie jako patriotyczny naganiacz głosi, że radykalna konieczność zabijania zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych wrogów Polski jest zgodna z wolą Boga²³. To mężczyzna w zszarganej spódnicy – tak właśnie nie przypadkiem narrator określa jego sutannę. Uformowany w ten sposób obraz księdza Warszawskiego jest u Miłosza obrazem religii, która utraciła związek z pierwiastkiem kobiecym, czy nawet ten pierwiastek bezcześciła, religii, w której dominował męski racjonalizm, obojętny na ludzką śmierć i spragniony ofiarniczej krwi. Obok głoszenia ideologicznej utopii, ksiądz Warszawski zachęca polskich chłopców z powstania: „nie cofać się przed radykalnymi środkami, nie oszczędzać krwi”. Katolicyzm oderwany od Animy zmienia się w katolicyzm spod znaku Urizena, katolicyzm krwi, który jednak pod wpływem widoku klęski powstania słabnie, bo ksiądz Warszawski – tak Miłosz prowadził swoją opowieść – doznaje wyrzutów sumienia, kiedy zdaje sobie sprawę z tego, że posłał polskich chłopców na śmierć.

Zadziwiające, jak bardzo Miłosz patrzył na powstanie z kobiecego punktu widzenia, na kilku płaszczyznach przeciwstawiając pierwiastek kobiecy darwinistyczno-katolickiej myśli księdza Warszawskiego.

Powstaniec Foka, jeden z antagonistów księdza Warszawskiego, cały czas ma przed oczami kobietę, Katarzynę. Miłosz dawał tutaj obraz niezwykle, pełen ukrytych znaczeń: wizję męskiego ciała, które „wypełnia” po brzegi kobieta. „Mała, jasna kobieta o różowej twarzy dziecka wypełnia go całego, jakby był tylko płaszczem okrywającym jej ciało” (Z, s. 34). Także zachowania liberała Bertranda, również przeciwnika księdza Warszawskiego, mają w sobie rys kobiecy, chociaż i on zabijanie łączy z matematyką. W powieściowym obrazie powstania to ci mężczyźni stoją po stronie Animy.

W jednej z kluczowych scen powieści powstaniec Foka śpi z dziewczyną-powstańcem i nawet jeśli zdradza swoją Katarzynę, to w istocie śpi z kobietą w ogóle, tak jakby łączył się z mitycznym pierwiastkiem kobiecym. To cielesne wejście w strefę Animy Miłosz mitologizował w znamienny sposób. Seksualne zbliżenie staje się w odczuciu mężczyzny-powstańca powrotem we „własne wczesne dzieciństwo” i połączeniem się... z własną matką: „rozdzielenie siebie na dwoje ust,

Akcje zbrojne podziemia uważał Miłosz za przykład polskiego krwawego nierozumu i nie brał w nich udziału, przy aktywnej pracy w kulturze podziemnej.

²³ Ksiądz Warszawski, „wielki kapelan młodzieży podziemnej”, wychowawca kadry oficerskiej, na którego wykłady Miłosz chodził, wzywał – chociaż był tomistą – by „wszystkich demokratów, postępowców, liberałów i komunistów zarzynać”, co Miłosza przerażało jako „czystej wody totalitaryzm” (Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1999-2004*, s. 583).

matka i on, czy tylko on, to samo” (Z, s. 50). Akt seksualny, do którego dochodzi w domu powstańców otoczonym przez Niemców, a więc na chwilę przed śmiercią kobiety i mężczyzny, to znalezienie się „na dnie jedwabistej przepaści chroniącej ich od świata” (Z, s. 50), co przypomina aksamitną yoni z jednego z późnych wierszy Miłosza. Miłosz dołączał do tego obrazu uniwersalny obraz szczęścia cielesnego zjednoczenia ludzi: „Wyspy szczęśliwe, nagie brunatne plemiona, kwiaty, pieśni radości, rytm jeden, niepodzielny” (Z, s. 50).

W *Zdobyciu władzy* Anima jest po stronie życia i przeciwko samobójstwu, tymczasem chłopcy-powstańcy – jak pisał Miłosz – myślą obowiązek wobec Ojczyzny i Boga z „formą samobójstwa” (Z, s. 46-47). Foka w obliczu śmierci trzyma kobietę za rękę. Dopiero ten dotyk potrafi go obudzić z oszałamiającej atmosfery kolektywnego męskiego umierania. Właśnie kobiecy dotyk pozwala na nagłe „odkrycie drugiego człowieka”, personalizuje jednostkę, która dotąd była częstką walczącej masy. Przedstawiając to, jak powstaniec odczuwa kobiece dotknięcie, Miłosz detalicznie opisywał cielesne cechy Animy jako przeciwieństwo ideologiczno-patriotycznych abstrakcji. „Serce pompujące ciepłą krew, nogi, ręce, mała kępka włosów na częściach rodnych, myśl, przeszłość, ten sam strach, ta sama samotność” (Z, s. 49). W *Zdobyciu władzy* powstaniec jako ideologiczna przygoda męskiego umysłu jest silnie kontrastowane z seksualnym aspektem Animy. Znamienne, że imię Joanna dał Miłosz powstańczej córce profesora Gila (Z, s. 51). W AK pseudonim Joanna miała Janina Cękalska, jego późniejsza żona.

Ważną rolę odgrywa też akcentowanie macierzyńskiego aspektu Animy. Dotknięcie kobiecej ręki przenosi męczyznę-powstańca we „wspomnienie sadów z odległych lat w świetle dalekich błyskawic” (Z, s. 49), w czym pobrzmiewa stylistyka *Trzech zim* i – Czechowicza. Przy czym chodzi o odczuwanie przez męczyznę kobiecej obecności we śnie, czyste objawienie się Animy w męskiej duszy.

Przeciwieństwem powstania jako przygody męskiego rozumu ideologicznego, któremu właściwy jest czas pośpiesznego umierania, jest tu marzenie młodej kobiety o długim czasie spokojnego starzenia się. Mówiła Joanna: „Mieć czas. Stare kobiety przed domami, wieczorem” (Z, s. 50). Kobieta-powstaniec u Miłosza jakby lepiej rozumie naturę śmierci, jest po stronie głębokich tajemnic egzystencji, męczyzna jako *homo politicus* – wojownik i ideolog – wydaje się od niej dużo bardziej prymitywny. Spotkanie mężczyzny z kobietą w samym środku rzezi upadającego powstania było u Miłosza wtajemniczeniem w wagę ludzkiego istnienia na Ziemi i nic dziwnego, że w tej scenie pobrzmiewały niemal wierne cytaty z *Trzech zim*, opisujące kobiecy sposób obecności w świecie jako waloryzowany przez Miłosza wyżej niż męski.

Sarkofagi, na których mężczyzna i kobieta leżą obok siebie na wznak, patrząc oczami z kamienia w ciemność, przez wieki. Linie ich kolan, dotykające się łokcie, w górze zmienia się księżyc, tysiadczy, dziesięciotysiadczy raz. (Z, s. 51)

W tym obrazie różnice między kobietami zacierają się, zostaje tylko jedna Kobieta, która łączy w sobie rysy kochanki i matki. Kiedy w obliczu śmierci Foka

trzyma rękę Joanny, czytamy: „Sarkofagi i dłoń obejmująca, dłoń jak dawno umarłej matki” (Z, s. 51).

Zdumiewająco intensywna jest w *Zdobyciu władzy* obecność „matki”, która objawia się pod rozmaitymi postaciami wiele razy i zwykle zderza się ze światem śmiertelności męskich pryncypiów. W obrazie powstania u Miłosza nie ma żadnej solidarności walczącego miasta. W ogniu miotaczy człowiek płonie żywcem, wijąc się z bólu, opuszczony przez swoich towarzyszy powstańców, którzy biernie patrzą z pewnej odległości na jego męczarnie, bo nie mają naboju, żeby go dobić (Z, s. 39). Męczyzna-powstaniec wystawia kobietę na śmierć od niemieckiej kuli – taki sens ma historia strzelca wyborowego Osmana, który wystawi Joannę przez okno, żeby przyciągnęła uwagę Niemców, dzięki czemu on sam może ich wtedy skutecznie pozabijać. Kobieta pojawia się tu jako symboliczny rekwizyt w rozgrywce między walczącymi ze sobą mężczyznami różnej narodowości. Kobieta, strażniczka domu nie chce wpuścić powstańców do swojego mieszkania: „Kobieta zagradza im drogę. «Panowie, tylko nic nie róbcie! Panowie, bo spalą dom!»” (Z, s. 35). Broni przed powstańcami filiżanek – tych samych z *Piosenki o porcelanie!* Miłosz dawał tu obraz symboliczny: „filiżanki ze złotym brzegiem dygocące od kanonady” i „młodzi chłopcy” polscy gotowi na zniszczenie kobiecego gniazda i na samozniszczenie.

Ale w scenie upadku Starego Miasta konflikt staje się ostateczny i krwawy. Miłosz wziął tę scenę z książki Stanisława Podlewskiego *Przemarsz przez piekło*, po to jednak tylko, by przekształcić ją w nader drastyczną scenę mordowania polskich „matek” przez uzbrojonych „synów” z AK²⁴.

„Matki” przeklinają powstańców szykujących się do przejścia kanałami do Śródmieścia, zaczynają rozbierać barykadę na Starówce, by przejść na niemiecką stronę, oddać się w niewolę i w ten sposób uratować się z piekła powstania: „Zbrodniarze! Mordercy naszych dzieci! Wydali nas na śmierć, a teraz uciekają!” (Z, s. 63). Gdy Foka to słyszy, czuje się wobec „matek” naprawdę zbrodniarzem. „Kobiety, furie. Gniew ich matki, posłuszeństwo matce, cios z ręki matki, jej wola”. „Synowie”-powstańcy seriami z pistoletów maszynowych ranią i zabijają zresztą zarówno polskie „matki”, jak i trzymane przez nie na rękach dzieci, które przedzierają się przez barykadę na stronę Niemców: „trzepoczące się ramiona kobiety”, „skowyt małej dziewczynki” (Z, s. 64).

Sami powstańcy to w powieści Miłosza synowie oderwani od matek przez psychologiczny terror zbiorowości. W *Zdobyciu władzy* dominującym wśród powstańców uczuciem jest strach i pragnienie powrotu do matki. Powstanie przedstawił autor jako akcję nerwowych chłopców, chowających się za dowódcą. Kiedyś Miłosz zazdrościł mocnym, przystojnym warszawiakom, którzy odebrali mu piękną

²⁴ Miłosz nawiązał tutaj do fragmentu opisującego bunt kompanii 104 Związku Syndykalistów Polskich na Starym Mieście, zresztą skutecznie stłumiony przez dowódców odcinka z AK. Część powstańców zesłała wtedy z posterunków, kompania jednak została ostatecznie na swoim miejscu. Zob. S. Podlewski *Przemarsz przez piekło*, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1957, s. 554-555, 559-560.

Ninę, urody i skutecznej siły zgodnej z „powszechnym ruchem”. Teraz siła – i uroda! – z warszawiaków wyparowuje²⁵. Ta deestetyzacja polskiej siły była rozwiązaniem znamienne. „Na czele [gromady chłopców – przyp. S.Ch.] szedł gruby blondyn, uroczyście dźwigając automat. Krzyczał: «Naprzód!» «Naprzód!» – odpowiadała niepewnie reszta”; „trwożliwe ruchy, z jakimi zbijali się w stadko za dowódcą”, uzbrojeni zaledwie w dubeltówki (Z, s. 33). Powstanie jako dzieło „grubych blondynów”, pretensjonalnie popisujących się posiadaniem żalosnej broni! Nerwowość, lęk, dygotanie zębów, drżenie i bezbronność – oto prawdziwa atmosfera pierwszych dni, a później poczucie absurdu, wódka, wisielcze picie i beznadziejność, a zarazem żołnierska determinacja w walce. Foka uważa powstanie za nonsens, a jednak bierze w nim udział. Ogólny obraz powstańca? Nerwowy chłopiec, który się boi i chce wrócić do matki, ale musi walczyć, bo wie, że nie może być gorszy od swoich rówieśników. Nie ma tu mowy o żadnym patriotycznym entuzjazmie²⁶. Do walki zmuszają ludzi żelazne prawa społecznych interakcji, narzucające jednostce posłuszeństwo wobec grupy.

Przeciwstawienie męskiej strony Urizena i egzystencjalnej wrażliwości Animy nie było jednak u Miłosza jednoznaczne²⁷. Narrator *Zdobycia władzy* raz przechodzi na stronę Animy, raz na stronę Urizena, i tak się układa dynamika całej powieściowej narracji. Nawet przeciwnik powstania, Foka, niechętny jego politycznym demiurgom, ale walczący w powstaniu, w pewnej chwili przechodzi na stronę Urizena. Następuje to w momencie, gdy dokonuje odkrycia, że zagłada powstańczej Warszawy, eksplodującej pod bombami, nie jest żadną ontologiczną anomalią.

25 Dość powszechny powojenny i popowstańczy akces Polaków do systemu komunistycznego Miłosz tłumaczył w kategoriach psychologicznych także tym, że w latach okupacji narósł w Polakach „kompleks nienawiści dla przegrywających” (*Przed podróżą*, s. 55), który popchnął ku PPR dużą część ludzi. Sprzyjała temu także „literatura szydercza”, naśmiewająca się z podziemia, np. utwory Janusza Minkiewicza czy Jerzego Andrzejewskiego. Wedle Miłosza „Klęska Londynu” budziła w wielu Polakach pogardę dla „słabych”, to znaczy tych, którzy z Londynem trzymali, bo Polacy mieli już dosyć widoku wiecznie przegrywającego Polaka. Wszystko to rzutowało także na sposób myślenia Miłosza o powstaniu i powstańcach.

26 Miłosz był niechętny pomysłowi, by do scenariusza *Robinsona warszawskiego* wprowadzać postacie patriotycznych powstańców. Dlatego źle odebrał fakt, że w scenariuszu przerabianym wbrew jego woli pojawił się „jacyś bohaterzy powstania”, „jacyś ludzie z powstania warszawskiego” (*Miłosz miał być Polańskim Szpilmana. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Jerzy Illg*, w: Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1999-2004*, s. 475). O wprowadzeniu bohaterów powstania do scenariusza Miłosz i jego żona mówili: „Ohyda, bzdura...”.

27 Jak wyznawał Miłosz po latach, w czasie wojny nie był „katolikiem praktykującym”. Miał obraz bezlitosnego Boga, który „nie jest dobry” (Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1999-2004*, s. 581) i może właśnie dlatego napisał w tym czasie tomistyczny *Świat. Poema naiwne*. W tym sensie Miłoszowski obraz Boga paradoksalnie zbliżał się wówczas do Urizenicznego obrazu Boga, o którym mówił ksiądz Warszawski.

Przeciwnie, jest najgłębiej zgodna z istotą bytu, więcej: jest samym modelem bytu. W zagładzie Warszawy świat bowiem powraca do swojej pierwotnej normy: „[...] stały rytm, rytm świata, wielkie wytryski pyłu, ziemi i cegły”. Po czym następuje konstatacja charakteryzująca kosmiczną całość istnienia:

Świat jest wytryskiem, tak poczęły się planety, w międzyplanetarnej przestrzeni wszystko wybucha, tryska przez miliony milionów lat, to co było na ziemi, nie trwało dłużej niż lot ómy między ogniem i ogniem, teraz powraca stan trwały, wiecznego wrzenia materii. (Z, s. 38)

Powstanie bowiem otwiera bramy Warszawy na uderzenie natury. Zrujnowana przestrzeń getta ulega inwazji zielska, wrastającego w „tłusty popiół” po Żydach, „w grudki użyżnione przez krew” (Z, s. 40). Klęska powstania z takiej perspektywy rysuje się jako zwyczajne zwycięstwo żelaznych praw natury nad cywilizacją ludzką, także zwycięstwo much nad światem ludzi. „Ropiące się kikuty, wielkie muchy brzęczące w podziemiach zmienionych w szpitale” (Z, s. 38).

Językiem strony Urizena jest w *Zdobyciu władzy* metaforyka owadzia, która przenika całą powieść. Najsilniej występuje w wypowiedziach Wolina, ale jest rozproszona w wypowiedziach wielu postaci, także powieściowego narratora. Sam Miłosz też czasem pisał o sobie entomologicznym językiem: „Jeżeli wolność ma polegać jedynie na zrozumieniu konieczności, to ja, nędzny robak, staję na drodze, którą ma przejść Historia w grzmocie czołgów i łopocie sztandarów” (F, s. 463). W listach do Vincenza zaś: „czuję się jak mucha, która chce walczyć przeciwko czołgowi” (F, s. 501)²⁸.

W *Zdobyciu władzy* ważną rolę odgrywa także metaforyka geologiczno-tektoniczna, na przykład geologiczna metafora Armii Czerwonej (i całej inwazji sowieckiej), ale i ta metaforyka ściśle łączy się z obrazowaniem entomologicznym: „pochód Czerwonej Armii – jak lawa, jak siła przyrody”, a obok tego – „niepokój mrówek” (Z, s. 13).

Prawdziwą obsesją Miłosza była równina, życie na równinie, śmierć na równinie i widok miasta spalonego na równinie, który powtarzał się w wielu jego tekstach, od *Ocalenia* do tomu *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*, i właśnie z perspektywy tej równinnej obsesji Miłosz patrzył na powstanie. Warszawa w *Zdobyciu władzy* to „kłęby dymu” nad „zupełnie płaską równiną” (Z, s. 25). Obraz spalonego miasta ma tutaj formę owadziej panoramy: malutkie figurki ludzi na pustej płaszczyźnie ziemi. „[...] na czarnej dymiącej równinie / Do bram przybyłeś spalonego miasta, / Świadek i sędzia w sali martwych mrówek?”²⁹. Spalona po powstaniu Warszawa jako „sala martwych mrówek”? Na powstanie patrzył Miłosz nie tylko jako Polak

²⁸ Także Kwinto mówi językiem entomologii o psychologicznym prawie, wedle którego ludzie lgną do każdej kolektywnej wiary jak – tu właśnie pojawiało się porównanie entomologiczne – do „ciepła pszczelego roju” (Z, s. 135).

²⁹ Cz. Miłosz *II. Pamiętnik naturalisty*, w: tegoż *Wiersze*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 227.

tratowany przez Ducha Dziejów na płaskiej równinie mazowieckich pól, lecz także jako naturalista-entomolog i nie przypadkiem w jednym z wierszy powoływał się na Doktora Muchołapskiego z dzieła Erazma Majewskiego, przyrodnika, który po powstaniu wraca na gruzy Warszawy, by swoim badawczym okiem przyglądać się temu, co tu zaszło w sierpniu 1944 roku.

Doktor Muchołapski jako ekspert od powstania warszawskiego³⁰! Już w roku 1941 równina objawiała się Miłoszowi jako miejsce śmierci i rozsypywania się miast, gdzie wszystko istnieje tylko przez małą chwilę, nawet „rozchwane stolice znikają”. W wierszu *Przedmieście* cała Polska to nic innego jak tylko „sypkie ślady i równina aż do końca”³¹. Na równinie najokropniej ujawnia się skazanie człowieka na obrzydliwość ładu natury – bezbronność wobec rozpadu i bólu, dokładnie taką samą w świecie ludzi jak w świecie owadów.

Czy z takiej perspektywy powstanie nie było w istocie drobnym epizodem w dziejach ludzi i owadów, a raczej ludzi jako „owadów” zamieszkujących równinę? Klęskę powstania Miłosz oglądał nie tylko ze współczuciem. Czyż to właśnie nie natura poucza nas: niech przepadną ci, którzy przegrywają? Impregnowało to Miłosza zupełnie na czar legendy powstania jako tkliwej kruczaty dziecięcej, choćby z *Dwóch teatrów* Szaniawskiego. Ukąszenie darwinowskie było u niego równie silne jak ukąszenie heglowskie. Czego może nauczyć nas Darwin o powstaniu? Czyż nie zupełnej entomologicznej obojętności? Jej uosobieniem w *Zdobyciu władzy* jest Wolin.

Prawa „powszechnego ruchu” są bowiem także prawami ludzkiego mrowiska. Wolin lubi zaglądać przez okna do siedzib ludzkich, tak jak entomolodzy zagląдают do wnętrza kopca termitów. Poszczególne ludzkie mrówki mają złudzenie, że podejmują jakieś własne, indywidualne decyzje, tymczasem nie wiedzą, że to uniwersalne prawa „powszechnego ruchu” rządzą ruchem całego mrowiska, a rozum nakazuje, by być z nimi w zgodzie, bo prawa te zawsze dominują nad wolą jednostek.

Był zdania, że w zabiegach mrówek jest ślepotą i szaleństwem. Dopadały żdźbła czy skrzydła chrząszcza, ciągnęły, nadbiegały inne, ciągnęły w drugą stronę: te zapasy trwały nieraz przez wiele minut, jeżeli siły były równe. Wreszcie przedmiot zaczynał powoli przesuwać się, mimo oporu przeciwniczek. Wtedy nagle te, które się opierały, przyłączały się do ciągnących. Czy walki społeczne były tego powtórzeniem? Te masy, które idą zawsze do zwycięzców? (Z, s. 128)

³⁰ Owadzia fascynacja Miłosza miała swoje źródła w jego wczesnym dzieciństwie, kiedy to Miłosz czytał książkę Zofii Urbanowicz *Gucio zaczarowany*, w której człowiek zostaje zamieniony w muchę. Wiedzę o wzajemnym pożeraniu się owadów Miłosz poznał jako uczestnik koła Miłośników Przyrody. Czytał też książkę Erazma Majewskiego *Doktor Muchołapski. Fantastyczne przygody w świecie owadów* z 1890 roku. W powieści tej doktor kurczy się do rozmiarów mrówki. W poemacie *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada* Miłosz pisał, że to właśnie Doktorowi Muchołapskiemu zawdzięcza swoją postawę litości dla owadów cierpiących, a jego samego nazywał „filozofem bólu”.

³¹ Cz. Miłosz *Równina, Przedmieście*, w: tegoż *Wiersze*, t. 2, s. 92, 137.

Między Animą a Urizenem tak układa się narracja w *Zdobyciu władzy*. Anima w imię życia wyzwała bunt współczucia przeciwko tym, którzy wzniesli śmiertelno-onośne powstanie i tym, którzy powstanie zdusili czy z niego na zimno korzystali; rozum spod znaku Urizena uznaje powstanie katastrofą za naturalny fakt w ontologicznym porządku świata, sam przez się zrozumiały i konieczny, uczy więc obojętności, to znaczy niezdolności do moralnego oburzenia w obliczu zdarzeń historii.

Jest w *Zdobyciu władzy* taka scena: były powstaniec, żołnierz antykomunistycznego podziemia, cudem uratowany w masakrze Warszawy, aresztowany przez UB, pluje w twarz Wolina, oficera komunistycznej tajnej policji politycznej, ale Wolin wcale się tym nie oburza, ani nie rozwściecza. Przeciwnie: z badawczą ciekawością przygląda się ludzkemu owadowi, dziwić się, że jest jeszcze ktoś zdolny do tak silnych uczuć i ma tak mocne, naiwne poczucie tragizmu. On sam, Wolin, może mu tylko zazdrościć gwałtownych irracjonalnych reakcji, bo entomologiczna wiedza o społeczności ludzkiej, skazuje go na zupełną przyrodniczo-heglofską obojętność, która wszelki tragizm wyklucza.

Nieczułość i chłód wtajemniczonego w prawa rządzące światem stanowiły osobisty problem Miłosza już w *Trzech zimach*. Dlatego ostatnim pytaniem *Zdobycia władzy* było pytanie profesora Gila: jak nie grzeszyć myślą przeciwko strukturze świata, to znaczy myśleć (i działać) w zgodzie z ontologicznym ładem istnienia, nad którym władzę sprawuje Urizen, i równocześnie nie popaść w zupełną obojętność wtajemniczonego, to znaczy, jak zachować zdolność do moralnego oburzenia wobec odkrycia, że nic nie łączy moralności z ontologią.

To pytanie o daleko idących konsekwencjach było jednym z głównych pytań całej twórczości Miłosza.

Aneks

Poniższe zestawienie fragmentów kroniki powstania napisanej przez Stanisława Podlewskiego (*Przemarsz przez piekło*, Warszawa 1957, s. 554-555, 559-560) z fragmentami *Zdobycia władzy* (Paryż 1980), w których Miłosz po swojemu wykorzystał relację Podlewskiego, pozwala prześledzić, jakim operacjom semantycznym poddał poeta relację kronikarską, by zmienić akcenty w obrazie autentycznych wydarzeń i nadać wizji powstania sensy, których w tekście Podlewskiego nie było.

1. Stanisław Podlewski, *Przemarsz przez piekło*

Z rozdziału *Mieszkańcy Starówki uderzają na barykady*:

Ludność cywilną ogarnia jakiś zbiorowy szal rozpacz i zapamiętania. Całe gromady kobiet z dziećmi i starców wychodzą z nor i ruin, łączą się w ogromne koryto i ruszają na powstającą barykadę przy placu Krasieńskich, pod bramą przejazdową na Żoliborz.

Odrącają obsadę barykady, w jakimś szale zaczynają rozbierać ją, wielu wspina się na usypisko kamieni i przechodzi na stronę nieprzyjaciela. Niesamowity krzyk i tumult. Nie odnoszą skutku prośby ani tłumaczenia chłopców, że grozi im śmierć.

Szkice

Dowódca barykady otrzymuje meldunek, że zbliżają się Niemcy; ma rozkaz utrzymać barykadę za wszelką cenę, daje więc rozkaz otwarcia ognia do tłumu.

Wielu ludzi stacza się z barykady, inni rozbiegają się w ruiny.

Z rozdziału *Kiedy nerwy odmówią posłuszeństwa*:

Nad ranem na murach wielu kamienic ujrzeni białe chorągwie. Gromady ludzi z tobołkami i białymi płachtami w rękach szły jak obłąkane ku stanowiskom nieprzyjacielskim, wprost na strzały. Chłopcy zatrzymywali ich. Wiedzieli, że ludzie ci idą na pewną śmierć, męczarnie i pohańbienie. Tłumaczyli, prosili, Nikt ich nie słuchał. Przyjmowano z oburzeniem każde słowo nadziei. Nie wierzono zapewnieniom, bo jakąż one mogły mieć realną wartość?

Każdego chłopca oblegały nieustannie gromady mieszkańców z zaciśniętymi pięściami, z twarzami napiętowanymi bólem i wściekłością. Nie liczono się już z niczym. Usta miały przekleństwa i złorzeczenia na wszystkich i wszystko.

– Zbrodniarze! Sprawcy naszych nieszczęść! Mordercy naszych dzieci! – Furczały chłopcom kamienie nad głowami. Jakaś młoda kobieta, obłąkana z rozpaczy po stracie trojga swoich dzieci, rzuciła się z pazurami do twarzy któregoś z żołnierzy.

– Bodajby cię pierwsza kula nie minęła...

W godzinę później dostał ów chłopiec odłamkiem. Leżał na gruzach z twarzą dzieciną, bladą i przeoraną krwawymi bruzdami. Ofiara bratniego przekleństwa?...

Wśród żołnierzy powstańczych narastała ponura rozpacz. Towarzyszyło jej zwątpienie i obawa, że może oni naprawdę są sprawcami tych nieszczęść, że są zbrodniarzami...

2. Czesław Miłosz, *Zdobycie władzy*, fragment rozdziału XX:

Poczucie bezsensu, nieszczęścia i chaosu było tak silne, że czuł je jak młodości, wlokąc się za Michałem. Dlaczego tu musiał być, po co? Ale stał przy Michale kiedy chude kobiety w płasko opadających lachmanach sukien, o nieprzytomnych oczach, wygrażały im pięściami. „Zbrodniarze! Mordercy naszych dzieci! Wydali nas na śmierć, a teraz uciekają!”. Ciśnięty kamień rozbił mu usta, ocierał je niezgrabnie, obliżując słony smak. Nie zasłonił się ręką kiedy drugi kamień przelatywał koło jego głowy. „Tak, jestem zbrodniarzem. Jestem, jestem” – powtarzał i było w tym coś jak pociecha, osiągnięcie dna, wszystko było równe w ohydzie, przestawało być czymś indywidualnym.

Zostali wyznaczeni na barykadę od północy. Ale tam, wśród detonacji i wzlatających brył kamienia też dosięgnął ich ten sam tłum, już teraz obojętny na niebezpieczeństwo. Ciągnąc powiązane sznurami toboły, niosąc dzieci, rozczochrane, zmięte gromady powiewały białymi płachtami zbierając się nie wiadomo skąd, z podziemi. „Puśćcie nas, pozwólcie przejść do Niemców” – wznosiły się głosy. „Dosyć mieliście naszej męki. Dajcie wyjść z piekła”.

Młody chłopak w podartej marynarce ściśniętej skórzanym pasem, stał przed barykadą. Próbował przemawiać: „Ludzie, co robicie, opamiętajcie się, wpuściecie Niemców”. Zagłuszyli go: „Oni uciekną do swoich kanałów, nas zostawia! Nie słuchać ich, kłamców, niszczycieli! na nich, nie pytać pozwolenia!”. Dowódca, szpakowaty oficer machał pistoletem, strzelił w powietrze, dźwięk zniknął we wrzasku i zgiełku kanonady. Już byli przy nich, ręce podnosiły kawały gruzu: „Rozbierać barykadę!” krzyknął jakiś męski głos. Z pasją zdzierali płyty, rzucali je daleko, odpychali obrońców. Młodzi żołnierze rozbiegali się na boki, przestraszeni. Kobiety, furie. Gniew ich matki, posłuszeństwo matce, cios z ręki matki, jej wola. „Niemcy idą!” – usłyszał Foka stojący przy Michale i dowódcy. Na szczycie barykady kłębowisko rąk, głów, białych płacht, przrzucanych worów.

Chwin Czesław Miłosz wobec powstania warszawskiego

Dowódca powiedział. „O Jezu” i zaraz jakby pochodził nie z jego ust, krzyk komendy: „Ognia! Po nich!”. Michał złożył się, Foka usłyszał „Ognia”, nacisnął cyngiel, Sten drgał w jego rękach i razem z tym: „Niech będzie, niech się dopełni, zbrodniarz, co robie”. Biegł już za Michałem na barykadę, przeskakując trzepoczące się ramiona kobiety, pas białej skóry, pas dawnej opalenizny, skądś skowyt małej dziewczynki: „Mamo, mamo”. Tam za nimi były włazy kanałów, inni, należało bronić za wszelką cenę. Strzelał zapamiętane i ta myśl: „Jeżeli teraz zginę, to czy broniąc tamtych, co teraz wychodzą czy własnej nadziei, że stąd się wydestanę?” (Z, s. 63-64).

Abstract

Stefan CHWIN
University of Gdańsk

Czesław Miłosz facing the Warsaw Uprising

The interrelation between C. Miłosz's resolutely reluctant attitude toward the Warsaw Uprising and the core of his intellectual/artistic personality is worth considering. In its first section, this article analyses the poet's moral, political and, in broader terms, historical way of thinking about the 1944 event (his attitude toward the Home Army and the policy of the London-based Polish Government in Exile). The ways in which Miłosz's diagnosis was dependent upon how the situation of Poland would evolve after the possible victory of the Red Army over the Third Reich are also subject to analysis. The second section reconstructs the image of the Uprising as portrayed in *Zdobycie władzy* [‘The Seizure of Power’]. This depiction heralded an antinomy between the natural-sciences-based Darwinism, as a key to understanding history, and a sense of deep contradiction between the order of moral values and the rights of nature – the antinomy of importance to this author's later-period works.

Ewa KOŁODZIEJCZYK

Czesław Miłosz jako amerykański korespondent prasowy¹

W 1947 roku Czesław Miłosz pod pseudonimem Jan. M. Nowak² opublikował na łamach „Odrodzenia” cykl artykułów pod tytułem *Życie w USA* opatrzony podtytułem *Od specjalnego wystannika „Odrodzenia”*. Dziewiętnaście odcinków ukazało się w nieregularnych odstępach – pierwszy, z grudnia 1946, wydrukowano w ostatnim numerze tego roku, a ostatni – z listopada – w numerze 43. z 1947 roku. Dwudziesty odcinek, który mógłby ukazać się w 1948 roku, nie został opublikowany na

¹ Szkic powstał w ramach projektu badawczego własnego „Wątki amerykańskie w twórczości Czesława Miłosza w latach 1945-1953”. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki.

² Zob. *Słownik pseudonimów pisarzy polskich XV w.-1970 r.* oprac. zespół pod kier. E. Jankowskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, t. 2, s. 705. Tożsamość J.M. Nowaka pozostawała długo nieznana. Zarówno Jacek Natanson, jak i Wiesław Paweł Szymański, autorzy prac monograficznych o tygodniku „Odrodzenie”, nie wspominają ani o cyklu *Życie w USA*, ani o jego twórcy. Natanson pisze jedynie, że Miłosz był publicystą i reportażystą „Odrodzenia”, wskazuje jednak wyłącznie na teksty opatrzone imieniem i nazwiskiem (zob. J. Natanson *Tygodnik „Odrodzenie” 1944-1950*, PWN, Warszawa 1987, s. 79). Szymański relacjonuje udział Miłosza w dyskusji „Odrodzenia” o katastrofizmie literatury przedwojennej i w dyskusji „Twórczości” o dorobku Dwudziestolecia. Docenia jego szkice o literaturze amerykańskiej oraz wskazuje na wysoką rangę, jaką nadawały tygodnikowi jego poezje i przekłady. Pisze o pierwszej recepcji *Traktatu moralnego*, nigdzie natomiast nie wspomina o cyklu *Życie w USA* (W.P. Szymański „Odrodzenie” i „Twórczość” w *Krakowie (1945-1950)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wyd. PAN, Wrocław 1981). O cyklu tym nie wzmiankuje także Andrzej Franaszek (*Czesław Miłosz. Biografia*, Zak, Kraków 2011).

jego prośbę. Korespondencja Czesława Miłosza z Karolem Kurylukiem, ówczesnym redaktorem „Odrodzenia”, nie wyjaśnia, dlaczego cykl nie był kontynuowany. Najbardziej prawdopodobnym powodem wydaje się zwolnienie Kuryluka z funkcji redaktora naczelnego w lutym 1948 roku³.

Obok tekstów podpisywanych J.M. Nowak Miłosz przysyłał redakcji artykuły pod pseudonimem Żagarysta⁴ oraz pod własnym nazwiskiem⁵. Nie po raz pierwszy poeta występował w roli korespondenta zagranicznego – przed wojną pisał artykuły o życiu kulturalnym Francji. Jednak w Stanach Zjednoczonych jego sytuacja była inna – starszy o dziesięć lat przebywał tu jako urzędnik państwowy, pisał o kraju należącym do konkurencyjnego obozu politycznego, wreszcie, źródła jego doniesień były bardziej różnorodne. Zaważyło to na stylu, doborze materiału i sposobach jego komentowania. Miłosz w liście do Karola Kuryluka złożył jeszcze jedną ofertę:

Będę chciał pojechać do Meksyku, ale tylko w tym wypadku to mi się uda, jeżeli „Odrodzenie” mnie sfinansuje w zamian za korespondencje z Meksyku, który jest fantastycznie ciekawym krajem. Potrzeba by mi było na to 300 dolarów, bo sam bilet tam i z powrotem kosztuje 215 dolarów. Jest tam Parnicki, który zdycha z nostalgii, ale oczywiście nie ma tam w ambasadzie nikogo, z kim chciałby gadać i mógłby się dogadać. Niech mi pan napisze, co pan myśli o mojej podróży do Meksyku.⁶

Z zachowanych listów redaktora i Miłosza nie wynika, by próbowali oni zrealizować to przedsięwzięcie.

Sytuacja korespondenta zza oceanu była wówczas niełatwa: w prasie polskiej pojawiało się coraz więcej propagandy na temat Zachodu, zwłaszcza Stanów Zjednoczonych⁷. Wszelkie próby obiektywnego przedstawiania Nowego Świata były wówczas co najmniej ryzykowne. Z kolei każda uzasadniona krytyka Ameryki mogła

³ Zob. J. Natanson *Tygodnik „Odrodzenie”...*, s. 136-138.

⁴ Mowa o szkicach *Książki i pisma w Stanach Zjednoczonych*, „Odrodzenie” 1947 nr 6; *Zabawy i spory*, „Odrodzenie” 1948 nr 44.

⁵ Mowa o reportażach i szkicach *Jeszcze o małżeństwie*, „Odrodzenie” 1945 nr 35; *Massachusetts*, „Odrodzenie” 1946 nr 31; *Na Independence Day*, „Odrodzenie” 1947 nr 29; *Abstrakcja i poszukiwania*, „Odrodzenie” 1947 nr 7; *Faulkner*, „Odrodzenie” 1947 nr 24; *Henry Miller, czyli dno*, „Odrodzenie” 1948 nr 39. W latach wojennych Miłosz był okazjonalnym recenzentem teatralnym tygodnika. Po wojnie, jak za okupacji, ogłaszał w „Odrodzeniu” nowe wiersze. O jego poezji pisała Janina Pregerówna (*Poezja po wojnie*, „Odrodzenie” 1947 nr 7).

⁶ List Czesława Miłosza do Karola Kuryluka – brak daty. Rękopisy dziewięciu listów Czesława Miłosza do Karola Kuryluka znajdują się w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie w zbiorze nr 4 pod sygnaturą 4135.

⁷ Zob. W. Bolecki *Emigracji obraz*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Universitas, Kraków 2004, s. 54-69. Nie było od niej wolne „Odrodzenie” – zob. J. Natanson *Tygodnik „Odrodzenie”...*, s. 97-105.

z braku dostępu do informacji i możliwości ich uwiarygodnienia narażać autora na zarzut propagandowości w kręgach przeciwnych nowemu ustrojowi. Miłosz był świadom, jak delikatnej misji podejmuje się, tworząc cykl informacyjno-edukacyjny w latach, gdy żelazna kurtyna coraz skuteczniej utrudniała docieranie do wiedzy na temat zachodniej cywilizacji. Mityczne źródła wyobrażeń o Ameryce były tym mocniej, im bardziej postępowała stalinizacja życia. Niekiedy Miłosz daje upust zniecierpliwieniu, polemizując z redakcją „Kuźnicy”, w której publikował pod własnym nazwiskiem:

O Stanach Zjednoczonych można powiedzieć rzeczy bardzo nieprzyjemne. Zastanawiający jest fakt, że ci, którzy strzelają w Stany Zjednoczone, strzelają najczęściej niecelnie. Zarówno nasłuch zagranicznych stacji radiowych jak przeglądanie amerykańskiej prasy dają amerykańskim dziennikarzom ogromną ilość bardzo zabawnego materiału. Ten materiał drukuje się tutaj często bez komentarza i czytelnik, który ryczy ze śmiechu, albo oburza się – zależnie od usposobienia – nie potrzebuje już dodatkowego przekonywania, że reszta świata jest barbarzyńska i załgana, a zważywszy, że taka szowinistyczna mentalność mało sprzyja współpracy międzynarodowej. Napisanie, że w New Yorku stoją ogonki po chleb (w jednym z najbardziej pomyślnych okresów w historii Stanów), albo że zdemobilizowani żołnierze są bez środków do życia (projekt budżetu przedłożony Kongresowi przez rząd przewiduje nadal bilionową sumę na kształcenie weteranów w szkołach i uniwersytetach) czy też przekonywanie, że na każdym drzewie wisi powieszony Murzyn – byłoby przykładem takiego niecelnego strzelania.⁸

W tych okolicznościach podpisywanie korespondencji pseudonimem było bodaj warunkiem, by informować – na tyle, na ile pozwalało czujne oko cenzury – o amerykańskiej polityce, gospodarce, kulturze i obyczajowości⁹.

Miłosz proponował pisanie pod innym pseudonimem, jednak redaktor „Odrodzenia” zdołał go przekonać. Wybierając popularne nazwisko, Kuryluk przebiera Miłosza w kostium *everymana*, poznającego Nowy Świat nie inaczej niż inni tam przybywający, a zarazem podkreśla jego obcość w tamtejszej rzeczywistości. Mogło to także służyć ukryciu autora przed jego ówczesnymi przełożonymi i przeciwnikami – tak wynikałoby z listu Czesława Miłosza. Prosząc w nim o niepublikowanie jednego odcinka cyklu, poeta pisze między innymi: „Powody wiążą się z moim statusem dyplomatycznym i są poważne, zarówno publicznie, jak i prywatnie. Nie chcę się nad nimi rozwodzić, sam Pan je odgadnie, jeżeli weźmie Pan pod uwagę, że indywidualność Nowaka dla pewnych kół jest wątpliwa, o czym niedawno się dowiedziałem”¹⁰. Jak wiadomo, obok korespondencji dla „Odrodzenia” Miłosz regularnie nadsyłał raporty ze swojej pracy do Ministerstwa Spraw Zagranicznych –

⁸ J. M. Nowak *Życie w USA*, „Odrodzenie” 1947 nr 7.

⁹ Omówienie cyklu *Życie w USA* jest przedmiotem osobnego szkicu.

¹⁰ List Czesława Miłosza do Karola Kuryluka z 10 lutego 1948 roku. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Zbiór nr 4, sygn. 4135.

będąc czynnym dyplomatą, mógł nie chcieć ujawniać się jako publicysta¹¹. W raporcie dla MSZ bardzo zręcznie zabezpieczył się przed zarzutem o zatajanie współpracy z „Odrodzeniem”: „Zaopatruję redakcję «Odrodzenia» w krótkie artykuły podające najważniejsze wydarzenia w Ameryce i materiały (np. list Wallace’a)¹². Dla pisma «Twórczość» zdobyłem prawa do druku dwóch amerykańskich szkiców literackich (o Caldwellu i Steinbecku), pióra Frohocka, profesora Columbia University”¹³.

Choć artykuły o Ameryce podejmują podobną co sprawozdania tematykę, autor dołożył wszelkich starań, by nie odkryto wspólnej tożsamości dyplomaty i korespondenta. Lektura raportów służbowych Miłosza potwierdza jego późniejszą wypowiedzi o tym, że pisał odważnie, a jego doniesienia nie były – by użyć jego języka – ulizane¹⁴. Swoboda, z jaką opisywał początki zimnej wojny, pozycję komunistów w Stanach Zjednoczonych, wiedza, jaką posługiwał się w rzetelnych ocenach polityki Związku Radzieckiego nakazują traktować jego analizy z najwyższą powagą. Waszyngton przypomina mu trzeci Rzym raczej w negatywnym znaczeniu, z drugiej strony nie ma on złudzeń co do polityki wewnętrznej i zagranicznej ZSRR. Ironiczny stosunek do sowieckiego aparatu władzy, zanim w Polsce na dobre zaprowadzono stalinizm, dowodzi sporego temperamentu politycznego. Miłosz już wówczas nie krył, że cieszył się wolnością wyrażania opinii w pismach służbowych. Pisał w liście do Ryszarda Matuszewskiego: „W ogóle lubię pisanie raportów do MSZ, bo dają znacznie większą swobodę w przedstawia-

-
- 11 Sprawozdania Czesława Miłosza ze służby dyplomatycznej w Ambasadzie RP w Waszyngtonie znajdują się w Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Píše o nich częściowo M. Cichecka *Czesław Miłosz na służbie dyplomatycznej w USA*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka 2005 t. 12, s. 219-252 oraz A. Franaszek *Miłosz*, s. 409-420.
- 12 Mowa o liście otwartym skierowanym przez Henry Wallace’a do prezydenta Stanów Zjednoczonych. Po serii wystąpień Wallace’a krytykujących politykę zagraniczną administracji Trumana był on bezpośrednią przyczyną jego dymisji ze stanowiska sekretarza handlu. List ten nie ukazał się w „Odrodzeniu”.
- 13 *Sprawozdanie z działalności Czesława Miłosza, attaché kulturalnego przy Ambasadzie R.P. w Waszyngtonie za czas 1 XI-1 XII 1946r. Raporty propagandowe [sprawozdania (miesięczne, dwumiesięczne) z działalności attaché kulturalnego Ambasady R.P. w Waszyngtonie (Cz. Miłosza) za okres listopad 1946-listopad 1947r.]*. Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych (dalej: AMSZ), zespół 21, wiązka 86, teczka 1171.
- 14 Zob. list zastępcy dyrektora Departamentu Prasy i Informacji Aleksandra Jackowskiego z upomnieniem, w którym pisze m.in. „Musimy, niestety, stwierdzić, że raport ten odbiega znacznie od raportów, jakie zwykli przysyłać attachés kulturalni. Nie ma w nim ani słowa o istocie pracy Attachatu, o czynnościach przezeń wykonywanych, o spotkaniach z osobistościami ze sfer literackich i naukowych. Raport ten nie obejmuje zupełnie charakterystyki nastrojów, pracy kulturalno-oświatowej, prowadzonej wśród Polonii amerykańskiej. Raport ten nie obejmuje zupełnie sprawy propagowania kultury polskiej na terenie SZ”. Departament Prasy i Informacji, z. 21, w. 87, t. 1182.

niu sytuacji obiektywnej”¹⁵. Zestawienie raportów służbowych z cyklem *Życie w USA* rzuca na jego korespondencje właściwe światło. Publicystyka zawiera treści zredukowane: mniej tu podjętych zagadnień, a komentarze do nich nie są tak obszernie. Miłosz wyraźnie odseparował te role na różnych płaszczyznach, stąd także decyzja, by oba tak różne *modi* omawiania aktualności amerykańskich rozdzielić także na poziomie sygnatury autorskiej.

Na czym polega separacja ról w raportach i szkicach? Nie dotyczy ona – co ciekawe – stylu, którym posługują się dyplomata i korespondent. Te bywają do siebie ładząco podobne. Raporty służbowe Miłosza mają literacki nerw, a swoboda, z jaką dobierał tematy i formę komentarza była tak duża, że spotkała się z pisemną krytyką ze strony krajowych przełożonych. To w artykułach dla „Odrodzenia” łatwiej dostrzec zabiegi autocenzury lub mylenia tropów. Po pierwsze, w raportach i szkicach autor nie dubluje tematów oraz źródeł, z których czerpie informacje oraz argumenty. Zachowuje akrobatyczną ostrożność, wystrzegając się cytowania tych samych gazet, publicystów, posługiwania się tymi samymi danymi i opiniami. Tylko w kilku sytuacjach można dostrzec zbieżność stanowisk dyplomaty i korespondenta – zdarza mu się komentować ten sam rysunek satyryczny, tę samą książkę czy wystawę. Po drugie, w cyklu dokłada starań, by nie przedstawiać niepochlebnie osób, które atakuje prasa. Dotyczy to przede wszystkim prezydenta Harry’ego Trumana, o którym w raportach Miłosz wyraża się w ostrych słowach – najłagodniej określa go jako człowieka o „dość skromnych kwalifikacjach umysłowych”¹⁶, natomiast w cyklu stara się wyświetlić jego zalety jako gracza politycznego czy zwolennika reform socjalnych. Tonuje polską dyskusję na temat rasizmu w Stanach Zjednoczonych, nie wyjawia krytycznych obserwacji dotyczących Polonii amerykańskiej – krótko mówiąc, w kwestiach, które uważa za wymagające ogólnego opisu jest bardziej dyplomatyczny niż w raportach dla MSZ. Wybór takiej postawy był podyktowany przekonaniem, że mimo napiętych stosunków między państwami trzeba współdziałać na płaszczyźnie umysłowej. Wprawdzie niejeden raz korespondent ostro szarżuje w krytyce Ameryki, ma jednak pewien cel – demitologizację Nowego Świata, który w zbiorowej świadomości Polaków przybiera postać wyidealizowaną, bo niepotwierdzoną osobistym doświadczeniem. Po trzecie, błyskotliwe analizy polityczne w sprawozdaniach są skracane, upraszczane, ba! niekiedy ich kierunki bywają rozbieżne. Zdarza się tak w przypadku oceny pozycji komunistów w Stanach Zjednoczonych oraz politycznej roli związków zawodowych – o ile autor raportów nie ma złudzeń co do przyszłości komuni-

15 C. Miłosz *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945-1950*, Znak, Kraków 2007, s. 404.

16 *Raport sytuacyjny o nastrojach na terenie działalności Konsulatu Generalnego w Nowym Yorku za okres I IX-30 IX 1946 r. Raport sytuacyjny o nastrojach na terenie działalności Konsulatu w Nowym Yorku za okres I VI-15 VII 1946. Raporty prasowe [Raporty sytuacyjne sporządzone przez Attaché Kulturalnego Konsulatu Generalnego R.P. w Nowym Yorku – Oprac. Czesława Miłosza]*. Kwiecień-wrzesień 1946 r. AMSZ, z. 21, w. 87, t. 1182.

zmu w Ameryce, kariery Henry Wallace'a czy finału sporów między związkami, o tyle korespondent podaje informacje tak, jak gdyby wszystkiego tego nie był świadom. Analizy w cyklu *Życie w USA* są skonstruowane tak, by wydawały się powierzchowne i pisane na gorąco, bez dostatecznego rozeznania – w rzeczywistości mają fascynujące odpowiedniki w raportach.

Osobną kwestią jest sprawa autorstwa diagnoz oraz prognoz politycznych i społecznych przedstawianych w cyklu. Miłosz twierdził, że w konsulacie próbowano osadzić go w roli figuranta¹⁷, a jego podstawowym zajęciem miało być czytanie i streszczanie prasy amerykańskiej na użytek władz krajowych. Mówił o tym w wywiadzie-rzecz:

Panu mogę wytłumaczyć, jaka była moja rola, kiedy siedziałem w Ameryce. To była rola korespondenta polskiej prasy, zamaskowanego, nie tyle zamaskowanego, ale siedzącego niby jako dyplomata. [...] właściwie to ja czułem się zobowiązany do działania jako korespondent. I zresztą, co można teraz powiedzieć, moja rola prawdziwa sprowadzała się do tego, że siedziałem, czytałem prasę amerykańską gorliwie i... oni nie chcieli w Warszawie raportów jakichś takich ulizanych. Tylko po prostu nie mieli żadnej informacji o tym, co się dzieje w Ameryce. [...] I byli właściwie zadowoleni, kiedy pisałem bez żadnej cenzury, bez żadnego owijania w bawełnę, wszystko to, co można było wynioskować z prasy amerykańskiej. To była ta rola. (AP, s. 113-115).

Gdy Miłosz objął funkcję attaché kulturalnego i stanowisko II sekretarza Ambasady RP w Waszyngtonie, do jego obowiązków należało, jak referuje w jednym ze sprawozdań rocznych dla MSZ:

Attachat kulturalny
Czesław Miłosz:

1. ogólna polityka propagandy kulturalnej, stanowiącej, ze względu na specyficzne warunki, jeden z głównych środków ekspansji naszych placówek w Ameryce
2. informowanie kraju
3. organizowanie imprez na większą skalę
4. kontakty ze światem naukowym i artystycznym
5. sprawy podróży uczonych i studentów
6. reprezentowanie Ambasady w sprawach kulturalnych (konferencje, przemówienia etc.)¹⁸

W ocenie poety usiłowano zmarginalizować jego rolę zgodnie ze wskazówkami, jakie miał otrzymać Józef Winiewicz, ówczesny ambasador rządu w Waszyngtonie¹⁹. Działalność udokumentowana w raportach oraz późniejsze komentarze

¹⁷ Zob. A. Fiut *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 107.

¹⁸ *Raporty propagandowe [Sprawozdanie Ambasady R.P. w Waszyngtonie z działalności informacyjno-kulturalnej polskich urzędów na terenie Stanów Zjednoczonych za rok 1948]* 1949, AMSZ, z. 21, w. 86, t. 1173.

¹⁹ Zob. J. Winiewicz *Co pamiętam z długiej drogi życia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1985, s. 428.

dowodziłyby, że to się nie udało. On sam widział siebie jako kogoś, kto może i powinien przerzucać mosty pomiędzy Polską i Ameryką, inicjować oraz rozwijać współpracę kulturalną i naukową. Pozycję korespondenta szczególnie sobie upodobał. We wspomnieniach Miłoz nie tylko jednak nie mówi o cyklu opublikowanym w „Odrodzeniu”, ale wypowiada takie słowa: „W normalnych warunkach moje artykuły ukazywałyby się na pierwszej stronie gazety. A to były raporty, które szły tylko do Ministerstwa Spraw Zagranicznych”²⁰. Dla porządku: dwa odcinki cyklu *Życie w USA* znalazły się na pierwszej stronie „Odrodzenia”, kilka innych na drugiej lub trzeciej. Aktywność Miłoz znacznie wykroczyła poza przypisany mu zakres czynności, lecz źródła jego wiedzy o sytuacji politycznej i gospodarczej w Stanach Zjednoczonych to głównie lektury i rozmowy z ekspertami. Łatwo więc zrozumieć motywacje korespondenta, który posługując się cudzymi analizami, podaje je pod pseudonimem. Niekiedy Miłoz powołuje się na konkretne tytuły prasowe i książkowe, nazwiska wybitnych jego zdaniem analityków czy publicystów, jednak w miążdżącej liczbie przypadków dokonuje syntezy oraz kompilacji analiz i ocen z wielu źródeł, których nie wymienia. W związku z tym można by sygnalizować problem autorstwa owych korespondencji. Z jednej strony wydaje się ono niekwestionowane: Miłoz powołał do istnienia dzieło, obmyślił je i wykonał. Z drugiej strony nieustannie posługuje się stwierdzeniami: „prasa amerykańska ujawniła”, „jak twierdzi prasa”, „prasa amerykańska poświęca wiele miejsca”, „większość prasy pisze”, „mówi się”, „z tutejszej prasy można się dowiedzieć” itp., ustawicznie podkreślając swoją drugoplanową rolę. Jest świadomy, że porusza się zaledwie po powierzchni zdarzeń i dlatego powołuje się na sąd bardziej doświadczonych obserwatorów – pisze o tym w odcinku zamieszczonym w 7. numerze „Odrodzenia”:

Opinia dziennikarzy europejskich, przybywających do Stanów, zgodnie stwierdza, że na jakie takie rozeznanie się w zawilej strukturze ekonomiczno-politycznej tego kraju, nawet znającym język angielski, trzeba roku do dwóch lat. Krótki pobyt nie daje zwykle nic, pierwsze wrażenia są mylne, in plus albo in minus, gdyż przyjeżdżający na krótko dziennikarz jest zdany na łaskę i niełaskę swoich rozmówców, tak zresztą mniej więcej jak amerykański dziennikarz przyjeżdżający do któregoś z krajów Europy.²¹

Zabieg ten, obok chęci zamaskowania rzeczywistych kompetencji, mógł mieć jeszcze inne uzasadnienie – ewentualna krytyka jakiegoś aspektu życia w Stanach Zjednoczonych nie może być przypisana autorowi, ponieważ w większości przypadków jest przytoczeniem opinii krążących w amerykańskiej opinii publicznej. Kwestia ta mogła być dla Miłoz istotna. Jeśli pragnął być rzetelnym informatorem, nie mógł uniknąć poruszania tematów delikatnych czy przedstawiania sądów krytycznych, jakie formułowała prasa amerykańska w sprawach polityki, gospodarki czy kultury. By uniknąć posądzenia, że tą krytyką wpisuje się w krajowy

²⁰ *Czesława Miłoz autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził A. Fiut*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 116.

²¹ J.M. Nowak *Życie w USA*, „Odrodzenie” 1947 nr 7.

nurt ataków na Amerykę, stawia się w roli kogoś, kto cytuje, parafrazuje, przytacza i streszcza cudze wypowiedzi. W perspektywie późniejszej twórczości Miłosza można uznać, że cykl *Życie w USA* był swoistym warsztatem sylwy. W różnorodnej gatunkowo i stylowo całości wyraźne są zabiegi, by uatrakcyjnić formy kolejnych korespondencji. Autor wprowadza anegdoty, przytoczenia zasłyszanych lub przeprowadzonych rozmów, opisy rysunków satyrycznych, umieszcza tabele z danymi statystycznymi, zestawienia liczbowe, posługuje się quasi-listem czy włącza do całości tekst *in memoriam*. Ze względu na dobór treści, ich ułożenie w wątki, stylistyczną formę prezentacji, cykl ten należy ujmować jako część dorobku Miłosza, co nie unieważnia zarazem pytań o stopień jego identyfikacji z poglądami, które relacjonował. Przy okazji prezentacji problemu, oceny decyzji politycznej czy prognozy ekonomicznej pojawiają się wątpliwości, w jakim stopniu wykląda on własny punkt widzenia, a kiedy przedstawia opinię większości. Nie można jednak zapominać, że relacjonowane opinie pochodzą z czasopism, które profilem odpowiadały jego ówczesnych przekonaniom. Zarówno zachowane listy Karola Kuryluka, jak i komentarz, którym Miłosz opatrzył je w tomie *Zaraz po wojnie* wskazywałyby na to, że porozumieli się w kwestii poruszania problematyki politycznej. Jeśli w liście dołączonym do przekładów *negro spirituals* poeta stwierdza może nie do końca przekonująco: „Myślę, że sprawa kultury jakiegoś narodu nie powinna być mieszana z polityką. Gdyby była, Rosjanie np. nie mieliby wydanego u siebie całego Whitmana czy całego Hemingwaya”²², w kolejnym dodaje odwagi redaktorowi: „Niech się Pan zresztą zbytnio nie przejmuje sytuacją polityczną i niech Pan zachowa zimną krew przy redagowaniu pisma, jeżeli wolno mi doradzać. Szerzenie paniki i propagandy anty z obu stron jest raczej niedobrą przysługą dla ludzkości”²³. Podobną argumentacją Miłosz posługiwał się w raportach dla MSZ. Pisze w jednym z nich:

Nastawienie anty-amerykańskie w Polsce jest dla nas za granic b. niewygodne, jeżeli rozszerza się na zagadnienia stosunków kulturalnych. Dlaczego marxista uważa pewne kultury za tabu, wietrząc tam demoniczne pierwiastki, skoro rozumując logicznie światowa gospodarka socjalistyczna ogarnąć ma cały świat, a więc i kraje mówiące po angielsku – trudno zrozumieć.²⁴

W innym tonie dodaje:

Prowincjonalizm polski prowadzi do licznych błędów, które zaostrzają i tak zaognione stosunki z Ameryką. Jeżeli się nie oddziela wyraźnie zagadnień kulturalnych od fluktu-

²² List Czesława Miłosza do Karola Kuryluka – brak daty. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, zbiór nr 4, sygn. 4135.

²³ List Czesława Miłosza do Karola Kuryluka z dnia 25 listopada 1947 roku. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, zbiór nr 4, sygn. 4135.

²⁴ *Dezyderaty Attaché Kulturalnego. Raporty propagandowe [sprawozdania (miesięczne, dwumiesięczne) z działalności attaché kulturalnego Ambasady R.P. w Waszyngtonie (Cz. Miłosza) za okres listopad 1946-listopad 1947 r.]* AMSZ, z. 21, w. 86, t. 1174.

acyj w stosunkach z jakimś państwem – nigdy nie będzie wyjścia z impasu. Przeciwnie, w momentach napięcia trzeba byłoby podkreślać, że te napięcia w żadnym stopniu nie wpływają na stosunki kulturalne. Amerykanie, którzy są młodym narodem, są na to czuli. Nie kosztowałyby to nas wiele, a przeciwnie, znajomość cywilizacji amerykańskiej byłaby pożyteczna.²⁵

Kuryluk nie wywierał nacisku na poetę – zabiegał raczej o artykuły poświęcone współczesnej literaturze i kulturze amerykańskiej. Nie było zresztą po temu wielu okazji – Miłosz prawie w każdym liście uskarża się na brak jego odpowiedzi, opieszałość poczty i niecierpliwi się z powodu nieotrzymania potwierdzeń wpływu jego korespondencji. Pisze: „Co się z Panem dzieje? Czy zgrzybiał Pan i wyłyśniał już od nadmiaru pracy?”²⁶. 27 października 1947 zapytuje: „[...] milczy Pan zawzięcie. Czy otrzymał Pan 2 korespondencje Nowaka wysłane we wrześniu i 2 korespondencje wysłane w październiku, tudzież artykuł mój «Zabawy i spory» wysłany we wrześniu? Wiem, że listy lotnicze idą do kraju b. długo, natomiast z Polski dochodzą w 3-6 dni”²⁷. W liście z 25 listopada 1947 roku wyraża coraz większe zaniepokojenie:

Wiem z listów z Polski, że wydrukował Pan moją korespondencję z Bread Loaf. Czy inne materiały dotarły nie wiem. Ostatnio nie wysyłałem nic, a to z następujących powodów: poczta z Ameryki do Polski ogromnie się popsowała, niektóre listy lotnicze potrafią iść dwa miesiące (podczas gdy z Polski do Ameryki chodzi doskonale – w 6 dni list lotniczy jest już u adresata, czasem trochę prędzej, czasem trochę dłużej). W tych warunkach, nie wiedząc, kiedy materiały dojdą i co w świecie zajdzie w międzyczasie, ogromnie trudno jest uprawiać jakikolwiek typ dziennikarstwa. Zastanawiam się, co z tym fantem robić, wy powinniście trochę pomóczyć nasze władze pocztowe, bo to nam tutaj niezmiernie wszystko utrudnia. [...] Niech Pan zrozumie, że ja mam w pewnym sensie temperament dziennikarski i nie mogę zmusić siebie do pisania rzeczy, które ukażą się drukiem bardzo nieprędko.²⁸

Kolejną kwestią jest możliwość dokonywania zmian w cyklu przez redakcję „Odrodzenia” i cenzurę. W drugiej połowie lat 40. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk zorganizowany modelowo przez Jakuba Bermana podpo-

²⁵ Tamże.

²⁶ List Czesława Miłosza do Karola Kuryluka z dnia 1 grudnia 1947 roku. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, zbiór nr 4, sygn. 4135.

²⁷ List Czesława Miłosza do Karola Kuryluka z dnia 27 października 1947 roku. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, zbiór nr 4, sygn. 4135. W *Dezyderatach Attaché Kulturalnego* Miłosz interweniował w sprawie funkcjonowania poczty, wskutek którego cierpiała współpraca między wydawnictwami i placówkami naukowymi. Zob. *Raporty propagandowe [sprawozdania (miesięczne, dwumiesięczne) z działalności attaché kulturalnego Ambasady R.P. w Waszyngtonie (Cz. Miłosza) za okres listopad 1946-listopad 1947 r.]*. AMSZ, z. 21, w. 86, t. 1171.

²⁸ List Czesława Miłosza do Karola Kuryluka z dnia 25 listopada 1947 roku. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, zbiór nr 4, sygn. 4135.

rządkował wszystkie dziedziny życia publicznego, działając wedle sprawdzonych radzieckich wzorców²⁹. Pismo Kuryluka podlegało standardowym procedurom sprawdzającym. Jacek Natanson precyzuje:

Bieńkowski i Przyboś czytali oraz kwalifikowali prozę i poezję. Ostatnim „sitem” był Kuryluk, który bardzo liczył się ze zdaniem Przybosia. Prozę redagował Bieńkowski, który przysyłał Kurylukowi teksty z przypiętymi do nich karteczkami z własną opinią. Ostatecznie decydował Kuryluk; do spraw spornych angażował redaktora naczelnego „Twórczości”, Wykę. W sprawach publicystyki politycznej Kuryluk zasięgał rady Putramenta, w sprawach o największym znaczeniu – Borejszy, który zresztą w okresie krakowskim prawie nie angażował się w sprawy „Odrodzenia”³⁰.

Mimo to „Odrodzenie” w okresie krakowskim nie należało do czasopism o charakterze agitacyjnym. Omawiając różnice ideologiczne dzielące środowiska „Kuznicy” i „Odrodzenia”, to drugie Wiesław Paweł Szymański określa mianem lewicy liberalnej³¹. Badacze o różnym stosunku do PRL-u zgodnie podkreślają umiarkowanie i powściągliwość, jaką umiała zachować redakcja w sprawach bieżących³². Z pewnością przesądziło to o tym, że Miłosz zdecydował się tu posyłać swoje korespondencje. Gwarancją względnej niezależności dawało środowisko współpracujące z tygodnikiem. Poeta wspominał:

Kuryluk powojenny nie miał dobrej opinii u twardych komunistów, jak można się przekonać ze wzmianek o nim w listach Putramenta. Uważano, jak się zdaje, że był za mało bojowy, zbyt kulturalny. Jako redaktor starał się być samodzielny i niezależny w sądach. Czasy krakowskie „Odrodzenia” były dla niego pomyślne. Znalazł tam wartościowych współpracowników i sojuszników, m.in. Kazimierza Wykę. Przeniesienie redakcji do Warszawy w 1947 roku oznaczało codzienne ingerencje ze strony Borejszy, co wreszcie doprowadziło do starcia się z nim, kiedy to Kuryluk nie ustąpił i zrezygnował z posady.³³

Jak wiadomo, poeta bardzo dbał o formę publikacji swoich szkiców i przekładów – także w korespondencji z redaktorem „Odrodzenia” udzielał dyrektyw wydawniczych zwłaszcza w odniesieniu do poezji i przekładów:

²⁹ Zob. K. Gajda *Cenzura*, hasło w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, s. 32-33. Zob. także S. Kisielewski *Przeciw cenzurze – legalnie (garcść wspomnień)*, „Zapis” 1977 nr 4; A. Paczkowski *Cenzura 1946-1949. Statystyka działalności*, „Zeszyty Historyczne” 1996 z. 116; S. Żak *Cenzura wobec humanistyki*, WBP, Kielce 1996; J. Bates *Cenzura w epoce stalinowskiej*, „Teksty Drugie” 2000 nr 1-2; K. Budrowska *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948-1958*, Wyd. UwB, Białystok 2009.

³⁰ J. Natanson *Tygodnik „Odrodzenie”...*, s. 64-65.

³¹ W.P. Szymański „Odrodzenie” i „Twórczość”..., s. 83.

³² Zob. K. Koźniewski *Węzły życia*, w: tegoż *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych 1944-1950*, Czytelnik, Warszawa 1977; W.P. Szymański „Odrodzenie” i „Twórczość”..., s. 76-78; J. Natanson *Tygodnik „Odrodzenie”...*, s. 65-70; G. Wołowicz, „Odrodzenie”, hasło w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, s. 161-162.

³³ C. Miłosz *Zaraz po wojnie*, s. 569-557.

Przesyłam Panu porcję swoich wierszy z prośbą o wydrukowanie ich wszystkich w jednym numerze i w tej kolejności, w jakiej są przepisane. Jest tego sporo, ale wiersze, z małymi wyjątkami, nie są szczególnie trudne dla czytelników, więc chyba to nie zawali Panu numeru kobyłą. Gdyby z jakichś względów chciał Pan odstąpić do zasady, której na ogół przestrzegam, aby wiersze drukować w grupie, tak jak idą, niech się Pan łaskawie porozumie ze mną. Przesyłam też fotografię, na wypadek gdyby Pan zechciał z niej skorzystać. Ale Panie Karolu, niech pan nie daje wierszy moich *petitem*, tylko tą czcionką, którą Pan ostatnio drukuje wszystkie wiersze, co jest o wiele lepiej.³⁴

Poeta zabiegał, by poprzez zestawienie jego tekstów z innymi artykułami nie wywierać wpływów propagandowych. W listach do Kuryluka można znaleźć także prośbę o skreślenie ze szkicu *passusu*, który po pewnym czasie autor uznał za niepotrzebny. Wynika z nich jasno, że Miłosz był świadom ingerencji cenzury w teksty przed ich publikacją – w liście z 1 grudnia 1947 roku zwraca uwagę na przesadne przerobienie na język galicyjski stylu artykułu swojego współpracownika z Harvardu. Podejmuje też osobistą grę z cenzurą, w którą angażuje Karola Kuryluka:

Tym razem posyłam porcję przekładów z poezji amerykańskiej. Zasadniczo nie powinny panu sprawić kłopotu, bo noszą charakter twórczości ludowej czy też wyrażają „ludowego ducha” i nie można ich w żadnym razie pomieszać z obecną polityczną linią amerykańską. Ten ich charakter jest tak wyraźny, że nie uważałem nawet mówić o tym w słowie od tłumacza. Jest tego sporo, a jak pan wie lubię drukować całą porcję od razu, bez rozdrabniania na poszczególne numery. [...] Gdyby pan nie chciał z jakichś względów tego drukować, niech pan łaskawie przekaże te przekłady Wyce.³⁵

Z kolei raporcie dla MSZ pisze: „Poza tym niezwykle napastliwy ton prasy polskiej (wykreślanie z artykułów zwrotów przychylniejszych dla Ameryki, brak upamiętnienia Independence Day – co jest rocznicą, na którą pracował i Kościuszko, i Tom Paine – najbardziej postępowi ludzie ówczesnego świata)”³⁶. Autor tak dalece dbał o zachowanie niezależności, że gdy „Odrodzenie” przeniesiono do Warszawy, a redaktorem naczelnym pisma został Jerzy Borejsza, w liście do Ryszarda Matuszewskiego, stawia ultimatum dotyczące publikacji swojego szkicu: „Miłosz prosi albo o wydrukowanie go w całości, albo o niedrukowanie wcale, jeżeli to okaże się niemożliwe i że się nie zmartwi specjalnie, jeśli ze względów cenzuralnych ten artykuł nie będzie mógł się w «Odrodzeniu» ukazać”³⁷.

Najważniejsze byłoby zrekonstruowanie źródeł, w oparciu o które Miłosz formował swoje poglądy na temat sytuacji politycznej i gospodarczej w Stanach Zjed-

34 List Czesława Miłosza do Karola Kuryluka z 25 grudnia 1947 roku. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, zbiór nr 4, sygn. 4135.

35 List Czesława Miłosza do Karola Kuryluka – brak daty. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, zbiór nr 4, sygn. 4135.

36 *Dezyderaty Attaché Kulturalnego. Raporty propagandowe [sprawozdania (miesięczne, dwumiesięczne) z działalności attaché kulturalnego Ambasady R.P. w Waszyngtonie (Cz. Miłosza) za okres listopad 1946-listopad 1947 r.]*. AMSZ, z. 21, w. 86, t. 1171.

37 C. Miłosz *Zaraz po wojnie*, s. 404.

noczonych oraz zbadanie samego procesu formowania – w sensie intelektualnym i pisarskim – tej wizji. Misja ta miałaby wiele z poszukiwania igły w stogu siana. Dyplomata czytał codziennie bardzo wiele tytułów i każdego dnia mógł kompilować opinie na podstawie różnych źródeł³⁸. Nie wszystkie czasopisma musiał czytać osobiście. Można przypuszczać, że korzystał z otrzymywanych z rozdzielnika szczegółowych sprawozdań prasowych przygotowywanych dla ambasady oraz polskiego MSZ przez PRIS (Polish Research and Information Service), specjalną komórkę do tego celu powołaną. Z korespondencji ambasady z Warszawą wynika, że w Waszyngtonie brakowało urzędników do czytania i analizy prasy amerykańskiej. W jednym ze sprawozdań Miłosz pisze: „Attaché prasowy czyta dziennie sam około 5 dzienników, dwa telegraficzne serwisy prasowe, konieczne jest niezależnie od tego stałe, rutynowane śledzenie prasy i robienie wycinków z niej przez specjalnego pracownika”³⁹.

W listach z tamtych lat poeta wielokrotnie wyraża uznanie dla różnorodności i poziomu amerykańskiego dziennikarstwa zwłaszcza dotyczącego sytuacji międzynarodowej – zaświadcza tym samym o częstej lekturze prasy. To, co udaje się zrekonstruować na podstawie cyklu *Życie w USA*, to zaledwie korpus cytowanych najczęściej czasopism. O wielu Miłosz nie wspomina, wymienia je z kolei w listach. Wydaje się zatem, że musimy zadowolić się tym, co powiedział on sam i pamiętać o skomplikowanej relacji pomiędzy rolą korespondenta i autorem formułowanych w cyklu opinii. Kwestią niezwykle istotną jest selekcja materiału prasowego pod kątem raportów dla MSZ i na potrzeby cyklu. Pragnąc zachować *incognito*, Miłosz tak dobiera tytuły dla „Odrodzenia”, by nie pokrywały się one ze źródłami jego analiz służbowych. W tych drugich chętnie posługuje się „New York Timesem”, „The New Herald Tribune”, „Saturday Evening Review” pomijanymi w *Życiu w USA*, w którym z kolei powołuje się na tytuły prawie niewykorzystywane w sprawozdaniach. Ta gra prowadzona z przełożonymi w kraju nie była, jak można się domyślać, możliwa na dłuższą metę...

Jednym z najczęściej wymienianych przez niego tytułów był „The New Republic”, istniejący od 1914 roku dwutygodnik o postępowo-liberalnym profilu – posługuje się nim, co było rzadką praktyką, i jako dyplomata, i jako publicysta. Ana-

³⁸ Do dyspozycji pracowników attachatu były następujące dzienniki: „New York Times”, „New York Herald Tribune”, „New York Post”, „Daily Worker”, „Washington Post”, „Times Herald”, „Washington Daily News”, „Evening Star”, „Chicago Daily Tribune”, „St. Louis Dispatch”, „Gazette and Daily”, „Christian Science Monitor”, „Baltimore Sun”, „Wall Street Journal”, londyński „Times”, „Nowy Świat”, „Dziennik dla Wszystkich”. Czytano także czasopisma i wydawnictwa periodyczne: „Time”, „New Yorker”, „The Nation”, „The New Republic”, „U.S. News and World Report”, „Saturday Evening Post”, „Harper’s”, „United Nations Worlds”, „Foreign Affairs”, „Foreign Policy Reports”, „Foreign Policy Bulletin”, „American Perspective”, „World News Letter”, „Report on World Affairs”, „In fact”, „Marshall Plan Letters”, „Głos Ludowy”.

³⁹ Zob. Archiwum MZS, Departament Informacji i Prasy, z. 21, w. 86, t. 1173, s. 4-5.

lizowano w nim sprawy polityki wewnętrznej i zagranicznej USA, a jego wydawcą był Henry Wallace, czołowy polityk postępowej frakcji Partii Demokratycznej. Mimo początkowych sympatii dla rewolucji w Rosji, w okresie zimnej wojny w redakcji pogłębiał się sceptyczny stosunek do Związku Radzieckiego. Wallace zdymisjonowany przez prezydenta Trumana ze stanowiska sekretarza handlu, wykorzystywał swą pozycję w gazecie dla bezprzykładnej krytyki polityki zagranicznej administracji oraz tzw. doktryny Trumana, której ogłoszenie uznał za początek stulecia strachu – Miłosz wspomina o tym w odcinku zamieszczonym w 5. numerze „Odrodzenia”. Negatywne oceny komunizmu sowieckiego w „The New Republic” pojawiły się w dopiero w 1948 roku po odejściu Wallace’a ze stanowiska redaktora naczelnego. Motywowanym decyzją o kandydowaniu na urząd prezydenta z ramienia Partii Postępowej (Progressive Party). Cykl *Życie w USA* zawiera bardzo wiele śladów lektury „The New Republic”: od zainteresowania procesem tworzenia Partii Postępowej i sytuacją związków zawodowych do podchwytywania ocen polityki wewnętrznej i międzynarodowej administracji prezydenta Trumana.

Innym pismem, na które chętnie powoływał się autor, było „P.M.” nazywane w raportach dla MSZ lewicowym. W tym nowojorskim dzienniku głos zabierali niekiedy dziennikarze o radykalnych poglądach, także członkowie Partii Komunistycznej (CPUSA). To powodowało, że oskarżano pismo o komunizowanie, choć krytykowano tu nie tylko politykę Partii Komunistycznej, ale otwarcie polemizowano z jej oficjalnym czasopismem „Daily Worker”. „P.M.” (nazwa jest skrótem słów Picture Magazine) wyróżniała duży jak na ówczesny dziennik liczbą zdjęć, rysunków satyrycznych oraz tzw. „komików”. Miłosz w korespondencjach wielokrotnie opisuje amerykańskie rysunki satyryczne o tematyce politycznej – ich źródłem mógł być właśnie „P.M.”.

Korespondent dzielił się też lekturą „Foreign Affairs”, nowojorskiego dwumiesięcznika publikowanego przez Radę Stosunków Międzynarodowych. Był on poświęcony polityce zagranicznej i roli Ameryki w budowaniu ładu międzynarodowego. Pismo to odegrało istotną rolę w pierwszych latach zimnej wojny, zwłaszcza dzięki publikacji tzw. „długiego telegramu” George’a Kennana. Okazjonalnie Miłosz powoływał się na „The Nation”, który w latach 40. miał bardziej lewicową orientację niż „The New Republic”, oraz na „Fortune”, dwutygodnik o tematyce biznesowej. Czytał londyński dziennik „Daily Mirror” oraz „The Christian Science Monitor”, dziennik, który nie był organem kościelnym, nie prowadził działalności ewangelizacyjnej, zachowywał natomiast bezstronność polityczną i niezwykle profesjonalnie omawiał sprawy bieżące Stanów Zjednoczonych i świata. W listach wymienia też „United Nations World”, „Partisan Review”, „Science and Society”, „Saturday Review of Literature”, „New Foundations”, „Political Affairs” oraz „Mainstream and Masses”. We wspomnieniach pierwszego pobytu w Stanach Zjednoczonych Miłosz wraca do znajomości zawartych w kręgu czasopisma „politics”. Z raportów dla MSZ wiadomo, że poznał także dziennikarzy „New York Timesa” oraz Gertrude Samuels z „New York Times Magazine”. Taki dobór czasopism i znajomości, jeśli wydaje się dość jednostronny, należy uznać za konsekwent-

ny – wśród pism społeczno-politycznych czytanych przez poetę w przedwojennej w Polsce jednym z najważniejszych był „Miesięcznik Literacki”.

By ustalić, czy w cyklu dokonywano zmian, na które autor nie miał wpływu, należy sprawdzić, czy dokonywano ingerencji w kolejne odcinki cyklu, porównując teksty opublikowane z rękopisami nadsyłanymi Karolowi Kurylukowi⁴⁰. Warto zasygnalizować ewentualne kłopoty w próbach odtworzenia poglądów Miłosza na sprawy, które opisywał. Oczywiście, nie można i nie trzeba marginalizować jego ówczesnych wypowiedzi na temat polityki Stanów Zjednoczonych, z samego tylko powodu, że temat władzy zawsze go fascynował. Trzeba jednak zastrzec, że istnieją rozbieżności między wypowiedziami korespondenta piszącego pod pseudonimem i dyplomaty sporządzającego raporty służbowe, a może i przekonaniem prywatnymi samego Miłosza, jeśli miał je wtedy sprecyzowane. Na uwagę zasługuje szczególnie pozycja autora cyklu, z niej także wynika bowiem jego oryginalny kształt. Z jednej strony ma on wszelkie cechy intelektualisty-emigranta z Europy Środkowej przebywającego w Ameryce po raz pierwszy. Stwarza to bardzo korzystną, choć i ryzykowną sytuację poznawczą – obserwator spoza systemu często widzi w nim to, czego nie dostrzegają jego twórcy, choć może tworzyć nieistniejące związki między odległymi zjawiskami. Z drugiej strony posługując się diagnozami i argumentacją publicystów, polityków i ekonomistów amerykańskich, Miłosz prezentuje wewnętrzny punkt widzenia na aktualne sprawy kraju. Łącząc obie postawy, autor uczynił je nie tylko swoistą formą uczenia się Ameryki, ale i atrakcyjnym sposobem prezentowania jej odbiorcy, który ciekaw jest i emigranckich wrażeń, i fachowej wiedzy. Wydaje się, że jego główną intencją było wypełnić luki wiedzy czytelnika polskiego o kulturze i społeczeństwie amerykańskim. To z kolei zakładałoby dążenie do bezstronności i wszechstronności. Jak pokazują kolejne odcinki cyklu, Miłoszowi bliższe jest to drugie. Nie mógłby być neutralny już z samych powodów, jakie wyłożył Clifford Geertz⁴¹. Nazywając się korespondentem, stara się nim być w pełnym tego słowa znaczeniu. Wcielając się w rolę, poddaje ją krytycznej refleksji i wskazuje na trudności z nią związane – w kwietniu 1947 roku pisze: „Stany są krajem w bezustannym ruchu, miesiąc czasem znaczy więcej niż dziesiątki lat w cywilizacjach statycznych i niezmiennych. Warto o tym pamiętać, aby nie wpadać w pułapki zastawiane przez amatorów uogólnień, którzy starają się Amerykę »określić« dowcipnym powiedzonkiem”⁴². Słowa te nie wydają się obliczone wyłącznie na uwiarygodnienie istnienia osoby Jana M. Nowaka i odsunięcie podejrzeń o zbieżność osoby korespondenta i dyplomaty. Wypowiedział je ktoś, kto w trudnym prywatnie okresie amerykańskim – pragnął być użyteczny.

⁴⁰ Jest to częścią badań w projekcie „Wątki amerykańskie w twórczości Czesława Miłosza w latach 1945-1953”.

⁴¹ C. Geertz *Dzieło i życie: antropolog jako autor*, przeł. E. Dżurak, S. Sikora, KR, Warszawa 2000.

⁴² J.M. Nowak *Życie w USA*, „Odrodzenie” 1947 nr 10.

Szkice

Abstract

Ewa KOŁODZIEJCZYK
Technical University of Radom

Czesław Miłosz as a U.S. press correspondent

Discussed are the circumstances of the origins and publication of Czesław Miłosz's cycle *Życie w USA* ['Living in the U.S.A.'], published in *Odrodzenie* periodical (under the pseudonym of 'Jan M. Nowak') in 1946-1947, the time of his diplomatic service to the U.S. The cycle's construction is investigated in relation to reports submitted by the poet to the Polish Ministry of Foreign Affairs. The piece's origins are outlined, in light of Miłosz's (unpublished) correspondence with Karol Kuryluk, the then-Editor-in-Chief of *Odrodzenie*, and in the context of American press which Miłosz read at the time of his employment with the local office-of-attaché.

Komentarze

Marzena WOŹNIAK-ŁABIENIEC

Dolina Issy w dokumentach cenzury.
Wokół odwilżowej recepcji powieści
Czesława Miłosza¹

Jedna z książek, nieznanych tzw. „szerokim masom czytelników”, z trudem zdobywanych, tom, którego szczęśliwy właściciel nie zechce udostępnić bliźnim, chyba że otrzyma w zamian *Podróż do kresu nocy* lub *Lochy Watykanu*.

Biały papier okładki. Czesław Miłosz *Dolina Issy*,
Instytut Literacki, Paryż 1955 rok.

J.M. Rymkiewicz *Materiały do portretu dziecięcia Europy*;
fragment zdjętej przez cenzurę recenzji *Doliny Issy*, 1957

Dolina Issy Czesława Miłosza, której pierwodruk ukazał się w pierwszych sześciu numerach paryskiej „Kultury” z 1955 roku, jeszcze w tym samym roku została wydana w Instytucie Literackim jako 10. tom Biblioteki „Kultury” i stopniowo mimo cenzury zaczęła docierać do krajowego czytelnika. Celem niniejszego artykułu będzie prześledzenie odwilżowej recepcji powieści – z jednej strony – w świetle oficjalnych publikacji krajowych, z drugiej – w świetle dokumentów Urzędu Kontroli. Materiałem badawczym będącym podstawą niniejszego – z konieczności skrótowego – opracowania są, poza prasą krajową, dokumenty GUKPPIW i oddziałów wojewódzkich, zgromadzone w Archiwum Akt Nowych – teczki z lat 1955-1957, dotyczące wiodących czasopism literackich i kulturalnych, a także czasopism społeczno-kulturalnych o zasięgu regionalnym, powstałych na fali przełomu październikowego. Teczki te zawierają głównie sprawozdania z kontroli prewencyjnej, przeglądy ingerencji oraz przeglądy przeoczeń i ingerencji zbędnych oraz

¹ Artykuł jest fragmentem przygotowywanej rozprawy na temat krajowej recepcji Miłosza w latach 1951-1980 w świetle dokumentów cenzury.

tw. sygnały. Ponadto badaniu poddano teczki zawierające dokumentację wydawnictw, przede wszystkim Czytelnika, Wydawnictwa Literackiego, Znaku, Wiedzy Powszechnej, Państwowego Instytutu Wydawniczego oraz wydawnictw wyznaniowych. Poza archiwum cenzury innym ważnym źródłem są dokumenty z archiwum PZPR, które przynoszą ciekawe informacje, przede wszystkim na temat cenzury druków nieperiodycznych (dokumentacja wydawnictw). Wydaje się, iż dopiero spojrzenie z tych dwu perspektyw – obiegu oficjalnego i działań cenzury – pozwoli zrekonstruować obraz odwilżowej recepcji *Doliny Issy*.

Wydane i zatrzymane świadectwa recepcji

Doceniona zarówno przez paryskie, jak i londyńskie środowisko emigracyjne² powieść spotkała się z odzewem również w kraju, choć nie tak dużym, z jakim spotkał się *Zniewolony umysł* czy *Traktat poetycki*. Braku szerszego zainteresowania książką nie tłumaczy fakt „zapisu” na nazwisko Miłosza, gdyż rok jej dwukrotnego wydania to jednocześnie rok powrotu głosów o Miłoszu w publicystyce krajowej, zainicjowany wrześniową publikacją opowiadania *Nim będzie zapomniany*³ i polemiczną wobec Brandysa odpowiedzią Flaszena⁴. Głosy, jakie pojawiły się w polskiej prasie kulturalnej i literackiej między jesienią 1955 a jesienią 1957, są świadectwem przede wszystkim krytycznego stosunku do pisarza-uchodźcy. Miłosz interesował wówczas polemistów głównie jako autor *Zniewolonego umysłu* i ta spóźniona ze względów cenzuralnych „recepca” przysłoniła najnowsze publikacje pisarza, tym bardziej że docierały one do kraju również z pewnym opóźnieniem. Ze względu na brak debitu w Polsce „Kultura” paryska nie dochodziła do krajowych adresatów⁵, na co uskarżali się oni często w – konsekwentnie zdejmo-

² Londyńczyk [J. Mieroszewski] pisze: „Stanisław Baliński, Stefania Kossowska, Juliusz Sakowski i Tymon Terlecki – w ramach audycji pn. «Głos wolnych pisarzy z Londynu» [...] – uznali po ożywionej dyskusji i kilku eliminacjach – *Dolinę Issy* Czesława Miłosza za najwybitniejszą książkę emigracyjną roku 1955. Brawo! Bez pudła” (*Najwybitniejsza książka roku 1955*, „Kultura” (Paryż) 1956 nr 4, s. 92). Por. również: *Najwybitniejsza książka emigracyjna roku 1955*, „Wiadomości” (Londyn) 1956 nr 12, s. 6; J. Giedroyc, J. Stempowski *Listy 1946-1969*, cz. I, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 459, 461. Książka miała też nielicznych przeciwników, wśród których wyróżniającą się postacią był Andrzej Bobkowski (por. A. Bobkowski *Przysięgłem sobie, że jeśli umrę, to nie w tłumie... Korespondencja z Aniłą Mieczysławską 1951-1961*, Wydawnictwo Ruta, Wałbrzych 2003, s. 66).

³ K. Brandys, *Nim będzie zapomniany*, „Nowa Kultura” 1955 nr 38.

⁴ L. Flaszyn *O trudnym kunście womitowania*, „Życie Literackie” 1955 nr 44.

⁵ Paryska „Kultura” została oficjalnie pozbawiona debitu w kraju zarządzeniem Naczelnego Dyrektora GUKPPiW z 3 lipca 1950 roku. W odnalezionym (w dokumentach cenzury zachowanych w Archiwum Państwowym w Poznaniu) piśmie rozesłanym z centrali do wszystkich wojewódzkich Urzędów Kontroli czytamy: „Na podstawie paragrafu 2, ust. 1 lit. b rozporządzenia Prezesa Rady Ministrów

wanych przez cenzurę – artykułach prasowych. Dlatego w 1956 roku prawie brak świadectw recepcji *Doliny Issy*. Jest ich stosunkowo niewiele również w roku 1957. Brak także w dokumentach cenzury śladów prób przedruku fragmentów dzieła, choć w kraju znalazło się miejsce nawet dla fragmentu pierwszej powieści Miłosza *Zdobycie władzy*⁶, a rok 1957 przyniósł publikacje poszczególnych części *Traktatu poetyckiego*⁷ i innych wierszy oraz stosunkowo liczne omówienia tych utworów. Nikłego zainteresowania powieścią nie tłumaczy wyłącznie nieobecność bądź opóźniona dostępność utworu, skoro częściej przywoływany *Traktat poetycki* ukazał się kilka miesięcy później niż *Dolina Issy*. Być może zadziałał tu mechanizm autocenzury – świadomość, iż Urząd Kontroli ingeruje w teksty nawiązujące do tematyki kresowej i przypominające, choćby aluzyjnie, skomplikowaną etnicznie przeszłość, ale i terażniejszość tamtych obszarów. Ponadto *Dolina Issy* nie jest utworem, którego fragmenty mogły funkcjonować jak „skrzydlate słowa” czy komentarze do sporów i polemik współczesności, a tak właśnie funkcjonowały wówczas (w postaci cytatów bądź kryptocytatów) oba traktaty: *Traktat poetycki* przywoływano najczęściej w odniesieniach do poezji dwudziestolecia, *Traktat moralny* – przy potyczkach z Witkacym i egzystencjalizmem. Nie bez znaczenia jest również fakt – być może decydujący – że większość ówczesnych głosów o Miłoszu to głosy krytyczne, które polemizowały z politycznymi poglądami poety. *Dolina Issy* poprzez swoją odmienność i apolityczność nie nadawała się na przedmiot ataków. Świadectwem tego recepcyjnego paradoksu jest pierwszy krajowy tekst przywołujący *Dolinę Issy*, felieton *Piękno i polityka* Zygmunta Lichniaka, który ukazał się na przedostatniej stronie świątecznego numeru paksowskich „Kierunków”, zamykającego rok 1956⁸. W roku 1957 opublikowano jeszcze dwie recenzje książki: Ireny Sławińskiej⁹ i Jana Błońskiego¹⁰ oraz refleksje Jerzego Zawieyskiego o powieści, zawarte w drukowanych w „Twórczości” fragmentach z dziennika¹¹. Ponadto ważny

z dnia 9 maja 1949 r. w sprawie organizacji i właściwości Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk oraz urzędów podległych (Dz. U. R. P. nr 32, poz. 241) pozbawiam debitu i zakazuję rozpowszechniania czasopisma «Kultura» wychodzącego w języku polskim w Paryżu”. Biorąc pod uwagę datę rozesłania informacji do oddziałów, zakaz zaczął realnie obowiązywać od połowy lipca 1950 roku. Por. APP, WUKPPiW w Poznaniu, sygn. 14, k. 39.

- 6 Fragment ten znalazł się w grudniowym numerze „Życia Literackiego” z 1956 roku (nr 52/53, s. 5-6), gdzie został opatrzony komentarzem W. Maciąga (tegoż *Miary protestu*, „Życie Literackie” 1956 nr 52/53, s. 5, 14).
- 7 *Traktat poetycki* [fragmenty], „Ziemia i Morze” 1957 nr 1, s. 4; *Oda*, „Ziemia i Morze” nr 6, s. 2;
- 8 „Kierunki” 1956 nr 32/33, s. 11.
- 9 I. Sławińska *To jest daleki kraj...*, „Tygodnik Powszechny” 1957 nr 16.
- 10 J. Błoński *Dolina Issy*, „Przegląd Kulturalny” 1957 nr 24, s. 10-11.
- 11 J. Zawieyski *Nad książkami w roku 1956*, „Twórczość” 1957 nr 10/11, s. 47.

materiał, będący świadectwem historii recepcji powieści znajduje się w dokumentach Urzędu Kontroli. W teczce zawierającej sprawozdania z kontroli prewencyjnej łódzkich czasopism z roku 1957 ciekawym znaleziskiem archiwalnym jest obszerny, wnikliwe i bardzo życzliwe dla Miłosza omówienie *Doliny Issy*, złożone do publikacji w „Kronice” przez Jarosława Marka Rymkiewicza – wówczas początkującego asystenta łódzkiej polonistyki. To artykuł *Materiały do portretu dziecięcia Europy* – najobszerniejszy spośród odnalezionych dotychczas tekstów poświęconych Miłoszewi w całości zdjętych przez cenzurę¹². Przegląd „odwilżowych” teczek cenzury przynosi jeszcze cztery ciekawe znaleziska dotyczące tej powieści. Pierwsze – to znajdująca się w teczce zawierającej materiały „Przeglądu Kulturalnego” ingerencja w recenzję Jana Błońskiego¹³. Trzy kolejne znajdują się w teczkach dokumentujących działalność wydawnictw (o czym poniżej) – dwa dotyczą prób wydania powieści na rynku krajowym¹⁴, trzecie – publikacji książki eseistycznej Jerzego Zawieyskiego, zawierającej komentarz do Miłoszewej powieści¹⁵.

W chronologicznie pierwszym krajowym tekście poświęconym *Dolinie Issy* Lichniak pokazuje wyraźnie, choć nie wprost, ambiwalencję, jaką ujawniały wówczas w kraju polemiki z autorem *Zniewolonego umysłu*: doceniając talent literacki, podziwiając poezję, krytykowano go za postawę, ucieczkę i poglądy na temat uwikłania intelektualistów w komunizm. Sam Lichniak, który w pierwszym numerze tygodnika „Dziś i Jutro” z 1956 roku krytykuje Miłosza za *Zniewolony umysł*¹⁶, w ostatnim numerze „Kierunków” chwali *Dolinę Issy*:

Dolina Issy jest piękna – powiedziałem Mikołajowi – przeczytaj i powiedz sam. Byłeś poetą, jesteś politykiem, pomożesz mi zatwierdzić zdanie, że i w wypadku Miłosza można i trzeba zdobyć się na pochwałę tego apolitycznego piękna. Mikołaj przeczytał, potwierdził: *Dolina Issy* jest piękna.

Coś pośredniego między epickim stalorytem pamięci dzieciństwa i lirycznym, bardzo miękkim gwaszem poetyckiej prozy, zadumanej nad urokami litewskich krajobrazów, obyczajów, klimatu krainy, o której w wieku kłęski wspomina się: ty jesteś jak zdrowie... Widać w tym wszystkim rękę dobrego majstra, cyzelującego każdy szczegół zimną rozwagą i gorącym wzruszeniem.¹⁷

Podkreślając apolityczny charakter powieści, Lichniak chce wyraźnie rozgraniczyć ocenę poglądów politycznych Miłosza od oceny jego zdecydowanie odmienniej tematycznie litewskiej prozy. Dalej subtelnie ironizuje, ukazując paradoksy recepcji dzieła w kontekście tego, jak postrzegana jest postawa autora:

12 AAN, WUKPPiW, sygn. 475 (37/32), k. 142.

13 AAN, GUKPPiW, sygn. 510 (39/27) k. 109.

14 AAN, GUKPPiW, sygn. 426 (34/2), k. 268; AAN, GUKPPiW, sygn. 427 (34/5), k. 14.

15 AAN, GUKPPiW, ZESPÓŁ INSTRUKTAŻU I DOKUMENTACJI, sygn. 1809, k. 80.

16 Lichniak *Spojrzenie z ukosa, ale nie zezem*, „Dziś i Jutro” 1956 nr 1.

17 Z. Lichniak *Piękno i polityka*, „Kierunki” 1956 nr 32/33, s. 11.

Znowu bólem dominuje pytanie: jak ten mógł taką książkę? I jak to jest, że ten pisuje takie wiersze...

Pożyczyłem *Dolinę Issy* koledze Z. Też przeczytał i przyznał, że nie może powiedzieć, żeby „to było brzydkie”. Ale że musi i może powiedzieć tamto. I zaczął znów o litewskim paszporcie. „Dlaczego akurat o Litwie?” tak zapytał. Próbowałem tłumaczyć, że to właściwie obojętne, że na dobrą sprawę mogłoby to być i o Mezopotamii. W końcu machnąłem ręką. Wydawało mi się, że Z. coś zbrudził.¹⁸

Przywołana powyżej sytuacja dialogowa zwięźle i celnie oddaje odwilżowe dyskusje wokół Miłosza. Nawiązuje do nich również, wskazując na wartość powieści, kolejny chronologicznie dowód recepcji *Doliny Issy* – zdjęta przez Urząd Kontroli recenzja Jarosława Marka Rymkiewicza *Materiały do portretu dziecięcia Europy*.

Materiały do portretu dziecięcia Europy

Złożony do kwietniowego numeru „Kroniki” tekst warto przywołać w obszernych fragmentach, gdyż ani wówczas, ani później nie został opublikowany. Po wstępie, który szczególnie zaniepokoił cenzora (por. motto niniejszego artykułu), Rymkiewicz, czyniąc aluzję do ambiwalentnego spojrzenia na Miłosza, stara się przenieść uwagę na apolityczne walory jego twórczości:

Jestem przekonany, że z wydanych poza krajem książek Miłosza właśnie *Dolina Issy* – a nie atrakcyjne także ze względów pozaliterackich *Zdobycie władzy* czy *Zniewolony umysł* – mogłaby stać się u nas jakimś bestsellerem, książką sezonu. Miłośników lektury znalazłoby się w tym wypadku wielu. Zaliczmy do nich tych wszystkich, w których dowodzie osobistym, w rubryce: miejsce urodzenia, widnieje skrót: ZSRR.¹⁹

Podkreślenie inspiracji biograficznych powieści zbliża ku tematom cenzuralnie zabronionym i mogło mieć znaczenie dla ostatecznej decyzji o zdjęciu artykułu. Dalej Rymkiewicz, prezentując główny wątek fabularny utworu, nawiązuje do Mickiewicza. Jednak nie tematyka litewska utworu wydaje się mu najistotniejsza:

Krytyk piszący o powieści Miłosza gotów już skwitować pracę autora zręcznie ukutym podtytułem: *Dolina Issy czyli ostatni dwór polski na Litwie. Historia szlachecka z XX wieku*. I to wszystko. Jednak ta pierwsza warstwa, interesująca chyba tylko ze względów obyczajowych, nie stanowi o wartości dzieła. Ważne jest spojrzenie, próba zajęcia nieczęstej w naszej literaturze postawy wobec przeszłości. Miłosz – prozaik pozostaje w zgodzie ze swoją wypowiedzią poetycką z roku 1947:

Wybacz mi, proszę, brak tego wzruszenia,
Które prowadzi przemocą z powrotem
W miejsca i wiosny dawno zapomniane
Aby małuczki uwodził poeta
Patriotycznym sentymentem, serce

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Por. Sprawozdanie z kontroli prewencyjnej nr 77/57; „Kronika” nr 8 z dn. 16-30 IV 57 [AAN, WUKPPIW, sygn. 475 (37/32), k. 142].

Komentarze

Cisnął stęsknione i farbując łzy
Mieszał dzieciństwo, młodość, okolice.
Mnie to niemiłe.

– pisał w wierszu *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku. Dolina Issy* tworzona była, jak się wydaje, z pełną świadomością, że kiedy spojrzy się w „Jeziora przeszłości” – „tafla ich rdzą powleczone inną ukaże twarz niż się spodziewałeś”. Materiały do portretu dziecięcia Europy są poźółkłe i postrzępione, trudne do odczytania. Istnieje więc niebezpieczeństwo zafałszowania tekstu i możliwość odnalezienia dla niego wielu interpretacji. Zmienność i niepewność przeszłości narzuca odtwarzającemu ją konieczność zachowania dystansu wobec opisywanych wydarzeń. Zachowaniu tego dystansu służy przyjęcie przez autora postawy kronikarza albo kreowanie postaci i oglądanie świata ich oczyma. Postawy podobnej do tych, które zajął Mickiewicz, pisząc *Ballady i romanse*. Podejmując próbę opisu Niewidzialnych Sił działających nad brzegami Issy, poruszających się słupów pary i stworów z trzema tatarskimi głowami, sięgając po wątki pieśni ludowej, być może tej samej, z której korzystał Mickiewicz) – sięgnął jednocześnie Miłosz po zbliżoną do zastosowanej w *Balladach i romansach* metodę pisarską, sposób widzenia. Nie od rzeczy będzie przypomnienie jego słów z *Listu pół-prywatnego o poezji*: „Gdybym czytał *Ballady i romanse*, jak się czyta je w szkole, musiałbym dojść do wniosku, że autor *Zimy miejskiej* jest w nich co najmniej infantylny i nie umiałbym wytłumaczyć ich miejsca w całości jego dzieła. Kocham je za wszystkie odcienie dystansu, jaki miał Mickiewicz do pieśni i baśni Nowogródzczyzny, dystansu pełnego czulej aprobaty, za jego wcielenia w postaci strzelców i dziewczyn, za umiejętność podkreślania komplikacji, których mu nie brakło, i użycie prostego języka. Jest to utwór ironii artystycznej (nie ironii w znaczeniu potocznym)”.

Miłosz podkreśla kilkakrotnie, że przypadła mu w udziale rola kronikarza. Utrzymanie się w tej roli, prowadzenie gry do końca jest jednak niełatwe. Niewątpliwie, trudno kronikarzowi zachowywać niezbędny dystans, pozostać tylko chłodnym lub nawet czułym obserwatorem, jeśli z opisywanymi wydarzeniami związany jest wieloma nićmi uczuć i sentymentów. Ta postawa nie zawodzi wtedy, gdy autor kreśli tło, na którym rozgrywa się wielka przygoda Tomasza Dilbina, kiedy ukazuje nam mieszaninę wierzeń ludowych, polityki, nacjonalistycznych urazów, kiedy wprowadza czytelnika w tajniki drzewa genealogicznego rodów Surkontów i Dilbinów. W napisanym w roku 1948/49 poemacie *Toast* pióro kronikarza skrzypiało jednak inaczej, zjadliwie i groźnie. W *Dolinie Issy* ten skrzyp staje się nieco cichszy, bardziej dobrotliwy. Jakże inaczej opisywać diabły, co ubrane w strój Immanuela Kanta z Królewca mieszkają nad Issą. Siły, które mimo że człowiekowi mogą pomóc lub zaszkodzić, są wobec jego woli zapewne raczej bezradne? Dobrotliwy skrzyp pióra – to pierwsza oznaka niebezpieczeństwa, polegającego na poddaniu się sentymentom. Dlatego też Miłosz chętniej wykorzystuje drugą metodę zachowania dystansu i na dolinę Issy spogląda oczyma kreowanych przez siebie bohaterów. Dzięki temu – mimo że użycie słów ciepłych i czułych, do końca uniknie spoglądania na dalekie lata przez tęczę farbowanej łezki.²⁰

Znamienny jest fakt, że autor recenzji ujawnia znakomitą znajomość dotychczasowej, także publicystycznej twórczości Miłosza i wykorzystuje ją, by pokazać *Dolinę Issy* jako kontynuację – mimo odmienności formalnej – poruszanych wcześniej wątków, a także jako dzieło, do którego nawiązuje również twórczość późniejsza (poglądy Miłosza były wówczas Rymkiewiczowi bliskie; autor *Traktatu poetyckiego* stanie się sprzymierzeńcem przyszłego twórcy współczesnego neoklasycyzmu w sporze z Przybosiową awangardą). Kontekst interpretacyjny, poza niewątpliwie ważnym Mickiewiczem, stanowi zarówno wcześniejsza twórczość Miłosza, jak i opublikowany już po *Dolinie Issy* *Traktat poetycki*:

Niewątpliwie, w opisie dzieciństwa Tomasza czytelnik nie odnajdzie rewelacji psychologicznych. Pytanie: dlaczego jest się takim, jakim się jest, a nie innym? – bywa zapewne udziałem każdego dziecka. Tomasz odkrywa świat, tak jak kiedyś odkrywaliśmy go wszyscy. Odnajdziemy więc w *Dolinie Issy* relację z pierwszego spotkania z książkami, z pierwszego zetknięcia się ze zjawiskiem śmierci i przemijania, z pierwszego zamyślenia nad prawami rządzącymi życiem roślin i zwierząt. Świat węży i pszczoł, królestwo ptaków – oto dolina Issy, ujrzana oczyma Tomasza. Są jeszcze inne światy, zamknięte w książkach, które przynoszą wizję dalekich krajów i dzieje sprzed kilkuset lat. To wszystko cierpliwie czeka na odsłonięcie i Tomasz będzie zrywał zasłony dzieciństwa, jedną po drugiej. Arianin Hieronim Surkont wprowadzi go do domu historii, sąsiad Romuald Bukowski do domu natury.

[...] Narrator w powieści Miłosza pozostaje ukryty, patrzy na świat oczyma naiwnego dziecka a jego wiedza o oczekiwanych nie przewyższa wiedzy Tomasza. Stąd i dla czytelnika wynika każdorazowe odkrywanie nowości. Miłosz nie po raz pierwszy zajmuje postawę obserwatora naiwnego. I jeśli do wykrycia zbieżności nie wystarczy komuś powtórzenie realiów – furtki oplecionej powojem, żuczków ukrytych na gorącym dnie piwonii, storczyków – to scena z mapą, na której pod palcami chłopca poruszają się małe konie i psy i ludzie nie więksi od mrówek, natychmiast narzuci myśl o rodowodzie. To *Świat, poema naiwne*. Dzięki powtórzeniu wypracowanej tam metody widzenia Miłosz odnosi dwa zwycięstwa: zachowuje dystans wobec minionych wzruszeń, unikając jakże częstego w literaturze wspominiowej sentymentalizmu z łezką, i powszechnie znane stany psychiczne dziecka podaje w formie odkryć.

Z poezją Miłosza *Dolina Issy* złączona jest także i innymi więzami. Skrzątny krytyk więzy te odnajdzie przede wszystkim w zasadzie konstruowania obrazu, podobnej w powieści i utworach poetyckich. Podjęcie pracy słownikowej wykazałoby identyczność używanych przez poetę i prozaika epitetów. Nie o to jednak chodzi mi w tej chwili. Na inną również okazję należy odłożyć próbę odnalezienia w poematach Miłosza motywów – a znalazłoby się ich bardzo wiele – które, zaznaczane poprzednio kilkoma kreskami, w *Dolinie Issy* zostają rozbudowane, a nawet uzyskują swoje wątki fabularne. Dwie najważniejsze zbieżności, łączące tę powieść z dziełami poety, to, po pierwsze, opisane wyżej podobieństwo postaw powieściopisarza i autora *Świata* i po drugie – podjęcie w *Dolinie Issy* tej samej problematyki, której poświęcone zostaną strofy czwartej części *Traktatu poetyckiego*, zatytułowanej *Natura*. Tak w powieści, jak i w *Traktacie* Miłosz czyni próbę opisanego stosunku człowieka do natury, wyklada swoją koncepcję zależności i różnic, zachodzących między nami a królestwem, które nie poddaje się słowom.²¹

21 Tamże.

Dalej Rymkiewicz przywołuje cytaty z *Traktatu poetyckiego*, by pokazać podobieństwa między poematem a powieścią w spojrzeniu na naturę jako tę, która łączy człowieka ze światem zwierzęcym. Przywołuje również fragmenty wiersza *Miłość* z poematu *Świat*, by wskazać na możliwość jedności z naturą, mimo iż ludzki umysł pozostaje na pograniczu, naznaczony przez cywilizację. Historia Tomasa kończy się wyjściem z arkadyjskiego świata. Warto zwrócić uwagę na styl recenzji, autor operując narzędziami z zakresu poetyki, jednocześnie liryzuje własny język, zapowiadając ujawniony w późniejszych latach talent poetycki:

„Pozostaje ci życzyć szczęścia, Tomasz”. To proste zdanie, kończące opowieść, odczytuje jako wypowiedź ironiczną. „Pozostaje ci życzyć szczęścia, Tomasz”. Z wyspy szczęścia, do której nie ma powrotu, odjeżdżasz, jeszcze nieświadomy; ale już czeka na ciebie Historia, raczej dość okrutna. Pilny czytelnik napotka cię na kartach *Zdobycia władzy*. Pod kołami podrywającego cię samolotu zobaczysz kraj, na wieki przysypany śniegiem. Urodzony nad Issą, w ostatnim Soplicowie, zostaniesz nazwany – dziecięciem Europy.²²

Cenzor Damian Kulak nie planował początkowo usunięcia całego tekstu, na co wskazuje znajdujące się na karcie ingerencyjnej uzasadnienie:

Artykuł wstrzymano do uzgodnienia z GUKP (zgodnie z poleceniem nie popularyzowania tego typu twórców). Ponadto wydaje mi się, że w wypadku zezwolenia na jego druk, należałoby wyrzucić uwagi wstępne recenzenta.²³

Zastrzeżenie miał zatem nie tyle do tematyki zgłoszonego do kontroli artykułu, ale do samej postaci autora prezentowanego dzieła. Niepewność cenzora i brak gotowości podjęcia samodzielnej decyzji jest znacząca. Potrzeba konsultacji ze zwierzchnikami z centrali (którzy ostatecznie wstrzymali artykuł) świadczy o nieprecyzyjności obowiązujących wówczas zapisów bądź o niepisanej praktyce urzędu stopniowego łagodzenia ich stosowania. Pamiętajmy, że ingerencja miała miejsce 13 kwietnia, zatem już po tym, jak ukazały się w prasie krajowej fragmenty utworów Miłosa, ale i liczne szkice o jego twórczości²⁴ i – co w tym wypadku ważniejsze – przed tym, jak ukazały się dwie recenzje *Doliny Issy*. Już niespełna dwa tygodnie po odrzuceniu szkicu Rymkiewicza „Tygodnik Powszechny” opublikował dwa życzliwe Miłoszowi artykuły: recenzję *Doliny Issy* pióra Ireny Sławińskiej oraz poświęcony jego poezji artykuł Zdzisława Łapińskiego²⁵. Recenzja *Doliny Issy* pióra Błońskiego ukazała się w czerwcu. Co wynika z tego zestawienia? Skoro wolno było wówczas nie tylko wymieniać nazwisko Miłosa, ale i publiko-

22 Tamże.

23 Tamże.

24 Por. m.in. R. Matuszewski *O „Traktacie poetyckim” Czesława Miłosa*, „Nowa Kultura” 1957 nr 8, s. 2, 7; J. Kwiatkowski *Poeta epoki*, „Życie Literackie” 1957 nr 11, s. 3.

25 I. Sławińska *To jest daleki kraj...*; Z. Łapiński *I z ruchu zebrać moment wieczny*, „Tygodnik Powszechny” 1957 nr 16 z dn. 21 IV 57, s. 9-10.

wać przychylnie mu teksty (wyjątek dotyczył pochwały *Zniewolonego umysłu*²⁶), pówód ingerencji musiał znajdować się poza cenzorskim zapisem. Prawdopodobnie przyczyną usunięcia artykułu był fakt, iż łódzka „Kronika” znajdowała się wówczas pod bardzo czujnym okiem cenzora, zwłaszcza od pierwszego numeru ówczesnego roku, kiedy to zuchwała redakcja bezskutecznie usiłowała opublikować fragmenty *Zniewolonego umysłu*²⁷. Mogło to wpłynąć na zaostrzenie kursu łódzkiego Urzędu Kontroli wobec pisma. Być może gdyby artykuł Rymkiewicza znalazł się wówczas na biurku innego cenzora albo był skierowany do innego periodyku, zostałby jednak opublikowany. W Centralnym Archiwum KC PZPR zachowały się dwa dokumenty, będące oceną „Kroniki”. Oba pisane są w szczególny sposób – cenzurujący – z jednej strony – uznają wartość pisma, podkreślają jego wyjątkowość (ciekawe materiały, dorównywanie poziomem pismom centralnym, skupianie grona zdolnych i ciekawych indywidualności twórczych), z drugiej – zarzucają wielu tekstom niepoprawność polityczną. Stylistyka wypowiedzi oceniających pismo wyraźnie wskazuje na ambiwalencję. Ujawnia fakt, że cenzorzy cenili „Kronikę”, ale musieli ją krytykować ze względu na wymogi i oczekiwania władz partyjnych. Pierwszy z dokumentów: *Uwagi i spostrzeżenia do czterech numerów „Kroniki” za okres od 15 grudnia 1956 do 15 lutego 1957 r.* wiele miejsca poświęca ocenie prezentacji Miłosza na łamach pisma. W odniesieniu do styczniowego numeru z 1957 roku czytamy:

W tym numerze znajduje się [...] artykuł pióra M. Piechala pt. *O poezji Czesławca Miłosza*.²⁸ Tzw. „problem Miłosza” nie jest łatwy do rozwiązania ze względu na artystyczne walory pisarstwa tego poety. Jego ucieczka i wyznania poczynione w *Zniewolonym umyśle* winny nas wydawałoby się przynajmniej ustrzec przed zbytnim zachłystywaniem na jego temat. Piechal odwrotnie. Nie tylko, że się zachłystuje, ale również cytuje jego poglądy nie zawsze tylko estetyczne, poglądy zaczerpnięte z paryskiej „Kultury” [...].

I w ogóle czy mamy popularyzować Miłosza? A jeśli tak, to należy w wielu sprawach dyskutować z jego poglądami, czego niestety Piechal nie czyni.²⁹

Mimo „zagęszczonego obrazu wad i braków pisma”, oceniający podkreślają jego pozytywną rolę i ważną funkcję w rozwoju łódzkiego środowiska kulturalnego i li-

²⁶ Choć i w tym wypadku możemy znaleźć przykłady niekonsekwencji, czego świadectwem artykuł A. Mularczyka i K. Dziewanowskiego, biorący w obronę *Zniewolony umysł* przed atakiem Kałużyńskiego (Por. tychże *Wielki konflikt i... makulatura*, „Świat” 1956 nr 47).

²⁷ Sprawozdanie z kontroli prewencyjnej nr 12/57; „Kronika” nr 1 z dn. 1-15 I 57 [AAN, WUKPPIW, sygn. 475 (37/32), k. 197].

²⁸ Por. „Kronika” 1957 nr 2, s. 4. W artykule tym, w którym Piechal postuluje otwarcie na literaturę emigracyjną, udało się przemycić wiersz *Który skrzywdziłeś*. Jest to prawdopodobnie pierwodruk tego utworu w kraju. W tym samym numerze ukazały się Miłoszowe przekłady poetów amerykańskich.

²⁹ Centralne Archiwum KC PZPR, Biuro Prasy, „Kronika” 1957 [CA KC PZPR, sygn. 237/XIX-219, k. 6].

terackiego, co więcej, postulują, by przekształcić je z dwutygodnika w tygodnik, co jest wyrazistym sygnałem poparcia dla redakcji. Poparciem tym kończy się także drugi dokument oceniający „Kroniki”: *Kilka uwag nad zestawem materiałów inżyneryjnych i przeoczeniowych „Kroniki” za czas od 15 XII 56 – 28 II 57*. Cenzorka traktuje teksty o Miłoszu i inne kontrowersyjne artykuły jako wyraz polityki redakcyjnej pisma:

O jakimś nienadążaniu redakcji za bieżącą problematyką świadczy chociażby numer wyborczy. Wyborom poświęcono minimalnie uwagi, a warto było przecież podjąć walkę o część zdezorientowanej młodzieży łódzkiej, o kulturę polityczną wyborów, itp. A o dziwo, cały numer niemal poświęcony jest poezji, prozie, recenzjom o literaturze zachodniej a dosłownie mówiąc Czesławowi Miłoszowi.³⁰

Należy podkreślić, że w roku 1957 przypominały twórczość Miłosza przede wszystkim pisma regionalne, powstałe na fali Października, takie jak właśnie łódzka „Kronika”, szczecińskie „Ziemia i Morze” czy krakowska „Zebra”. Ich niepokorna polityka mogła stać się jedną z przyczyn likwidacji tytułów w schyłkowym okresie odwilży. Ważne miejsce przyznał poecie także „Tygodnik Powszechny”, gdzie znalazła miejsce wspomniana już wcześniej recenzja *Doliny Issy* pióra Ireny Sławińskiej.

Dopuszczono do druku

Recenzja ukazała się w wielkanocnym numerze „Tygodnika”. Autorka poświęca powieści Miłosza wiele ciepłych słów, nazywając ją „niezwykłą”, „uroczą i tak wstrząsającą”. Dostrzega jej humanistyczny wymiar, w którym zamyka się tragizm, ale i piękno ludzkiego doświadczenia. Narracja powieści prowadzona jest z pozycji osoby mądrej i dojrzałej, choć równocześnie zaangażowanej emocjonalnie w sprawę przedstawianego świata. „W tym świecie – pisze autorka recenzji – nie ma właściwie sądu nad człowiekiem, nie ma winy, jest tylko tragizm starcia ze zbyt wielką siłą konieczności czy namiętności”. Książka Miłosza była szczególnie bliska autorce recenzji także ze względu na pochodzenie Sławińskiej. Urodzona w Wilnie, studiowała na Uniwersytecie Stefana Batorego. Dlatego świadoma możliwych kłopotów z cenzurą kresowianka, choć przypomina przywołane w utworze spory narodowościowe, stara się – zgodnie zresztą z intencją Miłosza – wskazać na uniwersalny charakter powieściowego świata („Daleki to kraj, niezwykły, egzotyczny – jak gdyby poza granicami Europy i dwudziestego wieku”), w czym nie przeszkadza przywołanie jako kontekstu *Nad Niemnem* Orzeszkowej i Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* jako utworów mityzujących litewską przestrzeń. Uniwersalny charakter potwierdzają też metafizyczne wątki powieści, gdy „w świat poetycki Miłosza wchodzi i Bóg, i szatan. Wchodzi z człowiekiem znad Issy, z jego naiwną, niekonsekwentną wiarą, ale także i poza tym – niejako od samego narratora”.

W teczce zawierającej sprawozdania z kontroli prewencyjnej „Tygodnika Powszechnego” z roku 1957, mimo obfitości materiału nie ma śladu ingerencji w recenzję Ireny Sławińskiej. Mniej łaskawie Urząd Kontroli obszedł się z drugą recenzją powieści – pióra Jana Błońskiego, opublikowaną w czerwcu w „Przeglądzie Kulturalnym”. Karta sprawozdawcza podaje, iż tekst został zgłoszony do kontroli 12 czerwca i został poddany ocenie dwóch pracowników Urzędu. Na formularzu zaznaczono, iż ingerencja jest „konieczna”. Skreślone przez pierwszego cenzora fragmenty (na karcie czarnym ołówkiem) zaznaczono poniżej pogrubieniem:

Jest to opowieść (bardziej opowieść niż powieść) o tym wszystkim, co było „przed”, przed to znaczy zanim bohater stał się Europejczykiem, Polakiem, obywatelem XX wieku. Prehistoria jednostki: właśnie w tym sensie, że jednostka ta nie zdążyła jeszcze – świadomie przynajmniej – wejść w historię.

[...]

Tomasz poznaje także kilkunastoletniego chłopca, który znieważa hostię, chcąc, aby Bóg pokarał go piorunem. Ten także cierpiał na „sekretną chorobę”. **Można sądzić, że ów syn bezrolnej wdowy zostanie w przyszłości komunistą: i on będzie się starał nadać życiu znaczenie. Ale poeta ma – z racji swojego powołania – inne, bardziej dlań spon-taniczne wyjście.**

[...]

Dolina Issy ukazała się nakładem „Kultury” w Paryżu w roku 1955. Wkrótce ma też zostać wydana w Polsce.³¹

Drugi cenzor naniósł własne poprawki (poprawiając także pierwszego cenzo-ra) zielonym piórem, ograniczając – zarówno w pierwszym, jak i w drugim frag-mencie – ingerencję do minimum, skreślając jednocześnie dopisek o wydaniu po-wieści w Polsce. Ostateczna wersja artykułu to wersja według drugiej ingerencji:

Jest to opowieść (bardziej opowieść niż powieść) o tym wszystkim, co było „przed”. Prehistoria jednostki: właśnie w tym sensie, że jednostka ta nie zdążyła jeszcze – świadomie przynajmniej – wejść w historię.

[...]

Tomasz poznaje także kilkunastoletniego chłopca, który znieważa hostię, chcąc, aby Bóg pokarał go piorunem. Ten także cierpiał na „sekretną chorobę”. Można sądzić, że ów syn bezrolnej wdowy zostanie w przyszłości komunistą: i on będzie się starał nadać życiu znaczenie. Ale poeta ma – inne wyjście.

[...]

Dolina Issy ukazała się nakładem „Kultury” w Paryżu w roku 1955.³²

Pierwsza ingerencja świadczy o tym, iż cenzorzy uważnie przeczytali recenzję Błońskiego, zwłaszcza uwagi o autobiograficznym charakterze powieści (dla arty-sty „własna przeszłość stanowi [...] materiał twórczości”). Dlatego widząc w Miło-

³¹ Sprawozdanie z kontroli prewencyjnej nr 25, „Przegląd Kulturalny” nr 25 [AAN, GUKPPiW; sygn. 510 (39/27) k. 109]. Tekst ukazał się w 24. numerze „Przeglądu Kulturalnego”.

³² J. Błoński *Dolina Issy*, s. 10-11.

szu pierwowzór Tomasza, usunęli pochlebne dla autora sformułowanie, iż w dorosłości bohater stał się „Europejczykiem, Polakiem, obywatelem XX wieku”, zgodnie z zasadą, by nie przedstawiać Miłosza w zbyt pochlebnym świetle. Ingerencja w drugi fragment ograniczyła się ostatecznie do usunięcia sformułowania deprecjonującego nową wiarę, iż wybór komunizmu to „mało spontaniczne wyjście” dla chłopskiego bohatera. Ostatnie cięcie (dotyczące informacji, iż powieść ukaże się w Polsce) jest natomiast zapowiedzą zaostrzającej się polityki wydawniczej. Uprzedziło październikową decyzję Urzędu Kontroli, zdejmującą *Dolinę Issy* z zapowiedzi Wydawnictwa Literackiego na pierwszy kwartał 1958 roku³³, co okazało się równoznaczne z odmową zgody na wydanie.

W cenzorskiej dokumentacji wydawnictw

Na karcie sprawozdawczej po tytule i informacjach technicznych o pozycji wydawca zamieścił opis. Zasługuje on na uwagę z dwóch względów: po pierwsze, czas akcji powieści zostaje nieco przesunięty w przeszłość, po drugie, autor noty podkreśla w utworze obraz związków z naturą, ograniczając do minimum odniesienia do historii, być może w celu uspokojenia cenzury poprzez podkreślenie apolityczności książki:

Powieść ta zawiera liczne elementy biograficzne. Akcja jej rozgrywa się na Litwie w okresie I wojny światowej i w latach bezpośrednio ją poprzedzających. Wojna jednak prawie nie dociera do świadomości jej bohatera, utalentowanego chłopca, Tomasza. Obcy prawom historii, poznaje on prawa natury – żyjąc w bliskim kontakcie z przyrodą wśród pierwotnej obyczajowo i zacofanej gospodarczo ludności wiejskiej. Problem natury i jej praw, którym są podporządkowane wszystkie istoty żywe od urodzenia aż do śmierci, przewija się przez całą twórczość Miłosza.³⁴

W październiku *Dolina Issy* zniknęła zatem z zapowiedzi wydawniczych. Decyzja ta została potwierdzona w marcu następnego roku, o czym świadczy *Sprawozdanie z kontroli prewencyjnej nr 3, Książki zapowiedziane na rok 1958*, wyd. Biblioteka Narodowa. Z 20. pozycji katalogu wycięto: Miłosz Cz. *Dolina Issy*. Wydawnictwo Literackie. Z noty tej dowiadujemy się o cenie książki i planowanym nakładzie – 15 zł; 10 000 egz. Tym razem opis jest zwięzły i lakoniczny: *Dolina Issy* to „Powieść o dzieciństwie i młodości. Akcja toczy się na ziemi litewskiej”³⁵.

W tym samym miesiącu, gdy z zapowiedzi Wydawnictwa Literackiego zniknęła *Dolina Issy*, entuzjastyczna opinia o książce pojawiła się w „Twórczości”. Nie

³³ Sprawozdanie z kontroli prewencyjnej Zapowiedzi wydawniczych nr 40; Dokumentacja książek (recenzje, ingerencje). Wydawnictwa różne, kat. A; 1957 [AAN, GUKPPIW, sygn. 426 (34/2), k. 268].

³⁴ Tamże.

³⁵ Dokumentacja książek (ingerencje, recenzje) [AAN, GUKPPIW, sygn. 427 (34/5), k. 14].

jest to jednak recenzja, lecz zbiór kartek z dziennika Jerzego Zawieyskiego, wśród których pod datą 24 marca 1955 roku autor dzieli się wrażeniami z lektury:

Po południu lektura: powieść Miłosza *Dolina Issy*. Nieustanny zachwyty. Cóż za proza! Właściwie jest to poezja. Słowo Miłosza jest konkretne, realne, równocześnie poetyckie. Zapewne nie jest to tryb mowy powieściowej, prozaicznej, ale wszystko jest tutaj interesujące, odkrywcze, bardzo świeże. *Dolina Issy* – to Wileńszczyzna, dzieje Tomaszka – to dzieje samego autora. Środkami tej swojej cudnej mowy potrafi Miłosz sprawić to, że nie tylko wywołuje atmosferę kraju jezior, ale daje ludzi tak ciekawych i różnorodnych, tak wzruszających i tak oryginalnych, że to chyba najbardziej zadziwia. Postacie Baltazara, obu babek, dziadka, księży, dzieci – zostaną na zawsze w pamięci literatury. Szkoda, że „Kultura” wydrukowała tylko 50 stron tej powieści – i chyba nie przeczytam jej prędko w całości. Wielka radość, że tam Miłosz pisze. Pisze o swoim dzieciństwie, o kraju, więc na pewno będzie to świetnie i doniosłe. Czarowna nuta ironii podnosi wysoko artystyczne dzieło Miłosza. Czasami przypomina się Mann – ale tylko czasami, niekiedy też Nałkowska. Są to jedynie mignięcia cudzych śladów i nalogów obcych. Wszystko jednak jest Miłoszowe, własne, nawet w tym, co nie bardzo sympatyczne. Bo Miłosz jest trudny, nie zawsze równy ani miły. Raczej cierpki, piekielnie bystry, przenikliwie inteligentny, demaskujący rzeczywistość z pasją. Nie pobaża w niczym. Jest bez litości. Ale tak powinien pisarz widzieć świat, bo w takim spojrzeniu jest dużo prawdy, więcej, niż gdyby przemilczał, pomijał rzeczy przykre, oszczędzał kogoś czy coś – w imię konwenansu lub nawet szlachetności.³⁶

Ta wielka pochwała Miłosza została – poprzez przyjętą formę – nieco zakamuflowana. W opublikowanych tu kartkach z dziennika obejmujących okres między 16 marca a 29 września 1955 roku³⁷ znajdziemy różne wzmianki o pisarzach polskich i zagranicznych: Gombrowiczu, Dąbrowskiej, Nałkowskiej, Eliocie, Mannie i innych, a także o wrażeniach pisarza ze spektakli teatralnych. To nagromadzenie kulturalnych wydarzeń i nazwisk pisarzy, wśród których Miłosz nie jest w żaden sposób wyróżniony, pozwoliło odwrócić uwagę cenzora od źle postrzeganej postaci. Jednak już w następnym roku ten sam tekst został zdjęty³⁸ w złożonym do druku zbiorze Zawieyskiego *Próby ognia i czasu*. W teczce pt. *Protokoły ingerencyjne w książkach wyznaniowych* znajduje się pismo z czerwca 1958 roku, skierowane przez poznańskie katolickie wydawnictwo PALLOTINUM do GUKPPiW z prośbą o zezwolenie na druk jego esejów literackich³⁹. Na załączonej odbitce

³⁶ J. Zawieyski *Nad książkami w roku 1956*.

³⁷ Tamże, s. 47.

³⁸ Sytuacja ta nie była niczym niezwykłym. Każdy, nawet najbardziej niewinny tekst, musiał być składany do kontroli przed każdą kolejną publikacją, nawet jeśli był niedawno wydany. Zmieniające się czasem z dnia na dzień instrukcje wymagały powtórnej weryfikacji kończącej się często zdjęciem takiego tekstu, na co skarżały się pisarze składający do druku zebrane a drukowane wcześniej eseje czy opowiadania.

³⁹ *Protokoły ingerencyjne w książkach wyznaniowych (ingerencje polityczne) 1958* [AAN, GUKPPiW, sygn. 1809 (361/3), k. 67].

szczotkowej cenzorzy zaznaczyli ingerencje. Usunęli fragmenty, w których Zawieyski z pozycji chrześcijańskich wskazuje na braki marksizmu, polemizuje z Żółkiewskim, sugeruje, że zakneblowanie ust pisarzom odbija się na jakości literatury, ukazuje Sartre'a jako pouczający przykład skutków pełnego lęku życia bez Boga. Pośród usuniętych fragmentów znajdziemy pochlebną relację z lektury „Kultury” paryskiej, w tym tekstów Miłosza o przekładach Gałczyńskiego i o Pankowskim, a także właśnie publikowany w „Twórczości” cały akapit poświęcony *Dolinie Issy*.

Próby ognia i czasu ukazały się zgodnie z zapowiedzią w roku 1958, pozbawione usuniętych fragmentów. Notatka o *Dolinie Issy* nie znalazła się również w trzech kolejnych wydaniach różnych fragmentów dziennika Zawieyskiego, choć wszystkie obejmowały rok 1955⁴⁰. Nie została opublikowana nigdy więcej.

Wnioskowanie na podstawie powyższych materiałów pozwala stworzyć hipotezy, które mogą być jednak zawodne, zatem muszą być formułowane z dużą ostrożnością, choćby ze względu na liczne przeoczenia cenzorskie, nasilające się zwykle w okresach politycznych przemian (cenzorzy nie byli pewni, na jak dużą liberalizację mogą pozwolić autorom i wydawcom) oraz z powodu niepełnej i częściowo źle zachowanej dokumentacji Urzędu Kontroli. W przypadku ingerencji w czasopiśmie rzadko mamy do czynienia z – tak cennymi z punktu widzenia badań – uzasadnieniami cięć. Najczęściej występują one w dokumentacji oddziałów wojewódzkich, prawie nigdy w sprawozdaniach z ingerencji Głównego Urzędu KPPIW. Do uzyskania pełniejszego obrazu konieczne jest badanie dokumentów cenzorskich w zestawieniu z opublikowanymi wersjami tekstów, co ułatwia próby rekonstrukcji „zapisów”, przy czym istotne jest prześledzenie ewolucji stosunku Urzędu Kontroli do Miłosza: pojawiał się i znikał ze szpalt prasy krajowej w zależności od czasu publikacji, rodzaju pisma i od kontekstu, w jakim był przywoływany. Na podstawie powyższych materiałów można powiedzieć, że między jesienią 1955 a jesienią 1957 zapis nie blokował możliwości publikacji nazwiska Miłosza. Można było również bez problemów pisać o nim krytycznie, ale nie tylko. Właśnie recepcja *Doliny Issy*, powieści entuzjastycznie przyjętej przez badaczy literatury Sławińską i Błońskiego pokazuje, że można było poświęcić mu rzeczowe omówienia, takie, które i dziś nie straciły na aktualności, pozbawione marksistowskiego sztafażu (nie przeczy temu przykład – również rzeczowej i wyczerpującej – recenzji Rymkiewicza, zdjętej przez cenzurę raczej z powodu niefortunnego ułożenia tekstu w piśmie, które naraziło się wcześniej łódzkiemu Urzędowi Kontroli). Jednocześnie utrzymany został zakaz publikacji dzieł Miłosza w postaci druków zwartych. Co więcej, nie wolno było także zapowiadać wydania jego książek w kraju. Uzasadnienia pokazują, że wówczas mamy do czynienia z okresem przejściowym: po-

⁴⁰ Por. *Brzegiem cienia. Kartki z dziennika* (Znak, 1960); *W alei bezpożytecznych rozmyślań* (PIW, 1965); *Kartki z dziennika 1955-1969* (Pax, 1983).

jawiały się nowe dyrektywy centrali, cenzorzy konsultowali wiele ingerencji bądź z naczelnikami oddziałów, bądź telefonicznie z Głównym Urzędem. Wiedzieli, że w zasadzie nie wolno popularyzować Miłosza w kraju, tym bardziej go chwalić (nie „zachłystywać się”, jak Piechal, „na jego temat”). Sytuacja zaostrzyła się w roku 1958 – nazwisko Miłosza zaczęło być konsekwentnie usuwane z większości publikacji, niezależnie czy występowało w kontekście pozytywnym, czy neutralnym (jak w dziennikach Zawieyskiego).

Badanie oficjalnej i cenzuralnej recepcji *Doliny Issy* pozwala jedynie na rozpoznania częściowe. Nie sposób zrekonstruować na tej podstawie pełnego obrazu działań cenzury wobec Miłosza w okresie odwilży. Będzie to możliwe po uwzględnieniu ówczesnej recepcji także innych jego utworów i poświęconych mu tekstów.

Abstract

Marzena WOŹNIAK-ŁABIENIEC
University of Łódź

***The Issa Valley* in censors' dossiers. Around the Thaw-period reception of the novel by Czesław Miłosz**

Czesław Miłosz's *The Issa Valley* [*Dolina Issy*] was published in the Paris Literary Institute in 1955 and soon after started paving its way to readers in the author's native country, in spite of the censorship. This article traces back the novel's reception in the so-called Thaw (post-Stalin) period (1955-1957) in the light of official domestic publications and the documents of the Censorship Office. Those years saw publication of several argumentative and favourable essays on the novel (by e.g. I. Sławińska, J. Błoński, J. Zawieyski). The censors banned just one extensive discussion text on *The Issa Valley*, by Jarosław-Marek Rymkiewicz, and this owing to where it was published. A ban on publishing the poet's works in a non-serial form was maintained. In that transitional period, new directives were coming from the communist-party headquarters, and the censors would often consult the heads of departments they reported to, or the Central Censorship Office directly. The situation grew severer by 1958, with the poet's name being consistently removed from most publications.

Kamila BUDROWSKA

Perspektywy edytorskie wynikające z penetracji archiwów cenzury (1948-1958)¹

Przeświadczenie o konieczności przywracania dziełom przekształcanym przez cenzurę PRL postaci zgodnej z intencją autora wydaje się wśród badaczy ugruntowane². O ile postulaty przeprowadzenia tego typu prac pojawiają się często, o tyle edycje postępują w sposób oporny. Jeżeli przyjąć, iż każdy tekst wydany oficjalnie na przestrzeni lat 1944 (1945)-1989 mógł podlegać cenzorskiej ingerencji, to liczba „naprawionych” wydań, liczona w jednostkach, a nie w setkach, musi budzić zaniepokojenie. Oczywiście jest, iż dwadzieścia lat, które dzieli nas od upadku komunizmu, to zdecydowanie za krótko, by tę kwestię rozwiązać; buduje się, jak wiadomo, znacznie trudniej, niż niszczy. Oczywiście jest też, że nie da się przywrócić pełni brzemienia wszystkim dziełom wydany w PRL, ponieważ nie pozwolą na to braki w dokumentach. Nie zawsze jednak trzeba to czynić – nie wszystkie utwory rzeczywiście podlegały zmianom, nie każdy jest wart reedycji, chociażby z powodu niskiej wartości artystycznej. Wydaje się jednak, iż kwestią należy zająć się systemowo, by określić zakres prac do przeprowadzenia i konsekwentnie wypełniać istniejącą lukę. W pierwszej kolejności, jak sądzę, należałoby opracować wzór wydań i zaproponować kryteria doboru tekstów. Zwłaszcza że życie nie cze-

¹ Tekst został zaprezentowany na zebraniu naukowym Ośrodka Krytyki Tekstu i Edytorstwa Naukowego IBL PAN 18 kwietnia 2011 roku i wiele zawdzięcza odbytej dyskusji.

² T. Drewnowski postulował to już w 1998 r. T. Drewnowski *Cenzura PRL a współczesne edytorstwo*, w: *Autor, tekst, cenzura. Prace na Kongres Slawistów w Krakowie*, red. J. Pelc, M. Prejs, Wydawnictwo UW, Warszawa 1998, s. 13-22.

ka – niektóre opublikowane w ostatnich latach edycje „wzorcowe”, pełne, krytyczne zupełnie pomijają niszczący wpływ cenzury (np. *Dziela zebrane* Lema w opracowaniu Jerzego Jarzębskiego³ czy *Trzy opowieści* Andrzejewskiego w opracowaniu Włodzimierza Maciąga z serii „Biblioteka Narodowa”⁴). W takich przypadkach zaniedbania wydają się szczególnie niepokojące z powodu traktowania tych edycji jako swoistych matryc tekstowych.

W niniejszym artykule chciałabym zaprezentować własne propozycje teoretyczne, które mogą stać się podstawą pewnych działań praktycznych. Wypływają one z regularnych badań archiwalnych prowadzonych w zasobach Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk (GUKPPiW) oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiSz) z lat 1948-1958⁵ oraz wycinkowych badań prowadzonych w archiwach pisarskich oraz wydawniczych. By uwidocznić stopień skomplikowania problematyki, wyjdę od kwestii kategoryzacji ingerencji, w zależności od stopnia wprowadzającej przeróbki oraz liczby istniejących postaci tekstu.

Kategoryzacja ingerencji

Zatrzymania

1. Teksty zatrzymane już w fazie pomysłu lub realizacji, czyli „teksty potencjalne”, o których dowiadujemy się z listów, dzienników, umów wydawniczych. Czasami ich fragmenty znajdują się w archiwach autorskich. Możemy je traktować jako cenzorskie zatrzymanie, gdy zachowała się sformułowana wypowiedź pochodzenia autorskiego o zablokowaniu procesu twórczego z powodu autocenzury (znalezienie pewnych, tekstowych świadectw autocenzury jest bardzo trudne, łatwo tu o nadinterpretację).

2. Teksty zatrzymane przez urząd cenzury w całości i nigdy niewydane (*inedita*), zachowane albo w archiwum GUKPPiW, MKiSz, albo w archiwach wydawniczych, autorskich. Czasem istnieje tylko wzmianka o ich kontroli i niedopuszczeniu do druku, a rękopisu należy szukać. Za Tadeuszem Drewnowskim można je nazwać: „książki, które zniknęły”⁶. Jako ciekawe przykłady służyć mogą: *Kim jesteś Anno? Komedia współczesna* Magdaleny Samozwaniec, zachowany w całości w aktach MKiSz krótki dramat, którego nie notuje bibliografia pisarki; socrealistyczny dramat Wik-

³ S. Lem *Dziela zebrane*, t. 1-20, oprac. J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998-2005.

⁴ J. Andrzejewski *Trzy opowieści*, oprac. W. Maciąg, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.

⁵ Przyjęte w artykule ramy czasowe wynikają ze stanu źródeł: dokumenty dotyczące cenzurowania literatury pięknej sprzed 1948 roku zachowały się w ilościach śladowych (można je potraktować jako kontekst). Kwerendę wykraczającą poza ramy 1958 roku chciałabym przedstawić jako postulat dalszych badań.

⁶ T. Drewnowski *Cenzura PRL a współczesne edytorstwo*, s. 22.

tora Woroszyłskiego *Tymon Grudziel. Sztuka w 4 aktach* (także zachowany w całości); nieznana wersja humoreski scenicznej Gustawa Morcinka *O tym, jak rębacz Bulanda kramarzył ze Skarbnikiem* (w 1958 roku „Nasza Księgarnia” wydała zbiór Morcinka *Jak górnik Bulanda diabła oszukał. Baśnie śląskie*, w którym znajduje się podobna w treści baśń *O tym, jak górnik Masłok kramarzył ze Skarbnikiem*). Najważniejszym odnalezionym *ineditem* wydaje się, z racji rangi artystycznej tekstu, zatrzymany przez GUKPPiW w maju 1950 r. i zachowany w aktach nieznany wiersz Władysława Broniewskiego *Skrót rozmowy z Paryżem*, którego nie uwzględnia wydanie krytyczne.

3. Teksty zatrzymane w całości i wydane po wielu latach („półkownicy”). Wymienię tylko niektóre: zbiory *Polska jesień* (zgłoszony do druku w 1949, wydany w 1955) i *Buty* (zgłoszony w 1949, opublikowany w 1956) Jana Józefa Szczepańskiego, *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego (powieść ukończona w 1946, druk w 1954)⁷, *Droga do nieba* Kazimierza Truchanowskiego (zgłoszona do wydania w 1948, wydana w 1957). Swoistym „rekordzistą” jest powieść *Siedem dalekich rejsów* Leopolda Tyrmanda, którą zatrzymano w 1957 pod zarzutem pornografii. Pierwsze wydanie utworu miało miejsce w Londynie dopiero w 1975, w kraju jeszcze później – w 1992.

4. Zatrzymane zbiory opowiadań, które nigdy nie zostały wydane w takim kształcie, jak zaproponował autor, choć poszczególne opowiadania mogły być drukowane (wcześniej w prasie lub później w innych zbiorach). Ważną kwestią jest więc tu ewentualne zniszczenie cykliczności. Przy tego typu zatrzymanych można wyróżnić różne kategorie, w zależności od wcześniejszych i późniejszych losów poszczególnych opowiadań. Ciekawym przykładem wydaje się zbiór Jerzego Andrzejewskiego *Kukułka – opowiadania optymistyczne*, zgłoszony do druku we wrześniu 1949 roku i niewydany w projektowanej postaci. Jedno opowiadanie nie ukazało się nigdy (nie wiemy, czy gdzieś się zachowało, nie znamy nawet jego tytułu, a jedynie streszczenie pochodzące z cenzorskiego protokołu), trzy pozostałe weszły do późniejszych zbiorów. Inaczej potoczyły się dzieje wydawnicze nieudanej próby debiutu książkowego Stanisława Lema. Zbiór opowiadań *Wywiad i atomy* (zgłoszony do publikacji w 1949) nie został nigdy wydany w projektowanym kształcie; pięć z sześciu opowiadań miało swój wcześniejszy pierwodruk w prasie, o szóstym – *Odwet* niewiele wiemy (nie udało się dotrzeć do rękopisu, nie wiadomo, czy się zachował, znów dysponujemy jedynie cenzorskim streszczeniem). Opowiadań tych Lem nie włączył do żadnego późniejszego zbioru, po raz pierwszy w wydaniu książkowym pojawiły się dopiero w *Dzieliach zebranych* (bez *Odvetu*). Z kolei z *Wyboru prozy* Adolfa Rudnickiego, zgłoszonego do kontroli w 1954 roku usunięto opowiadanie *Warszawa Podziemna*. Utwór nie był nigdy później publikowany, natomiast w 1979, w innym zbiorze umieścił Rudnicki opowiadanie pod tytułem *Opis Warszawy podziemnej w dzień przedpodziemny*, co może sugerować, iż jest to ten sam tekst ze zmienionym tytułem. Kwestię należałoby, jeśli okaże się to możliwe, potwierdzić materiałowo.

5. Zatrzymane tomy poetyckie, z których usunięto poszczególne teksty. Tu także można wyróżnić kategorie, ze względu na wcześniejsze i późniejsze losy „wyingerowanych” wierszy, przy czym inna jest sytuacja zbiorów złożonych z tekstów znanych z wcześniejszych edycji, a inna tomów nowych. Kilka przykładów. Ze zbioru Tadeusza Różewicza *Poezje zebrane* (Wydawnictwo Literackie, 1957) usunięto dwa wcześniej ogłoszone drukiem wiersze *Umarli przypominają sobie...* oraz *Wszyscy żywią się winni...* Ze zbioru *Nadzieja* Władysława Broniewskiego usunięto zbyt „lekki” w treści wiersz *Radio*, którego wcześniej, ani później już nie wydrukowano (w edycji krytycznej znajduje się natomiast opublikowany z rękopisu utwór *Radiofonia rzecz pożyteczna*, bardzo możliwe, że to ten sam tekst). Ze zbioru poetyckiego *Chleb i obłok* (1955) Mieczysławy Buczkówny cenzor usunął wiersz *W kolejce*, o ciężkim kobiecym losie i staniu w kolejkach po artykuły spożywcze. Zachowały się w aktach nieprzychylnie recenzje, zarzucające autorce „młodopolską manierę”: „[...] nie jest to wprawdzie grafomaniactwo, ale oderwane haotyczne [pisownia oryginalna – dop. red.] myśli”⁸. Wiersz nie znalazł miejsca w tym zbiorze, nie był też wcześniej publikowany w prasie, nie udało się na razie ustalić, czy był ogłoszony później.

6. Zatrzymane dramaty. Tu sprawa okazuje się bardzo skomplikowana z powodu innej specyfiki cenzurowania tego typu dzieł (kontrola publikowanego tekstu, jak również inscenizacji). Dla precyzyjnych rozstrzygnięć niezbędne są dalsze badania. Za jedną kategorię uznać można teksty drukowane, ale objęte zakazem inscenizacji, na przykład *Gość oczekiwany* (wyd. 1948) Zofii Kossak⁹, jeszcze w tym samym roku umieszczony na liście „sztuk wycofanych”. Za inną – dramaty inscenizowane, ale bez prawa druku, na przykład *Dzień sądu* Jerzego Zawieyskiego, bez skutku zgłaszany do druku w 1948 (powstał ok. 1944), ale wystawiany przez teatry studenckie, szkolne, seminaryjne¹⁰. Warto zauważyć, że przeniesienie inscenizacji do teatrów amatorskich skutkuje zdecydowanie mniejszym zasięgiem oddziaływania sztuki, co także można potraktować jako cenzorską strategię. *Dzień sądu* opublikowano dopiero w 1957 roku w *Dramatach*.

Przekształcenia głębokie

1. Zmiany głębokie naniesione na pewno przez autora, gdy nie ma materiałowych śladów, iż przekształceń dokonał pod wpływem bezpośrednich nakazów GUKPPiW, ale na wprowadzenie tych zmian wpłynąć mogła autocenzura. Znamiennym przykładem jest *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego.

⁸ AAN, GUKPPiW, I/426, teczka 31/35, k. 524-527.

⁹ Jak wynika z cenzorskich sprawozdań, dramat ten był jednak wystawiany przez teatry i grupy parafialne, co spowodowało na inscenizatorów wysokie kary pieniężne. Zob. np. AAN, GUKPPiW, I/592, teczka 63/1, k. 2-15 (Sprawozdanie z Białegostoku z pierwszego półrocza 1959 roku).

¹⁰ D. Kulesza *Tragedia ukrzyżowana. Dramaty chrześcijańskie Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego*, Wydawnictwo UwB, Białystok 1999, s. 77.

2. Tekst przekształcony przez autora w stopniu znaczącym, na pewno pod wpływem nakazów GUKPPiW (zachowane dokumenty) i publikowany tylko jeden raz z owymi głębokimi zmianami. Za przykład może służyć powieść Tadeusza Brezy *Niebo i ziemia* (wyd. 1950), którą autor zmieniał zgodnie z instrukcjami urzędników przez miesiąc – usuwając sceny i przerabiając postacie.

3. Tekst przekształcony przez autora w stopniu znaczącym, nawet kilka razy, na pewno pod wpływem nakazów GUKPPiW (zachowane dokumenty) i kilka razy publikowany, za każdym razem z nowymi zmianami. Przykładem *Władza* Tadeusza Konwickiego, która ma trzy wersje wydawnicze. Kwestia jest już w literaturze przedmiotu dobrze opisana¹¹, dodać można, że po ostatnim wydaniu powieści w 1956 roku już jej nie wznawiano, a w nowym przedsięwzięciu wydawniczym *Książki wybrane*¹², uwzględniającym kwestie ingerencji cenzorskich, także jej nie ma.

4. „Cykl wymuszony”, można potraktować jako podtyp do punktu 2. i 3. To przypadek, gdy autor pod wpływem nakazów cenzury dopisywał kolejne, nieplanowane wcześniej tomy. Dobrym przykładem wydaje się *Szpital Przemienienia* Lema, publikowany od razu w rozszerzonej, trzytomowej wersji w 1955 roku (wersja jednotomowa została zgłoszona do krakowskiego oddziału urzędu w 1948) czy *Węzły życia* Zofii Nałkowskiej, wydane w dwóch postaciach, najpierw w wersji jednotomowej (1948), później – dwutomowej (1950 – t. 1, 1954 – t. 2)¹³.

5. Tekst przekształcony w sposób bardzo głęboki; na tym etapie badań nie da się rozstrzygnąć, czy zmian dokonał autor pod wpływem autocenzury, czy jednak instytucjonalnej kontroli słowa. Przykładem mogą być *Wertepy* Buczkowskiego (wyd. 1947) – z porównania rękopisów i edycji wynika, iż nie weszły doń duże fragmenty tekstu¹⁴.

W archiwach GUKPPiW nie udało się natomiast odnaleźć żadnej wzmianki na temat postulowanych przez urząd zmian, konieczne wydają się dalsze badania.

11 P. Perkowski *Cenzura jako źródło cierpień? Powieści Tadeusza Konwickiego w obliczu kontroli słowa*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. M. Czermińskiej, Gdańsk 2004, s. 32.

J. Smulski *Aneks: Trzy redakcje „Władzy” Konwickiego*, w: tegoż *Od Szczecina do... Października: studia o polskiej prozie lat pięćdziesiątych*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2002, s. 101-115.

12 T. Konwicki *Książki wybrane*, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, red. D. Fedor, Agora, Warszawa 2010, t. 1-12.

13 Zob. K. Budrowska *Cykl wymuszony. O „Węzłach życia” Zofii Nałkowskiej*, w: *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Profesor Krystynie Jakowskiej*, red. A. Kiezuń, D. Kulesza, Trans Humana, Białystok 2010, s. 69- 82.

14 S. Buryła *Edytorskie aspekty twórczości Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2008 z. 2, s. 180-185.

Przekształcenia płytke

1. Zewnętrzne wobec tekstu

a. Dopisywanie lub zmiana wstępu, posłowania, przypisów. Jako przykład posłużyć może tom 2 *Utworów zebranych* Tadeusza Borowskiego (1954), w którym dopisano wstęp, właśnie na wniosek cenzury. GUKPPIW wymusił też zmianę wstępu do pierwszego krajowego wydania *Trans-Atlantyku* i *Ślubu* Witolda Gombrowicza (1957), nie godząc się na powtórzenie wstępu z wydania paryskiego.

b. Zmniejszanie nakładów, przesuwanie do mniej znaczących wydawnictw („Iskry”, „Nasza Księgarnia”), opóźnianie wydań (oczekiwanie, aż utwór się zdezaktualizuje), niepełne wydania „dzieł zebranych”, bez niewygodnych utworów, (np. klasyka XIX w.), celowe ograniczanie rozpowszechniania. Ciekawym przykładem są powieści Stanisława Lema, które zostały przyporządkowane, wbrew początkowym propozycjom, do wydawnictw młodzieżowych.

c. Zmniejszanie potencjalnej liczby odbiorców oraz zgoda na druk tylko w elitarnych pismach i tomikach. Przykładem mogą być *Bramy raju* Andrzejewskiego, publikowane w elitarnej „Twórczości”, a bez zgody na publikację w piśmie społeczno-kulturalnym Stowarzyszenia Ateistów i Wolnomyślicieli „Argumenty”. Z kolei mała proza Tadeusza Różewicza *Komentarz* wydana została z jeszcze większymi komplikacjami. Wersję postulowaną przez cenzurę (usunięto kilka zdań) utrzymano w publikacji w „Twórczości”, ale w wydaniu w bardzo niskim nakładzie tomiku *Formy* (2000 egzemplarzy) żadnych zmian nie dokonano.

2. Wewnętrzne

Można tu wyróżnić kilka kategorii, w zależności od ilości wyciętego tekstu, losów zmienionych partii tekstu (fragment wykreślony bez zastąpienia innym – skrócenie, fragment wycięty i zastąpiony innym – zastąpienie), rangi osoby proponującej i wprowadzającej zmiany (autor, redaktor, cenzor).

a. Wycinanie poszczególnych scen (*Idzie skacząc po górach* Andrzejewskiego – usunięta cała duża scena), akapitów, zdań, słów (*Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej w wydaniu z 1948 – dokonano 8 zmian z 11 postulowanych, *Ucieczka z Jasnej Polany* Adolfa Rudnickiego w wydaniu z 1949 – wprowadzono 9 z proponowanych przez cenzurę zmian, *Matka Królów* Kazimierza Brandysa w wydaniu z 1957 – wycięte jedno zdanie, o tym, że w więzieniach *swoi biją swoich*).

b. Przy przekształceniach płytkich wycięty fragment rzadko był zamieniany na inny, zastępowanie pojawiało się wtedy, gdy na wykreślaniu poszczególnych partii tekstu traciła logika wypowiedzi. Przykładem mogą być fragmenty uznane za obsceniczne w *Idzie skacząc po górach*¹⁵, a także zmiana zakończenia wiersu w wierszu Władysława Broniewskiego *Nad rzekami Babilonu* z B o r y s ł a w a n a W i s ł ę – niezbędna, by nie stracić logiki, a także rytmu i rymu¹⁶.

¹⁵ Opisuję je szczegółowo w K. Budrowska *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL. 1948-1958*, Wydawnictwo UwB, Białystok 2009, s. 141-147.

¹⁶ F. Lichodziejewska *Broniewski bez cenzury. 1939-1945*, Wydawnictwo Kos, Warszawa 1992, s. 45-55.

c. Kto proponował zmiany, a potem dokonywał ingerencji? Jeśli propozycja wychodziła od autora, to kwestia może być dla niniejszych rozważań interesująca tylko wtedy, gdy istnieją jego poświadczony wypowiedzi na temat zastosowanej autocenzury. I podobnie, propozycja, która wyszła od wydawnictwa, może być traktowana jako cenzura, gdy dysponujemy sformułowaną (zapisaną) wypowiedzią na ten temat. W wielu przypadkach trudno jednoznacznie określić, których sygnalizowanych w dokumentach zmian dokonali autorzy, których redaktorzy, a których sami urzędnicy GUKPPIW.

Z kwerendy wynika, iż im większy zakres zmian, tym większe prawdopodobieństwo, że dokonał ich sam pisarz, małe cięcia – zwykle wprowadzał cenzor. Najtrudniej opisać zarówno zmiany dokonywane w redakcjach przed przesłaniem utworu do GUKPPIW, jak i późniejsze. Wiadomo, iż praca taka trwała niejednokrotnie wiele miesięcy i mogła owocować szeregiem większych i mniejszych przekształceń, w tym także – redakcyjnych. Przykładami tekstów, o których wiadomo na pewno, iż poprawiali je redaktorzy, są: opowiadanie Marka Nowakowskiego *Przymale buty*, ukazujące środowisko dworcowych włóczęgów, oraz powieść *Podróż* Stanisława Dygata.

Zaproponowana kategoryzacja jest tylko jedną z możliwych, wydaje się jednak użyteczna z punktu widzenia praktyki edytorskiej. Trzeba podkreślić, że konkretne zmiany da się często zakwalifikować do więcej niż jednej kategorii; np. wycofanie wiersza ze zbioru, gdy jest jednocześnie *ineditem*, zmiany w *Komentarzu* Tadeusza Różewicza, które można opisać zarówno jako przekształcenie wewnętrzne (usunięcie poszczególnych zdań), jak i zewnętrzne – inny kształt tekstu w zależności od projektowanego odbiorcy.

Warto zastanowić się teraz, jakie konkretne zadania, pytania i trudności stawiają przed edytorami przekształcone teksty, należące do każdej z powyższych kategorii.

Perspektywy edytorskie

Zatrzymania

1. „Teksty potencjalne”. Tu możliwy zdaje się tylko opis i prezentacja ewentualnych fragmentów, o odrębnym wydaniu trudno myśleć, gdyż są to teksty niedokończone przez autora, czasem tylko ich ułomek lub zamysł.

2. *Inedita*. Zgodnie z definicją ze *Słownika terminów literackich* to teksty dzieł literackich niewydanych za życia autora, pozostające do jego śmierci w autografach albo kopiach; *inedita* bywają ogłaszane pośmiertnie w czasopiśmie lub innych publikacjach. Zebranie wszystkich *ineditów* jest obowiązkiem edytora wydania zbiorowego¹⁷.

¹⁷ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 196.

Warto podkreślić, iż *inedita*, o których piszę, nie są niegotowe, pozostawione w rękopisie, niedopracowane, ale są to prace ukończone, które autorzy chcieli opublikować, ale druk zablokowano na etapie instytucjonalnej kontroli! Warto przypomnieć, że GUKPPiW miał nakaz niszczenia egzemplarzy korektowych, w związku z tym zachowanie materialnej postaci *ineditów* można uznać za niedopatrzienie lub niekonsekwencję, które – jak wynika z badań – zdarzały się w pracy urzędu niesłuchanie często. Potwierdzone i opracowane *inedita* można wydać oddzielnie, z pewnością można też uzupełnić o nie wydania zbiorowe.

3. Teksty zatrzymane w całości i wydane po wielu latach („półkowniki”). Tu należy sprawdzić, czy przy edycji dokonano zmian w stosunku do rękopisu zgłoszonego przed wieloletnim zatrzymaniem. Można – ewentualnie – jeśli zmiany zostaną zarejestrowane, przywrócić wersję zgodną z pierwotną intencją autora, a na pewno – opisać sytuację w notce edytorskiej.

4. Przywracanie poszczególnych opowiadań lub liryków usuniętych ze zbiorów. Zagadnienie jest bardzo złożone, każdy tekst trzeba rozpatrzyć indywidualnie, w zależności od wcześniejszych i późniejszych losów wycofanych utworów. Postulat do uwzględnienia przy wydaniach krytycznych, także do opisanie we wstępie.

5. Opracowanie i wydanie niedrukowanych dramatów (*ineditów*).

Przekształcenia głębokie

W tym przypadku mamy już właściwie do czynienia z różnymi tekstami, a nie z wariantami jednego dzieła. Zgadzam się z propozycją Tadeusza Drewnowskiego, że wydawać należy raczej *editio princeps*, wersję bliższą chyba pierwotnej intencji autora, a więc na przykład pierwsze, jednotomowe wydanie (1948) *Węzłów życia* Nałkowskiej. Tylko co w sytuacji, gdy nie da się odtworzyć owej wersji? Trudno także jednoznacznie wyrokować w przypadku, gdy autor dokonał zmian pod wpływem autocenzury, a nie bezpośrednich nakazów GUKPPiW (*Popiół i diament*). Na pewno można postulować konsekwencję, bo praktyka edytorska jest bardzo zróżnicowana. *Węzły życia* publikowane są w postaci późniejszej, ale w jednym tomie. *Szpital Przemienienia* już od lat 70. jest wydawany zgodnie z wolą autora, w postaci skróconej do tomu pierwszego, najbliższej pierwotnemu zamysłowi¹⁸.

Przekształcenia płytke

1. Zewnętrzne wobec tekstu

Można przywrócić zmienione wstępy, przypisy, ale w innym czasie historycznym nie zabrzmiały one szczególnie aktualnie, będą więc chyba tylko komentarzem historycznym, który także należałoby skomentować. Można też oryginalne autor-

¹⁸ J. Jarzębski *Skalpel i mózg*, w: S. Lem *Szpital Przemienienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 213-222.

skie wstępy potraktować jako odrębne teksty i publikować w zbiorach publicystycznych, krytycznych.

Skutków ograniczenia rozpowszechniania nie da się już cofnąć, sędzę jednak, iż należałoby przywrócić wiedzę o tych zabiegach we wstępach do nowych wydań (historia zmagania z cenzurą).

2. Wewnętrzne

W tych przypadkach czeka edytorów największa i najtrudniejsza praca.

Szczególnie ważne wydaje się odróżnienie ingerencji cenzorskich od poprawek autorskich (czasem podjętych w porozumieniu z redakcją lub z jej inicjatywy), a mających na celu udoskonalenie dzieła. Aby uniknąć nadinterpretacji warto brać pod uwagę jedynie przypadki, co do których mamy pewność, iż zmian dokonano pod wpływem nakazów z GUKPPIW (sformułowane, zapisane wypowiedzi cenzorskie lub autorskie; wzmianki w dokumentach urzędu czy Ministerstwa, także w dokumentach pochodzenia autorskiego). Przy czym zagadnieniem najistotniejszym wydaje się ilość zmienionego tekstu, od której zależy, czy nadal mamy do czynienia z wariantami tego samego tekstu, czy już z dwoma różnymi tekstami (przekształcenia głębokie). Rodzą się więc pytania: jaka ilość przekształceń to jeszcze zmiany płytkie, a jaka – już zmiany głębokie; kiedy możliwe jest jeszcze przywrócenie pierwotnego brzmienia tekstu; a także – jak istotnych zagadnień, z punktu widzenia wymowy utworu, dotyczą przeinaczenia? Jeśli da się ustalić zakres wprowadzonych zmian i potwierdzić, iż mają one naturę cenzorską, można myśleć o dokonaniu „edycji przywróconej”. I wtedy pojawią się następne pytania: jak długo powinna trwać ewentualna weryfikacja ingerencji (nigdy nie będzie przecież absolutnej pewności, czy odkryto już wszystkie zmiany), czy zatrzymywać edycję, kiedy i w jakich przypadkach decydować o druku.

Na koniec chciałabym sformułować własny projekt i poddać go dyskusji.

Postulaty edytorskie

1. Opisać dzieje cenzorskie wszystkich tekstów ważnych z punktu widzenia historii literatury, wydanych w latach 1944 (1945)–1989 i zamieścić je we wstępie do każdej edycji krytycznej. Badania takie mogą być także zaczątkiem prac nad „edycjami przywróconymi”, gdyż opisanie historii zmagania tekstu (i autora) z instytucjonalną kontrolą słowa pozwala wyłonić dzieła, których reedycję umożliwiają zachowane dokumenty.

2. Ustalić kryteria doboru tekstów. Wydaje się, iż można przyjąć zasadę obowiązującą przy przygotowywaniu edycji krytycznych: najwybitniejsze dzieła opracowuje się w pierwszej kolejności. Inną propozycją jest opisanie i wydanie tych najbardziej przekształconych – to dałoby wgląd w zasady działania cenzury, a także unaocznilo rozmiar strat. Można też najpierw zająć się wydaniem *ineditów*, co byłoby bardzo interesujące jako rozszerzenie kanonu. Jeszcze innym rozwiązaniem jest rozpoczęcie pracy od opracowywania materiałów, które się już odnalazło (to pozwoli na „ruszenie z miejsca”).

3. Opracować wzór wydań z przywróconymi ingerencjami cenzury – „wydań przywróconych”. Nie mogą one być traktowane jako konkurencja dla wydań krytycznych, a jedynie jako pewna odmiana wydania krytycznego, w moim przekonaniu – pełna.

W przypadku tekstów z drugiej połowy XX wieku, które nie doczekały się jeszcze wydania krytycznego, od razu zrealizować można postulaty wydania krytycznego i przywróconego. Przy „edycjach przywróconych” posłużyć się należy kategorią pierwotnej intencji autora, czyli starać się odtworzyć zamysł, który powstał jeszcze przed jakimikolwiek udokumentowanymi naciskami. Uważam, że każda przywrócona w tekście ingerencja powinna być zaznaczona i opisana, ponieważ pozwoli to nie tylko na odtworzenie jego postaci zgodnej z intencją autora, lecz także da pojęcie o proponowanych i wprowadzanych przez cenzurę zmianach. By nie demonizować znaczenia tej, podejrzanej skądinąd, instytucji i ponownie nie niszczyć integralności tekstu i informacji takie powinno się zapisać w komentarzach edytorskich. Ponadto, co już znaczone, we wstępie do wydania należy opisać i skomentować historię cenzurowania i publikowania tekstu ze zmianami.

W związku z tym, że warto nazwać edycję z przywróconymi zmianami, sprawdzoną pod kątem cenzorskich ingerencji, proponuję – jako odwrotność funkcjonującej *editio purificata* – określenie *editio restituta*.

Abstract

Kamila BUDROWSKA
University of Białystok

Editorial perspectives arising from the inquiry into censorship archives (1948-1958)

The article formulates certain theoretical propositions concerning the editing of contemporary works in the light of new information sourced from the censorship archives. Categorized and described are censors' measures carried out between 1948 and 1958. On the basis of the inquiry into censorship archives, the author discerns the following categories of censors' interferences: retention, in-depth transformation, superficial transformation (external and internal). The author postulates restoring texts to what they were prior to the censor's intervention, considering at the same time the difficulties and limitations imminent to such operations. The essay is concluded with a specimen of a novel-type edition, which the author tentatively calls '*editio restituta*'.

Piotr BUKOWSKI

W przestrzeni przekładu.
Czesława Miłosza i Emanuela Swedenborga
tłumaczenia rzeczy ostatecznych

|

Najlepszym wprowadzeniem w przestrzeń rzeczy ostatecznych, w której wyobrażenia Czesława Miłosza spotyka się z wyobrażnią Emanuela Swedenborga (1688-1772), wydaje się być refleksja na temat „drugiej przestrzeni”, którą poeta rozwija w tytułowym wierszu ze swego ostatniego zbioru poezji:

Czy naprawdę zgubiliśmy wiarę w drugą przestrzeń?
I znikło, przepadło i Niebo, i Piekło?

Bez łąk pozaziemskich jak spotkać Zbawienie?
Gdzie znajdzie sobie siedzibę związek potępionych?¹

Te pobrzmiewające dystansującą ironią retoryczne pytania przywołują jeden z najważniejszych tematów w twórczości Miłosza – refleksję nad kryzysem myślenia o rzeczach ostatecznych, będącym symptomem wielkiego kryzysu naszej „eschatologicznej” cywilizacji². Chodzi tu w szczególności o zjawisko, które określić można jako zanik wyobraźni eschatologicznej. Pisze o nim poeta w *Nieobjętej ziemi*:

¹ Cz. Miłosz *Druga przestrzeń*, w: tegoż *Wiersze*, t. 5, Znak–Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 169.

² Cz. Miłosz *Świadectwo poezji*, Kraków 2004, s. 43.

Jest jeden tylko wielki temat. A jest nim koniec ery trwającej dwa tysiąclecia bez mała, kiedy religia zajmowała miejsce nadrzędne wobec filozofii, nauki i sztuki, co znaczy zapewne po prostu, że wierzono w Niebo i Piekło. Te znikły z wyobraźni i żaden poeta ani malarz nie potrafił na nowo Nieba i Piekła zaludnić (choć wzory Piekła są, tu na ziemi).³

Kryzys wyobraźni sięga, zdaniem Miłosza, bardzo głęboko: w innym fragmencie *Nieobjętej ziemi* stwierdza on wręcz, iż współcześnie słowa „żywot wieczny” nie budzą żadnych wyobrażeń nawet u ludzi wierzących – stały się bowiem martwą formułą⁴.

Przywołane przez Miłosza pojęcie „drugiej przestrzeni” ma swe źródła w *Ziemi Ulro*, gdzie pojawia się jako „Swedenborgiańska druga przestrzeń”⁵. Jest ono ważnym punktem odniesienia poety w rozważaniach nad światem wyobraźni Williama Blake’a i Oskara Miłosza.

Nawiązując do Swedenborga, Czesław Miłosz komentuje w rozmowie z Irenuszem Kanią tytuł swego tomu poetyckiego i otwierającego ów tom wiersza:

Wie Pan, tytuł *Druga przestrzeń* to jest wyraz ubolewania, że zgubiliśmy „drugą przestrzeń”, tzn. obrazy raj i piekła nie istnieją. Natomiast u Swedenborga mamy niesłychanie mocną i wyrazistą ich konstrukcję. Po Dantem i Miltonie to jest trzecia próba przedstawienia tego innego świata.⁶

Przywołani w tej wypowiedzi wielcy „konstruktorzy zaświatów” byli bohaterami znakomitego eseju Miłosza *O piekle*, który miał swój pierwodruk w paryskiej „Kulturze” w roku 1975. Warto poświęcić mu więcej uwagi.

Chcąc zaprezentować fundamentalne dla naszej kultury wizje przestrzeni potępienia, Miłosz zdecydował się na formę „związłego przewodnika do oznaczania różnych gatunków Piekła”⁷. Nie powinniśmy się jednak dać zwieść tym ironicznym określeniem, gdyż sens przedsięwzięcia Miłosza jest bardzo złożony. Przede wszystkim mamy tu do czynienia z próbą zdefiniowania mechanizmu tworzenia przestrzeni naszych eschatologicznych wyobrażeń. Otóż, jak twierdzi Miłosz, mitotwórcza działalność człowieka posługuje się przestrzenią, przekładając każdą ludzką myśl na trójwymiarowe obrazy, noszące „znamię danego momentu danej cywilizacji”⁸. Z premedytacją użyłem pojęcia „przekład” w miejscu, w którym

³ Cz. Miłosz *Nieobjęta ziemia*, w: tegoż *Wiersze*, t. 4, Znak–Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 74. Por. także fragment *Ubóstwo wyobraźni w Piesku przydrożnym*, w którym mowa jest o „erozji naszej wyobraźni religijnej” (Cz. Miłosz *Piesek przydrożny*, Znak, Kraków 1998, s. 34).

⁴ Cz. Miłosz *Nieobjęta ziemia*, s. 74.

⁵ Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, Znak–Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 190.

⁶ Cz. Miłosz, I. Kania, *Ciągle poszukujemy klucza*, w: S. Toksvig *Emanuel Swedenborg – uczony i mystyk*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 2002, s. 8.

⁷ Cz. Miłosz, *O piekle*, w: tegoż *Ogród nauk*, Norbertinum, Lublin 1991, s. 101.

⁸ Tamże.

Miłosz mówi o „ujęciu” myśli w obraz. Otóż w świetle dalszego ciągu wywodu powyższej modyfikacja ta wydaje mi się uzasadniona.

Kształtowana przez naszą wyobraźnię przestrzeń osiąga swe apogeum, gdy przychodzi się nam zmierzyć z tajemnicą rzeczy ostatecznych. Tu, jak pisze Miłosz, zaintrygowane „obietnicą jakiegoś nie odkrytego prawa” władze umysłowe w twórczym zapale „dążą do kresu swoich możliwości”. Wyzwanie jest ogromne, gdyż rzeczywistość, którą chcą unaocznić pozostaje poza przestrzenią i czasem.

Porażka wtedy – pisze Miłosz – jest nieunikniona, ale zaszczytna, i nawet nasuwa przypuszczenie, że dzieła wyobraźni działają na nas tym silniej, im bardziej są przykładem pewnej wymykającej się treści. Dwa słowa: „ogień wieczny”, w Ewangelii już zresztą przykładem i dają początek dalszym przykładom. Pierwsze rozrasta się i zagęszcza w coś materialnego, drugie też się „uprzestrzenia” jako następstwo chwil, czyli punktów na linii.⁹

Przyjrzyjmy się bliżej tej koncepcji. W jej świetle nasza fascynacja eschatologicznymi narracjami Dantego, Miltona i Swedenborga wiąże się z faktem, iż dokonują one sugestywnego przekładu wymykającej się czasoprzestrzennym ramom myśli o zaświatach. Lecz o jakiego rodzaju przekład tu chodzi? W jakim sensie owa „wymykająca się” eschatologiczna „treść” poddaje się operacji przekładu?¹⁰

„Treść” ta wydaje się istnieć poza kręgiem naszego doświadczenia, jawiąc się jako myśl o radykalnie innej rzeczywistości. I właśnie ów stan „inności” wyrażony zostaje za pomocą języka, odnoszącego się do doczesnych, bliskich nam przedmiotów i doświadczeń. Ten fundamentalny problem znany jest teologom, zagłębiającym się w trudnej, naznaczonej sprzecznościami problematyce eschatologii. „Całą rzeczywistość tamtego świata można opisywać tylko z pomocą doświadczeń i obrazów zaczerpniętych z tego świata” – pisze Josef Finkenzeller¹¹. Wychodząc z tego założenia, niemiecki teolog formułuje następnie ogólną zasadę hermeneutyki wypowiedzi eschatologicznych: „nasze ziemskie obrazy i porównania są w stanie jedynie przybliżyć nam rzeczywistość tamtego świata, nie mogą natomiast jej ukazać w sposób wyczerpujący”. Ziemskie obrazy zaświatów są skażonym doczesnością, preliminarnym w swej istocie przekładem (tłumaczeniem) myśli o innej rzeczywistości, która istnieje poza tym, co nam znane¹².

⁹ Tamże.

¹⁰ W innym kontekście (analogii pisania i tłumaczenia) przywołuje komentowany tu fragment Ryszard Nycz w *Sylwach współczesnych* (Univeristas, Kraków 1996, s. 86).

¹¹ J. Finkenzeller *Eschatologia*, przeł. W. Szymona, red. S. Kijas, „M”, Kraków 1995, s. 230.

¹² Por. pojęcie „myśli o rzeczywistościach «ostatecznych»” w nauczaniu Jana Pawła II (R. Righetto *Życie pozagrobowe. Dziesięć rozmów o rzeczach ostatecznych*, przeł. J.M. Głogoczowski, WAM, Kraków 2005, s. 106). Zob. także C.S. Lewisa uwagę o „przekładzie” wielkości Boga „na język świata materialnego” w tegoż *Chrześcijaństwo po prostu*, przeł. P. Szymczak, Media Rodzina, Poznań 2002, s. 156.

Sformułowana przez Miłosza koncepcja przekładu „wymykającej się treści” eschatologicznej na język obrazowy staje się lepiej rozumiała w kontekście hermeneutycznej nauki o tłumaczeniu (*interpretatio*) „innej” myśli, „niewidzialnego logosu” (Filon) na „zewnętrzny” język¹³. Eschatologiczna myśl („treść”) – nieostra, niesprecyzowana myśl o innej rzeczywistości, o życiu wiecznym „po drugiej stronie” – domaga się przekładu na język związanej czasem i przestrzenią wyobraźni. W kontekście teologii katolickiej myśl ta koncentruje się wokół dostępnej człowiekowi jedynie za pośrednictwem objawionego Słowa „istoty rzeczy”, w praktyce „niewyobrażalnej” (w odniesieniu do nieba zakładającej na przykład niepojętą przez nas jedność, koniunkcję¹⁴). Wynikiem jej przekładu są obrazy i porównania, unaoczniające eschatologiczne prawdy¹⁵. Są one „projekcją w przyszłość tego, czego człowiek jako chrześcijanin doświadcza w łasce jako swojej teraźniejszości”¹⁶. I tak myśl o stanie wiecznego zbawienia tłumaczona jest na język wyobraźni przestrzennej, przybierając choćby formę koncepcji „miejsca w bycie samego Boga”¹⁷.

Miłosza fascynują wielcy „tłumacze” eschatologicznej myśli na język przestrzennej wyobraźni. W eseju *O piekle* sięga on po dzieła Dantego, Milтона i Swedenborga. W kontekście *Boskiej komedii* intryguje go fakt, iż Dantejski przekład eschatologicznej treści, będący „nieuniknioną transpozycją przestrzenną”, jawi się w owym dziele w „skrajnej, drobiazgowo wypracowanej postaci”¹⁸. Tworzy on „niesamowitą topografię”, przestrzeń, której budulcem jest „mieszanka wyobrażeń chrześcijańskich z historią i mitologią grecko-rzymską”¹⁹. Miłosz zwraca tu uwagę na trwałość antycznego, czyli, rzec można, klasycznego języka wyobraźni: „Czy [...] obecność antyku po upadku Rzymu”, pyta autor, „nie była bardziej trwała, niż podają podręczniki, przynajmniej w jednej dziedzinie: unaocznienia, wizualiza-

¹³ J. Grondin *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, przeł. L. Łysiń, WAM, Kraków 2007, s. 35, 39 i 40. Por. także L. Joachimowicz *Wstęp*, w: Filon Aleksandryjski *Pisma*, t. 1, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył L. Joachimowicz, Pax, Warszawa 1986, s. 23.

¹⁴ Zob. J. Ratzinger *Śmierć i życie wieczne*, przeł. M. Węclawski, Pax, Warszawa 1986, s. 151, 213, 258.

¹⁵ Zob. H. Szmulewicz *Po tamtej stronie życia. Zarys eschatologii*, Biblos, Tarnów 2003, s. 131.

¹⁶ K. Rahner *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, przeł. T. Mieszkowski, Pax, Warszawa 1987, s. 349.

¹⁷ J. Ratzinger *Śmierć i życie wieczne*, s. 254. Zob. też H. Urs von Balthasar *Eschatologia w naszych czasach*, przeł. W. Szymona, WAM, Kraków 2008, s. 47. O problemie tłumaczenia „stanów (duszy)” na „miejsca eschatologiczne” zob. H. Szmulewicz *Po tamtej stronie życia*, s. 115 i 144.

¹⁸ Cz. Miłosz *O piekle*, s. 85.

¹⁹ Tamże, s. 86-87.

cji i czy – na odwrót – chrześcijaństwo z całej swojej tradycji nie było niechętnie przekładowi prawd wiary na obrazy?”²⁰

Z kolei *Raj utracony* jest, zdaniem Miłosza, dziełem na wskroś dziwnym, poniekąd bardziej nawet intrygującym niż *Boska komedia*. „Imaginacyjna przestrzeń” Johna Milтона, choć posiada wyraźną wertykalną strukturę ze swą „górami” i swym „dołem”, jest jednak, w oczach poety, w przeciwieństwie do wyrazistej, „dotykanej” przestrzeni Dantego – „rozchwiana i niewymierna”²¹. Przekład Milтона zdaje się być, jak sugeruje Miłosz, tłumaczeniem na kapryśny, fantastyczny język baśni, język puszący się teatralnymi efektami²².

Ze znacznie bardziej skomplikowanym przypadkiem tłumaczenia myśli o zaświatach na język przestrzennej wyobraźni mamy do czynienia w pismach szwedzkiego uczonego i mistyka Emanuela Swedenborga. Dochodzi tam bowiem do interioryzacji eschatologicznej przestrzeni. „Tak więc Piekło” – pisze Miłosz – „kiedyś, jak u Dantego, stykające się z wymiarem fizyki i astronomii, zostaje u Swedenborga przesunięte całkowicie *zewnątrz* człowieka”²³. Miłosza intryguje ta odważna transllokacja zaświatów, a także ich ontologiczny status. Warto w tym kontekście rozjaśnić logikę Swedenborgiańskich zaświatów, nie tracąc z oczu dyskursu Miłosza.

Swedenborg przekłada myśl o zaświatach na język, który wyraża „rzeczywistość fizykalną”, „rzeczy zmysłowe”, przywołując je jako odpowiedniki „świata duchowego, a więc świata wartości”²⁴. Nie znaczy to wszakże, iż w owym porządku symbolicznym anulowane zostaje niejako dosłowne znaczenie zmysłowej rzeczywistości. „Piekło i Niebo u Swedenborga”, pisze Miłosz, „są rzeczywiste, dla te go że symboliczne, czyli wyrażając się inaczej, utkane z k o r e s p o n d e n c j i”²⁵.

U źródeł Swedenborgiańskiej teorii korespondencji leży nauka o odpowiednikach, której zrab uczone wypracował jeszcze przed swym przełomem mistycznym, trudząc się nad wielką przyrodniczo-filozoficzną syntezą *Regnum animale*²⁶. Zgodnie z nią to, co materialne, ma zawsze swą przyczynę w tym, co duchowe. Rzeczy naturalne odsyłają nas do swej przyczyny w sferze duchowej, do swych duchowych odpowiedników. W tym sensie „wszystko co istnieje w zmysłowym świecie jest śladem, znakiem” obecności Boskiego sensu.²⁷

20 Tamże, s. 87. Por. także Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1979-1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 417.

21 Tamże, s. 94-95.

22 Zob. tamże, s. 95-96.

23 Tamże, s. 99.

24 Cz. Miłosz, *O piekle*, s. 99.

25 Tamże.

26 Zob. I. Jonsson *Visionary scientist. The effects of science and philosophy on Swedenborg's cosmology*, Swedenborg Foundation, West Chester 1999, s. 109-110.

27 L. Bergquist *Swedenborgs hemlighet. Om ordets betydelse, änglarnas liv och tjaästen hos Gud. En biograf*, Natur och Kultur, Stockholm 1999, s. 188.

Jak funkcjonuje zasada korespondencji w domenie rzeczy ostatecznych? Otóż to, czym jest i czym będzie po śmierci życie człowieka określa jego relacja do źródła życia, którym jest Bóg. Ze źródła tego bije Boskie dobro i Boska prawda, do których wszystko we wszechświecie się odnosi – to swoiste centrum systemu korespondencji. „Dla tych – pisze Swedenborg – którzy je przyjmują wiarą i życiem, niebo istnieje, ci natomiast, którzy je odrzucają albo zagłuszają, przemieniają je na piekło, dobro na zło, a prawdę na fałsz, ci zatem przemieniają żywot na śmierć”²⁸. Oto więc sam człowiek, kierując się własną wolą, sytuuje się w (duchowej) przestrzeni, która koresponduje z jego wolą (miłością) – w przestrzeni nieba bądź piekła. Dlatego właśnie Swedenborg powtarza, iż niebo i piekło znajdują się wewnątrz, a nie na zewnątrz kogoś. Opisywaną przezeń niebiańską i infernalną przestrzeń wypełniają symboliczne odpowiedniki stanów wewnętrznych aniołów i złych duchów. Czesław Miłosz bardzo sugestywnie opisuje funkcjonowanie takich zaświatów w *Ziemi Ulro*:

Stany wewnętrzne człowieka zależne od orientacji jego woli (miłości) przybierają kształt wzięty z doznań zmysłowych na naszej ziemi, ale nie istnieją żadne „obiektywne” zaświaty, tzn. „obiektywne” jest tylko czyjeś dobro lub zło. „Jaki jesteś tak i widzisz”: ponieważ cała przyroda składa się ze znaków, teraz znaki niejako usamodzielniają się i składają się na alfabet radości albo udręki. Przestrzeń Swedenborga jest w e w n ę t r z n a.²⁹

Swedenborg pisze, że wszystkie przedmioty w niebie są „przedstawieniami”, czyli reprezentacjami, „ponieważ odpowiadają wnętrzu, a więc także przedstawiają je”. I dodaje:

A ponieważ zmieniają się stosownie do stanu wnętrza aniołów, dlatego nazywają się wyobrażeniami, chociaż rzeczy, które pojawiają się przed oczyma aniołów w niebie i dostrzegane bywają ich zmysłami, tak żywo się pojawiają i są dostrzegane jak te, co na ziemi przez człowieka, a nawet o wiele jaśniej, wyraźniej i dokładniej.³⁰

Podobnie i w piekle, jako że w zaświatach, czyli w „świecie duchowym”, wszystko, co widać „jest pochodzenia duchowego” i pojawia się „przed oczyma duchów i aniołów”³¹. Kluczową w tym kontekście rolę odgrywa konstytuujące przestrzeń widzenie – ta dominacja percepcji wzrokowej tłumaczy plastyczną przestrzenność zaświatów Swedenborga³².

²⁸ E. Swedenborg *O Niebie i jego cudach, również o Piekło według tego co słyszano i widziano*, red. na podst. wyd. londyńskiego z r. 1880 D. Kielczyk, wpraw. B. Smoleń, Warszawa [1993], s. 41.

²⁹ Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, s. 167.

³⁰ E. Swedenborg *O Niebie i jego cudach*, s. 97. W oryginale: „repräsentativa” i „apparentic” (E. Swedenborg *De Coelo et ejus Mirabilibus et de Inferno ex Auditibus & Vistis*, Londoni MDCCLVIII, s. 68).

³¹ Tamże, s. 304.

³² Zob. M. Sawicki *Niebiański topos Emanuela Swedenborga*, „Pismo Literacko-Artystyczne 1987 nr 10, s. 48.

Reprezentacje, o których pisze Swedenborg, są indywidualne, jakkolwiek skorelowane ze sobą według ogólnej zasady korespondencji. Jego zaświaty są więc przekładem myśli o niebie i piekle (wiecznym ruchu ku dobru i wiecznym trwaniu w złu) na symboliczny język, kreujący przestrzenie wyobrazeniowe, które polaryzują się według wertykalnej, aksjologicznej osi dobra i prawdy oraz zła i fałszu. Przestrzenie te mają charakter relacji, są one, jak zauważa Mieczysław Sawicki, „relacjami pomiędzy boskością-człowieczeństwem, która jest miłością i prawdą a wnętrzami aniołów i duchów”. A zatem „przestrzenie Nieba i Piekła to stosunki wewnątrz duchów z Boską Miłością, z Panem, który jest Człowiekiem”³³.

Swedenborg jawi się w tym świetle jako jeden z ostatnich wielkich tłumaczy myśli eschatologicznej na „obrazy przestrzenne”. Wraz z zanikiem tych obrazów rozwija się wiara w niebo, piekło i czyściec³⁴. W Swedenborgiańskim przekładzie, czytany w dobie kryzysu religijnego, widzieć można ratunek dla zanikającej wyobraźni religijnej. Ukazując nam mnogość i różnorodność przestrzeni wyrażanych w symbolicznym, opartym na analogii języku – ową wielość wewnętrznych (za)światów – Swedenborg zachęca do spojrzenia na przestrzenie naszych wyobrażeń pod kątem eschatologii. Budzi w nas myśl o rzeczach ostatecznych, zachęca do uważnego „czytania” wewnętrznych przestrzeni człowieka w kontekście „świata duchowego, a więc świata wartości”³⁵.

„Religia”, pisze Miłosz w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*, „ma swoją własną krainę niewyraźnego”³⁶. Krainę, której istotę przybliżyć można tylko za pomocą symbolicznego kodu. Posługujący się językiem analogii przekład Swedenborga rzuca wyzwanie Nieprzekładalnemu. I tak swym heterodoksyjnym myśleniem o rzeczach ostatecznych Swedenborg w efekcie wzmocnił chrześcijaństwo, gdyż religijne symbole muszą, jak przekonuje Miłosz, „ciągle odradzać się w wyobraźni, zyskując nową soczystość i krwistość”³⁷. Muszą kształtować przestrzeń, domę, w której „wypowiada się” religia³⁸.

||

Czesław Miłosz nie tylko uważnie czytał Swedenborga (i jego nieortodoksyjnych uczniów – Blake’a i Oskara Miłosza), ale także pisząc, podejmował dialog ze Swedenborgiańską nauką o rzeczach ostatecznych. Autor *Ziemi Ulro* badał w swej

33 Tamże, s. 52.

34 Zob. Cz. Miłosz *Metafizyczna pauza*, w: tegoż *Historie ludzkie*, „Zeszyty Literackie” 2007 nr 5, s. 15.

35 Cz. Miłosz *O piekle*, s. 99.

36 Cz. Miłosz *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Literackie–Znak, Kraków 2000, s. 81.

37 Tamże, s. 81-82.

38 Zob. Cz. Miłosz *Autoportret przekorny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 346.

poezji granice i możliwości przekładu „wymykającej się” treści eschatologicznej. Badał więc także możliwości symbolicznego języka, zdolnego wykreować obrazy przestrzenne, u w i d o c z n i ć niebo, piekło i czyściec. Język Swedenborga był tu dla Miłosza bodaj najważniejszym punktem odniesienia.

Niezwykle istotny jest kontekst pojawiających się w dziełach Miłosza eschatologicznych spekulacji czy raczej ich tło. Jest to sytuacja kryzysu, podobnego do tego, o którym pisał Swedenborg, głosząc swą naukę w czasie, gdy ludzie zatracili, jego zdaniem, zmysł korespondencji, tracąc tym samym „metafizyczną orientację”. Zauważał on, iż współcześni mu „oświeceni” ludzie, kierując się wolną wolą, odwracają się od Boga, źródła wszechobejmującej „zgodności”, korespondencji, odrzucając tym samym swe boskie człowieczeństwo. W wierszu *Œconomia divina* (1973) ów „kryzys podstaw”, czyniący z Ziemi królestwo Blake’owskiego Urizena domyślony zostaje do końca – Bóg pozostawia człowieka bez znaków i proroków, pozwalając mu korzystać z wolnej woli bez ograniczeń³⁹. Dając człowiekowi pełną suwerenność. W tej sytuacji rzeczywistości zaczyna jakby brakować spoiwa, przestaje ona być ze sobą tożsama, wyobcowuje się, staje się nieuchwytna, widmowa:

Z drzew, pełnych kamieni, nawet cytryn na stole
Uciekła materialność i widmo ich
Okazywało się pustką, dymem na kliszy.
Wydziedziczona z przedmiotów, mrowiła się przestrzeń.⁴⁰

Oto świat traci swe uzasadnienie, oddzielony od Bytu Powszechnego, zastyga w niby-bycie⁴¹. Dlaczego? Gdyż w tym ujęciu postrzegane zmysłowo rzeczy nie odsyłają już, mówiąc językiem Miłosza – czytelnika Swedenborga, do „rzeczywistości duchowej”, do wartości. „Rzeczywistość fizykalna”, jest – jak powiada Miłosz w kontekście Swedenborgiańskiej eschatologii – „znacząca”⁴². Jeśli pozbawimy ją znaczenia, stanie się dla nas obca, nieczytelna; stanie się zatem nieludzka („Literary ksiąg srebrniały, chwiały się i nikły”).

Skoro nagle zabrało zasady, jeśli byty nie łączy, nie wiąże już nic korespondencji, we „wrzawie języków” umiera „mowa”, która nie kłamie, ginie „wszelka symboliczna działalność człowieka” (A. Fiut)⁴³. Sens traci ludzka skarga, nieuzasadnione stają się wreszcie oczekiwanie, lęk i nadzieja, które związane są z rzeczami ostatecznymi.

³⁹ Warto zwrócić uwagę na podobieństwo tytułu wiersza Miłosza do tytułu jednej z najważniejszych przyrodniczych prac Swedenborga – *Œconomia Regni Animalis* (1741-1747).

⁴⁰ Cz. Miłosz *Œconomia divina*, w: tegoż *Wiersze*, t. 3, Wydawnictwo Literackie–Znak, Kraków 2003, s. 100.

⁴¹ Zob. J. Prokop *Antynomie Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985, s. 236.

⁴² Cz. Miłosz *O piekle*, s. 99.

⁴³ A. Fiut *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 121.

Ludzie, dotknięci niezrozumiałą udręką,
Zrzucali suknie na placach żeby sądu wzywała ich nagość.
Ale na próżno tęsknili do grozy, litości i gniewu.

Kryzys dotyka także sfery wyobrażeń eschatologicznych. Sens traci grzech: nie ma wygnania z raju, więc i nie ma perspektywy powrotu. Owa „wymykająca się” eschatologiczna „treść”, o której pisał Miłosz, wciąż dręczy ludzi, lecz materializujący ją i uprzestrzeniający język traci swe uzasadnienie w obliczu nieobecności Boskiej wieczności w świecie. Świat zmysłowy, świat wypełniających przestrzeń rzeczy i duchowy „świat wartości” nie „współodpowiadają” sobie⁴⁴. Eschatologiczny przekład pozbawiony zostaje swej podstawy, stając się nieznaczącym reliktem przeszłości.

Jeśli istnieje ktoś, kogo uznać można za powołanego do przewyżczenia owego kryzysu wyobrażeń eschatologicznych, to jest tym kimś poeta. On bowiem odnajduje łączącą myśli i rzeczy zasadę i stara się wysłowić ją w języku, który rzuca wyzwanie temu, co nienazwane. Miłosz zwraca uwagę na to, że poeta ma zmagającą się z Wielkim Kryzysem teologii do zaferowania coś niezwykle cennego: „Poezja dwudziestego wieku, w tym co w niej najbardziej istotne, jest zbieraniem danych o rzeczach ostatecznych w kondycji ludzkiej, i wypracowuje po temu swój język, który teologia może wykorzystać lub nie”⁴⁵. Teologia XX wieku, a konkretnie ta jej gałąź, która zajmuje się hermeneutyką wypowiedzi eschatologicznych, nie wykorzystwała wprawdzie bezpośrednio języka literatury, ale za to podjęła refleksję nad specyfiką obrazowego, symbolicznego dyskursu eschatologii. Podsumowując myśl eschatologiczną drugiej połowy XX wieku Raymond Winling podkreśla, że „badania dotyczące języka obrazowego i symbolicznego odsunęły w znacznym stopniu nieufność, jaka ciążyła na tej formie wyrazu”. Tak więc „po epoce hermeneutyk redukcyjnych nastąpiła era hermeneutyk twórczych, które podkreślają epifaniczną rolę języka symbolicznego oraz prawa właściwe funkcjonowaniu języka przekazującego świat wyobraźni”⁴⁶. W ten sposób myślenie teologiczne zbliża się do symbolicznego języka poezji.

Spójrzmy teraz na inny „eschatologiczny” utwór Miłosza, na opublikowany przezeń w *Kronikach* wiersz, zatytułowany *Jak powinno być w niebie* (1986). Pojawia się tam obraz „naziemskiego” ogrodu, który został „dany wyobraźni” poety; to obraz raju – materialny, bo widziany, przeżyty: „Jak powinno być w niebie wiem, bo tam bywałem. / U jego rzeki. Słyszac jego ptaki”⁴⁷. Umysł poety wciąż szuka ukrytych korespondencji, poszukuje języka przekładu, „dążąc, ścigając bez ustanku / Nazwę i formę”. Siłą napędową tego ukierunkowanego na przekład dążenia

44 Tamże.

45 Cz. Miłosz *Piesek przydrożny*, s. 35.

46 R. Winling *Teologia współczesna 1945-1980*, przeł. K. Kisielewska-Sławińska, Znak, Kraków 1990, s. 443.

47 Cz. Miłosz *Jak powinno być w niebie*, w: tegoż *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 156.

jest fascynacja rzeczami ostatecznymi, które „niepokoją obietnicą jakiegoś nie odkrytego prawa”⁴⁸:

[...] Myślę, że ruch krwi
Tam powinien być dalej triumfalnym ruchem
Wyższego, że tak powiem, stopnia. Że zapach lewkonii
I nasturcja i pszczoła i buczący trzmiel,
Czy sama ich esencja, mocniejsza niż tutaj,
Muszą tak samo wzywać do sedna, w sam środek
Za labiryntem rzeczy. Bo jakżeby umysł
Mógł zaprzestać pogoni, od Nieskończonego
Biorąc oczarowanie, dziwność, obietnicę?

Więc być może życie – w swym ruchu i swej emanacji – zostaje w niebie maksymalnie spotęgowane, zagęszczone do samej esencji, która odpowiada czemuś, co jest poza nią samą, koresponduje z Istotą poza „labiryntem rzeczy”⁴⁹.

Trudną do zaprzestania „pogoń” za adekwatną nazwą i formą dla owej „wymykającej się treści”, jaką jest fascynująca i tajemnicza eschatologiczna obietnica, rozumieć można jako swoiste powołanie zadomowionego w wieku XX poety-tłumacza, który buduje, czy raczej odbudowuje przestrzeń wyobraźni⁵⁰.

Z przestrzennym konceptem esencji istnienia Miłosz eksperymentował już wcześniej, choćby w *Nieobjętej ziemi*, sytuując go w wymiarze czasowym:

Zmartwychwstanie. Wszystkie rzeczy dotykalne, materialne, jak się to mówi, zmieniają się w światło i tam ich kształt zostaje przechowany. [...] Niepojętą mocą są wtedy same esencje. I esencja każdej ludzkiej istoty bez tego, co na niej narosło, bez wieku, choroby, szminki, przebrań, udawań.⁵¹

Zauważmy zamykający ową refleksję trop Swedenborgiański: esencja „nagiej” ludzkiej osoby, bez biologicznej, ale i przede wszystkim mentalnej „narośli” („szminka”, „przebrania”, „udawania”) odsyła wyraźnie do eschatologicznego przekładu myśli o obietnicy prawdy, jaką jest rozwinięta przez autora *De coelo* nowa wizja sądu szczegółowego, którego istotą jest obnażenie (zdemaskowanie) u czło-

⁴⁸ Cz. Miłosz *O piekle*, s. 101.

⁴⁹ Por. M. Zaleski *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 159.

⁵⁰ Por. Miłosza refleksję na temat „budowania słownej przestrzeni” oraz „budujących lektur” w *Ziemi Ulro* (s. 174-175)

⁵¹ Cz. Miłosz *Wiersze*, t. 4, s. 106.

⁵² E. Swedenborg *O niebie i jego cudach*, s. 240 f. Eschatologiczna obietnica prawdy, przełożona na język wyobraźni Swedenborga, pojawia się także w 19. „ustępie” *Traktatu teologicznego* (2001), gdzie przedstawiony zostaje obraz sądu szczegółowego, postrzeganego przez pryzmat Swedenborgiańskiej koncepcji „miłości panującej” (Cz. Miłosz *Traktat teologiczny* (19. *No tak, trzeba umierać*), w: tegoż *Wiersze*, t. 5, s. 239).

wieka jego „miłości panującej”. U Swedenborga owa miłość integruje niebiańskie i piekielne społeczności w zaświatach⁵².

Niezwykłe inspirującym elementem eschatologicznego przekładu Swedenborga jest zawarty w nim twórczy potencjał – impuls, który wyzwala wyobraźnię. Poeci, następcy Baudelaire’a, podchwycili, jak zauważa Miłosz, ideę „korespondencji pomiędzy światem zmysłowym i duchowym, nadając im nazwę symboli”⁵³. Na gruncie Swedenborgiańskiej doktryny ukonstytuowali „symboliczny szyfr, za którego pomocą istoty ludzkie miały komunikować jedne drugim swoje momenty olśnień, otarcia się o nieprzenikalny rdzeń bytu”⁵⁴. W kontekście eschatologicznym obrazowy, symboliczny język może oczywiście nawiązywać do mniej lub bardziej skonwencjonalizowanych, zakorzenionych w Piśmie i tradycji konceptów, lecz może również przybrać kształt wysoce subiektywny, indywidualny. Sam Swedenborg wskazał tu drogę (zwłaszcza w swoich literackich *Memorabiliach*)⁵⁵, którą odważnie podążył później William Blake. Indywidualnie kształtowane obrazy – tworzone według nieraz nieprzejrzystych dla odbiorcy zasad korespondencji – pozostają często nieostre, niedoprecyzowane, oddziałując na nas swą epifaniczną mocą – sugestią, iż uobecnienia się w nich jakaś eschatologiczna obietnica⁵⁶. Ilość i różnorodność takich poetyckich przekładów ograniczona jest tylko wyobraźnią twórców – nawet w ramach jednej twórczości takie objawienia rzeczy ostatecznych mogą powracać wielokrotnie.

Niezwykłe oryginalnego przekładu „eschatologicznej treści”, przekładu, zainspirowanego Swedenborgiańskim tłumaczeniem zaświatów, dokonał Czesław Miłosz w wierszu *Po drugiej stronie* (1964). Mottem utworu jest cytat z dzieła *O Niebie i Piekło*, w którym Swedenborg opisuje, jak jawiły się mu piekielne rubieże, kiedy w towarzystwie anioła dane mu było zwiedzać zaświaty. Brzmi on następująco:

Niektóre piekła mają wygląd domów i miast zrujnowanych przez ogień, gdzie infernalne duchy czają się w ukryciu. W mniej dotkliwych pieklach można widzieć nędzne rudery, niekiedy w rzędach tworzących rodzaj miasteczek z ulicami i zaułkami.⁵⁷

Jest to fragment paragrafu 586 *De coelo et ejus mirabilibus et de inferno ex auditis et visis*, przełożony przez Miłosza z angielskiego tłumaczenia tej najpopularniejszej pracy Swedenborga. W rozdziale *O widoku, położeniu i wielorakości piekieł*

53 Cz. Miłosz *Abecadło*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 47 (hasło „Anielska seksualność”).

54 Cz. Miłosz *Liturgia Efraima*, w: tegoż *Historie ludzkie*, s. 24.

55 Zob. O. Lagercrantz *Emanuel Swedenborg. Poemat o życiu w zaświatach*, przeł., oprac. i posł. P. Bukowski, Świat Literacki, Warszawa 2003.

56 Por. Ch. Taylor *The sources of the self. The making of the modern identity*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1989, s. 436.

57 Cz. Miłosz *Po drugiej stronie*, w: tegoż *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 18.

szwedzki wizjoner wyjawia, iż zgodnie z wolą Pana mógł, „mimo istniejących zamaskowań”, przeniknąć wzrokiem najmroczniejsze piekła. To, co w nich zobaczył, było odpowiednikami „zła i fałszu”, w których trwały złe duchy. Oglądane przezeń piekła miały wygląd jaskiń, nor, ciemnych lasów, pustyń, a także miast i domostw – zwykle strawionych przez ogień (odpowiadający „nienawiści i zemście”), brudnych, skażonych moralnym zepsuciem. Piekła te miały charakter materialnych korespondencji duchowych treści, na które Swedenborg, obdarzony Łaską, mógł spojrzeć okiem Pana, władającego zarówno niebem, jak i piekłem. „Na świecie duchowym, czyli na świecie, gdzie znajdują się duchy i anioły, widać podobne rzeczy, co na świecie przyrodzonym, czyli tam, gdzie są ludzie i to do tego stopnia podobne, że co do zewnętrznego oblicza nie ma żadnej różnicy” – wyjaśnia Swedenborg⁵⁸. Dodaje jednak, że wszystko to jest zawsze „pochodzenia duchowego” i pojawia się „przed oczyma duchów i aniołów”. Wywód ten zamyka konkluzją:

Ponieważ takie istnieje podobieństwo świata duchowego i świata przyrodzonego, to człowiek po śmierci, ledwie co innego zna, jak tylko to, że się znajduje na świecie, na którym się urodził, i z którego wyszedł; dlatego nazywają też śmierć tylko przeniesieniem się z jednego świata na świat podobny.⁵⁹

Iluzja ta bierze się z nieświadomości: w świecie przyrodzonym człowiek zatracił umiejętność czytania, czy też tłumaczenia tego, co widzi – zatracił „umiejętność zgodności”⁶⁰. Nie jest świadom tego, że wszystko, co istnieje „wyraża” Boga-Człowieka (inaczej rzecz ujmując: Boga-w-Człowieku), na płaszczyźnie woli, miłości i rozumu.

Również w wierszu Miłosza pojawia się wizja śmierci jako przeniesienia się „z jednego świata na świat podobny”. Towarzyszy jej także motyw nieczytelności świata, niepewności, co kryje się za postrzeganą rzeczywistością. Ale zacznijmy od początku, a początkiem jest tu nagła, nieoczekiwana śmierć: „Kiedy obsuwałem się krzycząc aaa aa. / Do końca nie wierzyłem, że jak innych, mnie”. Potem ma miejsce zmiana scenerii: „Następnie szedłem po koleinach / w wyboistym bruku”. Po rozłączeniu się z ciałem duch, jak uczy Swedenborg, „jest człowiekiem i podobną takowemu posiada postać”, a także „wszelki zmysł, wszelką pamięć i myśl, wszelkie uczucie, które posiadał na świecie”⁶¹. Podobnie podmiot w wierszu Miłosza. Podczas swej wędrówki po drugiej stronie, widzi on rzeczy – lecz są to w istocie niby-rzeczy, wypełniające iluzoryczną przestrzeń⁶².

⁵⁸ E. Swedenborg *O Niebie i jego cudach*, s. 304.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże, s. 74 i 76.

⁶¹ Tamże, s. 225 oraz 228.

⁶² Por. A. Fiut *Moment wieczny*, s. 31.

Komentarze

Drewniane baraki,
Albo jednostopa kamieniczka w polu chwastów,
Działki kartofli ogrodzone kolczastym drutem.
A grali w niby-karty i był zapach niby-kapusty
I niby-wódka, niby-bród i niby-czas.

Ów przemierzany przez podmiot „kraj”, nie zna zdziwienia, ani kwiatów: „Pełargonie w blaszankach uschnięte / pozór zieleni zakryty lepkiem pyłem”. Cóż to więc za kraj? W rozmowie z Renatą Górczyńską Czesław Miłosz przyznaje, iż w wierszu *Po drugiej stronie* pisał o Swedenborgiańskim piekle, w którym „świadomość emanuje nie tylko z ludzi, ale z wszystkiego: z krajobrazów, z całego otoczenia.” I dodaje: „Tu akurat jest świadomość bardzo skromnego piekła”⁶³. Uwagę, iż w jego opisie piekło przybiera postać „jakiegoś nędznego przedmiścia”, Renata Górczyńska prowokuje Miłosza do refleksji na temat Swedenborgiańskich wątków u Fiodora Dostojewskiego:

W *Zbrodni i karze* Swidrygałow opowiada, jak sobie wyobraża życie po śmierci jako karę. Dziwi się, dlaczego ludzie wyobrażają sobie jakieś wielkie, niesłychanie groźne Piekło. A to pewnie jest taka łaźnia zakopcona, jedna izdebka z pajakami. Podejrzewam, że Dostojewski wziął tę ideę od Swedenborga. Ponieważ taki jest stan umysłu grzesznika, to tak będzie całą wieczność. A w moim wierszu to taka Polska prowincjonalna, jak u nas na Litwie mówią, taka zaskorzuła. Garnek może być zaskorzuły, zaschnięty, że nie można go domyć.⁶⁴

Ową zastygającą w bezruchu niby-przestrzeń, którą przemierza podmiot wiersza można zatem postrzegać jako przekład „mentalnego piekła”. Jednak, inaczej niż u Swedenborga, nie otrzymujemy tu żadnej „instrukcji” w postaci czytelnych zasad „zgodności”, czyli korespondencji między rzeczywistością duchową a zmysłową. Do swego symbolicznego świata Swedenborg stworzył swoisty „klucz hieroglificzny”⁶⁵, Miłosz zaś – wbrew pozorom – nie dopuszcza nas do tajemnicy swojego przekładu. Wiemy jedynie, iż wprowadza nas w świat projekcji, których materialną podstawą jest, jak sam twierdzi, jakaś swojska „zaskorzuła” prowincja. Ciąg symbolicznych obrazów gęstnieje: byty wyłaniają się z nieistnienia i, balansując na jego krawędzi, ulegają niepokojącym metamorfozom, których sensu nie sposób dociec.

Patrzyłem na chude psy. Wydłużały i kurczyły pyski
Zmieniając się z kundli w charty, to znów w jamniki,
Na zaznaczenie, że są niezbyt psami.

⁶³ R. Górczyńska „*Podróżny świata*”. *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 178-179.

⁶⁴ Tamże, s. 179. Na temat Swedenborgiańskich tropów w twórczości Dostojewskiego zob. także Miłosza *Dostojewski i Swedenborg*, przeł. M. Heydel, w: Cz. Miłosz, *Historie ludzkie*, s. 99-116.

⁶⁵ Por. E. Swedenborga *Clavis Hieroglyphica* (ok. 1742).

Świat ten przypomina (obecną wszak w *Dzienniku snów* Swedenborga⁶⁶) symboliczną rzeczywistość snu, którą August Strindberg – uczeń szwedzkiego wizjonera i jeden z wynalazców literackiego modernizmu – uczynił materią swych onirycznych, nasyconych motywami eschatologicznymi dramatów: *Do Damaszku*, *Gry snów*, czy *Sonaty widm*⁶⁷.

Niezwykle istotny jest w tym kontekście motyw nieczytelności tego świata i związanej z nią (ontologicznej) niepewności. Chodzi bowiem o to, „żeby nikt nie zgadł gdzie jest i dlaczego”. By błędził – dosłownie i przenośnie. Być może docieramy tu do sedna tego bardzo oryginalnego przekładu owej „wymykającej się treści”, jaką jest myśl o rzeczach ostatecznych. Czy nie jest nim fałsz, w ujęciu bliskim Swedenborgowi? Fałsz, będący zmaterializowanym – „uprzestrzennionym” i „uczasowionym” stanem umysłu kogoś, kto przedkłada zmyślenie nad prawdę. Symbolika owego poetyckiego fałszu nie poddaje się jednak jednoznacznej wykładni. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, zapowiadany już przez literackie *Memorabilia* Swedenborga, które nader często miast unaoczniać nam jego eschatologiczny dyskurs, wprowadzają nas w konfuzję swym gęstym, często nieprzejrzystym symbolicznym językiem. U Miłosza symbol zdaje się opisywać doświadczenie pod wieloma względami nieprzetłumaczalne, wcielające się w zrodzony w artystycznej wyobraźni obraz, który w przestrzeni rzeczy ostatecznych nabiera mocy epifanii.

Refleksja na temat „kraju”, do którego człowiek wkracza po śmierci towarzyszyła Miłoszewi aż do najpóźniejszego okresu życia i twórczości. Poeta wracał do sugestywnego przekładu myśli o zaświatach, jaki znalazł w *De coelo* Emanuela Swedenborga, w którym to dziele szwedzki mistyk głosi, iż „każdego po śmierci czeka własne życie”. W Swedenborgiańskiej eschatologii po śmierci każdy staje się obrazem swej miłości panującej, gdyż każdy niejako czuje i widzi tą miłością. Miłosz, podejmując w swych późnych tekstach temat śmierci i tego, co czeka nas „po drugiej stronie”, eksperymentuje ze Swedenborgiańskim przekładem: rekontekstualizuje go i modyfikuje, wpisując w swój bogaty w symbole dyskurs. Eschatologiczna przestrzeń Swedenborga łączy i przenika się z przestrzenią wspomnień poety, geografia zaświatów z geografiami Kresów. Tak dzieje się w wierszu *Werki* z tomu *Druga przestrzeń*, napisanym w Werkach pod Wilnem, w październiku 2000 roku. Tu wileński krajobraz przywołuje myśli o umarłych i ich „nieznajomej krainie”:

Jej geografia, mówi Swedenborg, nie da się przenieść na mapy,
Ponieważ tam, każdy jaki był, tak i widzi.
A nawet zdarzają się pomyłki, na przykład wędrujesz
I nie wiesz, że już jesteś po drugiej stronie.⁶⁸

⁶⁶ Zob. E. Swedenborg *Dziennik snów 1743-1744*, przekł., przedm. i przyp. M. Kalinowski, Rebis, Poznań 1996, s. 33.

⁶⁷ Zob. A. Strindberg *Gra snów*, w: tegoż *Dramaty*, wyb. i przekł. Z. Łanowski, Poznań 1976, s. 365.

⁶⁸ Cz. Miłosz *Werki*, w: tegoż *Wiersze*, t. 5, s. 174.

Owa ontologiczna niepewność, o której już mówiłem w kontekście wiersza *Po drugiej stronie*, staje się teraz punktem wyjścia refleksji na temat odbieranego zmysłowo świata: „Tak i ja, może tylko śnię te rudozłote lasy, / Błysk rzeki, w której pływałem za młodu”.

Czy widziany przez poetę świat nie jest już za-światem? Powraca tutaj także motyw snu – utkanej z marzeń rzeczywistości, która często zwodzi nas swym realizmem. A jest ona zwykle projekcją ukrytej wewnętrznej woli, jej przekładem na język symboli. Projekcjami są również symboliczne światy, w których żyją Swedenborgiańskie duchy. Lecz zasady tego przekładu są łatwiej uchwytne, gdyż dysponujemy hermeneutycznym kluczem, jakim jest układany przez autora *De coelo* słownik korespondencji. Wydaje się jednak, iż w wierszu Miłosza mowa jest nie tyle o krajobrazach „wyśnionych” w zaświatach, ile o wędrowce w „drugiej przestrzeni”, w najszerszym znaczeniu tego konceptu. Można ją bowiem rozumieć jako przestrzeń eschatologicznej wyobraźni, przestrzeń przekładu myśli o rzeczach ostatecznych na kryjący w sobie epifaniczną moc język poezji⁶⁹.

Czasy, kiedy „nadzieja zbladła i jest tak osłabiona, że nie łączą się z nią żadne obrazy” rzucają wyzwanie nowoczesnemu poecie, zbieraczowi i tłumaczowi „danych o rzeczach ostatecznych”⁷⁰. Czesław Miłosz przyjął to wyzwanie i, zainspirowany myślą Swedenborga, wypracował język, zdolny wyrazić paradoksy eschatologicznej nadziei współczesnego człowieka.

Abstract

Piotr BUKOWSKI
Jagiellonian University (Kraków)

Translational space. How do Czesław Miłosz and Emanuel Swedenborg translate the Last Things

The article offers a description of a concept, as outlined by C. Miłosz, of translation of thoughts on the Last Things into a language of spatial imagination. The Polish poet has found the most intriguing example of such translation in the writings of Emanuel Swedenborg. In the Swedish scholar and mystic's concept, eschatological space is interiorised. Humans situate themselves within a (spiritual) space of Heaven or Hell that corresponds with their will. In Mr. Bukowski's view, tracking Swedenborg, Miłosz penetrated in his poetry the limits and potential of (a) translation of the 'evading' eschatological contents. Thus, he also investigated the potential of a language capable of creating spatial images, visualising Heaven, Hell and Purgatory.

⁶⁹ Por. R. Winling *Teologia współczesna*, s. 443.

⁷⁰ Cz. Miłosz *Piesek przydrożny*, s. 30.

Roztrząsania i rozbiory

Intelektualista ekstatyczny

Jacek Leociak jest intelektualistą ekstatycznym w sensie naruszania i wychodzenia poza zarówno konwencjonalne tematy badawcze, jak i tradycyjnie pojmowaną postawę badawczą. Wobec takiej odwagi poznania i tworzenia wiedzy przekraczającej tabu, posiada on wszelkie cechy badacza, który poprzez zakłócanie zastanych zasad, wytrąca badaczy z ustalonych schematów myślenia i wprawia rozważania humanistyczne w ruch. Tym samym pokazuje i otwiera pola problemowe oraz możliwości interpretacji przedtem nieznane czy marginalizowane. Ponadto, niewielu jest w Polsce intelektualistów, którzy z takim zaangażowaniem, a jednocześnie tak przestrzegając zasad profesjonalności badań i pilnując etycznego podejścia, starają się naprawić to, co w naszej przeszłości, jeżeli chodzi o stosunki polsko-żydowskie oraz ich doświadczanie i opisywanie, negatywne: zapomnienie i wyparcie z pamięci, wykluczenie, przemoc, niechęć, a nawet nienawiść, wyobcowanie, niezrozumienie. W tym sensie można powiedzieć, że Leociak reprezentuje humanistykę ratowniczą, a jego działalność ma sens terapeutyczny, ale i pozbawiony moralizatorskiego tonu i osądzającej postawy.

Książka Jacka Leociaka *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*¹ jest świadectwem zaznaczonej wyżej intelektualnej postawy *ékstasis*. Już na samym wstępie autor deklaruje, że w książce tej „chodzi o przełamanie stereotypowego myślenia, że makabra jest jedynie czymś strasznym i odstręczającym; że paraliżujący nas lęk przed śmiercią tylko obezwładnia; że to, co w życiu okropne i raniące, jest tylko destrukcją” (s. 5). Leociaka interesują doświadczenia graniczne, które niosą w sobie potencjał gwałtu i przemocy, stawiając

¹ J. Leociak *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wyd. IBL PAN–Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa 2009. Cytaty lokalizuję w tekście.

pod znakiem zapytania zarówno cywilizacyjny ład (s. 16), jak i samo człowieczeństwo. Nie chodzi mu jednak o doświadczenia związane z rytuałami przejścia, ale o sytuacje niespodziewane (s. 31), które uderzając w człowieka czy grupę ludzką, odzierając z ochronnych warstw kultury, łamią tabu i uwidaczniają pracę instynktu przeżycia. Oś książki tworzy się wokół pytania autora, jak takie wydarzenia można przedstawić? Leociak wyraźnie zatem deklaruje, że chodzi mu o różne formy reprezentacji doświadczeń granicznych, ich przedstawienia w formie zapisu, obrazu czy wizerunku (s. 11), stając na stanowisku, że takie przedstawienia są możliwe. Tym samym przeciwstawia się poglądom o niemożności reprezentacji Holokaustu, który stanowi dla niego główne pole badawcze. Pisze: „Stawiam hipotezę, że badania różnych form reprezentacji doświadczeń granicznych wskazuje, iż koncepcja fundamentalnej niewyraźności – szczególnie doświadczenia Holokaustu – nie znajduje potwierdzenia na gruncie ani empirycznym, ani analitycznym” (s. 7).

Książka ta świadczy, że Leociak nadal porusza się w „paradygmacie interpretatywno-tekstualistycznym”, choć w wielu miejscach widać próby jego przekroczenia. Z jednej bowiem strony autor odchodzi od strategii charakterystycznej na przykład dla pisarstwa Giorgio Agambena, który nie pisze o konkretnych osobach, ale o figuracjach (czy paradygmatach) podmiotowości, a doświadczenie zmienia na refleksję filozoficzną. Leociak deklaruje, że „walczy z pokusą takiej tekstualizacji doświadczenia, która pozbawia je odniesień do rzeczywistości realnej”, stale jednak przypomina, że bada „reprezentacje doświadczenia, a nie samo doświadczenie” (s. 7). Czasami widać jednak jego próby wyjścia ku konkretnej materii. Na przykład pisząc o projekcie hermeneutyki pustego miejsca-po-getcie, Leociak deklaruje, że z jednej strony chodzi o hermeneutykę miejsca, a nie świadectw pisanych, lecz zaraz dodaje, że chodzi też o doświadczenie topografii, ale właśnie jako tekstu (s. 120). Widać zatem, że autor czuje ograniczenia podejścia tekstualistycznego, jednak nie ma być może pomysłu, albo narzędzi, by poza nie wyjść. W jednym z najciekawszych, jak sądzę, rozdziałów książki: *Uszkodzone fotografie (z) Zagłady*, Leociak wykorzystuje podejście, które nasuwa skojarzenia z książką Georges Didi-Hubermana *Obrazy mimo wszystko*. We fragmencie tym ujawnia się tęsknota za konkretem, materią, bowiem zdjęcia analizowane są właśnie w aspekcie ich materialności, mechanicznych i chemicznych uszkodzeń, a nie tylko w aspekcie tego, co przedstawiają. Zaraz jednak autor, jakby bojąc się wejść w ową materialność głębiej, pisze o omawianej w badaniach nad fotografią estetyce błędu oraz o metaforycznym sensie uszkodzeń (uszkodzenie jako metonimia Zagłady, s. 245). Rzecz jasna, powyższe uwagi nie są zarzutami, bowiem temat książki jest jasny, tzn. są nimi różne formy reprezentacji, jednak ciekawe są symptomy wychodzenia poza takie ujęcie i aura „kryzysu reprezentacji”, która ją otacza.

Najwięcej problemów przysparza autorowi konceptualizacja kategorii organizującej narrację książki, jaką jest doświadczenie. Leociak podpira się autorytetami, by wytłumaczyć towarzyszącą temu wyzwaniu bezradność intelektualną, która rzecz jasna nie jest tylko problemem autora. Jak wiadomo, literatura na temat

doświadczenia jest bardzo bogata, ale jak się wydaje, nawet jej całkowite opanowanie nie ułatwiłoby zadania. Dlatego też, zamiast dość powierzchownych odniesień do różnych tradycji i badaczy, który poruszali zagadnienie doświadczenia jako takiego, oraz doświadczenia granicznego w szczególności (od przywoływanego w książce Gadamera, poprzez Jaspersa, Bettelheima po LaCaprę i Ankersmita), może bardziej owocne okazałoby się zdefiniowanie i scharakteryzowanie doświadczenia granicznego, które wypływałoby z analizowanych w książce przypadków. Wmontowywanie analiz w istniejące schematy konceptualne ogranicza jak sądzę bogactwo wiedzy przekazywanej przez źródła i pokazuje tylko takie aspekty przedstawianych doświadczeń, na które pozwala przyłożone do nich omówione na wstępie rozumienie doświadczenia zaproponowane przez przedstawicieli różnych tradycji filozoficznych.

Książka Leociaka ujawnia komplementarność pomiędzy epistemofiliczną ciekawością autora a światodziejowymi pytaniami, które stają w tle jego rozważań. Z jednej strony, autor buduje projekt, w którym badanie jest formą autoedukacji, osobistej, intelektualnej *ekstasis*, przekraczania swoich własnych słabości zarówno poznawczych, jak i etycznych, z drugiej zaś w książce ujawnia się jego powołanie wynikające z *genius loci* miejsca, z którego pochodzi (w jednym z wywiadów Leociak wspomina, że wychował się w obrębie warszawskiego getta) oraz, można by powiedzieć, „zew umarłych”, których pisarz przywołuje, by oddać im sprawiedliwość. I tak, w niestety dość rozczarowującym, bo po tak gęstych i trudnych rozważaniach, jak sądzę zbyt krótkim zakończeniu, czytamy:

badanie doświadczeń granicznych jest dla samego badacza rodzajem swoistego doświadczenia granicznego. [...] Pisanie tej książki było dla mnie bardzo ważnym doświadczeniem poznawczym. Było rodzajem zdobywania samowiedzy, rodzajem wyzwania: podjąć ryzyko rozumienia granicznych doświadczeń człowieka, rozumienia samego siebie. (s. 363)

W tym kończącym książkę jakże osobistym paragrafie autor odkrywa się przed czytelnikiem, co rzadko znajduje miejsce w pracach naukowych. Cenię szczerość autora – cechę czy może raczej cnotę, jakże ważną zwłaszcza przy podejmowaniu tak trudnych badań, jak zagadnienia ludobójstwa. Ta szczerość, która w kontekście omawianej książki praca mawia do mnie bardziej niż deklaracje o dążeniu do prawdy, powoduje, że praca ta, mimo swoich słabych punktów, jest przekonująca. Buduje ona między autorem i czytelnikiem atmosferę zaufania (co nie jest rzecz jasna tożsame ze zgodą na zawarte w książce idee czy interpretacje), zarówno co do kompetencji merytorycznych i warsztatowych, jak i intelektualnego oraz etycznego przygotowania autora do podejmowania tych trudnych zagadnień. Czytając książkę, miałam też wrażenie, że powstawała ona wraz z dojrzewaniem autora do podejmowania coraz trudniejszych i bardziej delikatnych tematów. Wskazuje ona, jak szybko autor się uczy, analizując kolejne przypadki; jak dojrzewa jego poważne i uważne ich traktowanie; jak kształtuje się jego podmiotowość badawcza, która – jestem przekonana – stanowi przykład typu „podmiotu w procesie”, tj. podmiotu chłonnego wiedzy, nieustannie się uczącego, stale poszukującego tematów,

które stanowiłyby coraz to nowe i trudniejsze wyzwania. Poznanie jest dla Leociaka rodzajem niepohamowanego popędu przekraczającego granice tabu. Trudno jest określić, czy pisanie o doświadczeniach granicznych ma przygotować autora na ich osobiste doświadczenie, czy stanowi ono sposób na oswojenie i przepracowanie traum, których świadkiem staje się autor w trakcie swych badań. Tak czy inaczej, jest w tej książce coś niepokojącego, katastroficznego, tak, jakby miała ona stanowić zwiastun nadchodzącego momentu próby.

Jacek Leociak jest jednym z tych badaczy, który stara się zwrócić uwagę na tematy zazwyczaj wypierane z rozważań humanistycznych, bo uznawane za intelektualną nekrofiliją a nawet patologię, a mianowicie zagadnienie martwego ciała czy trupa. W tym sensie jego rozważania włączają się w prężnie rozwijające się ostatnio tzw. studia nad martwym ciałem (*dead body studies*). Studia nad martwym ciałem nie należy identyfikować z tanatologią, która przede wszystkim zajmuje się zagadnieniami związanymi ze śmiercią, umieraniem, rytuałami pogrzebowymi i żałobą. Interdyscyplinarne *dead body studies* ujawniły się w latach 90. m.in. na fali dyskusji o wypieraniu śmierci i martwego ciała z przestrzeni życia codziennego, zagadnień związanych z transplantacjami, a także z problemów ekshumacji zbiorowych grobów i identyfikacji szczątków (popularność badań z zakresu medycyny sądowej) czy ekspozycji szczątków w muzeach. Badania te wychodzą z założenia, że w związku ze zmieniającymi się podejściami do śmierci i martwego ciała, jego rozumienie musi zostać sproblematyzowane. Przyjmując, że to właśnie materialny aspekt (oznaki dekompozycji) definiuje martwe ciało jako martwe, badania te zajmują się nim przede wszystkim właśnie w sensie materialnym, zwracając uwagę na postępowanie ze szczątkami, wykorzystanie szczątków do badań medycznych, przeszczepów, prawami zmarłych, kwestiami zmieniających się sposobów pochówku (na przykład tzw. pochówki ekologiczne) i zachowania ciała (mumifikacja, *LifeGem*, kriometria, plastynaty), przedstawiania martwego ciała w mediach czy wykorzystywania szczątków w sztuce, a także wykorzystaniem sekcji zwłok w edukacji. *Dead body studies* nabrały impetu badawczego na fali odchodzenia od dominujących humanistykę od końca lat 60. nurtów tekstualistycznych i narratywistycznych, oraz zwrotu ku materialności, rzeczom, czemu towarzyszy zainteresowanie nowym empiryzmem, materializmem a także problemami sprawczości (sprawczość martwego ciała nie tyle w sensie kulturowym, lecz organicznym – na przykład wpływ różnego rodzaju pochówków na glebę i klimat – naturalne nawożenie, albo skażenie środowiska).

Badania Leociaka, a zwłaszcza część książki zatytułowana *Spotkania z trupem* wpasowują się w określone wyżej pole badawcze. Autor odważnie deklaruje, że nie interesuje go proces umierania czy doświadczenie śmierci, ale zwłoki czy trup (s. 269). Niestety, nie problematyzuje ontologicznego statusu martwego ciała, co wiąże go w przewidywalnym i znanym z literatury dyskursie o abiektywności i grozie spotkań z trupem, tj. rozkładającym się ciałem. Dość dziwne jest, że tak wrażliwy na różne aspekty człowieczeństwa autor, doskonale zaznajomiony z literaturą na temat Holokaustu i jego świadectwami, nie zwrócił w swej pracy uwagi na pro-

blem – jak sądzę – podstawowy: człowieczeństwo martwego ciała, tj. problem, kiedy ciało przestaje być uznawane za człowieka i staje się czymś nie-ludzkim? Jest to problem interesujący także w podejmowanym w książce aspekcie rozważań na temat twarzy (roz. *Twarze in extremis*), która jest uznawana za wyraz człowieczeństwa (ujawnia emocje). Jak pamiętamy, często mówiło się o więźniach obozu, że nie mieli ludzkich twarzy, co można też powiedzieć o ciele niosącym ślady rozkładu i twarzach zranionych, o których pisze Leociak. Dla autora ważniejsza jest jednak makabra, a raczej sposób jej przedstawiania. W jednym z wywiadów autor pisze, że swą pracę porównałby do „działalności anatomopatologa, który dokonując sekcji zwłok, szuka przyczyn zgonu, i zasad funkcjonowania organizmu – poprzez badanie patologii. Patologia, w tym wypadku makabra, czyli skrajne doświadczenie dotykające człowieka w sposób szczególnie dojmujący, mówi po prostu coś o człowieku” („Nowe Książki” 2010 nr 9, s. 7). Leociak w swoich rozważaniach nie stosuje jednak języka naukowego, języka anatomopatologa, ale język literacki niepozbawiony emocji i nasycony metaforami. Ujawnia on także pewien paradoks: autor z jednej strony deklaruje, że chce uniknąć pułapki sublimacji doświadczeń granicznych i stylizowanego patosu (s. 17), a z drugiej, jak się zdaje, wpada w pułapkę estetyki wstępu. Trup zostaje przez autora zamieniony w abiektywny przedmiot dyskursu (w taką pułapkę wpadła kiedyś także *abject art*). Rzecz jasna, mówiąc o przedstawieniach, nie da się uniknąć estetyzacji, tak więc i w tym przypadku estetyka abjektu (w omawianej książce trupa, zniekształconych twarzy) jest efektem przewidywalnym. Można jednak zadać pytanie, po pierwsze, jakie są skutki takiego zabiegu estetyzacji abjektu? Oraz, po drugie, jakie to inne kategorie estetyczne mogłyby być może w sposób bardziej satysfakcjonujący ująć badaną problematykę?

Leociak podejmuje szczególnie drastyczne w kontekście badań nad Holocaustem zagadnienie niepogrzebanych zwłok oraz ich utylizacji. Przypomina, że martwe ciało jest swojego rodzaju instytucją, że – jakby powiedział Vico – stoi u zarania ludzkiej cywilizacji, że szacunek wobec niego (jakkolwiek różnie wyrażany) jest jednym z ludzkich uniwersaliów i stanowi wyznacznik człowieczeństwa (*humanitas* – jak przypominał ostatnio Robert Harrison, pochodzi od łac. *humando* – grzebanie), a zatem mówiąc o tym, dotykamy szeroko dyskutowanej obecnie kwestii godności jako wyznacznika człowieczeństwa i praw człowieka (w tym praw zmarłych). Nie chodzi tutaj zatem o wzniosłość śmierci, romantyczną estetykę wzniosłości, niesamowitość żywego trupa czy ducha, ale o kwestię czy człowiek po śmierci pozostaje nadal człowiekiem czy staje się rodzajem rzeczy; jeżeli zaś pozostaje człowiekiem, to czym owo człowieczeństwo różni się o człowieczeństwa żywych; gdzie się po śmierci lokalizuje i jak/w czym się przejawia? Do kogo należą szczątki? Kto ma prawo nimi rozporządzać? Jakie wartości uznajemy za nadrzędne w kwestii postępowania ze szczątkami – czy jest to prawo świeckie czy przekonania religijne? Czy ciału/szczątkom należy się szacunek ze względu na to, kim osoba była przed śmiercią, czy ze względu na samo ich istnienie jako śladu człowieka?

Roztrząsania i rozbiory

Kiedy Leociak, analizując jedno ze świadectw pisze, że „to, co dzieje się w getcie z martwymi ciałami umarłych, «przytępia» w człowieku poczucie ludzkości” (s. 326), dotyka w istocie jednego z fundamentalnych problemów przyszłości ludzkości, a mianowicie kwestii utylizacji zwłok, budzącego grozę ich potencjalnego wykorzystania od bezprawnego pobierania organów do przerabiania na naturalny nawóz. W tym sensie, prowadzone na ten temat rozważania są tyleż trudne, ileż niezwykle ważne, bowiem nie tylko odważnie go podejmują, ale i uwrażliwiają na ten problem. Warto zwrócić uwagę, że trzeba mieć dużą odwagę i odporność, by takie tematy podejmować (i czytać wspomnienia, które stanowią bazę dla rozważań). Leociak ma jednak poczucie misji poruszania tych wątków, bowiem „rzeźnia świata działa w najlepsze. I wciąż ktoś – niedostrzelony, niedorżnięty – wymyka się przeznaczonej mu śmierci, wygrzebuje się spod stosu ciał, by zaświadczyć” (s. 362). Leociak prezentuje dość mroczną wizję; jego zdaniem „z Zagłady nie wyłania się żaden nowy projekt metafizycznego, estetycznego czy teologicznego ładu” (s. 17). Można się zastanowić, dlaczego autor nie próbuje nakreślić „krytycznej nadziei”, która płynie z lekcji Zagłady? Czy nie mogą tutaj zadziałać mechanizmy adaptacji, które przejawiają się na przykład w idei przebaczenia i gościnności (jak u Jacques’a Derridy)? W tym sensie książka Leociaka pozostaje nadal nie tylko w charakterystycznym dla postmodernizmu „kryzysie reprezentacji”, lecz także w stylu myślenia w kategoriach gotyckich metafor apokalipsy, ruin, śmierci i katastrofy. Czytając ją, zastanawiam się, czy można „uczłowieczyć człowieka” i wyposażyć w krytyczną nadzieję, jeżeli poruszamy się wyłącznie w sferze reprezentacji, tekstów i dyskursów? Czy rozważania prowadzone przez Leociaka ocalają naszą wiarę w człowieczeństwo, czy raczej potwierdzają, że to nie-człowiek (czy to, co nie-ludzkie – ludzki odpad, „muzułman”, *homo sacer*) stanowi naszą przyszłość? Czy książka Leociaka udowadnia niewrażliwość współczesnej kultury na opisywane w niej reprezentacje doświadczeń granicznych, a nawet – przez estetyzację wstrętu – taki proces desensytywizacji wspomaga, czy – jak chciałabym wierzyć – zaszczerpiea w czytelniku instynkt etyczny i budzi w nim poczucie współodpowiedzialności za przeszłość i przyszłość?

Ewa DOMAŃSKA

Abstract

Ewa DOMAŃSKA

Adam Mickiewicz University (Poznań)

An ecstatic intellectual

Review: Jacek Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji* ["Boundary experiences. Studies on twentieth-century forms of representation"] Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009.

Jacek Leociak opposes the views whereby representation of the Holocaust is impossible. He takes up certain themes that usually tend to be displaced from humanistic considerations as they are considered to be instances of intellectual necrophilia, if not pathology: these include suffering, horror and dead body. For this author, cognition is a sort of unrestrained propensity exceeding the taboo limits. The reviewer considers whether Leociak's argument is that our contemporary culture proves insensitive to representation of boundary experiences or perhaps it inoculates in the recipient an ethical instinct and triggers a sense of shared responsibility for the past and for the future?

Rzecz na łasce opowieści. Na marginesie *Rzeczy i Zagłady* Bożeny Schallcross¹

Czasem rzeczy nabierają nadzwyczajnej, kruchej czułości,
monstrualnej, jakiej nikt od nich nie oczekuje.

Herta Müller *Huśtawka oddechu*

Punktem wyjścia książki Bożeny Schallcross jest przekonanie, że Zagłada „przemawia” dziś do nas językiem śladów, a także, że każdy taki ślad stanowi tekst Zagłady, tekst kultury i podobnie jak świadectwa pisane musi zostać „odczytany”. Jej rozważania wypływają z tego, co nazywa „lekcją przedmiotu”, z namysłu nad materialnym doświadczeniem historycznym a kierują się w stronę refleksji nad miejscem i zmieniającymi się rolami rzeczy w sytuacji, kiedy istota ludzka ulegała zaprogramowanemu urzeczowieniu. Autorkę szczególnie interesuje literacki opis doświadczenia sytuacji granicznej, traumy, która z jednej strony zbliża człowieka i rzecz; niekiedy zaciera między nimi różnicę, by następnie tę więź zerwać. Można powiedzieć, że Zagłada to stan wyjątkowy rzeczy, stan, który trwa do dziś, bo do dziś trwają rzeczy.

Rzeczy i Zagłada ukazują się po polsku mniej więcej w tym samym czasie, co inna „historia rzeczy”, *Złote żniwa*, Jana Tomasza Grossa i Ireny Grudzińskiej-Gross. Autorzy obu tych książek deklarują, że interesują ich przede wszystkim obrzeża Szoa. Należy, jak sądzę, postawić pytanie, dlaczego właśnie teraz rzeczy i ich historie zaczęły nas interesować w tym szczególnym, historycznym kontek-

¹ Angielski tytuł książki: *The Holocaust object in Polish and polish-jewish Culture*, Indiana University Press, Bloomington 2010. Cytaty z polskiego wydania książki (*Rzeczy i Zagłada*, Universitas, Kraków 2010), lokalizuję w tekście.

ście; a może nie interesować, tylko niepokoić? Czy zainteresowanie tą perspektywą badawczą jest po prostu kolejną odsłoną odstąpienia od tradycyjnie pojętej historii jako „nauki o ludziach w czasie”? Czy też dzieje się tak wskutek rozpoznania, że nie tylko tracimy bezpośredni kontakt ze świadkami-ludźmi, ale i ze świadkami-rzeczami. W książce znajdziemy odczytania tekstów literackich powstałych w czasach Zagłady i traktowanych przez autorkę jako jej swoiste „przedmioty”². Znalazły się tu kolejno szkice poświęcone wybranym utworom następujących twórców: Zuzanny Ginczanki, Władysława Szlengla, Zofii Nałkowskiej, Czesława Miłosza, Jerzego Andrzejewskiego i Tadeusza Borowskiego. Wybór tych tekstów podyktował trop „rzeczowości”, a więc reprezentacji świata materialnego w kontekście katastrofy historycznej. Tak swój cel autorka wykląda w ostatnim zdaniu wstępu: „próbuję odnaleźć zatarte ślady zmarłych i odtworzyć żywotną więź między człowiekiem a przedmiotem” (s. 25).

Wydaje się, że również w badaniach nad Zagładą, jeśli nie przede wszystkim w tym właśnie kontekście, konieczna jest rekonceptualizacja materialnych resztek (czy śladów) przeszłości, sformułowanie pytań o ich status. Temat, rzecz jasna, nie jest nowy, nowa mogłaby być forma badań, jednak w wypadku książki *Rzeczy i Zagłada* mamy do czynienia z bardzo interesującą, ale wciąż dość tradycyjną perspektywą badawczą. Postaram się podsumować jej założenia i postawić im pewne pytania, krytycznie je skomentować z perspektywy postpamięci i autokrytycznych studiów nad literaturą i sztuką Szosa i po Szosa.

Schallcross stawia tezę, że podczas Zagłady doszło do uprzywilejowania świata rzeczy (ponad świat ludzki) poprzez akty grabieży, gromadzenia, sortowania i ponownego używania, a przez to do fetyszyzacji świata kultury materialnej (przyświeca jej tu szczególnie myśl Waltera Benjamina, ale również Zygmunta Baumana, zdaniem którego Zagłada stanowiła monstrualne i mroczne spełnienie nowoczesności). Przechodzenie przedmiotów z rąk do rąk w czasie wojny i po jej zakończeniu wpłynęło nie tylko na ekonomiczny, lecz także ontologiczny i epistemologiczny wymiar wspólnoty. We wstępie i zakończeniu autorka zwraca uwagę na totalizację, której podlegają „niemi świadkowie Zagłady”: tysiące par butów, walizek, ubrań wystawionych na muzealnych ekspozycjach. W każdym z tych przedmiotów, twierdzi, tkwi, niemożliwa do odtworzenia, historia pojedynczego losu, która z powodu ramy instytucjonalnej i konkretnych praktyk kuratorskich przez lata wybrzmiewała jedynie zbiorowym głosem zgromadzonych w jednym miejscu takich samych (choć odmiennych) rzeczy. W zebranych w muzealnych

² Autorka nie wprowadza rozróżnienia między rzeczą a przedmiotem, które odgrywa niebanalną rolę w myśleniu o rzeczach francuskiego antropologa i filozofa nauki, Bruno Latoura. Autor *Splatając na nowo to, co społeczne*, sięga do Heideggerowskiego podziału na przedmioty (obiekty materialne, byty-tylko-obecne, obserwowane z dystansu i reprezentowane) i rzeczy (obiekty użyteczne, narzędzia, charakteryzujące się poręcznością). Zob. M. Heidegger *Rzecz w: tegoż Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Baran i Suszyński, Kraków 2002. A także: H. Buczyńska-Garewicz *Język przestrzeni u Heideggera*, „Teksty Drugie” 2005 nr 4.

gablotach obiektach, w ich życiu po życiu, autorka widzi namacalne (sic!) znaki Zagłady, potencjalne opowieści czekające na swoją aktualizację. Te szczególne rzeczy pozostają dla Schallcross depozytariuszami historii ich niegdysiejszych właścicieli. I ta metonimiczna funkcja przedmiotów – odsyłanie do ludzi, którzy niegdyś ich używali lub je posiadali, odgrywa w jej refleksji główną rolę. Tymczasem wydaje się, że z perspektywy ponad 60 lat od samego wydarzenia rzeczy te obrosły – jeśli chcemy pozostać w ramach paradygmatu tekstualnego – również w innej historii, których udziałem nie staje się przekaz międzypokoleniowej czy międzykulturowej traumy, ale raczej konstrukcja znaku wydarzenia i pamięci o nim poprzez skomplikowane i zawsze politycznie obciążone praktyki konserwacji i umuzealniania; rzeczy te przechodzą kolejne transformacje, włączone w ekonomię turystyki i rozmaite polityki pamięci.

W kontekście tym warto zastanowić się, czemu służy gromadzenie „rzeczy Zagłady” w muzeach na całym świecie³. I myślę tu nie tylko o szczątkach (włosy), rzeczach codziennego użytku (okulary, grzebienie), odzieży (buty), których stopy mają oddać ogrom zbrodni i pobudzić wyobraźnię oglądających, ale również o wagonie bydłęcym wystawionym (nie tylko na pokaz, ale także na dotyk) w Muzeum Zagłady w Waszyngtonie. Porządek i logika ekspozycji wymaga od widza, aby przez ten wagon przejść. Pomysł ten każe postawić serię pytań krytycznych: czy miałoby tu chodzić o iluzję połączenia z ofiarami, o wczucie, o „dotknięcie historii”, dotknięcie tamtego świata i tamtej grozy? O wiedzę płynącą z cielesnego doświadczenia w wypreparowanej przestrzeni ekspozycji (w innym czasie i miejscu)? Wydaje się, że wobec podobnych praktyk „ożywiania” rzeczy Zagłady, tym bardziej niezbędna staje się krytyczna refleksja nad identyfikacją na dystans widza czy empatycznym dystansem badacza⁴.

Jedną z najciekawszych znanych mi koncepcji zaproponowała amerykańska badaczka, Kaja Silverman, w książce *The threshold of the visible world* (Routledge, New York 1996), gdzie pisząc o filmie Chrisa Markera *Sans Soleil*, rozwinęła zapożyczone od Maxa Schelera (*The Nature of Sympathy*, 1923) pojęcie „pamięci heteropatycznej”. Identyfikacja czy „pamięć heteropatyczna” to taki sposób zbliżania się Ja do nie-Ja, w którym nie dochodzi do zawłaszczenia, ale do wprowadzenia nie-Ja we własny rezerwuuar pamięci. Podmiot angażuje się więc w „identyfikację na dystans”: identyfikację, która nie włącza innego w ekonomię podmiotu, ale

³ Autorka zwraca uwagę na zjawisko gromadzenia, kolekcjonowania, zbierania i akumulacji w kontekście polityki kulturalnej we wstępie swojej książki. Przywołuje książkę *The cultures of collecting* pod redakcją J. Elsnera i R. Cardinal (Cambridge Mass. 1994) i w wielu miejscach z nią polemizuje, podkreślając konieczność rozróżnienia między tak charakterystycznymi dla nowoczesności mechanizmami zbieractwa po stronie oprawców i ofiar. To problem niezwykle interesujący i domagający się pogłębionej analizy.

⁴ O „empatycznym niepokoju” badacza, historyka pisze w sposób zajmujący Dominick LaCapra (*Historia w okresie przejściowym*, przeł. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009).

wychodzi poza Ja i poza jej/jego normy kulturowe, aby połączyć się za sprawą przemieszczenia z Innym. Pamięć heteropatyczna (odczuwanie i cierpienie z innym) oznacza możliwość powiedzenia: to mogłam być ja, to także byłam ja”, a jednocześnie (z naciskiem na jednocześnie) „ale to nie byłam ja”. Podczas gdy post-pamięć, jak opisuje ją Marianne Hirsch⁵, wiąże się z dystansem czasowym między Ja a Innym, heteropatyczne wspomnienie u Silverman może zależeć jedynie i wyłącznie od dystansu kulturowego i przestrzennego. W obu tych wypadkach jednak ten dystans musi zostać pokonany, a jednocześnie nie może zostać pokonany ostatecznie. Wyrwa między teraz a wtedy, między żywymi i umarłymi pozostaje (musi pozostać) nie do pokonania, nawet jeśli heteropatyczna wyobraźnia dokonuje wszelkich wysiłków, aby tego dokonać. U Silverman wehikułem wspomnienia heteropatycznego podobnie jak u Lacana wehikułem tożsamości, jest spojrzenie.

U Schallcross krytyka umuzealnienia wynika z przeświadczenia o zaniku bezpośredniego dostępu do przedmiotu, o wyalienowaniu badacza. „Sprowadzony do smutnej archiwalnej wspólnoty manuskrypt nie przywołuje swej dawnej bliskości z ręką poetki” (s. 33), pisze o rękopisie Zuzanny Ginczanki. Wydaje się zatem, że problemem jest dla niej raczej niemożność dotyku, bliskości z historią, a nie konieczność utrzymania dystansu i prowadzenia refleksji w takich warunkach, niejako pomimo pokusy bliskości. Wysiłek badaczki polega na zbliżaniu się do rzeczy i oddawaniu im głosu. Materialne ślady mówią, pisze Schallcross. W swojej książce sięga jednak nie do rzeczy samych, ale do tekstów literackich i to z nich wyłuskuje owe opowieści/świadectwa. Swojej narracji o znaczeniu materialnego świata Zagłady nie wysnuwa z rzeczy składowanych w muzeach ani z tych znajdujących w przestrzeniach miast i miasteczek, domów i mieszkań, ale z tekstów literackich, potwierdzając tym samym niejako przekonanie, że to właśnie dzięki instancji narratora, autora, artysty możliwa jest mowa rzeczy, inaczej pozostają niemymi znakami, które odsyłają donikąd. Ostatecznie więc, rzeczy które interesują autorkę, to rzeczy, które znalazły już swoje miejsce w opowieści.

Krytykowane w ostatnich latach tekstualistyczne, logocentryczne podejście do rzeczy charakteryzuje się tym, że kulturę materialną porównuje się do tekstu, a badanie przeszłości do czytania. Rzecz jako taka zostaje zsemiotyzowana i staje się przedmiotem zainteresowania o ile może zostać odczytana jako komunikat, nośnik znaczeń⁶. Jak zauważa archeolog Bjornar Olsen, im bardziej życie ludzkie związane

⁵ Por. M. Hirsch *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

⁶ Zob. m.in. B. Olsen *Kultura materialna po tekście: pamięć o rzeczach*, przeł. P. Stachura, w: *Teoria wiedzy o przeszłości...*; T. Dant *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007; A. Preda *The turn to things. Arguments for a sociological theory of things*, „The Sociological Quarterly” 1999 vol. 40 nr 2; B. Latour *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. K. Abriszewski, A. Derra, Universitas, Kraków 2010.

jest z rzeczami, tym bardziej studia nad materialnością koncentrują się na problemach reprezentacji, rozpatrując rzecz jako ikonę, symbol, tekst, metaforę i tym samym oddalając od rzeczy. Trudno nie zgodzić się z tezą, że rzeczy nie są nośnikami znaczeń tak, jak teksty. Na czym miałyby zatem polegać ich szczególnie udział w funkcjonowaniu społeczności i „pisanii” historii? Pytanie to nabiera dodatkowego ciężaru w kontekście poszukiwania innych sposobów poznania poprzez rzeczy, nowego dostępu do traumatycznej przeszłości (szczególnie w sytuacjach, kiedy narracja wydaje się niewystarczająca, a nawet niemożliwa). Zobaczenie rzeczy „nie na swoim miejscu” w następstwie wielkiej katastrofy, może stać się istotnym elementem krytyki kultury. Rzeczy Zagłady są „nie na swoim miejscu” nie tylko w muzeach, ale także na ulicach (recycling macew), w domach nowych właścicieli (rzeczy przechodzące z rąk do rąk), w codziennym i niecodziennym użytku.

Artystycznym i bodaj najbardziej dosadnym i krytycznym komentarzem takiego „stanu rzeczy” jest cykl fotograficzny Wojciecha Wilczyka *Niewinne oko nie istnieje*⁷. W tym odwołującym się do tradycji topograficznego zapisu dokumentalnego (iście archiwalnym) projekcie Wilczyk sfotografował ponad 350 rozrzuconych po całej Polsce budynków, służących niegdyś Żydom do celów religijnych: takich jak miejskie synagogi, bet midrasze, prywatne domy modlitwy, chasydzkie *sztiblech*, które po wojnie zaadaptowano na kina, warsztaty, remizy, muzea, sklepy, biblioteki. W polskich miasteczkach nie ma już niemal zupełnie Żydów, nie ma żydowskich miasteczek, a – na co wskazuje artysta – te (po)żydowskie „rzeczy” zaludniają polską nieświadomość zbiorową i widmowa obecność ich nieobecności krąży nad tymi miejscami. Z niezbędną dozą ironii (i autoironii) artyście udaje się uchwycić napięte i wielowarstwowe relacje między współzawodniczącymi narracjami o transformacji polskiej historii i polskiego krajobrazu. Fotograf tworzy bogate archiwum międzypokoleniowej pielęgnacji i transmisji „rzeczy” a poprzez nie (zamaskowanego a może nawet nieuświadomianego) antysemityzmu, jak również utraty i ruiny nie tylko rzeczywistości materialnej, również pamięci.

Historyczny, ale i jak najbardziej współczesny problem „zajmowania,” „przejmowania” i „zawłaszczania” rzeczy jako akt politycznej opresji, społecznego wykluczenia wciąż wydaje się należeć do owych obrzeży refleksji nad procesami kształtowania tożsamości i pamięci zarówno w płaszczyźnie indywidualnej, jak zbiorowej. Opisywane przez Schallcross mechanizmy, w które uwikłane są rzeczy i ludzie charakteryzuje długie trwanie, którego meandry można dostrzec z mniej antropocentrycznej i mniej zagładocentrycznej perspektywy badawczej. Ciekawa może się tu okazać koncepcja „sprawstwa rzeczy” Alfreda Gella, zgodnie z którą są one pośrednikami w działaniach i w systemie zachowań społecznych czy podobny pomysł Bruno Latoura, uznającego rzeczy za równoprawnych aktorów społecznych i historycznych. Działania rzeczy wywołują realne skutki w realnym świecie, wpływają na kształt relacji międzyludzkich, a nie wyłącznie je ilustrują. Nie chodzi tu rzecz jasna o świadomość czy intencje rzeczy, ale o takie pomyślenie ich funkcji,

które nie będzie ich całkowicie podporządkowywało dominującej narracji antropocentrycznej. Stąd też koncepcja rzeczy „opornych”, rozbijających próbujące je ująć i ujarzmić ramy społecznych czy literackich opowieści. Wysilek badawczy miałby, zdaniem Latoura, polegać na znalezieniu takich rzadkich, lokalnych, niesamowitych sytuacji, w których uda się uchwycić przedmiot stawiający opór temu, co się o nim mówi, niepodporządkowany, niezdiscyplinowany; przedmiot, który będzie stawiał własne pytania i dyktował własne warunki. Nieposłuszny wobec języka, przedstawiania, opisu i konceptualizacji.

Jednym z najważniejszych założeń książki Bożeny Schalcross jest traktowanie powstałych w czasie Zagłady tekstów literackich, zapisów, jako rzeczy (Zagłady). Każdy szkic rozpoczyna od przesłedzenia ich losów. Istotną rolę w tych refleksjach odgrywa wprowadzona przez autorkę kategoria *precarium* odsyłająca do kondycji niestałości, przechodzenia „z rąk do rąk”, powierzenia innym swojej własności z zastrzeżeniem zwrotu, czy zabieganie o przetrwanie pojedynczego dzieła czy całego archiwum. Autorka jako dodatkowe znaczenie włącza ciągle narażenie zapisów werbalnych i wizualnych na destrukcję. Lokuje zatem literaturę i sztukę powstałe w czasach Zagłady między zniszczeniem a istnieniem. Do historii materialności należą jej zdaniem także wędrówki tekstów: zapisywanie, przepisywanie, chowanie, oddawanie, kopiowanie, ukrywanie, archiwizowanie etc. Teksty giną podobnie jak ludzie (choć tych drugich nie da się odtworzyć z pamięci) i podobnie jak ludziom zdarza im się „cudem” ocaleć, a wtedy trafiają do nas i domagają się „odczytania”, które nie będzie wyłącznie lekturą tekstu. To bodaj najciekawszy i najmocniejszy wątek tej książki. Zestawienie na tej samej płaszczyźnie przedmiotów materialnych i tekstów pozwala autorce, jak twierdzi, wydobyć mechanizmy depersonalizacji i indywidualizacji jako aspektów tej samej przestrzeni kulturowej, przestrzeni współ-bycia rzeczy i ludzi. Interesuje ją lektura przedstawionego świata materialnego, tego, jak rzeczy pojawiają się w innych rzeczach – tekstach. Autorka wyróżnia podstawowe wzorce reprezentacji przedmiotów w literaturze Zagłady: mimetyczne (podobieństwo), metonimiczne (substytut), transformatywne (recycling ciał i szczątków), agalmatyczne (przeszukiwanie zwłok i wydobywanie z nich „rzeczy”).

W sporze o wyższość zapisu historycznego nad literackim autorka opowiada się z całą mocą po stronie literatury.

Podkreśla jednak konieczność rozróżnienia między literaturą pisaną podczas II wojny światowej od tej pisanej po niej. Motywuje to następująco „kwestia etycznych wątpliwości, jakie może budzić tekst o ambicjach artystycznych nie przynależała do świadomości literackiej tekstów Zagłady” (s. 22), co wydaje się problematyczne z kilku powodów. Po pierwsze dlatego, że kwestia etycznych wątpliwości (wątpliwości związanych z reprezentacją grozy, śmierci etc.) nie przynależą wyłącznie do czasów po Zagładzie a dyskusja o etycznych powinnościach sztuki nie zaczyna się w połowie XX wieku, po drugie dlatego, że jej pozagładowa perspektywa przesłania „świadomość literacką tekstów Zagłady”, po trzecie wreszcie, można uznać, że wypowiadając te słowa opowiada się po stronie zwolenników absolut-

nej wyjątkowości Zagłady jako wydarzenia historycznego, nie zaś, jak mogą sugerować jej liczne nawiązania do tekstów Baumana, jako jednego z „wydarzeń modernistycznych”. Schallcross analizuje zatem wyłącznie teksty powstałe podczas wojny i utrzymuje, iż ich twórcy nie dysponowali wzorcami do opisu tego (materialnego) doświadczenia⁸. Jednocześnie niezwykle krytycznie odnosi się do paradygmatu niewyraźności i nieprzedstawialności, twierdząc, że dyskredytują one każdy wysiłek zaświadczenia czy pozostawienia śladu w postaci przedstawienia.

W analizach poszczególnych tekstów literackich autorkę interesuje, w jaki sposób dochodzi w nich do realizacji wspomnianych wzorców reprezentacji przedmiotów. Znajdziemy tu rozważania o tożsamości, ciele jako pułapce, fantazmatycznym pożądaniu, sensualnych obrazach morderstwa, ambiwalentnym dotyku w kontekście poezji Ginczanki (*Materialna litera „ż”*); o degradacji codzienności, dandyzmie i problemie śmierci godnej w kontekście poezji Szlengla (*Dandys i żydowskie rupiecie*); o transformacji świata materialnego podczas Zagłady i wulgarnym przetwórstwie ludzkich szczątków u Nałkowskiej (*Niesamowite mydło i ekonomiczny Ersatz*); o powstaniu w getcie warszawskim jako wydarzeniu absolutnie materialnym (absolutnie materialnej anihilacji) w utworach poetyckich Miłosza (*Pośmiertna wina ciała*); o hermeneutyce okupacyjnego domu, tożsamości i posiadaniu w *Wielkim Tygodniu* Andrzejewskiego (*Rękopis zgubiony w Warszawie*); o obozowym przywiązaniu człowieka do rzeczy w sytuacji nagiego życia, podglądactwie i autonomii rzeczy w opowiadaniach Borowskiego (*Dotyk rzeczy w Oświęcimiu*). W zakończeniu autorka sięga do czasów powojennych. Pisze, że ocalenie indywidualnego charakteru przedmiotu, jego intymności i prywatności, jest zadaniem poety. Tezę tę wzmacnia odczytanie jeszcze jednego tekstu literackiego, *Nożyka profesora* Tadeusza Różewicza. Przedmiot, którego dotyczy ten wiersz, nie jest – w interpretacji Schallcross – „souvenirem”, którego zadaniem jest przypomnienie o człowieku, którego nie ma, ale „pamiętką (*memento*)”, która inicjuje proces (pracy) żałoby. Chodzi zatem o włączenie przeszłości w teraźniejszość, zagwarantowanie umarłym miejsc trwalszych niż w muzeach, w naszej pamięci i codzienności. Można postawić pytanie, czy zadaniem „poety” nie jest również odnajdowanie rzeczy przemieszczonych i tożsamości przemieszczonych, nawiązywanie kontaktu z tymi rzeczami, które szczególnie stawiają opór opowieści, choć już się w naszej codzienności znalazły, nie mieszczą się w przestrzeni obowiązującego podziału zmysłowości, nie tylko wywodzą się z sytuacji wielkiego kryzysu, ale gotowe są ją w każdej chwili ożywić.

Na zakończenie tych rozważań, chciałabym wspomnieć o wyjątkowym literackim świadectwie tego, co nazwałabym traumatyczną czułością na rzeczy. Choć książ-

⁸ Jako jedyne dostępne autorka podaje w nawiasie wzorce biblijne, które, jak pisze, nie każdemu odpowiadały. Pomija przy tym przede wszystkim spuściznę literackiego modernizmu i awangard. (Zob. H. White *Zdarzenie historyczne*, przeł. R. Borysławski i *Zdarzenie modernistyczne*, przeł. M. Nowak, w: tegoż *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009.

ka, o której tu myślę, i historia, której dotyczy, wykraczają poza ramy książki *Rzeczy i Zagłada*, mieszczą się w polu poruszanych tu kwestii. Mowa tu bowiem o rzeczach i świecie materialnym, które w szczególny sposób funkcjonują w pamięci i stawiają opór językowi opowieści i ramom pamięci. Tekst ten dotyczy niemożliwości oddalenia, a jednocześnie niemożliwości zbliżenia do doświadczenia, do języka i do traumy drugiego człowieka. *Huśtawka oddechu* Herty Müller jest fikcyjną autobiografią Leopolda Auberga (wzorowanego na postaci Oskara Pastiora), jednego z około 80 000 rumuńskich Niemców, których w roku 1945 zesłano na roboty przymusowe do Związku Radzieckiego, między Dniepropietrowsk a Donieck.

Od sześćdziesięciu lat chcę sobie przypomnieć przedmioty z obozu. Są moimi rzeczami z nocnej walizki. Od powrotu z obozu bezsenna noc jest walizką z czarnej skóry. Od sześćdziesięciu lat nie wiem jedynie, czy nie mogę spać, ponieważ chcę przypomnieć sobie te przedmioty, czy też jest na odwrót. Czy zmagam się z nimi, ponieważ i tak nie mogę spać. Tak czy inaczej, noc pakuje swoją czarną walizkę wbrew mojej woli, muszę to podkreślić. Muszę przypominać sobie wbrew mojej woli. A nawet jeśli nie muszę, tylko chcę, wolałbym nie musieć chcieć. Czasem przedmioty z obozu napadają mnie nie pojedynczo, tylko całą zgrają. Dlatego wiem, że przedmiotom, które mnie nawiedzają, nie chodzi wcale, albo nie tylko o moją pamięć, lecz o dręczenie mnie. Ledwo pomyślę, że do kosmetyczki włożyłem przybory do szycia, natychmiast wtrąca się ręcznik, a ja nie wiem, jak on wyglądał. Dołącza się szczoteczka do paznokci, a ja nie wiem, czy ją miałem. Do tego jeszcze lusterko, które było lub nie. I zegarek, a ja nie wiem, gdzie się podział, jeśli w ogóle wzięłem go ze sobą. Przedmioty, które być może nie mają ze mną nic wspólnego, szukają mnie. Chcą mnie nocą deportować, odwieźć do obozu, chcą mnie. Ponieważ przychodzi całą zgrają, zostają nie tylko w głowie. W żołądku czuję ucisk, który wspina się do podniebienia. Huśtawka oddechu robi salto, zaczynam dyszeć. Taka zębogrzebienio-nożyczkolustroszczotka to potwór, tak jak głód jest potworem. Ale nie byłoby plagi przedmiotów, gdyby głód nie zaistniał jako przedmiot. Kiedy nocą nawiedzają mnie przedmioty i zabierają mi powietrze, otwieram okno i wystawiam głowę na dwór. Na niebie księżyc jak szklanka zimnego mleka, przemywa mi oczy. Oddech znajduje znowu swój rytm. Polykam zimne powietrze dopóty, dopóki nie przestanę być w obozie. Potem zamykam okno i kładę się. Pościel nie wie o niczym i grzeje. Powietrze w pokoju przygląda mi się i pachnie ciepłą mąką.⁹

Ponawiany przez Müller, iście antyproustowski wysiłek niezasypywania luki między słowem a przedmiotem zdaje się oddawać w sposób niezwykle przejmujący niedosyt, jaki zawsze wywołuje cudze doświadczenie, szczególnie jeśli jest to doświadczenie tak traumatyczne. Język staje się tu fałszywym świadkiem, a jednocześnie świadkiem jedynym, narracja dociera do granic literackiego przedstawiania rzeczy i usiłuje je przekroczyć.

Wciąż otwarte pozostaje pytanie, jaka dzisiaj może być lekcja rzeczy i dlatego do do nich właśnie zwracamy się szukając sensu naszych i nie naszych historii. Gdzie zaczyna się a gdzie kończy wspólnota doświadczająca wielkich kryzysów; jak i w czym (kim) przechowuje o nich pamięć? Skąd wzięły się rzeczy, które nie

⁹ H. Müller *Huśtawka oddechu*, przeł. K. Leszczyńska, Czarne, Wołowiec 2010, s. 28-29.

Roztrząsania i rozbiory

dają nam spać, rzeczy, które wyprowadzają nas z równowagi, prowadzą na skraj przepaści, wprawiają w drżenie nasze dłonie? Skąd się wzięły i jak się wśród nich odnaleźć. Problem, który raz za razem kieruje nas ku nie-ludzkiemu innemu to pytanie o jakość człowieczeństwa i o to, jak ma się ono określać w relacji do rzeczy. *Zagłada*, jako jedna z kulminacyjnych odsłon urzeczowienia człowieka, jak również *Rzeczy i Zagłada* jako próba podjęcia tej problematyki stanowią dobry punkt wyjścia do podobnych rozważań.

Katarzyna BOJARSKA

Abstract

Katarzyna BOJARSKA

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

Thing at the mercy of (a) story

Review: Bożena Schallcross, *Rzeczy i Zagłada* ['Things and the Shoah'], Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009.

Ms. Schallcross's book is presented in the context of a 'turn towards things' as observable in the humanities in the recent years. While making the book's central assumptions subject to critical analysis, the reviewer focuses on the postulate whereby interest in material remains, their production and reception, calls – in the context of the Holocaust history – for a peculiar research apparatus and the scholar's self-critical afterthought. Given such context, the author presents a concept of distanced identification (heteropathic memory).

Metafora z przyległościami

Tytuł ósmego tomu „Studiów Litteraria Polono-Slavica” *Metafory w dyskursie humanistycznym – w mówieniu publicznym i w mowie potocznej*¹ zdaje się mieć do treści zbioru stosunek nie metaforyczny, lecz – jeśli przyjąć rozróżnienie Jakobsona – metonimiczny. Na publikację składają się bowiem teksty badaczy reprezentujących różne dyscypliny: filologię polską (językoznawstwo i literaturoznawstwo, w tym także teoretyczne) slawistykę, socjologię i antropologię kultury. Oczywiście skutkiem tego zróżnicowania jest nie tylko tematyczne bogactwo szkiców, ale także posługiwanie się przez autorów wieloma definicjami lub rozumieniami pojęcia metafory. Efekt doskonale ilustruje ostrzegawczą diagnozę Teresy Dobrzyńskiej z artykułu rozpoczynającego tom:

Biedą metaforologii w jej stanie aktualnym jest różnaitość sposobów rozumienia zjawiska metafory i wielokierunkowy rozwój badań związanych z różnymi, tylko w pewnym stopniu pokrywającymi się polami problemowymi. Metafora stała się terminem modnym, często używanym – używanym jednak w różnych znaczeniach, w odniesieniu do różnych zjawisk. (s. 15)

W tym przypadku do tak różnych, że czasem trudno obstawać przy nazywaniu ich przenośniami – są to w istocie zjawiska rozmaite, związane z niedosłownością albo symbolicznością. Samo jednak poświadczenie tej metodologicznej wielogłowości jest, moim zdaniem, zaletą, a nie wadą tomu.

¹ *Metafory w dyskursie humanistycznym – w mówieniu publicznym i mowie potocznej*, red. nauk. J. Sujecka, „Studia Litteraria Polono-Slavica” t. 8, Warszawa 2008.

Aby ułatwić czytelnikowi orientację w wielości koncepcji i stanowisk, zamieszczone w książce prace zostały pogrupowane w cztery działy. Pierwszy nosi ogólny tytuł *Teoretyczne konteksty*. Otwiera go wspomniany już, porządkujący artykuł Teresy Dobrzyńskiej *Dwudziestowieczne teorie języka wobec problemu metafory*. Badaczka – autorka ważnych rozpraw poświęconych przerośni – w przekonaniu o wartości lingwistycznego ujęcia metafory dokonuje przeglądu językoznawczych metodologii, wskazując, które z nich były dla badań nad metaforą szczególnie użyteczne, koncentrując się zwłaszcza na niedostatkach generatywizmu. Zaakcentowanie tej sondującej roli tropu to pomysł może nie nowy, ale wcale nie odbiera znaczenia rozważaniom Dobrzyńskiej, która skrupulatnie wykazuje zasadność postawionej tezy.

Kolejny problem podejmuje językoznawca. Stanisław Gajda pisze o *Metaforze w dyskursie naukowym*. Nie tłumaczy wprawdzie, co przez metaforę rozumie, obszernie wyjaśnia za to genezę tytułowego zjawiska. Z punktu widzenia problematyki książki szczególnie ciekawe wydaje się wskazanie funkcji, jakie, zdaniem autora, metafora pełni w nauce. Badacz wymienia jej funkcję poznawczą (w niej mieszczą się użycia nominacyjne, heurystyczne i kreacyjne), pragmatyczną i estetyczną, szczególnie podkreślając kluczową rolę metafory w tworzeniu nowych idei. Obserwacje i argumenty przekonują, iż mimo podejrzeń, jakie budzi metaforyzacja języka naukowego (rozumiana często, jak przypomina autor, jako wykroczenie przeciw precyzji i pożądanej jednoznaczności lub wręcz znak nienaukowości), jest ona przecież tego języka nieusuwalnym mechanizmem. Wniosek nasuwa się sam: nie trzeba bronić się przed metaforami, wystarczy zachować zdroworozsądkowy umiar i nie mnożyć metafor ponad konieczność.

Godna uwagi jest praca *Zbuntowana komórka – metafory w języku biologii* Magdaleny Zawisławskiej, która analizuje metafory w wybranej, bardzo ciekawej z punktu widzenia metaforologii grupie tekstów reprezentujących nauki uchodzące za ścisłe, przyrodnicze. Autorka skupia się na biologii, trafnie zauważając, że właśnie ona, ze względu na dynamiczny rozwój i ciągłe nowe odkrycia oraz teorie, szczególnie intensywnie zmagą się z problemem nazywania dokonanych odkryć i wyrażania faktów naukowych językiem zrozumiałym dla pozbawionych stosownej kompetencji, nieprofesjonalnych odbiorców informacji. Zebrany materiał ogląda Zawisławska przez pryzmat lingwistyki kognitywnej. Jak sama zastrzega, ze względu na brak ogólnej akceptowalnej teorii metafory i luki w jej wypracowanych dotąd teoriach poszczególnych (także interakcyjnej i porównaniowej), zmuszona jest posługiwać się pojęciem metafory w sensie szerokim, nie znajduje bowiem mocnych podstaw do odróżnienia przerośni od metafory bądź analogii. Uwaga ta pozwala rozwiązać ewentualne wątpliwości przy lekturze analitycznej części szkicu. Punktem wyjścia rozważań jest krytyczny ogląd materiału, prowadzący do podważenia zakorzenionych przekonań o obiektywizmie nauki, szczególnie właśnie przyrodoznawstwa. Metafory, jakkolwiek mało precyzyjne, okazują się niesłychanie dla nauki istotne, choćby ze względu na funkcję dydaktyczną. Z drugiej strony zawsze grożą uproszczeniami i nieporozumieniami. Badaczka zwraca

uwagę na ciekawą prawidłowość: analiza wyrażen metaforycznych często stanowiła dobrą strategię argumentacyjną, sprzyjającą podważaniu racji posługujących się nimi uczonych. Większą część artykułu wypełnia sugestywny opis konkretnych grup przenośni, na przykład wyrażen opartych na odnoszeniu organizmu do komputera albo DNA do kodu lub języka. Intryguje obserwacja o zauważalnej częstości występowania personifikacji w języku biologii, którą warto by skonfrontować ze stanem rzeczy w innych odmianach przyrodoznawstwa. Jeśli bowiem animizacje w nauce o życiu wydają się oczywiste, to już uosobienia budzą pytanie o ich pochodzenie i znaczenie. Spostrzeżenia Zawisławskiej prowadzą ostatecznie do zanegowania opinii, jakoby metafory pomagały wyjaśnić zawilości badanych przez biologów problemów, gdyż w istocie tworzą nieprecyzyjne, a wręcz fałszywe o nich wyobrażenie. Jednak, zdaniem Zawisławskiej, nie stwarza to problemu dopóty, dopóki badacz nie zapomina o niedoskonałości używanego narzędzia. Wywód badaczki, bogato zilustrowany barwnymi przykładami, jest nie tylko nośny poznawczo, ale też wyjątkowo atrakcyjny dla humanisty.

W części *Teoretyczne konteksty* zbioru znalazły się także rozważania Joanny Kurczewskiej o socjologicznej metaforze granicy i objaśnienia do wiecznie oskarżanego o niezrozumiałstwo Derridy, których podjął się Łukasz Wróbel w tekście *Krytyka rozumu podzielonego. O derridiańskim konceptyzmie*.

Drugi dział – *Miejsce, chronotop, czasoprzestrzeń* – otwiera szkic *Przestrzeń jako metafora, metafora jako przestrzeń* Bohdana Jałowieckiego. Myślenie w kategoriach metafory o wyrazistych wycinkach terytorium, choć praktykowane w socjologii, budzi poważne zastrzeżenia. Przede wszystkim autor unika zdefiniowania metafory, wyraźnie traktując ją jako synonim symbolu i posługując się obu pojęciami wymiennie. Mimo że precyzyjne rozróżnianie obu pojęć i terminów nie jest proste, nie można przystać na ich równoznaczność. Nieścisłość zaproponowanego ujęcia demaskuje choćby przywołany przykład murów, które są jego zdaniem „poli-semiczną metaforą przestrzeni”. Wniosek taki badacz uzasadnia odwołując się do średniowiecznego myślenia o przekroczeniu murów jako osiągnięciu wolności, postrzeganiu muru berlińskiego jako znaku zniewolenia, a także różnorodności muru palestyńskiego dla mieszkańców osiedlonych po obu jego stronach. Nawet jeśli uznać, że mechanizm metafory polega najogólniej na przemianie znaczeń, należałoby spytać, jakie podstawowe znaczenie „muru” przemienia się w tym przypadku? I czy wskazana polisemia nie jest raczej charakterystyczna dla symbolu? Podobne wątpliwości budzi przykład wieżowca jako metafory „potęgi, bogactwa, władzy i technologii wielkich korporacji”. Wieżowce we współczesnym mieście (te niższe) są przecież także znakiem biedy, synonimem slumsów nieledwie, zamieszkuje je bowiem uboższa część społeczeństwa, podczas gdy elita finansowa przeniosła się do jednopiętrowych hacjend na przedmieściach. Zdecydowany sprzeciw budzi wreszcie końcowa refleksja Jałowieckiego: „pomniki [...] są przekazem metaforycznym w czystej postaci, chociaż nieraz odzwierciedlają konkretne postaci, np. pomnik Chopina w warszawskich Łazienkach” (s. 127). Czy pomnik Chopina reprezentujący Chopina jest istotnie „czysto” metaforyczny? Czy meta-

fora składa się z dwóch równocześnie funkcjonujących znaczeń – dosłownego (bo chyba trudno zgodzić się, że pomnik ten nie jest dla odbiorców przede wszystkim przedstawieniem kompozytora) i nadbudowanego na nim? Autor artykułu wydaje się nie przywiązywać wagi do terminologicznych zawłości, o wiele bardziej interesuje go odszyfrowywanie znaczeń przestrzeni – symbolicznych i wieloznacznych. Nie oceniając wartości samych poszukiwań socjologa, zwracam uwagę na wskazaną niekonsekwencję. Niejasności takich można przecież łatwo uniknąć przez zastąpienie tytułowej metafory innym terminem lub przynajmniej zdefiniowanie używanych tu pojęć.

Wśród tekstów podejmujących rozważania nad przestrzenią znajdują się nadto rozważania Andrzeja Szpocińskiego, który śledzi przemiany znaczenia metafory miejsc pamięci, analiza Małgorzaty Melchior metafor przestrzennych występujących w funkcji pojęć naukowych w pismach Stanisława Ossowskiego, dowód Danuty Ulickiej, że genetycznie rzecz traktując „chronotop” Bachtina nie jest metaforą, za jaką uchodzi, oraz rozprawa Jolanty Sujeckiej *Przestrzeń jako metafora w dialogu pojęć między Bałkanami i Europą. Czy Europa jest metaforą dla Bałkanów?*

Szkic Zbigniewa Klocha należy już do działu trzeciego, zatytułowanego *Dyskurs publiczny i mowa potoczna*. Rozważania autora na metaforze skupione nie są. Przedmiotem zainteresowania jest raczej potoczność rozumiana tak, jak proponuje antropologia codzienności. Odwołując się do niej, Kloch mimochodem tylko wspomina o przenośni. Dowiadujemy się, że na obraz potoczności „składają się wypowiedzi, często – metaforyczne” (s. 192). Jediną metaforą, jaka w tekście została poddana analizie, jest „gruba linia” Tadeusza Mazowieckiego, która rychło przekształciła się w „grubą kreskę”, co zdaniem badacza wypaczyło przenośny sens wyrażenia i miało znaczące konsekwencje dla życia politycznego w Polsce. Jeśliby jednak nie zgodzić się z Romanem Jakobsonem i uznać metonimię za rodzaj metafory, to w artykule Klocha znaleźć można jeszcze jeden odsyłacz do metafory: komentarz do wypowiedzi Franciszka Byka Starowieyskiego o guwernantce „z dużym pięknym cycem”. Kloch dopatruje się w tym wyrażeniu podstaw do wniosku, iż „tożsamość podmiotu wypowiadającego jest silnie zakotwiczona w stylistyce mówienia – jak przystało na *macho*, Starowieyski używa synekdochy w opisie urody panny Ireny” (s. 197). Po czym podaje przykłady bardziej neutralnych wypowiedzi, które wyraziłyby tę samą obserwację malarza. Innymi słowy, znów powraca do zakorzenionego przekonania o przekładalności wyrażen metaforycznych, o neutralności stylu i jego odmianach nacechowanych, które po usunięciu ornamentu można spokojnie zastąpić komunikatami przezroczystymi. Artykuł Klocha nie wnosi więc właściwie nic do postawionego w tomie problemu obecności metafory w mowie potocznej. Niedostatek ten można byłoby wybaczyć, gdyby w zamian tekst oferował inne istotne spostrzeżenia związane z potocznością, wydaje się jednak, że nie spełniają tej funkcji informacje, że media i moda mają największy wpływ na jej wzory, o czym czytelnik dowiedzieć może się dwukrotnie. O doświadczeniu codzienności badacz pisze na przykład:

Potoczność buduje świat kulturowych wartości, tych uniwersalizowanych, lecz także relatywnych i względnych. W Polsce lat 90. samochód marki Syrena (i Fiat, szczególnie 125p), stał się niepotrzebnym śmieciem, chociaż w poprzednim dziesięcioleciu jego posiadanie było znakiem samorealizacji. (s. 193)

Tak napisana rozprawa nie może być traktowana jako tekst o metaforze, lecz (zgodnie z tytułem – *Potoczność i wypowiedzianie. Przyczynek do antropologii codzienności*) jedynie jako zbiór uwag wstępnych do przyszłych badań nad doświadczeniem codzienności.

Zagadnienie to inaczej problematyzuje Maciej Falski (*Duch gotyku i horyzont intelektualny. O metaforze potocznej i ulicznej*), który stawia sobie za cel opis funkcjonowania przenośni w sferze poznawczej człowieka. Podkreśla, że posługiwanie się metaforą odnoszącą nowe zjawiska do znanych już doświadczeń ma na celu utrzymanie kontroli nad otoczeniem. Tak rozumiana metafora bliska jest, twierdzi, stereotypom. Autor poddaje analizie kwestionariusze wypełnione przez słuchaczy muzyki nazywanej gotykiem. Uczestnicy ankiety pytani byli o skojarzenia, jakie wywołuje hasło „muzyka gotycka” oraz opinię w sprawie kwestionowanego istnienia związanej z nią subkultury. Odpowiedzi, jak zauważa Falski, często nawiązywały do metafory „duch gotyku”. Oglądowi poddane zostają także zebrane wypowiedzi pracowników nauki, którzy posługują się wyrażeniem „horyzont intelektualny”. Wśród wniosków, do których prowadzi pomysłowe zestawienie dwóch tak różnych obszarów występowania metafory, jak język subkultury i język środowisk naukowych, szczególnie sugestywny jest ten podkreślający, że „metafory zachowują się w gruncie rzeczy podobnie w sferze codziennej komunikacji i w dyskursie naukowym, przynajmniej gdy chodzi o nauki społeczne” (s. 240). Największą zaletą pracy jest sam zgromadzony materiał wypowiedzi użytkowników o, wydawałoby się, zdecydowanie odmiennych kompetencjach i rozległości kodu językowego, stanowiący podstawę do porównawczego wnioskowania.

Oprócz omówionych rozpraw w dziale *Dyskurs publiczny i mowa potoczna* znalazły się także prace Wojciecha Józefa Burszty *Nacjonalistyczne metafory pokrewieństwa* i Jerzego Molasa *Historia języka jako baśń o narodzie*.

Ostatnia część zbioru, *Okupacyjny kontekst*, zawiera trzy teksty o Zagładzie. Obok rozważań Tomasza Łysaka o granicach figuratywności w literaturze znajduje się rozprawa Jacka Leociaka *Liczba ofiar jako metafora w dyskursie publicznym o Zagładzie*. Autor uznaje, że właściwym polem badawczym dla postawionego problemu funkcjonowania danych liczbowych w dyskursie o Holocaulście jest retoryka. A jeśli tak jest, to błędne okazuje się przekonanie o poznawczej wartości liczby ofiar i włączanie jej do zbioru pewnych danych. Myślenie o metaforze uzasadnia tu, zdaniem Leociaka, jej szeroka definicja zgodnie z którą miałyby być przekształceniem semantycznym. Badacz wysuwa tezę, że operowanie liczbami jest próbą opanowania chaosu wojny i poskromienia przerażającego doświadczenia. Analiza tekstów, wśród których dominują opracowania naukowe, pozwala wskazać wyraźne tendencje w mówieniu o zamordowanych: unikanie posługiwania się liczbą (bo doświadczenie Zagłady jest niewyraźalne), szacowanie przedziału liczbowego (by

nie popełnić błędu), zaokrąglanie liczby (gdyż takie liczby mają największą siłę wyrazu) lub posługiwanie się bardzo szczegółowymi wyliczeniami (co jest bezpodstawne i przeczy zdrowemu rozsądkowi). Autor zauważa w dyskursie dwie przeciwstawne skłonności: do zawyżania liczby – przez hiperbolizację lub posługiwanie się figurą „wielkiej liczby” – lub do jej zaniżania. Ten drugi zabieg wywołuje zwykle oskarżenia o obrażę ofiar. Leociak wnioskuję, że sposób „liczenia” zależy od interesów strony liczącej. Wyższa liczba ofiar Holocaustu wzmacnia siłę przekazu o Zagładzie. Dobrze wiadomo (a znakomicie ilustruje to praca Mitznera), że język opisu doświadczeń granicznych ucieka się do metaforyzacji. Analizy Leociaka uświadamiają, że ta prawidłowość dotyczy nie tylko narracji o Szoah, z oczywistych przyczyn subiektywnej, ale także pozornie neutralnych i informacyjnych elementów dyskursu.

Nieco inne oblicze tego samego problemu przedstawia Dorota Krawczyńska. W szkicu *Zagłada – rzeczywistość bez metafor?* zastanawia się nad możliwością wykluczenia metafory – rozumianej w dyskursie właściwie jako symboliczność – z mówienia o Holocaustie. Zarówno przenośny charakter języka, jak fabularyzacja opisu uniemożliwiają dotarcie do istoty doświadczenia, są więc niepożądane. Jednak, jak konkluduje autorka choć język jest tu niewystarczający, nieadekwatny i niesostawny, to jednak jest jedynym narzędziem, jakie mamy.

Oprócz rozważań o Holocaustie w dziale znajduje się jedyna w całym tomie praca ściśle literaturoznawcza – tekst Piotra Mitznera *Metafora idzie na wojnę. Uwagi nad tekstami napisanymi w Warszawie w latach 1939-1944*. Fakt ten uświadamia, że badania nad przenośnią nie są chyba uważane za szczególnie płodne w tej dyscyplinie. Czyżby termin robiący tak wielką karierę w socjologii, stosowany do opisu sztuk wizualnych, mowy polityków i uczonych był już nieatrakcyjny dla badaczy literatury, która traktuje go jako tylko figurę stylistyczną? Rozważania Mitznera udowadniają, że jest inaczej, że metafora na swoim właściwym terytorium ciągle warta jest eksploracji. Autor podejmuje próbę odczytania utworów wojennych nie skupiając się na tym, o czym mówią, lecz jak o tym mówią. Charakteryzuje okres okupacji jako rzeczywistość przemilczaną lub nazywaną nie wprost przez niepokodzone z nią elity, wysuwając na pierwszy plan problem obecności formuł romantycznych w twórczości literackiej badanego okresu. Z jednej strony przysłaśniały one istotę doświadczenia, z drugiej jednak trudno było się od nich uwolnić. Poeci skazani byli na metaforę romantyczną przez tradycję. Jej ciśnienie prowadziło do uwznioślenia przedstawianego świata i wplątywało w sieć znaczeń mesjanistycznych. Warto może przypomnieć pamiętne rozterki Miłosza stojącego na ruinach warszawskiej Starówki: „Przysięgałeś, że nigdy nie będziesz / Płaczką żalobną. / Przysięgałeś, że nigdy nie dotkniesz / Ran wielkich swojego narodu, / Aby nie zmienić ich w świętość, / Przeklętą świętość, co ściga / Przez dalsze wieki potomnych”. Trochę inaczej rzecz miała się z metaforyką biblijną, bardziej podatną na asymilację z nową sytuacją. Problem twórców okresu wojny polegał na tym, że trzeba było mówić o doświadczeniu szczególnym, wcześniej nie objętym przekazem. Aby zmusić język poetycki do jego udźwignięcia, posługiwano się strategią

zagęszczania metafor, przesuwając środek ciężkości z reprezentacji na ekspresję. Zdaniem autora, szczególną cechą tekstów napisanych w *Warszawie w latach 1939-1944* jest też ukazywanie za pomocą metafor jedności człowieka i natury czy też tego, co trwa w opisywanym wycinku czasu, z czasem wiecznym. Problem podjęty w artykule Mitznera przypomina o marginalizowanej niekiedy konieczności czytania literatury wojennej z punktu widzenia zmagania formy poetyckiej z tematem. Wielka szkoda, że autor ograniczył się jedynie do propedeutycznych uwag, nie decydując się na dokładną analizę konkretnych utworów.

Lektura zamieszczonych w „Studiach” artykułów uświadamia, że do uporania się z problemem niejasności pojęcia metafory nauce jeszcze daleko. Każda dyscyplina humanistyki chce je rozumieć inaczej, tak, aby było dla niej pomocnym narzędziem. Mamy więc wąskie i szerokie rozumienie metafory, które w szerokości swojej wydaje się zgłębia metaforyczne. Rozstrzygać o celności racji zwolenników jednej i drugiej teorii nie sposób. Można jedynie, jak postulują niektórzy autorzy, oczekiwać od uczonych przyzwoitego opatrywania niejednoznacznych terminów jasnym komentarzem. Rozpoznanie metafory jako różnej od pokrewnych typów niedosłowności nie jest łatwe i problematyczne będzie pewnie długo. By udowodnić, że trudy zajmujących się metaforologią nie są jałowe, przypomnę rady, jakich ponad dwieście lat temu udzielał uczniom klasy trzeciej zacny Kopczyński:

Powszechna ta wiadomość, że są w mowie ludzkiej *Przenośnie*, czulszym człowieka i ostrożniejszym czyni, żeby się w rozumieniu wyrazów nie pomylił. Czułość ta i ostrożność, żeby bezpieczniejszą była, następujące sposoby służą do tego:

1. Poznawszy na jednym przykładzie, co który przenośny wyraz znaczy, łatwo przez domysł przyrodzony poznać, co w innych przykładach podobnie znaczą wyrazy. Takim sposobem prostactwo niemające nauki o *Przenośniach*, rozumie tyle gadek i przypowiastek

2. Uważać jak najpilniej *podobność* lub *bliskość* rzeczy do rzeczy, jakoto *żyjącej* od *żyjącej*, *nieżyjącej* od *nieżyjącej* [...]: tym sposobem, to jest przez poznaną *podobność* lub *bliskość*, dopomożemy przyrodzonemu domysłowi.

3. W dobrych *Przenośniach*, przyległe wyrazy tłumaczą pospolicie, co który wyraz przenośny znaczy, albo same przenośne wyrazy tak są dobrane, że pomierną dający baczność, dojdzie jasno co chcą znaczyć.

4. Czasem głos sam mówiącego wydaje czy do prawdy, czy żartem co mówi.

5. Znajomość człowieka, lub narodu, który lubi tajemnicami mówić, pomoże czasem do poznania prawdziwej jego myśli.

6. Jeżeli *Przenośnia* jest dla ozdoby mowy użyta, odjąć jej te wszystkie ozdoby, a we właściwe ją przybrać wyrazy: tak pokaże się co znac jest. Mianowicie gdy z przymiotu jakowego zrobiono rzecz żyjącą pod postacią udzielnej osoby wystawiono: jaka jest *małdrość*, czyli *Pallada* u Pogan, jaka jest śmierć u Poetów.

7. Nakoniec obeznanie się z językiem przez słuchanie i czytanie książek, a mianowicie Słownika, będzie pochodnią do obaczenia, co kędy przenośny wyraz znaczy.²

² O. Kopczyński, *Grammatyka dla szkół narodowych na klasę III drugi raz wydana*, 1783, s. 25-26.

Roztrząsania i rozbiory

Dziś różnicowanie wskazywanych przez gramatyka tropów (metafory, metonimii, antropomorfizacji, ironii) i stosownych właściwości stylu nie sprawia problemu. Może doczekamy się więc także rozwiania innych wątpliwości. Na razie trzeba pogodzić się z metaforycznością terminu „metafora”. Jak i wielu innych terminów precyzyjnie definiowanych tylko w słownikach i podręcznikach, w pozostałych użyciach – nieostrzych.

Marta Ewa ROGOWSKA

Abstract

Marta Ewa ROGOWSKA
University of Warsaw

Metaphor and its adjacencies

Review: *Metafory w dyskursie humanistycznym – w mówieniu publicznym i mowie potocznej* [“Metaphors in humanistic discourse: in public speak and colloquial speech”] ed. by J. Sujecka, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, vol. 8, Wydawnictwo IS PAN, Warszawa 2008.

The papers and essays of Polish philologists (linguists and literary scholars), Slavists, sociologists and cultural anthropologists collected in this volume are evidence that humanities find it rather hard to define the notion of ‘metaphor’, treating it as an implement of use in exploring specified research areas. It happens in effect that ‘metaphor’ is comprehended in quite a broad perspective and the borders between figurative expression or trope and its akin phenomena are getting blurred.

Dociekania

Małgorzata CZERMIŃSKA

Miejsca autobiograficzne.
Propozycja w ramach geopoetyki

Proponuję wyróżnienie kategorii miejsca autobiograficznego dla badania zjawisk sytuujących się na pograniczu literatury i geografii, zjawisk, dla opisu których trzeba używać jednocześnie różnych narzędzi literaturoznawstwa, antropologii, studiów kulturowych i geografii humanistycznej. Ściślej rzecz biorąc, chodzi o zetknięcie biografii pisarza i jego twórczości rozumianej szeroko, jako zespół wszystkich zachowanych wypowiedzi danego autora, to jest utworów tradycyjnie zaliczanych do literatury – łącznie z publicystyką, prywatnymi notatkami, z wypowiedziami utrwalonymi na nośnikach dźwiękowych lub filmowych, a także z dziełami innych sztuk, jeśli takie uprawiał. Jestem nadal przekonana, że hipoteza zbiorowego, syntetycznego podmiotu dzieł wszystkich jednego autora jest ontologicznie uzasadniona a jej stosowanie poznawczo płodne. Pomysł, by wyróżnić kategorię miejsca autobiograficznego, opiera się właśnie na takim założeniu co do autora, z odniesieniem do jego biografii i z uwzględnieniem perspektywy geopoetyki. Elementy konstytuujące miejsca autobiograficzne mogą być skupione w jednym utworze, zasadniczo poświęconym tematowi lokalizacji w przestrzeni, bywają też rozproszone po różnych tekstach, sukcesywnie uzupełniających lub przekształcających wizję miejsca. Mimo możliwej literackiej wielośćtałtności, odnosi się ono zawsze do toponimicznie określonego terytorium, znanego z biografii pisarza. Do tego terytorium czytelnik może mieć swój własny dostęp, niezależny od wizji stworzonej przez danego pisarza, ponieważ istnieje ono pozawerbalnie, jako obiekt geograficzny, wyposażony we właściwą sobie kulturową symbolikę.

Na obu tych płaszczyznach: twórczości i biografii wpadamy nieustannie w metodologiczne pułapki i borykamy się z trudnościami wynikającymi z różnych me-

to interpretacji – a cóż dopiero mówić o zetknięciu obu płaszczyzn. Czasami jednak, nie mogąc rozwiązać trudności pierwszej i drugiej, trzeba stawić czoła trzeciej, w nadziei na znalezienie jakiegoś wyjścia. Tak właśnie rozumiem inspiracje, które dzięki zwrotowi przestrzennemu (topograficznemu) w naukach humanistycznych mogą znaleźć badacze związków twórczości i biografii pisarza. Różnorodne możliwości, wynikające czy to bezpośrednio z geografii humanistycznej (np. z prac Yi-Fu Tuana¹), czy to z prób ich literaturoznawczych przekształceń i zastosowań, bądź w duchu geopoetyki, zaproponowanej przez Kennetha White'a², bądź pod nazwą geokrytyki Bertranda Westphala³, zachęcają do dalszych poszukiwań. Te nowe pomysły nie powinny przy tym odcinać się od dawniejszej tradycji badań nad przestrzenią, zapoczątkowanych w literaturoznawstwie jeszcze strukturalistycznym, a także rozwijanym w nurcie semiotyki kultury, fenomenologii czy badań mitograficznych, związanych z etnologią i antropologią, którym sama kalifornijska szkoła geografii humanistycznej też wiele zawdzięcza. Wśród przywołanych tu pojęć nazwa „geopoetyka” wydaje się najszerzej zaakceptowana w polskiej refleksji literaturoznawczej lat ostatnich, głównie dzięki dokonaniom Elżbiety Rybickiej, nieustrudzonej wprowadzającej w rodzimy obieg problematykę nowych badań humanistycznych nad przestrzenią⁴. Także w moim przekonaniu nazwa ta jest poręczna i trafna, zgadzam się więc z opinią, że warto się nią posługiwać.

Dla badacza utworów wyraźnie nacechowanych postawą autobiograficzną, czy to w wypadku literatury dokumentu osobistego w ścisłym sensie, czy w odniesieniu do tekstów, w których autobiografizm jest tylko jednym z komponentów, perspektywa geopoetyki jest nad wyraz cennym sojusznikiem. Pomaga bowiem przeciwstawiać się tendencji do traktowania pisarstwa autobiograficznego jako czystej konstrukcji, jako tworu nieróżniącego się istotnie od swobodnej fikcji. Do tak skrajnego wniosku doszli bowiem niektórzy badacze, uciekając od

¹ Yi-Fu Tuan *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987.

² K. White *Wstęp do geopoetyki*, w: tegoż *Poeta kosmograf*, wyb., oprac. i przekł. K. Brakoniecki, Centrum Polsko-Francuskie Cotes d'Armor – Warmia i Mazury, Olsztyn 2010. Tamże teksty kilku wywiadów, w których White omawia różne aspekty swego rozumienia geopoetyki, będącej w jego ujęciu nie tyle metodą badawczą, ile pewną filozofią życiową, praktyką kulturową i programem literackim.

³ *La géocritique. Mode d'emploi*, ed. B. Westphal, PULIM, Limoges 2000, cyt. za: E. Rybicka *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.

⁴ E. Rybicka *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008 nr 4. Najwcześniejsza znana mi w polskim literaturoznawstwie praca posługująca się kategoriami geografii humanistycznej to wydana w niewielkim nakładzie książka Beaty Tarnowskiej *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Olsztyn 1996.

uproszczonego psychologizowania i od naiwnego rozumienia reprezentacji w autobiografii. Na przykład Paul de Man, koncentrując się na retorycznym charakterze pisarstwa autobiograficznego, stworzył neologizm *de-facement*, zřęcznie przetłumaczony na polski jako od-twarzanie⁵. W istocie jego teoria zmierza do ukazania, że napisanie autobiografii polega na procesie depersonalizacji jej autora i bohatera, który traci swoją własną twarz, bowiem indywidualne oblicze znika, roztopia się w językowej materii tropów, podlegających prawom retoryki. Wprawdzie polski przekład tytułowego terminu de Mana stwarza złudzenie, że toczy się jakaś gra pomiędzy od-twarzaniem jako pozbawianiem twarzy a odtwarzaniem jako działaniem naśladowczym, ale rozumowanie badacza nie sugeruje takiej perspektywy. Przeciwwagi dla tej tendencji nie oferują literaturoznawstwo również postmodernistyczne poszukiwania metodologiczne w nauce historii, skoro na przykład Hayden White określa pracę badacza w tej profesji jako pisarstwo historyczne, porządkujące swe rezultaty zgodnie z regułami rodzajów literackich i kategorii estetycznych, jak tragizm i komizm. Natomiast geografia humanistyczna sprzyja szukaniu pozaliterackich odniesień, niezbędnych w badaniu pisarstwa autobiograficznego, a zarazem nie spycha z powrotem w naiwny psychologizm.

Indywidualne miejsca pamięci

Kluczowe znaczenie dla wyodrębnienia kategorii miejsca autobiograficznego ma rozróżnienie przestrzeni i miejsca, dokonane (a raczej doprecyzowane) przez Yi-Fu Tuana. Mówiąc w pewnym uproszczeniu, przestrzeń geograficzna jest po prostu dana i jako taka stanowi materialny przedmiot badań nauk przyrodniczych. Miejsce zaś jest wyodrębnioną częścią przestrzeni, częścią którą wyróżniamy nie tylko w związku z jej materialnymi cechami, ale przede wszystkim ze względu na przypisaną jej kulturą symbolikę, stworzoną, przekazywaną i przekształcaną w społecznej tradycji. Warto pamiętać, że takie rozumienie miejsca bliskie jest myśleniu funkcjonującemu w kulturze od niepamiętnych czasów, czy to w archaicznych wyobrażeniach religijnych pod postacią idei centrum świata oraz rozróżnienia przestrzeni *sacrum* i *profanum*, czy w starożytnym Rzymie w postaci wiary w ducha opiekuńczego, czuwającego nad danym miejscem, zwanego *genius loci*, traktowanego później w tradycji kulturowej jako symbolizacja literackiego mitu miejsca. Wyobrażenia tego rodzaju nabrały nowej energii w czasach nowożytnych w romantycznej koncepcji kolorytu lokalnego a później w szerszych ideach regionalizmu. Kolejne wyzwania postawiła przed ideą miejsca epoka globalizacji, doprowadzając do powstania koncepcji globalności.

Miejsce autobiograficzne jako koncept na użytek wiedzy o literaturze wpisuje się w rozumienie miejsca, o którym pisze Yi-Fu Tuan w ramach geografii humani-

⁵ P. de Man *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

stycznej, istnieje jednak na innej płaszczyźnie⁶. Zachowuje swoje konieczne odniesienie do miejsca geograficznego, nie jest jednak kawałkiem rzeczywistości, fizycznie istniejącej przestrzeni, ani nawet po prostu zespołem związanych z nią kulturowych znaczeń i wyobrażeń. Wyróżnia się dwiema podstawowymi cechami: ma charakter indywidualny oraz ukształtowane jest głównie w materii utworów literackich (w szerokim rozumieniu, przywołanym na początku). Sądzę, że miejsca autobiograficzne można doskonale wyróżnić również w dziełach innych dziedzin sztuki, zwłaszcza malarskiej, fotograficznej i filmowej, i w związku z tym zaproponowaną kategorię dałoby się przenieść na teren historii sztuki i kulturoznawstwa, ale tym wątkiem nie będę się w teraz zajmować.

Mówiąc o tym, że niezbywalnym atrybutem miejsca autobiograficznego jest jego jednostkowy wymiar, to jest odniesienie do indywidualium, trzeba oczywiście pamiętać, że bardzo częste są przypadki, gdy określone miejsce geograficzne ma swoją przez wieki kształtowaną kulturową specyfikę, swój wyrazisty mit lokalny. Widać to dobrze na przykładzie dawnych wielkich miast, jak Babilon, Jerozolima lub Rzym, a w czasach nowożytnych Paryż, którego mit analizował np. Roger Caillois⁷, lub Petersburg w ujęciu Władimira Toporowa⁸. Zjawisko to może dotyczyć również wybranych przestrzeni natury. W wypadku miejsc mających już swoją wyrazistą symbolikę kulturową, wyobrażenie miejsca autobiograficznego konkretnego pisarza po części wyrasta z istniejącej tradycji, a po części zmienia i wzbogaca zastany obraz o nowy, własny ton, na podobnej zasadzie, jak opisywał to T.S. Eliot charakteryzując relacje pomiędzy tradycją a talentem indywidualnym. Skala oryginalności tego własnego tonu lub jego wtórność wobec stereotypów to raczej problem ilościowy niż jakościowy. Nawet niezbyt twórczy w sensie artystycznym obraz miejsca autobiograficznego z definicji zawiera jakieś elementy związane z losem tej i tylko tej osoby.

Są też pisarze, którzy stworzyli literacki mit miejsca, wcześniej nie wyróżniającego się jakąś wyrazistą osobowością i nie mogącego się równać z gigantami o wielowiekowej tradycji. Rolę taką odegrał wobec Drohobycza Bruno Schulz. Trzeba przy tym pamiętać, że dostrzeżenie miejsca autobiograficznego w jego opowiadaniach, pomijających rzeczywiste nazwy topograficzne, było stosunkowo późnym dokonaniem krytyków. Zwłaszcza ważne są tu prace Jerzego Ficowskiego i Jerze-

⁶ Dalej rozwijam pomysły przedstawione we wstępnej wersji na konferencji „Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku” zorganizowanej na Uniwersytecie Warszawskim w dniach 5–6 maja 2011 w referacie *Kategoria „miejsca autobiograficznego” w literaturze doby migracji*, złożonym do książki pokonferencyjnej pod red. H. Gosk oraz w *Słowie wstępnym* do książki zbiorowej *Czesława Miłosza „Północna strona”*, red. M. Czermińska i K. Szalewska, Scholar, Gdańsk 2011, s. 6-17.

⁷ R. Caillois *Paryż, mit współczesny*, w: tegoż *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, przeł. K. Dolatowska, PIW, Warszawa 1967.

⁸ W. Toporow *Petersburg i tekst Petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*, w: tegoż *Miasto i mit*, wyb., wstęp i przekł. B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

go Jarzębskiego. Także niektóre rysunki i grafiki pisarza mają znaczenie dla jego kreacji miejsca autobiograficznego w odniesieniu do przedwojennego Drohobycza. Inny przykład to prywatna mitologia Sanoka i okolic, kreowana w poezji Janusza Szubera w kontekście aluzji do osobistych doświadczeń z dzieciństwa i lat chłopięcych oraz minionych dziejów własnej rodziny, sąsiadów i innych mieszkańców miasta.

Odwołując się do kategorii miejsc pamięci, którą wyróżnił Pierre Nora⁹ w odniesieniu do przeszłości wspólnoty, można określić miejsca autobiograficzne jako ich odpowiednik w skali doświadczenia egzystencjalnego jednostki, jako swego rodzaju indywidualne miejsca pamięci. Nie potrzebują one sankcji społecznej, nie opierają się na świadomości i mentalności zbiorowej. Wprawdzie niejednokrotnie czerpią z wyobrażeń zbiorowych a następnie wpisują się w nie i mogą stać się elementem obecnym w historycznym miejscu pamięci (np. w wypadku wybitnego twórcy związanego z danym miejscem), ale posiadają swą własną autonomię wskutek odniesienia do jednostkowego losu konkretnej osoby i zaistnienia w jej indywidualnej twórczości. Od miejsc pamięci w rozumieniu Nory różni je przede wszystkim ich status bytowy, ponieważ miejsca autobiograficzne istnieją w literaturze, są wyobrażeniami stworzonymi z opisów, nazw topograficznych wymienionych w tekście, aluzji i metafor. Jednak miewają też swoje przedmiotowe, materialne odpowiedniki topograficznie usytuowane, jak dom-muzeum pisarza, pomnik, tablica, szlak turystyczny, przebiegający w terenie związanym z biografią pisarza i/lub scenerią jego utworów. Wiąż pomiędzy wyobrażeniami literackimi a ich odniesieniem do realnego terytorium, wiąż, która nasuwa skojarzenie z historycznym miejscem pamięci w rozumieniu Nory, tworzą też opracowania, ukazujące zakorzenienie literackiego miejsca autobiograficznego w geograficznej przestrzeni: przewodniki (Dublin Joyce'a i Leopolda Blooma, Warszawa Białoszewskiego, Gdańsk Huellego, Gdańsk Chwina), plany miast i mapy z oznaczeniem szlaków turystycznych (szlak Mickiewiczowski na Białorusi, obejmujący zarówno miejsca pobytów poety, jak przypuszczalne pierwowzory miejsc przez niego opisanych, zwłaszcza w *Paniu Tadeuszu*). Podobną funkcję pełnią tablice z cytataми umieszczone na obiektach, do których się te cytaty odnoszą (np. w ramach serii tablic „pisarzy Gdańskich” w różnych punktach miasta na budynku dworca w Oliwie fragment jego opisu z tekstu Chwina); lub informujące o lokalizacji fikcyjnych sytuacji z powieści, jak tablice w Warszawie informujące o sklepie Wokulskiego (przy Placu Zamkowym) i o jego domu (na Krakowskim Przedmieściu).

Kategorię miejsca autobiograficznego warto też skonfrontować z ustaleniami Marca Augé, definiującego nowe zjawisko w porządku przestrzennym, zjawisko, które nazwał nie-miejscem. Anonimowe, pozbawione indywidualizacji nie-miejsca, takie jak dworzec, poczekalnia lotnicza lub supermarket, francuski antropo-

⁹ P. Nora *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001 nr 7; E. Rybicka *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008 nr 1-2; A. Szpociński *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008 nr 4.

log uznał za charakterystyczne dla najnowszej fazy zachodniej kultury, określanej przez niego jako nadnowoczesność (lub supernowoczesność). Są to „przestrzenie, które same nie są miejscami antropologicznymi i które – przeciwnie do baudelair'e'owskiej nowoczesności – nie integrują miejsc dawnych: te zaś, zarejestrowane, sklasyfikowane i ustanowione «miejscami pamięci», zajmują miejsce okrojone i specyficzne”¹⁰. Przykładem literackiej kreacji nie-miejsc są w moim przekonaniu międzynarodowe lotniska, po których krąży narratorka *Biegunów* Olgi Tokarczuk. Pojęcie miejsc autobiograficznych odnoszę do literatury nowoczesnej, w której obrębie mają one charakter antropologiczny, są „tożsamościowe, znajome i historyczne”¹¹, jak pisze Augé. Stanowią przeciwieństwo nie-miejsca, pozbawionego indywidualności, jak utrzymany w ujednoliconym stylu hotel sieci o światowym zasięgu. Literackie miejsce autobiograficzne jest znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń. Nie istnieje w geograficznej próżni, nie odnosi się do przestrzeni geometrycznej, uniwersalnej i pustej. Związane jest zawsze z topograficznym, materialnym konkretem, nawet jeśli zostaje on poddany przekształceniom literackim, właściwym nie tylko metaforze, możliwej w konwencji realistycznej, ale także prawom oniryzmu i fantastyki.

Oczywiście nie wszyscy pisarze tworzą w literaturze swoje miejsca autobiograficzne, tak jak nie wszyscy posługują się materiałem własnego losu, budując swoje światy przedstawione. Korzystając z własnych doświadczeń nie muszą przecież uwzględniać elementów ściśle osobistych, stanowiących materię autobiograficzną. Nie sądzę, żeby trafny był tu radykalny podział dychotomiczny: na pisarzy o skłonności do zajmowania postawy autobiograficznej i takich, którzy się jej konsekwentnie wyrzekają. To raczej skala rozpięta pomiędzy dwoma skrajnymi punktami, na której każdy pisarz ma swoje miejsce bliżej któregoś z krańców lub bliżej środka.

Wyobraźnia topograficzna

Oprócz skłonności do pisania w perspektywie osobistej, drugim warunkiem stworzenia przez pisarza miejsca autobiograficznego jest odpowiedni typ wyobraźni. Są autorzy, których na użytek tych rozważań określiłabym jako posiadających wyobraźnię topograficzną, a więc skłonnych do obserwowania świata zewnętrznego, obdarzonych dużą wrażliwością zmysłową, zainteresowanych bogactwem konkretnego, z wycuciem znaczenia materialnego szczegółu. Zajmują ich pejzaże i przedmioty, pytają o wartość i sens, który mogą kryć w sobie kształty, kolory, dźwięki i zapachy, ruch i światło. Ciekawi ich widzialny świat, w którym odczytują jego różnorodność, piękną i dziwną albo straszną. Albo szukają ukrytych w nim śladów przeszłości. Taka wyobraźnia jest zresztą obecna na przykład w twórczości

10 M. Augé *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nowoczesności (fragmenty)*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008 nr 4, s. 129.

11 Tamże, s. 128.

pisarzy tak różniących się od siebie, jak Iwaszkiewicz, Miłosz, Konwicki, Białoszewski czy Zagajewski. Wszyscy oni stworzyli wyraziste kreacje swoich miejsc autobiograficznych. To właśnie tacy autorzy stanowią wdzięczny temat dla badaczy przekonanych o poznawczych możliwościach metod i pojęć geopoetyki.

Jeżeli Miłosz w wierszu *Kuźnia* powtarza dwa razy słowo: „patrzę” i konkluduje, że został „wezwany / do pochwalania rzeczy dlatego, że są”, to przeciwnie biegun wyobraźni przyciąga pisarzy, którzy mogliby powiedzieć o sobie, że są powołani do „nicowania idei”, dlatego, że idee są. Tacy autorzy są raczej niewrażliwi na materialne bodźce trójwymiarowego świata widzialnego, choć niekoniecznie interesuje ich wyłącznie własne wnętrze. Mogą zwracać się bądź ku abstrakcyjnym światom myślowym, bądź ku innym ludziom, ich życiu psychicznemu i relacjom społecznym. Są jednak raczej obojętni wobec materialnego tła, w którym poruszają się, rozmawiają i działają ich bohaterowie. Tacy pisarze jak Parnicki, Mrozek, Wat czy Gombrowicz, z których każdemu dane było żyć nie tylko w Europie, lecz także na innych kontynentach, nie mogli uskarżać się na brak bodźców, płynących ze świata zewnętrznego. Latami zamieszkiwali różne kraje, mogli stać się zarówno piewcami utraconego miejsca własnego, jak podróżnikami chłonącymi egzotyczne wrażenia. Jednak dla żadnego z nich topograficzny konkret nie stał się godny skupionej, długotrwałej uwagi.

Wśród pisarzy urodzonych po drugiej wojnie wyrazistym przykładem autora odwróconego plecami od zmysłowej wyrazistości geograficznego konkretu, choć okoliczności życiowe zdawały się popychać do rozbudzenia w tym kierunku, dostarczając możliwości porównań, jest Bronisław Świdorski (ur. 1946), który zamieszkał w Danii, wyniesiony falą emigracji pomarcowej. W jego nasyconej autobiograficznymi realiami powieści *Asystent śmierci*, losy narratora i bohatera rozgrywają się zarazem na dwu planach czasowych i w dwu miejscach: pomiędzy latami zamieszkiwania w Kopenhadze po 1968 roku a wspomnieniami dzieciństwa i młodości sprzed wyjazdu z Warszawy. Świat powieściowy wypełniają ludzie i rozmowy z nimi, pisanie i czytanie na przemian tekstów Kierkegaarda i trzech wersji życiorysu matki, której obsesją było ukrywanie żydowskiego pochodzenia, równoznacznego w jej przekonaniu z wyrokiem śmierci. Mimo kluczowego dla powieści, osadzonego w autobiograficznych odniesieniach napięcia pomiędzy polskim a duńskim losem pisarza o żydowskich korzeniach, przestrzeń obu miast nie istnieje jako topograficzny konkret. Warszawę reprezentuje wnętrze mieszkania z chorym, zdziwczającym ojcem, Kopenhaga zredukowana jest do poczekalni i biura urzędu zatrudnienia, hospicjum, gdzie narrator znalazł pracę i pustego mieszkania po odejściu żony. W mieście oglądamy tylko przebiegające manifestacje mużłmanów, rozwścieczonych gazetową publikacją karykatur Mahometa.

Pisarz obojętny wobec realiów topografii inaczej może zaznaczyć swoje miejsce autobiograficzne, mianowicie wprowadzając nazwy miejscowe i/lub odwołując się do charakterystycznych wydarzeń historycznych lub instytucji, których lokalizacja jest znana z rzeczywistości pozaliterackiej. Dobrze ilustruje to właśnie przykład Świdorskiego. Identyfikuje on jednoznacznie dwa miasta swojego życia

dzięki częstemu używaniu toponimów Warszawa i Kopenhaga. Nie pseudonimuje, jak było to możliwe idąc za powieściowym wzorem Żeromskiego nazywającego Kielce Klerykowem, lub Dąbrowskiej, zamieniającej Kalisz na Kaliniec. Pisarze o wyobraźni wrażliwej na konkret mogą jeszcze inaczej postąpić z toponimami: pominąć je, a jednak pozwolić dzięki różnym sugestiom na zidentyfikowanie topograficznego pierwowzoru swojej literackiej kreacji miejsca, jak uczynił to Bruno Schulz z Drohobyczem lub Magdalena Tulli z Warszawą w *Snach i kamieniach*.

Po drugie Świdorski odwołuje się do momentów historii charakterystycznych dla każdego z miast. Spoza jego opowieści autobiograficznej wiemy, że to w Warszawie rozegrały się główne wydarzenia Października 1956, które przesądziły o losie ojca narratora, a następnie w marcu 1968 miał miejsce na Uniwersytecie Warszawskim strajk studencki, który spowodował zwrot w jego własnym życiu i zdecydował o emigracji. Kopenhaga niewątpliwie jest miastem, w którym niegdyś żył Kierkegaard, a obecnie działa poświęcony mu instytut naukowy, długoletnie miejsce pracy narratora. Ponadto jest stolicą kraju, w którym w 2005 opublikowano w gazecie karykatury Mahometa, co spowodowało gwałtowne demonstracje uliczne wyznawców islamu i odbiło się echem na całym świecie.

Nie uważam, by rozróżnienie dwu rodzajów wyobraźni miało charakter dychotomiczny, jako dwie całkowicie wykluczające się możliwości. Sądzę, że to raczej dwa bieguny, między którymi sytuuje się każdy pisarz, bliżej jednego bądź drugiego krańca, dlatego u autorów w zasadzie pozbawionych topograficznej wrażliwości zdarzają się niekiedy jej przebliski. Mroźek w *Dzienniku powrotu* nieoczekiwanie daje szereg barwnych migawek dotyczących jego meksykańskiej posiadłości, którą ma właśnie po latach opuścić, wracając do Krakowa. Wat pisze wiersz *Wierzbę w Abna-Acie*, w którym kilkadziesiąt słów kreuje zapadające w pamięć, niezwykle pojemne znaczeniowo metafory miejsca ojczystego i miejsca wygnania.

Warunkiem stworzenia przez danego pisarza miejsca autobiograficznego jest więc zarówno jego skłonność do przyjmowania postawy autobiograficznej, jak i posiadanie przez niego rozwiniętej wyobraźni topograficznej.

Elementy składające się na miejsce autobiograficzne znajdujemy zarówno w tekstach o jawnym charakterze dokumentów osobistych danego autora, jeśli takie stworzył (a więc w autobiografii, dzienniku, wspomnieniach, korespondencji), jak i w fikcjonalnych tekstach fabularnych, dziełach poetyckich, esejach, wypowiedziach krytycznoliterackich i komentarzach do własnej twórczości, udzielanych wywiadach itp., uwzględniając rzecz jasna właściwości użytych w tych wypowiedziach konwencji. Jednocześnie korzystamy z upubliczniczonych informacji biograficznych nie tylko tekstowych, ale i ikonicznych. Mogą to być fotografie (wraz z podpisami, dotyczącymi miejsca i daty), zawierające znaczące elementy topograficznie, np. szczegóły tła, pomagające zidentyfikować miejsce, charakterystyczne akcesoria, uwidocznione na zdjęciu. Jednym słowem uwzględniamy to wszystko, co pozwala odtworzyć przestrzenną lokalizację zdarzeń biograficznych i może być kontekstem ułatwiającym zrozumienie elementów utworów literackich, szczegółów regionalnego kolorytu, aluzji do określonych zjawisk kultury, pojawiających

się w utworach. Przykładem fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza, zwłaszcza z Zakopanego i Tatr, oraz bardzo liczne fotografie przedstawiające pisarza w tych okolicach, które rzucają dodatkowe światło na pewne szczegóły scenerii w jego powieściach i podkreślają obecne w nich elementy autobiograficzne oraz użycie chwytów powieści z kluczem.

Badając miejsce autobiograficzne, trzeba wziąć pod uwagę szereg różnorodnych sytuacji, składających się na egzystencję pisarza: miejsce urodzenia, miejsce dzieciństwa, lat szkolnych, odbywania studiów, trasy i miejsca widziane w podróży, a także zmiany miejsc zamieszkania ważne z punktu widzenia śladów zostawionych w twórczości. Większość literackich kreacji osobistego terytorium dotyczy oczywiście okolic narodzin i dzieciństwa, tu zwykle działa podtekst archetypiczny. Ale są też wyjątki: Nałkowska, całe życie mieszkająca w Warszawie, stworzyła swoje miejsce autobiograficzne w *Domu nad łąkami*, odnoszące się do letniskowego domu rodziców w podwarszawskich Górkach, a Adam Zagajewski, obok wyobrażonego Lwowa i wspomnianych Gliwic, najpełniej zarysował obraz Krakowa, z którym związał się w latach studiów. Kraje najczęściej odwiedzane w podróżach przesądziły o kreacji Afryki jako miejsca autobiograficznego Ryszarda Kapuścińskiego, obok rodzinnego i utraconego Pińska, o którym ostatecznie nie zdążył napisać, zostawiając tylko projekty i szkice. Także zauważenie długotrwałej niezmienności miejsca pobytu może być ważnym elementem, jak w obrazie Warszawy Mirona Białoszewskiego lub Małgorzaty Baranowskiej.

Oprócz własnych tekstów literackich pisarza w grę wchodzi również tekstowe i wizualne (np. w postaci fotografii lub obrazów) ślady zainteresowania cudzymi opisami własnego miejsca/regionu, ich tradycja i mitologia, wiedza o „duchu miejsca”. Kreacja miejsca autobiograficznego nie opiera się przecież tylko na własnym doświadczeniu egzystencjalnym, ale wiąże się z poznawaniem tradycji miejsca oraz uczestnictwem w niej – nawet jeśli związki z cudzymi świadectwami są ukryte, tylko aluzyjne. Często jednak teksty poprzedników są nie tylko przywoływane, jako źródło wiedzy o osobistym miejscu, lecz także cytowane, włączane we własny tekst, jak na przykład stare dokumenty z czasów Wielkiego Księstwa Litewskiego w przypisach do poematu Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*.

Trzeba też brać pod uwagę dowody zainteresowania pisarza cudzymi opisami (i wizualnymi przedstawieniami) podróży do miejsc przez niego wybranych lub narzuconych przez los, a przekształconych w miejsce własne, którego obraz jest jednak inkrustowany nawiązaniami intertekstualnymi. Przykładem liczne odwołania Iwaszkiewicza do kanonicznych w literaturze europejskiej opisów podróży włoskiej, a także do ustnych opowieści Karola Szymanowskiego, który zaszczerpił młodszemu kuzynowi fascynację Sycylią. Inny przykład to obecność w esejach Jerzego Stempowskiego o ziemi berneńskiej wielu śladów bogatej wiedzy o dziejach tego regionu, czerpanej przez autora z opracowań historycznych. Takie zapośredniczenie odgrywa istotną rolę w oswojaniu obcego obszaru i przekształcaniu go we własne miejsce autobiograficzne. Poprzednik, który wprowadza pisarza, lub którego pisarz sam sobie wynajduje, poszukując odpowiednich lektur, pomaga

w procesie swoistego uwłaszczania się w nowym terenie, jest duchem opiekuńczym, spoufalającym przybyśza z duchem miejsca. W ten sposób badamy nie tylko indywidualną relację między twórczością interesującego nas pisarza o skłonnościach autobiograficznych a innymi, ważnymi dla niego autorami, ale też kształtowanie się całościowej kulturowej symboliki określonego topograficznie terytorium.

Rodzaje miejsc autobiograficznych

Obserwując w praktyce twórczej polskich pisarzy drugiej połowy XX wieku typy tworzonych przez nich miejsc autobiograficznych, dostrzegam zarysowaną się w tle dychotomię osiadłości i mobilności, która zarówno wpisuje się ściśle w historyczne i społeczne realia przemian naszej kultury po drugiej wojnie światowej, jak i odsyła w głębi do wspomnianych podstawowych rozróżnień, znanych z antropologii kultury. Fundamentalne znacznie ma rozróżnienie autobiograficznego miejsca stałego i miejsca poruszonego. Stałe ma charakter miejsca danego, w jakimś sensie odziedziczonego, zaś z poruszonym wiąże się wyjście w świat, ruch w drodze i ewentualne dojście do jakiegoś innego punktu, w którym następuje zatrzymanie. Jest to sytuacja tego, co wybrane, nabyte lub narzucone, a więc zupełnie odmienna od bycia w miejscu pierwotnym, które się ma, w którym po prostu się jest. Trzeba przywołać jeszcze jedno rozróżnienie, tym razem nie tylko teoretycznoliterackie, ale i antropologiczne. Chodzi mianowicie o literacką topikę przestrzenną domu i drogi, powiązaną z rozróżnieniem przestrzeni zamkniętej i otwartej. Znamy to z różnych metodologicznie, ale osiągających interesujące poznawczo rezultaty badań semiologicznych, fenomenologicznych i mitograficznych, z czego korzystają (nie zawsze przyznając się do tradycji) najnowsze studia kulturowe. Natomiast w naukach społecznych znajdujemy cenne dla tej problematyki podstawowe rozróżnienie społeczeństw zamkniętych, osiadłych (pierwotnie zazwyczaj rolniczych) oraz otwartych, mobilnych (pierwotnie koczowniczych, pasterskich lub trudniących się handlem a w związku z tym niejednokrotnie i żegluga)¹². Tak więc z punktu widzenia sposobów ustosunkowywania się człowieka do przestrzeni ujawniają się dwie podstawowe możliwości: życie osiadłe lub w ruchu. Ruch może przybierać trzy zasadnicze formy: albo polega na opuszczaniu (nawet wielokrotnym) punktu stałego osiedlenia i powrotach do niego (podróż), albo na przeniesieniu się do innego punktu (przesiedlenie), bądź wreszcie na ciągłym ponawianiu przemieszczeń (nomadyzm). Wszystkie te trzy formy odnotowuje literatura. Ruch nie przestaje być sposobem odnoszenia się człowieka do przestrzeni, musimy go brać pod uwagę rekonstruując literackie miejsca autobiograficzne.

Z uwagi na sytuację biograficzną, z której wynika lokalizacja w przestrzeni, oraz w związku z wybranym przez pisarza sposobem opowiadania, można wyróż-

¹² Por. np. klasyczna już dziś synteza: H. Becker, H.E. Barnes *Rozwój myśli społecznej od wiedzy ludowej do socjologii. Historia i interpretacja ludzkich pojęć o współzyciu ludzi*, przeł. J. Szacki, B. Szacka, A. Molska, J. Possart, Książka i Wiedza, Warszawa 1964.

nić wiele rodzajów miejsc autobiograficznych, mianowicie miejsca obserwowane, wspomniane, wyobrażone, przesunięte, wybrane i dotknięte.

Charakter stały ma tylko miejsce obserwowane. Może nie jest to najszczęśliwsze określenie, bo obserwacja wydaje się w ogóle metodą charakterystyczną dla wyobraźni topograficznej, ale używam go z braku lepszego pomysłu dla podkreślenia, że chodzi o tworzenie miejsca autobiograficznego w perspektywie tu i teraz, ewentualnie tu i wtedy, ale w każdym razie bez przestrzennego dystansu, bez oddalenia. Podmiot jest w zasadzie stale aktualnie obecny w swoim rzeczywistym obszarze, któremu przygląda się na co dzień i wobec którego tworzy jego literacki obraz. Píše o miejscu będąc w miejscu, zazwyczaj z poczuciem trwałego zakorzenienia, najczęściej będąc także tu urodzonym i osiedlonym przez całe życie¹³. Modelowym przykładem jest Warszawa Mirona Białoszewskiego albo Gdańsk Pawła Huellego i Stefana Chwina. To czyste przeciwieństwo sytuacji migracyjnej, miejsce osiadłości, własne, zaakceptowane. Jednak niepokój epoki migracji i historycznych wstrząsów dotarł także do terytoriów zamieszkałych na stałe. Warszawa przedstawiana przez Białoszewskiego z niezwykłą precyzją i szczegółowością jest miejscem przeorany przez zniszczenie, które raz na zawsze oddzieliło wygląd, los i charakter miasta sprzed powstania warszawskiego od tego po powstaniu. W codziennych drobiazgach, wśród „donosów rzeczywistości” powszedniej, układających się w „szumy, zlepy, ciągi”, albo wśród wspomnień o dawnych dziecińczych zabawach, na przykład w teatr urządany przez chłopca w kuchni przedwojennego mieszkania na Lesznie, co rusz przypominają się echa z tamtego granicznego czasu powstańczego, nawet jeśli jest to groteskowa plotka o zasypanych w piwnicy babach, które przez kilkadziesiąt lat nie wiedziały o zakończeniu wojny, żywiły się rosnącymi na murze grzybami i dla zabicia czasu kręciły magiel. *Zawał*, autobiograficzna opowieść o chorobie serca i pobytku w szpitalu w 1974 roku, rzuca nowe światło na wcześniejszy o kilkanaście lat *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, ukazując *Pamiętnik* jako opowieść o „zawale”, przebytu miasta. Ono nie przesuwało się w poziomie, na powierzchni ziemi, ale poruszało się w pionie, bo zawało się (przydarzył mu się zawał), runęło (w ruiny).

Gdańskie miejsce urodzenia i dzieciństwo, jako autobiograficzne, aluzyjne tło powieści i opowiadań Huellego i Chwina, pozwala im uznać palimpsestowy tekst tego miasta o złożonej, wielowarstwowej historii za własny, zaakceptowany, jednak istotnym elementem składowym obrazu miejsc przez nich tworzonych w perspektywie obecności tu i teraz jest zaznaczenie, że są stałymi mieszkańcami dopiero w pierwszym pokoleniu. W ich prozie obecna jest wspomnieniowa perspektywa poprzedniej generacji, to jest migrantów, którzy zostali zmuszeni do opuszczenia

¹³ Miejsce życia stałe od pokoleń, typowe dla tradycji szlacheckiej, zanalizował w kategoriach inspirowanych geografią humanistyczną Wasilij Szczukin w książce *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków 2006 (oryginał rosyjski Kraków 1997).

Wilna, Lwowa lub zniszczonej po powstaniu Warszawy i nie potrafią w pełni zaakceptować Gdańska jako miejsca naprawdę własnego.

Wszystkie pozostałe typy miejsc autobiograficznych są poruszone w tym sensie, że bezpośrednio naznaczone zostały sytuacją migracji. Miejsce w s p o m i n a n e było kiedyś stałym, danym, ale zostało utracone, najczęściej wskutek wygnania lub ucieczki. To zwykle miejsce urodzenia, dzieciństwa, czasem też młodości, szczęśliwego, niegdyś osiadłego życia, opuszczone z powodu historycznego kataklizmu. W obrazie tym na różne sposoby wykorzystuje się mickiewiczowski wzorzec przypomnienia utraconej idylli, podtrzymany przez Sienkiewicza w *Latarniku*, na nowo zaktualizowany w 1942 roku przez redaktorów, którzy zgromadzili wspomnienia wojennych emigrantów w zbiorze jednoznacznie przywołującym tę tradycję tytułem *Kraj lat dziecińczych*¹⁴. Wzorzec ten, podatny na stereotypizację, przeniknął szczególnie do popularnej literatury wspomnieniowej. Jest zarazem niezwykle żywoty, o czym świadczy fakt, że sprowokował niedawno parodystyczną, przewrotną odpowiedź w poemacie Tadeusza Różycykiego *Dwanaście stacji*, w którym ironiczna perspektywa nie do końca unicestwia zabawną mieszaninę nostalgii i rubasznosci. Wspomnieniowy model miejsca autobiograficznego, najobficiej reprezentowany w literaturze o tematyce kresowej, rozwija się – jednak wcale niekoniecznie stereotypowo – już od czasów po pierwszej wojnie światowej, od obrazu „szczenięcych lat” Wańkowicza, poprzez Iwaszkiewiczowską Ukrainę, Huculszczyznę Vincenza, następnie Wileńszczyznę Miłosza, Konwickiego i Żakiewicza, Podole Haupta i Wołoszynowskiego, dolinę Dniestru i Wołyń Stempowskiego (by wymienić tylko część autorów). To zjawiska z pewnością kluczowe dla tematu, ale zbyt dobrze znane i opisane, by poświęcać im tu więcej uwagi, więc je tylko hasłowo sygnalizuję. Próbę stworzenia wspomnianego miejsca własnego podjął też Kapuściński, pisarz, którego topograficzna wyobraźnia skierowana była na ruch w przestrzeni, a nie na obraz życia osiadłego. Może coś znaczącego jest w fakcie, że jego niejednokrotnie zapowiadana książka o Pińsku nie zdążyła powstać i autobiograficzne miejsce wspomniane przez reportera ma tylko postać zbioru szkicowych elementów: pierwszy reportaż w *Buszu po polsku*, początek *Imperium*, film dokumentalny ze wspólnej podróży z Andersem Bodegårdem, wypowiedzi w wywiadach przy różnych okazjach.

W kreacji autobiograficznych miejsc w y o b r a z o n y c h, to jest stworzonych w odniesieniu do obszaru geograficznego, którego pisarz nie poznał osobiście, nie miał okazji się w nim znaleźć, kluczową rolę odgrywa tradycja rodzinna. Genealogia, która jest ważna dla miejsc wspomnianych, w wypadku wyobrażonych staje się po prostu fundamentem konstrukcji. Dotyczy to przede wszystkim drugiego pokolenia migrantów. Przeszłość jest dla nich dostępna nie dzięki własnej pamięci, ale dzięki wyobraźniowemu zakorzenieniu się w niedostępnej przestrzeni, której obraz powstaje jako efekt oddziaływania rodzinnego i kulturowego mitu, bez konfrontacji z osobistym pozawerbalnym doświadczeniem. Miejsce wyobra-

¹⁴ *Kraj lat dziecińczych*, red. M. Grydzewski, K. Pruszyński, M.I. Kolin, Londyn 1942.

żone powstaje raczej w sposób podobny do metod badań archeologicznych, należy bardziej do genealogii niż ściśle pojętej biografii, a wysiłek podjęty przy jego stwarzaniu niejako wbrew rzeczywistości migracji jest może bardziej skłonny do kreowania utopii niż praca pamięci w tworzeniu miejsc wspomnianych. Najważniejszym przykładem jest tu Podole z cyklu Odojewskiego, niektórych jego późnych opowiadań oraz epizodów z *Oksany* (choć wiadomo z biografii pisarza, że w jakimś stopniu jego wyobrażenie przestrzeni Podola opiera się też na wspomnieniu jednej krótkiej podróży z lat chłopięcych). Innym przykładem jest świat pradziadka w *Białym kamieniu* Anny Boleckiej, powieści o wyraźnie zaznaczonym autobiograficznym kontekście, w którym jednak wiedza o autentycznej genealogii, niepewnej i naznaczonej lukami, jawnie miesza się ze swobodnym domysłem.

Do tego typu miejsc należy także Lwów Zagajewskiego z *Dwu miast* i wiersza *Jechać do Lwowa*, zwłaszcza do czasu pierwszej wizyty pisarza w tym mieście, gdy kształtowane przez dziesięciolecia miejsce wyobrażone zostaje skonfrontowane z osobistym doświadczeniem pobytu we Lwowie. Nie nabiera on jednak cech miejsca wspomnianego. Obraz Lwowa wzbogaca się znacząco dzięki napisanemu po bytności w tym mieście szkicowi *Czy należy odwiedzać miejsca święte?* (z tomu *Obrońca wrażliwości*). Mogłoby się wydawać, że to zamknie temat w twórczości pisarza. Jednak najnowsza książka, *Lekka przesada*, rozbudowuje refleksję o wyobrażonym Lwowie jako miejscu wspomnianym przez pokolenie rodziców o tyle, o ile znacząca jest rola ojca jako jednego z ważniejszych bohaterów osobistej narracji w tej książce. Podobnie jak wcześniejszy tom *W cudzym pięknie*, *Lekka przesada* nie jest książką wyłącznie o poezji, ale i o poecie. Nie tylko o poecie w ogóle, lecz i o konkretnym poecie, którym jest Adam Zagajewski, wyraźnie bowiem nasila się w jego eseistycznej prozie obecność pierwiastka autobiograficznego, ujmowanego jednak w ramy biografii duchowej, intelektualnej. W *Lekkiej przesadzie* zostaje nawet przywołany patron takiej formuły osobistego pisania: Henryk Elzenberg jako autor filozoficznego dziennika *Kłopot z istnieniem*.

Miejsce przesunięte pojawia się wówczas, gdy emigrant znajduje jakąś „drugą ojczyznę”, w której się osiedla i którą akceptuje przynajmniej do tego stopnia, że znajduje dla niej miejsce w swojej twórczości. Niejednokrotnie (choć nie zawsze) towarzyszy temu kreacja miejsca wspomnianego, niegdyś rodzimego. Tak widzę przypadek Jerzego Stempowskiego jako autora *Ziemi berneńskiej*, eseistycznego tomu poświęconego krajobrazowi okolic szwajcarskiej stolicy, w którym pisarz odnajduje ślady historii i kultury regionu, interpretując je poprzez wiedzę o literaturze europejskiej, filozofii i malarstwie. W obraz ten wpisują się też *Listy z ziemi berneńskiej* i niektóre z *Esejów dla Kasandry*, np. *Nad wodospadem w Szafuzie*. Stempowski, nie opowiadając wprost o wypadkach z własnego życia, ukazuje się raczej tylko jako osoba mówiąca w tekście, w charakterze uczestnika wspólnego dziedzictwa Europy, w którym widzi siebie jako mieszkańca zarówno Szwajcarii (w której przed wojną studiował), jak i rodzinnych stron swoich przodków na Ukrainie, gdzie spędzał dzieciństwo i młodość. Szkicuje obraz tamtych stron jako miejsca

wspominanego w tekstach *W dolinie Dniestru*, *Esej berdyczowski*, *Bagaż z Kalinówki czy Dom Strawińskiego w Uściługu*.

Być może miejsce przesunięte trzeba też dostrzegać w Miłoszowych *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*, niektórych fragmentach *Roku myśliwego* i w rozproszonych po wierszach nawiązaniach do krajobrazów Kalifornii. W *Notach o wygnaniu* (datowanych: Berkeley 1975), które były tu już cytowane na okoliczność zdefiniowania osobistego punktu odniesienia w orientacji przestrzennej, kluczowego dla umiejscowienia człowieka osiadłego, Miłosz również określa sytuację, którą nazywam tu przesunięciem:

Chociaż dość rozpowszechniona, literatura tęsknoty jest tylko jednym z wariantów radzenia sobie z oderwaniem od rodzinnego kraju. Nowy punkt, który organizuje przestrzeń w odniesieniu do siebie, nie może zostać wyeliminowany, to znaczy nie można siebie wyabstrahować z fizycznej obecności w określonym miejscu na Ziemi. Dlatego właśnie powstaje dziwne zjawisko: dwa ośrodki i dwie przestrzenie stworzone wokół nich nakładają się na siebie, lub – i to jest szczęśliwe rozwiązanie – zrastają się w jedno.¹⁵

Liczne notatki w *Dzienniku pisanym nocą*, a przede wszystkim szereg opowiadań, których świat przedstawiony usytuowany jest w scenerii Neapolu i jego okolic (Od *Pieta dell'Isola* z 1959, przez *Most*, *Gruzy*, *Cud*, *Dżumę w Neapolu* i wiele innych, aż po *Podzwonne dla dzwonnika* ukończone w 2000), ukazują sytuację wypracowaną przez Herlinga-Grudzińskiego. W jednym z wywiadów o życiu w „mieście pod wulkanem” pisarz wyjaśniał, że o wyborze Neapolu na miejsce zamieszkania po ślubie z Lidią Croce (w grę mogły wchodzić również Niemcy) zdecydowała chęć, by przynajmniej jedno z nich było u siebie, a nie na emigracji. Pisarz niejednokrotnie pisał o tym, że przez dziesięciolecia nie czuł się akceptowany przez neapolitańczyków, być może dopiero pod koniec życia pracownia urządzona w małym domu w Dragonei została przez niego zaakceptowana jako własne miejsce na ziemi. Ale stało się to już po wielkim sukcesie wśród czytelników w Polsce i po wizycie w kraju. Natomiast dla twórczości pisarza region neapolitański i kilka innych wybranych miejsc we Włoszech, ich krajobraz, historia, obyczaje, folklor i różne osobliwości stały się niewyczerpanym skarbcem tematów i pomysłów. W porządku właściwej Herlingowi-Grudzińskiemu wizji egzystencji człowieka może niezbyt trafne (z różnych powodów) jest określenie „szczęśliwe rozwiązanie”, ale w porządku pisarstwa znalezienie przez niego drugiej, i to bardzo urodzajnej, ojczyzny dla wyobraźni wydaje się bezsporne. Znamy też miejsce wspomiane autora *Wieży* dzięki wnikliwej interpretacji Włodzimierza Boleckiego, który w studium

15 Cz. Miłosz *Noty o wygnaniu*, w: tegoż *Zaczynając od moich ulic*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990, s. 49. Szerszy kontekst takiego sposobu samoidentyfikacji, jaka wyraża się w Miłoszowskiej wersji figury przybysza, posiadającego umiejętność odnajdywania się w nowym miejscu, przedstawia R. Nycz: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: tegoż *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 73-77.

Ciemna miłość (posługując się Mickiewiczowską frazą o kraju lat dziecińczych) scharakteryzował szereg rozproszonych w *Dzienniku pisanym nocą* drobnych, ale przejmujących i bardzo wymownych odwołań do rodzinnych stron pisarza w okolicach Sucheniowa¹⁶.

Andrzej Bobkowski w twórczości z okresu pobytu w Gwatemali swoje miejsce przesunięte uczynił z tego małego kraju w Ameryce Południowej, który sobie znalazł na miejsce życia i pisarstwa po świadomym i zdecydowanym porzuceniu Europy.

Miejsca przesunięte w twórczości pokolenia dojrzałego już w międzywojniu zazwyczaj nie wypierają pamięci o miejscu stałym, które niegdyś było dane a zostało utracone. Przeciwdziała temu perspektywa nostalgiczna, silna u pisarzy „drugiej emigracji” wojennej. Nostalgia nie ma jednak już takiego znaczenia dla młodszej generacji uciekinierów z PRL-u w różnych okresach „wybierających wolność” na Zachodzie, dla wyjeżdżających z powodu antysemityzmu 1968 roku i dla fali postsolidarnościowej. W tych trzech formacjach przesunięcie do innego miejsca wiąże się nie tylko z poczuciem utraty, ale jest też silnie zmieszane z uczuciem buntu i gniewu wobec odrzucanej rzeczywistości PRL-u, która stała się obca, skłamaną, więc utraciła (przynajmniej częściowo) jakość miejsca własnego, fundującego tożsamość.

Miejsca wybrane tym różnią się od przesuniętych, że się je tylko odwiedza, a nie przebywa się w nich stale. Zostały wybrane z powodu jakichś wartości, które się w nich spostrzeża, jednak z różnych względów nie można się w nich osiedlić. Nie muszą wiązać się z migracjami w tej najdotkliwszej postaci, jaką jest wygnanie, choć w polskiej rzeczywistości historycznej i społecznej XX wieku bywały zazwyczaj znajdowane i wybierane w takim kontekście. Mogą jednak funkcjonować po prostu w porządku podróży. Miejsce wybrane może być okresowym azylem migranta, gdzie nie da się pozostać na stałe z powodu okoliczności bytowych, ale gdzie od czasu do czasu odnajduje się świat piękniejszy i lepszy od codziennego. Taką przybraną „ojczyznę duszy” znajdują zazwyczaj miłośnicy podróży, opisujący wprawdzie różne interesujące zakątki, ale mający też swoje miejsca uprzywilejowane, do których wracają i które przedstawiają w sposób szczególnie, włączając je w swoją biografię i twórczość. Znaczenie tak pojętego autobiograficznego miejsca wybranego nadał Iwazkiewicz Włochom i Sycylii (a na mniejszą skalę Sandomierzowi). Nie tylko opisywał różne części Italii i Sycylii, czyniąc te wybrane kraje tematem swojej twórczości w opisach podróży i w poezji oraz scenerią zdarzeń w opowiadaniach i powieściach (z cyklu „nowel włoskich” lub w *Sławie i chwale*). Włączył je także do swojej biografii, ponieważ był tam wielokrotnie i tam pracował nad kolejnymi utworami. Teksty pisane we Włoszech na ogół nie były tematycznie związane z Italią, jak *Panny z Wilka*, datowane: „Syruazy, kwiecień 1932”, lub *Cienie* (o wydarzeniach rewolucji 1917 roku na Ukrainie): „Roma, maj 1963”.

¹⁶ W. Bolecki *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 141-165.

Podanie pod tekstem czasu i miejsca powstania utworu buduje więź między porządkiem literatury a faktycznym porządkiem biografii pisarza. Pisząc w Stawisku podczas okupacji utwory o Wenecji, Florencji i Sycylii, a przed wojną i po wojnie w Rzymie i Syrakuzach te, których bohaterowie żyją w scenerii Mazowsza lub na Ukrainie, pisarz buduje swoisty krzyżowy spłot między własnym, aktualnie obserwowanym lub wspominanym miejscem autobiograficznym, a tym wybranym, będącym „ojczyzną duszy”, odwiedzaną tylko czasami. Także wzmacnia więź między kształtowaną przez siebie własną biografią a swobodnym światem literackiej wyobraźni.

Zbigniew Herbert postąpił podobnie z Grecją w swej poezji, esejach i listach, szczególnie ją wyróżniając w stworzonym przez siebie obrazie śródziemnomorskiego „ogrodu”, zwiedzanego przez „barbarzyńcę” z Północy. Najpierw długo odbywało się to tylko w wyobraźni i książkach, później w muzeach Francji i Włoch, aż wreszcie przyszło pierwsze spotkanie z Wielką Grecją w doryckich świątyniach Paestum. Dopiero później udało się poecie odbyć podróże do Aten, na Peloponez i wyspy morza Egejskiego, owocujące utworami, które znamy z *Labiryntu nad morzem* i *Króla mrówek*. Na kreację Herbertowskiego miejsca wybranego składają się też rysunki i szkice wykonywane przez poetę w podróży.

Jakkolwiek dziwnie brzmi nazwanie „miejscem” ogromnego kontynentu, Ryszard Kapuściński przez lata sukcesywnie odkrywał Afrykę jako swoje wybrane terytorium autobiograficzne. Reporter podkreślał wprawdzie, że nie ma czegoś takiego jak jedna Afryka, bo ten rozległy ląd zawiera rozmaite, zupełnie niepodobne do siebie nawzajem kraje, pejzaże i ludy, a jednak wyróżniał Afrykę wracając do niej wielokrotnie, mimo podróży na inne kontynenty, i napisał o niej kilka książek, zwłaszcza sumę swego afrykańskiego doświadczenia, jaką jest *Heban*. Znał Afrykę nieporównanie głębiej niż części świata ukazane w innych książkach, jak *Szachinszach*, *Imperium* czy *Wojna futbolowa*. Potwierdza to także ostatnia książka reportera, *Podróż z Herodotem*, będąca autobiograficzną opowieścią o dziejach jego zawodowego powołania, która z punktu widzenia definiowania miejsca jest opowieścią o życiowej drodze Kapuścińskiego do Afryki. Także jego fotografie, obok pisarstwa, składają się na kreację tego kontynentu jako wybranego miejsca autobiograficznego.

Wreszcie miejsce dotknięte jest też poznane w podróży, ale tylko przelotnie, zazwyczaj jednorazowo. Jakoś zasłużyło sobie na uwagę, coś w nim pisarz dostrzega, zapamiętuje nazwę i realia, opisuje, i to nie tylko w dzienniku, liście z podróży, reportażu czy wspomnieniu, ale także w jakimś utworze, wprowadza do własnej twórczości, lecz jeszcze nie przetwarza w miejsce wybrane, do którego się znacząco, wielokrotnie, z ważnym pisarskim i osobistym skutkiem powraca. Tak można określić na przykład obraz Szwajcarii w twórczości Zofii Nałkowskiej, która odnotowała w swym dzienniku wiele obserwacji z pobytu w górskim uzdrowisku od lutego do kwietnia 1925 roku, a po dwu latach opublikowała „powieść internacjonalną” zatytułowaną *Chaucas*. Własny dramat pierwszych objawów starzenia się oraz napięcia rozgrywane się w międzynarodowym towarzystwie po-

między kuracjuszami z różnych krajów Europy po pierwszej wojnie światowej pisarka przedstawiła w scenerii alpejskiej zimy, przechodzącej w wiosnę, i nadała samoistną wartość swoim obserwacjom natury i życia mieszkańców gór. Porównanie epizodu *Dzienników* z powieścią odtwarzającą koloryt lokalny alpejskiego uzdrowiska ukazuje, że szwajcarski zakątek zyskał rangę miejsca, które zostawiło swój ślad w biografii i twórczości Nałkowskiej. Epizod ten w szczególny sposób zaznaczył się w dziejach stylu pisarki. Dzięki kilku postaciom spośród kuracjuszy w *Chaucas* pojawia się temat zagłady Ormian, dokonanej przez Turków dekadę wcześniej. Sposób pisania Nałkowskiej o tych wydarzeniach zdaje się, na razie jako wczesna możliwość, zapowiadać styl, który pisarka wypracuje po drugiej wojnie w *Medalionach*.

W biografii i twórczości Miłosza rangę miejsca dotkniętego zyskały zaledwie przelotnie poznane Żuławy ze względu na związek z matką, która zamieszkała tam po wysiedleniu z Wileńszczyzny i gdzie zmarła w 1945 roku. Obraz leżącej u ujścia Wisły równiny pod chmurnym niebem powraca kilkakrotnie w datowanych przez poetę wierszach, pisanych w Ameryce w różnych okresach twórczości: *Grób matki* (1949), *Żuławy* (1950), *Z Nią* (1985). Ten ostatni ma decydujące znaczenie dla miejsca autobiograficznego, ponieważ śmierć matki we wsi pod Gdańskiem wspomniana jest w dzień urodzin poety. Wiersz został zaopatrzony w prozatorski dopisek, mówiący o okolicznościach śmierci matki (zaraziła się tyfusem od starej, samotnej Niemki, którą pielęgnowała w chorobie), o czym Miłosz wspominał także podczas wieczoru autorskiego w Gdańsku w 1998.

Sytuacje migracyjne przyczyniają się do tego, że pisarz tworzący swoje miejsce autobiograficzne zazwyczaj nie poprzestaje na jednym modelu. Jeden mógł wystarczać w stabilnej sytuacji osiadłego życia, choć zdarzają się, przede wszystkim wśród autorów pokolenia drugiej emigracji, pisarze po prostu obsesyjnie skoncentrowani na kreacji jedyne miejsce utraconego, wspomnianego. Niejednokrotnie jednak ruch i zmiana skłaniają do sięgnięcia po różne sposoby przedstawiania swojego lokowania się w świecie. W obrębie jednej twórczości i biografii zwykle układa się hierarchia: jakiś model dominuje, inne są mu podporządkowane i uzupełniają go lub z nim konkurują. Tu już nie ma reguł, są tylko indywidualne decyzje pisarskie.

Abstract

Małgorzata CZERMIŃSKA
University of Gdańsk

Autobiographical sites. A proposition within geopoetics

Being a peculiar place of individual memory (as opposed to the concept proposed for the history learning by Pierre Nora), autobiographical site is approached as a concept or image that emerges through three types of reference: creative work, biography, and certain specified topographic areas, depicted together with their cultural symbolism. For an autobiographical site to occur, two conditions are prerequisite: an autobiographical element in the author's oeuvre and an imagination sensitive to geographical realities. Such venues may be stable, observed on an ongoing basis in a domesticated situation; or, moved: recollected from a distance, merely conceived (in the context of a family tradition), shifted (in case an émigré has accepted his/her new place whilst not abjuring the former), chosen (as a not-too-frequently visited asylum), and, touched upon (for a short time, but with a trace imprinted in the work). The phenomenon in question is presented basing on specimens of Polish post-World War 2 literature.

Elżbieta RYBICKA

Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki

Nowe ramy pamięci

Krytyczna problematykacja pamięci i historii w polskiej literaturze współczesnej rozpoczęła się wprawdzie wcześniej niż w sztukach wizualnych, bo już na przełomie lat 80. i 90., ale wówczas nie została w pełni rozpoznana i zdiagnozowana. Jej rzeczywiste znaczenie zostało naprędce przesłonięte przez krytycznoliterackie oznakowanie tabliczką „mała ojczyzna” i wpisanie w nobliwą, lecz mało krytyczną, bo nostalgiczną tradycję literatury emigracyjnej. Powstałe wtedy utwory Pawła Huelle, Stefana Chwina, Artura Daniela Liskowackiego odczytywano zazwyczaj w słowniku tożsamościowym jako tak zwaną prozę korzenną, nie dostrzegając nowych ram kulturowych – polityki miejsca i polityki pamięci. Tych ram zatem, które stały się bardziej widoczne dopiero w następnej dekadzie. Przeoczono w konsekwencji to, co w miejskich narracjach lokalnych było może najistotniejsze i co zbliża je do współczesnego zainteresowania historią w praktykach artystycznych. W polskiej sztuce krytycznej po 2000 roku, jak zauważa Izabela Kowalczyk, chodzi bowiem przede wszystkim o „szukanie śladów tego, co niewypowiedziane, przeoczone, wyparte”¹ i co wymaga retroaktywnego zrekonstruowania i przepracowania. Z drugiej strony, równie istotne staje się postawienie pytania o mechanizmy konstruowania i symulowania historii w dyskursie publicznym oraz przechwytywania przeszłości przez kulturę popularną, dlatego krytyczność tej sztuki odnosi

¹ I. Kowalczyk *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wyd. SWPS Academica, Warszawa 2010, s. 21. O historii w sztuce współczesnej zob. też książkę *Historia w sztuce* (red. A. M. Potocka, Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2011), towarzyszącą wystawie o tym samym tytule w MOCAR-u (20.05.2011 – 16.10.2011).

się zarówno do oficjalnej wersji historii, jak i do reguł pamięci zbiorowej. Swoistą i rozpoznawalną cechą tej sztuki jest jej usytuowanie, zawiązywanie akcji i działań w konkretnych miejscach, które inicjują i prowokują problematyzację przeszłości, dlatego Kowalczyk woli mówić o „pamięci miejsc”, niż o miejscach pamięci w duchu Pierre’a Nora². Niejednokrotnie są to miejsca-pustki lub miejsca-widma, które „stają się areną swobodnych gier wyobraźni lub powrotu wypartych znaczeń”³, jak w *Pływalni* Rafała Jakubowicza.

Przywołuję praktyki sztuki krytycznej, ponieważ wyostrzyły one problem społeczno i politycznego „ramowania” pamięci miast, skłaniając do porównania z narracjami literackimi. Od początku lat 90. widoczne jest bowiem w literaturze sprzężenie pomiędzy miastem a pamięcią rozumianą jako przeciw-historia (a więc dyskurs władzy) oraz miastem jako materialnym nośnikiem pamięci kulturowej – to Gdańsk, Wrocław, Szczecin, Sopot, Olsztyn ujawniły problem, jaki polska kultura miała z wielonarodową przeszłością. Problem ten był rzecz jasna podejmowany wielokrotnie, warto jednak, jak sądzę, powrócić do niego z innej perspektywy, pytając także, przy okazji, o to, jakim językiem opisywać relacje między miastem a pamięcią kulturową.

Istnieją bowiem co najmniej trzy języki, których najbardziej wyraziste cechy można uchwycić za pomocą trzech metafor: palimpsestu, śladu oraz pola walki. Łączy je jedno: wszystkie uznają w mniejszym bądź większym stopniu, iż w miejsce i przestrzeń wpisana jest logika (i polityka) usytuowania pamięci kulturowej i zbiorowej. Obejmuje ona zarówno materialne artefakty (tablice i pomniki upamiętniające wydarzenia, ludzi i coraz częściej zwierzęta, muzea, architekturę, nekropolie, murale), jak i to, co nie istnieje już w wymiarze materialnym – pustki, wyrwy, luki, ruiny, pozostawiające niekiedy ślady nieobecnej przeszłości, a wreszcie także to, co mieści się w sferze performatyki, a więc działań – inscenizacje historyczne, rytuały pamięci, indywidualne akcje i zbiorowe ceremonie.

Pierwsza z przywołanych metafor – palimpsestu – ma zapewne najdłuższą tradycję i na trwałe zadomowiła się w języku badań miejskich⁴. Przynosi ze sobą połączenie dwu zasad: historycznej sedimentacji oraz tekstualizacji miasta bądź

² I. Kowalczyk *Podróż do przeszłości*, s. 30.

³ A. Assmann *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 114.

⁴ Zob. np.: A. Bagłajewski *Miasto-palimpsest*, w: *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka, TN KUL, Lublin 1999; A. Huyssen *Berlińskie pustki i Po wojnie. Berlin jako palimpsest*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*; T. Trojanowska, *Performing urban palimpsest. City, History and the Perils of Abundance*, w: *The effect of palimpsest. Culture, literature, history*, eds. B. Shallcross, R. Nycz, Frankfurt am Mein 2011; M. Saryusz-Wolska *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Wyd. UW, Warszawa 2011, s. 179-185.

krajobrazu⁵, akcentuje zatem procedury semiotyczno-hermeneutyczne w poznawaniu przestrzeni, kolejnych osadów i warstw historycznych.

Ślad należy z kolei, w ujęciu Ewy Rewers, do krytycznych ontologii miejskich, od tekstu odróżnia go „nieredukowalna pojedynczość i nieprzekładalność”, która wiąże się z „nieodwracalną utratą tego, do czego fizycznie, materialnie i przestrzennie przylegał”⁶. Za śladem stoi zawsze zdarzenie – jednostkowe, konkretne i usytuowane – i dlatego ślad zawsze będzie stawiał opór lekturze semiotyczno-hermeneutycznej.

Ostatnią z metafor – pola walki – wyprowadzić można z koncepcji *memoryscape*, krajobrazu pamięci, zaadaptowanej z dyskursu socjologicznego. Sławomir Kaprański, który, nawiązując do Arjuna Appaduraia, zaproponował ten termin, zwraca uwagę, iż przyrostek – *scape* – sugeruje, iż chodzi o „pewną płynność kształtu, jaki przybiera krajobraz”, jego perspektywiczną naturę, tzn. fakt, że jest on wielopłaszczyznowym kompleksem znaczeń, rozmaicie postrzeganym w zależności od usytuowania poszczególnych podmiotów, a także jego wyobrażony charakter: „mimo iż krajobraz pamięci może przybierać formy materialne, konstytuuje się on poprzez wyobrażenia tych, którzy się do niego odnoszą”⁷. Co dla mnie najistotniejsze, „krajobraz pamięci” nie jest w tym ujęciu tylko terytorium wytwarzania tożsamości, ale w równym stopniu polem walki o władzę symboliczną, krajobrazy mogą bowiem zawierać wiele spornych pamięci. Można zatem potraktować miejski *memoryscape* jako pole ścierania się rozmaitych sił – władzy lokalnej, jej polityki pamięci i strategii zarządzania przeszłością, a jednocześnie inicjatyw oddolnych, podejmowanych przez mieszkańców, obok tego praktyk artystycznych i literackich, komercjalizacji pamięci i jej implantowania, a wreszcie pamięci ludzkiej i nie-ludzkiej, rzeczy i drzew, czy w końcu teorii i *doxy*. W konsekwencji miasto jako pole walki nie jest nieruchomym obiektem, statyczną przestrzenią, ale dynamicznym członem relacji, ujmowanym perspektywicznie w procesach i praktykach zapominania, wypierania, upamiętniania, a więc zderzania się rozmaitych konfliktowych strategii.

Nagrobek jako „surowiec wtórny”

Wspomniane języki chciałabym poddać weryfikacji, odwołując się do pamięci jednego tylko miasta – Szczecina. Wybrałam ten przypadek, ponieważ inne mia-

⁵ R. Traba *Pamięć zapisana w kamieniu, czyli krajobraz kulturowy jako palimpsest*, w: *tegoż Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.

⁶ E. Rewers *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 23, 24.

⁷ S. Kaprański *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, w: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Scholar, Warszawa 2010, s. 27. Zob. też: L.M. Nijakowski *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*, Scholar, Warszawa 2007; L.M. Nijakowski *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, WAIiF, Warszawa 2008.

sta, zwłaszcza Gdańsk i Wrocław badane już były z perspektywy pamięci kulturowej⁸, ale chciałabym potraktować ten szczególnie *casus* jako konstelację, spłot, który prowadzi w inne kierunki, pozwala ukazać zarówno dominujące tendencje, jak i otworzyć nowe perspektywy. Dlatego dyskurs literacki, w tym przypadku Artura Daniela Liskowackiego, zostanie zderzony z innymi dyskursami i praktykami podejmującymi kwestię pamięci i upamiętniania w przestrzeni miejskiej. Taki punkt widzenia wynika z przekonania, iż koncentracja tylko na polu kultury, literatury, teatru i sztuk wizualnych, daje obraz wycinkowy. Ponadto, jeśli przyjmujemy performatywne myślenie o literaturze i sztuce, a więc zakładamy, iż są formami działania, to siłą rzeczy powinno pojawić się pytanie o ich fortunność w przestrzeni publicznej, możliwość rezonansu. Celem zatem nie jest poszerzenie kontekstu, ale w miarę wielostronne, choć oczywiście niecałościowe rozpatrzenie problemu pamięci w mieście.

Cykl szczeciński Liskowackiego składa się z czterech książek – eseistycznych *Ulic Szczecina* i *Cukiernicy pani Kirsch*, powieści *Eine, kleine* oraz kolejnego zbioru esejów *Pożegnania miasta. Szkiców z pamięci*. Pierwsza z nich, *Ulice Szczecina*, z 1995 roku, to zbiór mikrotopografii, skoncentrowanych wokół toponimii szczecińskich, dawnych niemieckich i nowych polskich nazw ulic. Jak wiadomo, po przejściu ziem zachodnich dokonywał się proces przemianowania, nowy rozdział historii miasta rozpoczynał się od nowej nazwy, a toponimie były narzędziem polityki miejsca, odgórnego polonizacji wielokulturowych rejonów. Liskowacki tworzy natomiast – w stosunku do owej centralnie sterowanej ideologii „upiaśtowania” – swego rodzaju kontrnarracje, biografie ulic z ich pokręconą, wielojęzyczną historią, słowiańską, pomorską, gryficką, szwedzką, pruską, niemiecką i polską, przywracając w efekcie amputowaną przeszłość. Ale to nie wszystko, wiedza o przeszłości jest tutaj nieustannie weryfikowana ciałem, prywatną pamięcią cielesną i sensorycznym przeżyciem. Chciałabym podkreślić właśnie ten aspekt – ulice Szczecina nie są tylko przedmiotem „lektury”, nawet rozumianej metaforycznie. Liskowacki nie czyta miasta, ale wprowadza w rzeczywistość zlepow i spłotów semiotyczno-somatycznych, w których historia ulic i budynków jest prywatyzowana pamięcią.

W *Cukiernicy Pani Kirch* z 1998 roku impulsem do przywołania niemieckiej (choć nie tylko) przeszłości miasta stają się przedmioty. Tym, co wydaje się najistotniejsze jest fakt, iż Liskowacki tworzy własną koncepcję roli rzeczy – rozumianych nie jako alegorie Historii, ale rzeczy jako bytów samoistnych, rozwijających własne historie, we własnej rzeczowej, pozaludzkiej skali. Są one nie tylko pamiętką przeszłości, ale fenomenem obdarzonym świadomością:

⁸ Zob. np.: M. Dąbrowski *Gdańsk, czyli Danzig: Grass, Chwini, Huelle*, w: *Swoj/obcy/inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Świat Literacki, Izabelin 2001; N. Davis, R. Moorhouse *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego. Vratslavia. Breslau. Wrocław*, przeł. A. Pawelec, Kraków 2002; B. Bossak-Herbst, *Antropolis. Współczesny Gdańsk w wymiarze symbolicznym*, Znak–Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 2009; M. Saryusz-Wolska *Spotkania czasu z miejscem*, s. 221-356.

[...] srebrny krążek leżący na biurku przede mną, jest dla mnie szczególnie cenny. Jako świadek. Czego? Może powinienem napisać: Historii? Ale czy to nie za duża litera na małą monetę? Napisać więc: życia – z małej już litery? Złudzenie. Że wielkością liter tworzymy miary jakiegokolwiek rzeczywistości. Lepiej niech zostanie samo słowo: świadek, bo świadczyć, to nie tylko dawać świadectwo, lecz i być świadomym – czasu, ludzi, zdarzeń. Wierzę, że ta świadomość przytrafia się również rzeczom.⁹

Rzeczy funkcjonują tu nie na zasadzie *pars pro toto*, a więc zastępując byty abstrakcyjne, ale jako „rękojmię”, jak powiada w innym miejscu, paradoksalne dowody zarazem istnienia i nieistnienia, bo nie ma już świata, z którego pochodzą¹⁰. Jego narracje wysnute z rzeczy można by określić pojęciem zapożyczonym od Ewy Domańskiej jako reifikacje, a więc opowieści o rzeczach, które świadczą o sobie, mają swoją tożsamość i unikatowe biografie¹¹.

W opublikowanej w 2000 roku powieści *Eine, kleine* Liskowacki przeszedł od miejsc i rzeczy do ludzkiej historii. Jest to opowieść o niemieckim Szczecinie przedwojennym, wojennym, powojennym, osnuta wokół autentycznego miejsca i instytucji, Niemieckiego Domu Kultury im. Przyjaźni Polsko-Niemieckiej, który na mocy ironii historii i władz radzieckich działał w mieście od 1949 do 1955 roku. Ta jedna z najbardziej poharatanych narracji współczesnych jest przede wszystkim kompletnie pozbawioną patosu opowieścią o horrorze codzienności wojennej zwykłych cywilnych mieszkańców. Punkt wyjścia jest znamieny dla narracji postpamięciowych, a więc archiwum i zdjęcie, zatem paradoksalna nieobecność, a dokładniej paradoks pustki nabrzmiałej obecną nieobecnością – „nie ma nic, prócz tego, czego nie ma”¹². W jej przyczynę najlepiej może wprowadzają losy pojawiającej się w jednej z ostatnich scen walizki. Walizka rupieci, pamiętek, dziecięcych skarbow i dziecięcych lęków, zbieranych przez małego Heinięgo, dziecięcego bohatera powieści i głównej, milczącej ofiary wojny. Tej walizki nie chce już Heini: wchodząc w dorosłość jak w nowe życie, oddaje ją, by odzyskać mowę. Przynosi ją innemu bohaterowi, by ten zabrał ją ze sobą do Niemiec, ten jednak nie chce jej wziąć ze względu na ciężar. Dlatego zostawia ją w parku:

A tę walizkę znajdzie chłopiec, mieszkający w pobliżu [...]. I otworzy ją, i otworzy oczy, bo z walizki wypadnie barometr z rozbitą szybką, młynek do kawy, wstążka od Żelaznego Krzyża i srebrna łyżeczka z monogramem, i czarny półksiężyc płyty z *Mondnacht* Schumann, a za nimi: obsypana złotym kurzem lipa, Ukrytek mauretański, żydowskie ka-

⁹ A.D. Liskowacki *Cukiernica pani Kirch*, Albatros, Szczecin 1998, s. 21.

¹⁰ *Zdrada jest próbą mistrza. Rozmowa z Arturem Danielem Liskowackim*; w: J. Borowczyk, M. Larek, *Rozmowa była możliwa. Wywiady z pisarzami*, Stowarzyszenie „Czasu Kultury”, Poznań 2008, s. 120.

¹¹ E. Domańska *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Wyd. IF UWM, Olsztyn 2008, s. 55.

¹² A.D. Liskowacki *Eine, kleine*, Wyd. 13 Muz, Szczecin 2009, s. 10.

mienne dłonie, werbel ze skrzyżowanymi pałeczkami, żelazny piec, garstka soli uprażona w ogniu na czerwono, składzik z ornamentem fal, drzwi ponad wysokimi, liczącymi czternaście stopni schodami, klucz wiolinowy pani Stein, pawilony handlowe z Wojska Polskiego, paczka kruchych krówek, kula wystrzelona z palca rosyjskiego żołnierza, buty ze szpitalnego magazynu, kolejka wożąca gruz do Lasku Arkońskiego, Meksykańska Serenada i tyle jeszcze, że nie sposób z tym odejść, pozbiierać tego, co się rozsypało, rozproszyło, unosi w powietrzu i gubi w trawie.¹³

Wszystkie te rzeczy to zarazem ślady i odpady, a dokładniej ślady traumatycznych wydarzeń, które utraciły swą funkcjonalność i grozę i zamieniły się w odpady, których nikt już nie chce. Nie chcą jej niemieccy bohaterowie, ucieka od niej polski chłopiec. Historia zainicjowana w archiwum kończy się zatem śmietnikiem, granica między tymi dwoma miejscami, jak zauważa Alejda Assmann, jest zresztą ruchoma. Bo choć odpady stanowią negatyw archiwum, to są one „emblemem oczyszczania i zapomnienia, lecz także nowym obrazem pamięci niejawnej, która sytuuje się między pamięcią funkcjonalną a magazynującą i trwa z pokolenia na pokolenie na ziemi niczyjej między obecnością a absencją”¹⁴. Podobnie jak archiwum mówią one o paradoksie związku pamięci i zapomnienia, gromadzenia i rozproszenia, użyteczności i bezużyteczności. Pamiętki, ślady zamienione w rupiecie, rozsypane w przestrzeni i powietrzu miasta świadczą też najlepiej o statusie pamięci – niechcianej, ale rozproszonej. Czy wyprowadzać stąd wniosek, że pamiętka musi przestać być relikwią i stać się odpadem, prochem, pyłem, by spełnić swą terapeutyczną rolę? I tak, i nie. Pierwsza odpowiedź oznaczałaby zerwanie ciągłości, takie przepracowanie problemu niechcianej pamięci, które bliskie jest wyparci, a wyparte, jak wiadomo, powraca w postaci niesamowitego. Odpowiedź druga oznacza podtrzymywanie ciągłości, niezależnie od intencjonalnych gestów i zaniechań mieszkańców miasta, dawnych i nowych. Trzecim, milczącym aktorem jest tu bowiem właśnie miasto, jego parki i ogrody. Nieprzypadkowo, wiele szczecińskich parków wyrosło przecież na niemieckich cmentarzach, a w ostatniej z cyklu książce, *Pożegnanie miasta*, pojawia się krótki esej *Ogród, miasto, język*, w którym Liskowacki zwraca uwagę na drzewa, zasadzone jeszcze w niemieckim Szczecinie. To one wszak, bardziej nawet niż architektura, świadczą o ciągłości miasta. I w tym przypadku, podobnie jak w odniesieniu do rzeczy, Liskowacki postrzega je w perspektywie uznającej ich sprawczość: „kto tu kogo wychował? My – drzewa? Czy raczej drzewa nas?”¹⁵. Drzewa są zatem kolejnym nie-ludzkiem aktorem w mieście rozumianym jako *memoryscape*. I rzeczy, i drzewa, i samo miasto nie są jednak traktowane jako rzeczywistości osobne, odseparowane od świata ludzkiego – Liskowacki w obu przypadkach podkreśla raczej relacyjność światów, ich współzależnienie. Dzięki temu w miejskim krajobrazie pamięci splatają się

¹³ Tamże, s. 213.

¹⁴ A. Assmann *Przestrzenie pamięci*, s. 115.

¹⁵ A D. Liskowacki *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci*, Wyd. 13 Muz, Szczecin 2002, s. 36.

historie materii, przyrody i ludzi, a biografie ulic i parków z biografiami mieszkańców.

Liskowacki daleki jest od nostalgicznego uwzniośniania historii, a mitologię „małej ojczyzny” traktuje z ironią jako sentymentalny banał, jego uzasadnienie „archeologii pamięci” miasta ma bowiem inny charakter, przede wszystkim egzystencjalny. Tłumaczył to w *Pożegnaniu miasta*, za pomocą idiomu „dochodzenia do siebie” – otóż podejmowane przez niego dochodzenie w sprawie tego, co wyparte z oficjalnej pamięci zbiorowej miasta, jest zarazem „dochodzeniem do siebie”, do przytomności, a „być przytomnym to znaczy także być świadomym, współbecnym i współczującym”¹⁶. Jakkolwiek pompatycznie to zabrzmie, to dojść do siebie można tylko, dochodząc prawdy o niewłasnej, obcej przeszłości własnego miejsca. Po drugie, jego praktyka pisarska może być rozumiana jako przeciwhistoria, kontrnarracja polityki historycznej, jak sam powiada, niemiecki Stettin jest cieniem dzisiejszego Szczecina.

Dyskurs literacki nie jest jedynym przywołującym niemiecką przeszłość miasta. Jeden z ciekawych projektów artystycznych lat ostatnich, *Murki i piaskownice* Karoliny Freino zrealizowany w Szczecinie w 2007 roku miał podobne cele¹⁷. Projekt składał się z części dokumentacyjnej, w której artystka stworzyła, z pomocą szczecinian i portalu sedina.pl, archiwum fotograficzne miejsc, w których użyto do budowy piaskownic, murków, także śmietników niemieckie płyty nagrobne i żydowskie macewy. Resztki i fragmenty inskrypcji, które pozostały na tych nagrobkach umieściła następnie – w formie nekrologów – w szczecińskich gazetach. Część interwencyjna projektu obejmowała wysłanie listu wraz z dokumentacją do Miejskiego Konserwatora Zabytków. W odpowiedzi urzędniczki sprawującej tę funkcję pojawia się charakterystyczny komentarz i próba usprawiedliwienia:

Niestety wraz z upływem czasu, zmianą standardów, funkcji i niestety gustów, wiele śladów przeszłości, ulega trwałym przekształceniom lub nieodwracalnemu procesowi zniszczenia. Często jedyną możliwością przetrwania jest potraktowanie jako surowiec wtórny. Tak dzieje się wszędzie. (Podkr. moje – E.R.)¹⁸

Chciałabym wydobyć ten właśnie moment, gdyż zderzają się tu ze sobą dwie odmienne logiki, w jednej, Karoliny Freino, kamienie nagrobne należą do uniwersalnej ludzkiej sfery, druga jest instytucjonalną logiką surowca wtórnego. Mamy zatem z jednej strony gest artystki, który przywraca rzeczom, sprofanowanym w wojennych latach jako materiał i budulec, ich pierwotną funkcję – upamiętniania ludzi. A drugiej strony dyskurs oficjalnej polityki dziedzictwa ograniczonego

¹⁶ Tamże, s. 9.

¹⁷ Opis projektu: <http://www.officyna.art.pl/nagrobki.htm> (data dostępu: 12 marca 2012). Projekt Freino analizuje także I. Kowalczyk *Podróż do przeszłości*, s. 406-407.

¹⁸ Za Sedina.pl <http://sedina.pl/phpBB3/viewtopic.php?f=20&t=8155&hilit=freino&start=15>: (data dostępu – 12 marca 2011).

jedynie do wpisanych do rejestru zabytków, polityki, dla której legitymizacją profanacji pamięci staje się upływ czasu i zmienne standardy. I w tym miejscu chciałabym odwołać się do koncepcji Andenken Giannię Vattimo. Andenken oznacza bowiem „rozpamiętywanie bycia jako minionej obecności, po której pozostały tylko resztki i ślady”¹⁹. Co dla mnie istotne, idea Andenken łączy się u Vattimo bezpośrednio z *pietas*, a więc taką postawą wobec przeszłości, która nastawiona jest przede wszystkim na troskliwość i należy do porządku emocji, współczucia, a nie prawa. Idąc dalej tym tropem, działania Karoliny Freino byłyby, niczym gest Antygony, krytyczne wobec aktualnego prawa i dominującej ideologii. I tak interpretowałabym artystyczny gest Freino, jako *pietas*, troskliwość wobec nagrobków poddanych profanacji ideologicznej. Przypomnienie, iż sprowadzenie ich do roli surowca wtórnego i budulca miasta oznacza profanację pamięci o zmarłych, a na tej profanacji zbudowany jest w jakimś stopniu Szczecin.

Jak zatem wygląda problem pamięci we współczesnym Szczecinie, a więc w sytuacji, gdy nie możemy już mówić o centralnie sterowanej ideologii wymazywania? Chciałam odwołać się do oficjalnej strony internetowej miasta, która pełni funkcje medium polityki władz lokalnych, polityki kulturalnej i polityki pamięci. Stronę internetową traktuję jako formę dyskursu, narzędzie budowania wizerunku, a zatem reprezentacji miasta, dlatego można interpretować ją tak jak inne reprezentacje, zadając pytania o reguły i mechanizmy sterowania tym wizerunkiem, o retorykę obrazu i tekstu, ale przede wszystkim o przemilczenia. Otóż na tej stronie nie znajdziemy żadnego osobnego artykułu mówiącego o historii Szczecina. Jest to tyle zaskakujące, że inne miasta o podobnie splątanej i wielokulturowej historii, Wrocław i Gdańsk, takie osobne zakładki posiadają. Na stronie szczecińskiej znajdziemy natomiast zamiast historii rozbudowany dział dotyczący strategii zarządzania marką. W tej strategii Szczecin podporządkowany jest marce i logo Floating Garden Project 2050, wychylony całkowicie w wizjonerską przyszłość transgranicznego miasta, które radykalnie odcina się od przeszłości. Miasta oczywiście potrzebują takich wizji, ale nie sposób nie zauważyć, iż współczesne strategię rozwoju bliskie są nowoczesnym projektom urbanistycznym, z ich mniej lub bardziej wyrafinowaną retoryką perswazji i odcięciem się od przeszłości.

Pamięć o niemieckim Szczecinie staje się jednak przedmiotem miejskich praktyk upamiętniających, organizowanych przez prywatne firmy turystyczne. Chciałam przywołać jeden przykład – w schronie pod Dworcem Głównym, służącym ludności cywilnej podczas nalotów dywanowych, w trakcie których zniszczono 90% starego miasta, zorganizowano Podziemną Trasę Turystyczną. Jej specyfikę chyba najlepiej oddaje opis dziennikarki:

Wycieczka korytarzami schronu, który stał się obecnie atrakcją turystyczną miasta [...] jest niezapomnianym przeżyciem. Atmosfera towarzysząca zwiedzaniu, rekwizyty znajdujące się na trasie oraz odgłosy nalotów i bombardowań, sprawiają, iż przenosimy się w czasie, utożsamiając się z tamtym okresem. [...] całość ma wspaniałą oprawę muzycz-

na, dzięki czemu zwiedzanie jest bardziej realistyczne. [...] Można na pewno traktować całe przedsięwzięcie jako promocję Szczecina.²⁰

Dochodzi tu do transferu miejsca pamięci na atrakcję turystyczną i narzędzie promocji miasta. A przy okazji z jednej strony do komercjalizacji i utowarowienia historii, a z drugiej „wspaniała oprawa muzyczna” wskazuje na estetyzację horroru wojny i bombardowań. Najbardziej kuriozalnym jednak pomysłem jest jedna z ofert w ramach tej Podziemnej Trasy Turystycznej – otóż w schronie można zorganizować urodziny dziecka (z cateringiem lub bez), które, jak głosi hasło promocyjne, będzie „niezapomnianym przeżyciem”. Ktokolwiek zna specyfikę imprez dziecięcych, wie, jak zatrważająco absurdalny jest ten pomysł. Groza wojny staje się obecnie coraz częściej produktem turystycznym – i jak pokazuje ten przykład – może służyć także rozrywce. To, na co chciałam zwrócić uwagę, to fakt, iż takie miejsca są bardziej formą implantowania pamięci²¹, bowiem legitymizacją przywoływania niemieckiej historii stają się ekonomia i przemysł turystyczny. A z drugiej strony, ich nastawienie na sensualne i emocjonalne przeżycie, fetyszyzowane *nb.* we współczesnych projektach muzealnych i turystycznych, blokuje możliwość krytycznego namysłu²².

Przedstawiony tu przypadek jest zresztą przykładem szerszego zjawiska, opisywanego przez Urszulę Jarecką, grozy wojny jako atrakcji turystycznej. Zauważa ona, iż turystyka wojenna obok wartości edukacyjnych, poznawczych, kształtowania świadomości historycznej ma często właśnie wymiar rozrywkowy²³. Jarecka wskazuje następnie, że turystyka wojenna rodzi specyficzne rodzaje przyjemności: poczucie unikatowości konkretnego obiektu, obcowanie z historią, możliwość uczczenia pamięci wynikająca z poczucia dobrze spełnionego obowiązku, radość twórczości związana z fotografowaniem oraz przyjemność konsumpcji (pamiątki i gadżety). Ale czy o przyjemność ma tu rzeczywiście chodzić? Stawiam to pytanie, gdyż opisowy i porządkujący artykuł Jareckiej pozbawiony jest wymiaru krytycznego. Turystyka wojenna, zwłaszcza w wydaniu szkolnym, zapewne tak wygląda, ale warto zapytać przy okazji, jakie są konsekwencje zamiany wojny w „fajną” zabawę, wyciskacz łez lub środek do podnoszenia poziomu adrenaliny.

Oczywiście miejskie praktyki nastawione na komercjalizację miejsc pamięci nie są w Szczecinie jedynymi. Na koniec chciałam jeszcze wspomnieć o jednej z ini-

²⁰ I. Uściłowska *Podziemny Szczecin – co się kryje pod Dworcem Głównym*, <http://www.ithink.pl/lokalne/zachodniopomorskie/kultura/inne/podziemny-szczecin-co-sie-kryje-pod-dworcem-glownym2/> (data dostępu – 13 marca 2011).

²¹ O „implantach pamięci” zob. M. Golka *Spoleczna niepamięć: pomiędzy zapominaniem a zamazywaniem*, w: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, s. 68.

²² To także przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego – zob. np. świetny artykuł Iwony Kurz (*Przepisywanie pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 3) oraz analizę Izabeli Kowalczyk (s. 375-381).

²³ U. Jarecka *Groza wojny jako atrakcja turystyczna*, „Kultura Współczesna” 2010 nr 3, s. 79.

cjatyw oddolnych, stworzonych przez samych mieszkańców miasta – Fundacji sedina.pl i tworzonym przez jej członków Portalu Miłośników Dawnego Szczecina, od paru lat dokumentującym złożone historie miasta i walczącym o uznanie tej złożonej przeszłości przez władze lokalne i konserwatora zabytków. Portal powstał spontanicznie²⁴, stanowi już bogate archiwum wizualne, tekstowe, filmowe, ale jego działania wykraczają poza archiwizację, ponieważ wprowadzają historię w obieg publiczny, kształtując pamięć zbiorową mieszkańców.

Skonfrontowanie tych różnych praktyk upamiętniania w przestrzeni miasta prowadzi do kilku uwag. Po pierwsze, aktorami w miejskim krajobrazie pamięci są nie tylko ludzie, ale w jakimś stopniu także podmioty nie-ludzkie, przyroda, rzeczy, architektura, nekropolie. To materia miasta stawiała bowiem opór dominującej w PRL-u polityce pamięci, trwając w niszczeniu na przekór ideologii zapomnienia, materia wprawdzie milcząca, ale jak się okazało, na tyle wymowna w swym milczeniu, że potrafiła uruchomić języki artystyczne i działania. Nie tylko przecież artystów, ale też mieszkańców miasta. Sprawczość aktorów nie-ludzkich jest rzecz jasna efektem sieci, relacji pomiędzy ludźmi a rzeczami i miejscami. Niemniej, jeśli mówimy o mieście jako przestrzeni pamięci, to perspektywa teorii aktora-sieci Bruno Latoura wydaje się dobrze oddawać jej specyfikę²⁵. Wiadć to może najwyraźniej w działaniach uruchomionych wokół szczecińskich nagrobków, które zarazem zainicjowały rzadki dzisiaj rodzaj wspólnoty pomiędzy artystą a mieszkańcami miasta.

Po drugie, metafora palimpsestu, którą wykorzystywano zazwyczaj do opisu temporalnego, historycznego nawarstwiania przestrzeni miast, Gdańska, Wrocławia, Szczecina, Olsztyna wydaje się we współczesnym kontekście nie do końca wystarczająca. Mówiąc o nakładaniu kolejnych odmiennych kulturowo i czasowo warstw miasta, pomija ona konfliktowość czającą się na brzegach, na styku pomiędzy, w szczelinach pomiędzy warstwami. Palimpsest opisuje ontologię, nie opisując relacji pomiędzy nimi. Jest jako metafora modelem statycznym, mówi o mieście jako o „przechowalni”, *residuum* pamięci. Bardziej stosowna wydaje się w obecnej sytuacji koncepcja miejskiego krajobrazu pamięci jako pola konfliktu, w którym dochodzi do zderzenia rozmaitych dyskursów pamięci (i praktyk upamiętniania), politycznych, ekonomicznych, artystycznych, koncyliacyjnych i antagonizujących, odgórnych i oddolnych.

I trzecia sprawa, przykład Szczecina dowodzi, że o ile przed 1989 rokiem głównym zagrożeniem dla pamięci miasta była centralnie sterowana ideologia wymazywania, o tyle obecnie, niejako w jej miejsce, wkraczają nowe ideologie – re-bran-

²⁴ <http://sedina.pl/index.php/sedina-pl/> (data dostępu – 11.03.2011).

²⁵ B. Latour *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.

Rybicka Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki

dingu miasta w duchu Richarda Florida i komercjalizacji na usługach przemysłu turystycznego. Myśląc o mieście jako krajobrazie pamięci nie możemy tych zjawisk pomijać. Nie możemy ich także pomijać analizując praktyki literackie i artystyczne – jeśli rozumiemy kulturę jako przestrzeń cyrkulacji. Ponieważ tak jak coraz częściej zadajemy sobie pytanie, do kogo należy miasto, tak też należałoby postawić drugie, do kogo należy pamięć o przeszłości miasta.

Abstract

Elżbieta RYBICKA
Jagiellonian University (Kraków)

Memory and city. A palimpsest vs. a battleground

This article discusses the associations between collective memory and city within a new cultural framework – a politics of location and a politics of memory. The author discusses three metaphors representing diverse ways of capturing this relationship: palimpsest, trace, and battleground, and analyses several commemoration practices on which the multicultural past of the town of Szczecin has a bearing; these include prose works of A.D. Liskowacki; K. Freino's artistic project 'Ledges & Sandpits'; the city's promotion strategy and an underground tourist route.

Anna ŚLIWA

„Objeżdżamy Europę. Objeżdżamy mapę”. Dziennik okrętowy Mirona Białoszewskiego

W marcu 1981 Miron Białoszewski uczestniczył w rejsie statkiem pasażerskim „Batory” dookoła Europy z Gdyni do Warny. Nie od razu jednak zdecydował się opisać swą podróż. Na bieżąco, podczas rejsu, powstawały jedynie notatki¹ oraz obfita korespondencja z Jadwigą Stańczakową, Józefiną Musidłowską i Marią Winiarską. Prozę nie tyle nawet napisał, ile nagrał, włącznie ze znakami przestankowymi, na taśmę magnetofonową² prawie dwa lata po podróży dookoła Europy. W lutym 1983 udzielił też wywiadu Annie Trznadel-Szczepanek³, wydrukowanego we wrześniu tegoż roku w „Twórczości”⁴, w którym między innymi wspominał podróż „Batorym” i wyjazd do USA. Śmierć przerwała prace nad wydaniem tomu i w efekcie *Obmąpywanie Europy, czyli dziennik okrętowy wraz z AAAMeryką* i ostatnimi wierszami dotarły do rąk czytelników dopiero w 1988 roku. Rodzi się więc pytanie, jak dalece poeta zmodyfikował swoje realne doświadczenia, co zostało dodane na potrzeby formy literackiej, a co pominięte. Wreszcie, na ile opisy widoków, które czytamy na kartach prozy oddają pierwsze wrażenia, zapisane w notatkach i odwrotnie: czy pewne uderzające, charakterystyczne wyrażenia z *Obmąpywania Europy* znajdziemy również w notatkach i korespondencji. W niniejszym

¹ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4146, k. 87-96.

² ML, Dział Foniczny, nr inw. M.01468, M.01469.

³ ML, Dział Foniczny, nr inw. M.00957.

⁴ A. Trznadel-Szczepanek „*To w czym się jest*”. *Rozmowa z Mironem Białoszewskim w dniu 2 II 1983*, „Twórczość” 1983 nr 9, s. 29-38.

artykule, obok genezy *Obmapywania Europy*, poddamy analizie literacki zapis percepcji świata podczas rejsu. Podejmiemy się rozpoznania, w jaki sposób pisarz oddał specyfikę morskiej podróży. Interesować nas będzie zwłaszcza rola zmysłu wzroku w oswajaniu statku, podpatrywaniu zachowań pasażerów, tworzeniu przetransponowanej w materię języka mapy Europy.

O morskiej wyprawie Białoszewskiego mówią nam cztery niezależne źródła: korespondencja, notatki sporządzane na pokładzie statku, wywiad, wreszcie tom prozy – literacka wersja relacji z podróży. Z pokładu „Batorego” Białoszewski wysłał łącznie cztery karty pocztowe: dwie do Jadwigi Stańczakowej (niedatowaną⁵ i opatrzoną datą 27 marca 1981⁶) oraz po jednej do swoich znajomych z Sopotu – Józefiny Musidłowskiej (z 15 marca 1981)⁷ i Marii Winiarskiej (z 23 marca 1981)⁸. Obie pocztówki do Stańczakowej oraz kartka do Marii Winiarskiej są identyczne, przedstawiają statek „Batory” pod bezchmurnym niebem wypływający z portu. Jedynie pocztówka do Musidłowskiej różni się od trzech wspomnianych, przedstawia bowiem statek „Batory” przy skutym lodem nabrzeżu portowym. Niedatowana przez poetę kartka do Stańczakowej ma stempel pocztowy z datą 16 marca 1981, można więc wnioskować, że została napisana 15 marca, podobnie jak pocztówka do Józefiny Musidłowskiej, ostemplowana również 16 marca 1981.

Zatrzymajmy się dłużej przy dwóch pocztówkach wysłanych na samym początku podróży. Ze względu na typową dla kart pocztowych, ograniczoną ilość miejsca na korespondencję zawierają one skrótowo ujęte pierwsze wrażenia, mówią o tym, co nadawca uznał za najbardziej istotne, najważniejsze do zapisania. Co ciekawe, treść obu kart jest dość zbliżona. Białoszewski ironicznie charakteryzuje współpasażerów, którzy na statku jak w PRL-owskiej Polsce stoją w ogonkach po kryształę, a jednocześnie – zupełnie odmiennie niż w ojczyźnie – nie tylko nie narzekają na brak artykułów spożywczych, ale nawet się obżerają. Znamienna diagnoza: „połączenie luksusu z nędzą”⁹ – jak określa tę sytuację Białoszewski w kartce pocztowej do Musidłowskiej – pojawi się, choć wyrażona innymi słowami, także w *Obmapywaniu Europy*. W toku prozy akapit dotyczący codziennego życia na „Batorym”, rodzącego się kontrastu między brakiem a nadmiarem, umieszczony został, co warte podkreślenia, przed opisem zwiedzania Londynu. Zaznaczam ten fakt, gdyż obie kartki pocztowe wysłane zostały przed rzeczywistym pobytom poety w stolicy Anglii. Z notatek Białoszewskiego, o których szerzej za chwilę, wynika, że zwiedzanie Londynu nastąpiło w poniedziałek, 16 marca. Dzień 15 marca 1981 był zaś niedzielą, tak więc uwagi o mszy świętej odprawianej w sali kinowej pojawiają się na kartach pocztowych nieprzypadkowo. Z kolei w *Obmapy-*

⁵ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 3970, k. 31.

⁶ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 3970, k. 38.

⁷ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 53.

⁸ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 103.

⁹ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 53.

waniu Europy pełne ironii wzmianki o rozmodlonych „babach”, które poza zmienioną w kaplicę salą kinową „grają w karty, piją i śpiewają”¹⁰, umieścił Białoszewski już po fragmencie dotyczącym Londynu. Podobnie dłuższy akapit z opisem morskich widoków znajduje się po opisie zwiedzania brytyjskiej stolicy, choć w obu pocztówkach, wysłanych przecież przed pobylem w Londynie, Białoszewski wspomina o morzu, które go przyciąga i zachwyca.

Motyw kontemplacji morskiego pejzażu powracać będzie w *Obmąpywaniu Europy* niejednokrotnie, przywołajmy więc zapowiadające go fragmenty kart pocztowych do Stańczakowej oraz Musidłowskiej:

Bardzo mnie urządza morze. Znacznie lepiej ze środka niż z brzegu. Połyski ruchomej wody działają euforycznie a jeszcze do tego huśtanie, czym mocniejsze tym lepsza podnieta kontemplacji.¹¹

Morze, kiedy nieco rozbełtane – urzekające. Do tego euforyczne huśtanie.¹²

W obu fragmentach Białoszewski używa identycznego słowa na określenie stanu, w jaki wprowadza go morze. Mówi o „euforycznym” działaniu fal i o „euforycznym” huśtaniu okrętu. W prozie od tego odchodzi. W pierwszym opisie morza, jakie możemy znaleźć na kartach *Obmąpywania Europy* miejsce „euforii” zajmuje „trans”, co nieco zmienia wydźwięk sytuacji. Morze niejako samo przyciąga partrzącego, nie pozwala oderwać od siebie oczu, hipnotyzuje.

Oprócz zapisanych do granic możliwości kart pocztowych, Białoszewski napisał podczas podróży dookoła Europy pięć listów: dwa do Jadwigi Stańczakowej (z 17-19 marca 1981¹³ i 23 marca 1981¹⁴) oraz trzy do Józefiny Musidłowskiej (z 15 marca 1981¹⁵, 17 marca 1981¹⁶ i 31 marca 1981¹⁷). Listy – będące same w sobie prozatorskimi miniaturkami – zarysowują szkic, na którym oprze się później narracja *Obmąpywania Europy*. Przynoszą nie tylko informacje o współpasażerach statku, zwłaszcza współlokatorze kajuty, pani w czerwonym płaszczu, Anglikach i Amerykanach, ale i relacje ze zwiedzanych miast z barwnie opisanymi sytuacjami, ożywionymi przez wplecione w nie dialogowe scenki. W tym też sensie mogą zarazem stanowić dowód, że pisarstwo Białoszewskiego sytuuje się zawsze jak najbliższej życia i najdoskonalszej artystki – rzeczywistości. W każdym razie autor stara

10 M. Białoszewski *Obmąpywanie Europy, czyli dziennik okrętowy*, w: tegoż *Utwory zebrane*, t. 9: *Małe i większe prozy opublikowane po roku 1980*, PIW, Warszawa 2000, s. 192.

11 ML, Dział Rękopisów, nr inw. 3970, k. 31.

12 ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 53.

13 ML, Dział Rękopisów, nr inw. 3970, k. 32-36.

14 ML, Dział Rękopisów, nr inw. 3970, k. 37.

15 ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 54.

16 ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 55-57.

17 ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 58-60.

się, by czytelnik odnosił takie wrażenie. Lektura listów pozwala jednak zauważyć, że Białoszewski w niektórych wypadkach ocenzurował swoją prozę. Opisana w liście do Józefiny Musidłowskiej z 17 marca 1981 wizyta w kopenhaskim „seks-sklepie”¹⁸ jest językowo znacznie bardziej dosadna niż jej literacki odpowiednik.

Obraz realnie odbytej przez Białoszewskiego podróży dookoła Europy, jaki wyłania się z korespondencji, dopełniają notatki spisane dwustronnie na zaledwie dziesięciu kartkach papieru. Kartki o formacie A5 wydają się dobrane zupełnie przypadkowo – pięć z nich jest w linie, cztery w kratkę, a jedna czysta. Trzy noszą ślady zgięcia w pionie przez środek, podobnie jak notatki z muzeum w Budapeszcie, co narzuciło w wypadku dwóch kart układ tekstu w dwóch pionowych kolumnach, na trzeciej poeta sporządził odręcznie całostronicowy plan miasta Walencji, stąd brak kolumnowych podziałów. Na zgiętych kartkach obok tekstu występują też odręczne rysunki¹⁹, których brak na kartach prostych. Notatki nie posiadają nadanej przez poetę numeracji, nie można więc ustalić z całą pewnością, czy zbiór przechowywany w Dziale Rękopisów Muzeum Literatury w Warszawie jest kompletny. Prawie każdy zapisek poprzedza co prawda data dzienna bądź data wraz z nazwą miasta, którego dotyczy dany fragment. Sytuację utrudnia jednak fakt, że Białoszewski sporządzał notatki dość chaotycznie. Przykładowo, zapisek poprzedzony datą 15 marca 1981 pojawia się zarówno na jednej karcie z notatkami z Londynu datowanymi dzień później, jak i na karcie, na której poprzedza go zapisek opatrzony datą 14 marca, a następuje po nim fragment z 18 marca. Ogółem notatki powstawały codziennie w dniach 12-16 marca oraz 18-21 marca, ponadto na trzech kartach daty w ogóle nie występują. Pozwala nam to odtworzyć daty dzienne pobytu Białoszewskiego w zwiedzanych kolejno miastach europejskich: 13 marca – Kopenhaga, 16 marca – Londyn, 20 marca – Gibraltar, 21 marca – Walencja. Wzmianka o Ajaccio i Konstantynopolu nie została w notatkach zadatowana, ale na podstawie korespondencji możemy ustalić, że zwiedzanie Ajaccio nastąpiło 24 marca, a Konstantynopola – 31 marca.

Korespondencja i notatki pozwoliły nam mniej więcej odtworzyć przebieg realnej podróży Mirona Białoszewskiego. Pokazały też, że *Obmapywanie Europy* dość silnie zakorzenione jest w rzeczywistości, czerpie z niej inspirację. Jednakże dopiero teraz, gdy wiemy, jak wyglądały notatki i listy autora *Rozkurzu*, widzimy, że *Obmapywanie Europy* jest czymś więcej niż tylko zbiorem informacji, reportażową mozaiką obrazów wiernie skopiowanej rzeczywistości. Dzieje się tak za sprawą nici kontekstów, subtelnie rozsnutej przez poetę. *Obmapywanie Europy* jest, ale i zarazem nie jest zapisem rzeczywistości. Właśnie dlatego Tadeusz Sobolewski mógł zamknąć swoją recenzję znamieną, mocną puentą: „Jażń poety staje się jedyną bohaterką tej książeczki. Reszta jest fikcją”²⁰.

¹⁸ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 55.

¹⁹ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 87 r, 88 r, 89 v, 90.

²⁰ T. Sobolewski „*Nie bój się nic*”, „Res publica” 1989 nr 5, s. 122.

Krytycy próbowali na różne sposoby określić *Obmapywanie Europy* gatunkowo: „gadany» dziennik podróży”²¹, „studium socjologiczne orbisowskiej wycieczki”²², „reportaż-buffo”²³, „podróż”²⁴. Proza Białoszewskiego o rejsie dookoła Europy wykracza jednak poza socjologiczne studium morskiej turystyki, to właściwie przypowieść o życiu i śmierci, aktywności i kontemplacji, podbojach i uległości wobec świata. Owszem, jednym z planów tej wieloaspektowej narracji jest oczywiście sama podróż morska, zapis wrażeń nabudowujących się wraz z kolejnymi zejściami na ląd. Rejs „Batorym” staje się zarazem podróżą niedostępną, drogą w głąb siebie, ryzykowną konfrontacją ze śmiercią, do której to konfrontacji zachęciła narratora-Mirona egipska reklama z Ozyrysem, bogiem zaświatów. Śmierć zasygnalizowana więc została początkowo bardzo nieśmiało, a następnie nie do końca serio w powtarzającej się refrenowo powiastce o mitycznej Sybilli szyjącej koszulę – zapowiedzi końca świata. Także kupujący filmy porno w kopenhaskim sex-shope niewiele sobie robią z kary śmierci grożącej za ich rozprowadzanie w Turcji. Lekceważona śmierć nie budzi już respektu. A jednak, podczas tej pozornie beztroskiej podróży pełnej przyjemności dla ciała, pozwala odczuć na plecach swój oddech, swoją stałą obecność. Dowiadujemy się na przykład, że ktoś nie zdążył powrócić na statek i obwieszony torbami machał bezradnie, ale „statek nie mógł już wrócić po niego”²⁵. Ktoś inny z kolei dostał wylewu, trafił do szpitala, „a jego żona podróżuje dalej”²⁶. Narrator-Miron nie informuje kto, tym kimś może być każdy z pasażerów, nie wiadomo, kto będzie następny w kolejce. Nieprzypadkowo pojawiają się w *Obmapywaniu Europy* konteksty grobowo-podziemne – nawiązanie do mitu o Eurydyce schodzącej do otchłani czy *Podróży do środka ziemi* Verne’a. Zresztą nawet sama podróż statkiem rozpoczyna się niespodziewanie od ruchu w dół, zjazdu windą ileś pięter na dolny pokład, do małej, ciasnej kajuty.

Odwrótnością śmierci i nicości jest właśnie konsumowanie – „konsumowanie na chama”, pospieszne i brutalne, byle zagarnąć w siebie jak najwięcej wrażeń zanim nadejdzie koniec i mniejsza już czy koniec podróży, życia, czy może koniec świata. W *Obmapywaniu Europy* pojawia się nawet ciekawe porównanie „Batorego” do słynnego transatlantyku. Zacytujmy:

W sali jadalnej nastroj jak na „Titanicu” przed zatonięciem. [...] Ludzie piją, obżerają się. W kraju bieda, a tu zatrzęsienie wszystkiego. Kelner wyjaśnia, że to jedzenie wymie-

21 J. Kajtoch „Gadane” *dzienniki podróży*, „Gazeta Krakowska” nr 257 z 3.11.1988.

22 Tamże.

23 L. Janowicz *Polak podróżuje*, „Kurier Polski” nr 197 z 7-9.10.1988.

24 A. Świrek *Relacja z podróży* („*Obmapywanie Europy, czyli dziennik okrętowy*”), w: tejeże *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo WSP, Zielona Góra 1997, s. 76.

25 M. Białoszewski *Obmapywanie Europy...*, s. 210.

26 Tamże.

Śliwa „Objedźmy Europę. Objedźmy mapę”

nione w liście dań to nie jest do wyboru, to można brać, tak jak idzie, po kolei wszystko. Raz zjeść jak najwięcej, korzystać z okazji.²⁷

Białoszewski, stale balansując na linii ironii, żartu, niedosłowności, nie pozwala czytelnikowi odczuć, na ile serio należy traktować tę opozycję konsumpcji i śmierci. Może i ona jest grą, „jedną wielką hecą”²⁸, jak autor *Kabaretu Kici Koci* określił swoje podróże.

Zwrot „konsumowanie na chama świata” został przez Białoszewskiego użyty w wywiadzie. To właśnie tymi słowami podsumował poeta swoją podróż dookoła Europy. Przywołajmy fragment wywiadu przeprowadzonego przez Annę Trznadel-Szczepanek z autorem *AAAmeryki*, nieco może przydługi, ale konieczny, by osadzić interesujące nas określenie podróżowania w pełnym kontekście:

– No, a jak to jest z tymi podróżami? Lubi pan podróżę czy nie?

– Już jak jestem gdzieś, to tak.

[...]

– I jest pan wtedy nastawiony na obserwację czego?

– No, tak w ogóle, w ogóle, przede wszystkim tych ludzi, co są wokół mnie. Potem ci, z którymi się spotykam, i tło, miasto, morze, widoki, właściwie wszystko i to wrzuca się jak do... to jest dosyć okropne, bo to jak do wora leci wszystko: pejzaż, kilometry całe, obce języki, kultury. Właściwie to zaczyna się takie jakieś konsumowanie na chama świata. Tak.

– A kiedy potem pan próbuje to opisać, to stara się pan jakoś porządkować swoje wrażenia czy nie?

– Ponieważ doszedłem do wniosku, że już pisałem różne rzeczy, a to jest właściwie grzech, to konsumowanie świata po chamsku, to nie zapisałem tej podróży wtedy. Coś spisywałem i nawet chętnie pisało mi się, ale uważałem, że nie trzeba tego pisać. A potem jednak opowiadałem o podróży statkiem „Batorym” dookoła Europy. No, okazało się, że tam były różne numery dobre, w końcu zrobiło mi się tego żal i spisałem to wszystko.

[...]

– Co tam pana najbardziej zafascynowało, co było najwspanialsze, najciekawsze?

– To, że było się w tym płynącym domu i wszystko podjeżdżało, podpływało, bo myśmy ciągle mieszkali w tych samych kajutach, prawie trzy tygodnie i właściwie ten nasz dom tak jakby stał w miejscu, no bo myśmy się nie wysilali, żeby płynąć, bo nie wiosłowaliśmy, tylko nami kiwało i do nas podpływała ta Europa tak z różnych stron.²⁹

Przywołany przed chwilą fragment *Obmąpywania Europy*, w którym mowa była raczej o konsumowaniu w dosłownym tego słowa znaczeniu, pozwala nam lepiej wydobyć przenośny sens owego „konsumowania na chama świata” wspomnianego w wywiadzie. Miron Białoszewski, a za nim i stworzony przez niego bohater prozy, narrator-Miron, podróżując statkiem, są wśród innych, ale zarazem – programowo osobni – znacząco się od pozostałych odróżniają. Nie starają wtopić się

²⁷ Tamże, s. 187.

²⁸ Tamże, s. 203.

²⁹ „To, w czym się jest”. Rozmowa Anny Trznadel-Szczepanek z Mironem Białoszewskim w dniu 2 II 1983, „Twórczość” 1983 nr 9, s. 32-33.

w tłum, raczej stale podkreślają swoją inność i ponadprzeciętną wrażliwość. Oni, nie tak jak historyczka sztuki w czerwonym płaszczu, potrafią rozpoznać prawdziwy zabytek i odmiennie niż zmęczeni współpasażerowie statku korzystają ile się da, by zobaczyć i zwiedzić więcej, mimo pęcherzy na stopach. Gdy inni grzeszą obżarstwem i pijaństwem, oni – konsumpcją widoków, pożeraniem świata. Białoszewski w wywiadzie podkreśla nieuniknione podczas podróży wymieszanie wartości, kultur, widoków i wrażeń. To właśnie brak hierarchii rodzący się pod wpływem nadmiaru bodźców powoduje, że oglądane zabytki nie spotykają się z należyтым szacunkiem, wpadają do jednego worka percepcyjnego z mało znaczącą kolejką po kryształ, brakiem cukru, czy kupnem skórzanej kurtki na targowisku. Czy określenie tego typu percepcji świata nieco przesadnie „grzechem” nie jest przypadkiem wypowiedziane po raz kolejny z przymrużeniem oka? „Wszystkojedność” tematów i celowe lekceważenie narzucanej centralnie hierarchii wartości stanowi znak rozpoznawczy twórczości autora *Obrotów rzeczy* już od debiutanckiego tomu. Określenie „konsumowanie na chama świata” oznacza więc z jednej strony percepcję łatwą i niewymagającą od obserwatora wysiłku: widoki same przecież pod wpływem do obserwatora, z drugiej staje się synonimem niezależności, wyborem drogi pod prąd, własnego „chamskiego”, a więc prostego podejścia do różnorodności i bogactwa świata, bez pomocy mylących się wciąż przewodników i niekompetentnych historyków sztuki.

Sformułowanie użyte przez Białoszewskiego w wywiadzie jest o tyle interesujące, że zakłada bezpośrednie, zmysłowe spotkanie ze światem, poznanie przez autentyczne doświadczenie. Nieprzypadkowo zestawiam ze sobą te dwa elementy turystycznej percepcji: zmysłowość i autentyzm. Zwracała też na nie szczególną uwagę Anna Wieczorkiewicz, badaczka analizująca zachowania turystyczne z perspektywy zmysłowej percepcji świata. Zacytujmy fragment książki pt. *Apetyt turysty*, w którym mowa o metaforycznie pojętym „konsumowaniu świata”:

Rozważając zachowania turystyczne często mówi się o konsumowaniu – zazwyczaj w znaczeniu metaforycznym. Konsumujemy zatem widoki, w sposób wizualny zawłaszczając różne obszary świata. Konsumujemy usługi oferowane przez przemysł turystyczny. Konsumpcja turystyczna rozciąga się też na artefakty, wozzone do domu z miejsc, do których dotarliśmy w czasie naszej turystycznej konkwesty. W ten sposób współczesny kosmopolita, którego tożsamość zasadza się ma na prawie do konsumowania, wchłaniania w siebie różnorodność świata.³⁰

Wieczorkiewicz, oprócz konsumowania wizualnego, najbliższego – jak się wydaje – temu, o którym mówił Białoszewski w wywiadzie, wspomina też o innych przejawach turystycznego konsumowania, jak nabywanie pamiątek, korzystanie z różnego typu usług. Tekst warszawskiej polonistki i etnologa naprowadza nas też na dalsze konotacje czynności „konsumowania”, a więc: „zawłaszczanie”, „wchłanianie”, zajmowanie, „konkwista”. Tym samym turysta przedstawia się

³⁰ A. Wieczorkiewicz *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Universitas, Kraków 2008, s. 258.

Śliwa „Objedźmy Europę. Objedźmy mapę”

jako ktoś więcej niż obserwator, ktoś, kto konsumując, bierze w posiadanie, podbija świat.

Wizualnym dowodem na opanowanie pewnej przestrzeni jest mapa, to na niej zakreśla się granice, wyznacza dane terytorium. Tak więc to właśnie ją, obok konsumowania, powinniśmy uczynić kluczem do prozatorskiej relacji Białoszewskiego z podróży dookoła Europy. Zresztą już tytuł tomu prozy: *Obmapywanie Europy* z neologizmem „obmapywanie”, utworzonym od czasownika-neologizmu zawierającego w sobie wyraz „mapa”, sugeruje, że ten wizualny ekwiwalent przemierzanej przestrzeni ma dla Białoszewskiego duże znaczenie. Piotr Michałowski, jeden z recenzentów tomu, objaśniał jego tytuł jako „obmacywanie mapy”, w samej czynności widząc formę „oswajania obiektu poprzez zmniejszenie go do ludzkiej miary – do wielkości mapy”³¹. Interpretacja tytułu zaproponowana przez recenzenta jest oczywiście jedną z wielu możliwych. Dorota Korwin-Piotrowska, analizująca *Obmapywanie Europy* z perspektywy kognitywnej, wskazywała na wieloznaczność wpisaną w neologizm. Zdaniem badaczki w zależności od przyjętego rozumienia słowa – rzeczownikowego bądź czasownikowego – „obmapywanie” może oznaczać opisywaną podróż, a więc temat prozy, bądź też czynność czytania mapy³². Stąd, wyszukując czasowniki zbliżone słowotwórczo do „obmapywania”, obok „obmacywania” podaje „obmawianie” i „obgadywanie” związane z opisywaniem podróży³³.

Wydaje mi się jednak, że znaczenie neologizmu jest szersze. Wykracza poza osvajanie kontynentu – poprzez opis czy utożsamienie go z wizerunkiem na mapie – w stronę konsumowania, a więc zawłaszczania. Realne, autentyczne spotkanie z wybrzeżami Europy, fizyczne, zmysłowe, namacalne poznawanie jej kształtu z pokładu statku zmienia się właściwie w tworzenie mapy na nowo, tym razem za pośrednictwem języka, mapy własnej, oznaczonej indywidualnymi przeżyciami, doświadczeniami, wrażeniami. Zacytujmy fragment *Obmapywania Europy*:

Objedźmy Europę. Objedźmy mapę. Znaną z dzieciństwa. Mapa wisi koło wejścia na jeden z górnych pokładów. Zawsze na niej zaznaczona najnowsza trasa. Jedziemy w stronę czubka Europy południowo-zachodniego. Czyli cypla Portugalii. Tak zwana Zatoką Baskijską. Kołyszę mocniej niż poprzednio. Ale i tak jest dobrze. Zresztą to kołysanie wprowadza mnie w ekstyzację.³⁴

W przywołanym cytacie dwie podróże: realna i palcem po mapie, imaginacyjna, łączą się w jedno, nakładają się na siebie. Z jednej strony otrzymujemy więc informacje jednoznacznie wskazujące, że przedmiotem opisu narratora-Mirona jest

³¹ P. Michałowski *Mironistyka, czyli ostatnia książka Białoszewskiego*, „Nowe Książki” 1989 nr 12.

³² D. Korwin-Piotrowska *Językowy obraz świata w „Obmapywaniu Europy” Mirona Białoszewskiego*, w: teże *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Universitas, Kraków 2006, s. 68-69.

³³ Por. tamże, s. 69.

³⁴ M. Białoszewski *Obmapywanie Europy...*, s. 193.

mapa, a nie widok z pokładu statku. Mam tu na myśli takie sformułowania, jak: „Jedziemy w stronę czubka Europy południowo-zachodniego”³⁵, czy w dalszej części prozy: „Mamy przepłynąć między Scyllą a Charybdą. Scyllę znalazłem na mapie. Mamy przepłynąć między włoskim butem a tym, co on kopie”³⁶, „Wjeżdżamy między but włoski i to, co on kopie”³⁷. Z drugiej jednak strony opis podróży przekracza charakterystyczną dla mapy umowność, mapa „znana z dzieciństwa”³⁸ zostaje skonfrontowana z realnością, dochodzą nowe bodźce: kołysanie statku i towarzyszące temu wrażenie ekscytacji, które upewniają, że to coś więcej niż podróż palcem po mapie.

W dalszej części *Obmapywania Europy* padają znamienne słowa: „Objeżdżamy mapę Europy na żywo”³⁹. Metafora zyskuje swoje dosłowne wypełnienie. Chodzi więc nie tyle o „obmacywanie” mapy, jak by chciał Piotr Michałowski, ale o jej „objeżdżanie”, realnie przeżywane podróżowanie. Uczynienie z mapy punktu wyjścia pozwala Białoszewskiemu uchwycić specyfikę morskiej podróży. Statek opływa wybrzeża Europy, zatrzymując się kolejno w portowych miastach, możliwy jest więc tylko obrys kontynentu, zakreślenie swoistej linii wzdłuż jego konturów. Wnętrze Europy pozostaje dla uczestników rejsu nieosiągalne. Czy w tym kontekście „konsumowanie na chłama świata” nie jest wyrażeniem nieco na wyrost? Człowiek nie ogarnia świata, poczucie zapanowania nad przestrzenią, jakie daje mapa, jest fikcją, pozorem. Morze uczy pokory. Z dziennika okrętowego przebija jak niechciana, odpychana myśl, że tak naprawdę, choć wszystko miało być pod kontrolą – statek płynie przecież precyzyjnie wytyczoną i oznaczoną na mapie trasą – jednocześnie się spod niej wymyka: statek ciągle się spóźnia, co pociąga za sobą konieczność modyfikacji planów turystycznych.

Pomysł Białoszewskiego, by z mapy uczynić kluczowy element kompozycyjny swojej narracji, na tyle ważny, że zasygnalizowany w tytule, powstał – jak można przypuszczać – już po powrocie autora *Donosów rzeczywistości* z rejsu. W korespondencji i notatkach określenie „obmacywanie” w ogóle się nie pojawia. Owszem odnaleźć w nich można opisy prowadzone przez pryzmat schematu mapy. W kartce pocztowej do Jadwigi Stańczakowej z 27 marca 1981 Białoszewski zapisał następujące zdanie: „Już wieczorem przejazd między czubkiem włoskiego buta a Sycylią”⁴⁰. Z kolei wśród notatek opatrzonych datą 20 marca 1981 znajdujemy przekreślony jaśniejszy dopisek, zapewne zamieszczony później od pozostałych na tej stronie: „objazd buta (Włoch)”⁴¹. Dwie karty dalej w notatkach pojawia się

35 Tamże.

36 Tamże, s. 203.

37 Tamże.

38 Tamże, s. 193.

39 Tamże, s. 201.

40 ML, Dział Rękopisów, nr inw. 3970, k. 37.

41 ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 94.

Śliwa „Objeżdżamy Europę. Objeżdżamy mapę”

także dopisana u dołu strony jedyna w zasadzie wzmianka o mapie Europy, o której wspomina w prozie narrator-Miron. Zacytujmy: „punkty zbiórki pod portretem Batorego i pod mapą Europy, którą się objeżdżało wychodzenie i wchodzenie w dziurę boku”⁴². W dopisku tym można widzieć załączek pomysłu, rozwiniętego potem w *Obmąpywaniu Europy*, bazującego na dwóch nakładających się obrazach: realnej Europy i odwzorowującej ją mapy. Podobna gra odbić, ale o większym stopniu wzajemnych zależności, zachodzi też w przypadku innej pary: portretu króla Batorego, „odwzorowującego” postać króla, i statku „Batory” nazwanego tak na jego cześć. Podwójna Europa i dwoista podróż znajdują więc swą analogię w podwojonym Batorym.

Co ciekawe, w korespondencji Białoszewski napisał jedynie o portrecie Batorego, nie wspominając o mapie ani słowa. Przywołajmy fragment listu do Jadwigi Stańczakowej z 18 marca 1981: „Na pokładzie spacerowym w hallu wisi duży portret króla Stefana Batorego, który panował tyle lat, co Gierek, a o cztery lata mniej od Gomułki”⁴³. Zacytowany fragment, choć nie mówi o mapie, jest dla nas szczególnie interesujący ze względu na wplecione weń PRL-owskie realia. Batory zestawiony w jednym szeregu z Gierkiem i Gomułką wywołuje efekt komiczny, być może właśnie o to autorowi *Kabaretu Kici Koci* w liście chodziło. Czytelnika twórczości Białoszewskiego uderza jednak nie tyle komizm tego kuriozalnego pocztu królów polskich, co w ogóle samo przywołanie przez autora *Rozkurzu* nazwisk pierwszych sekretarzy KC PZPR, które dowodzi, że i on, programowo osobny, nie był wolny w swych skojarzeniach od otaczających go realiów społeczno-politycznych. Oczywiście do *Obmąpywania Europy* to kapitalne zestawienie Batorego z Gierkiem i Gomułką, których gwiazda w 1981 roku już jednak zbladła, nie trafiło. Począwszy od debiutanckiego tomu, w twórczości Białoszewskiego trudno doszukać się aluzji politycznych. Autor *Donosów rzeczywistości* jakby celowo oczyszczał ją z tych elementów, przemilczał pewne fakty, ocenzurowywał. Jego spojrzenie padało nieco przekornie na rzeszowskie miasteczka, a nie Nową Hutę, praski bazar, a nie Dom Partii, łąki pełne bujnego zielska, a nie Pałac Kultury i Nauki. Niezależny wybór poety dokonywał percepcyjnych rewolucji: decentralizował oficjalne centra⁴⁴, skupiając uwagę na tym, co peryferyjne i codzienne, dalekie od ideologii, za to bliskie wyobraźni.

W wywiadzie, tak jak i niejednokrotnie w *Obmąpywaniu Europy*, Białoszewski nazywa statek „płynącym domem”⁴⁵, diametralnie w ten sposób odwracając wzajemne relacje między podróżującym a przemierzaną przestrzenią. Autor *Obrotów rzeczy* raz jeszcze dokonuje niemal kopernikańskiego przewrotu, wprawia w ruch

⁴² ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 96.

⁴³ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 3970, k. 35.

⁴⁴ Szerzej rozwijam to zagadnienie w: A. Śliwa *Zdecentralizować centrum. Warszawa lat 50. i 60. XX wieku w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Slavica Gandensia” 2007 (34), s. 201-215.

⁴⁵ A. Trznadel-Szczepanek „*To w czym się jest*”, s. 33.

Ziemię, w centrum umieszczając swoje *alter ego* – narratora-Mirona, to wokół niego kręci się świat. Z perspektywy pasażera statku, gdy „wszystko podjeżdżało, podpływało”⁴⁶, to właśnie kontynent okazywał się elementem dynamicznym, a podróżnik bez większego trudu mógł konsumować świat z pokładu widokowego. „Konsumowanie na chama” i „obmappywanie” „na żywo”, dwie znacząco przez Białoszewskiego podkreślane czynności, przychodziły więc bez wysiłku, bez trudu. Świat niejako sam układał się na talerzu, a podróżnik – zmieniał w konsumenta, pochłaniającego otaczające go widoki.

Zatrzymajmy się dłużej przy wybranych fragmentach *Obmappywania Europy*, stanowiących literacki zapis percepcji świata z pokładu statku. Rozległy widok, a także znaczna – ze względu na rozmiary statku – wysokość, na której znajduje się pokład, pozwalają porównać sytuację percepcyjną obserwatora-uczestnika rejsu i obserwatora-mieszkańca wysokiego piętra bloku. Zresztą na tę analogię wskazał sam Białoszewski zamykając prozatorską relację z rejsu dookoła Europy następującymi słowami:

Kładę się na swoim łóżku na dziewiątym piętrze. Kołysze mną. Wspomnienie, terazniejszość, pomieszenie. Idę do okna, wyglądam. Tak, jestem dalej na jakimś statku, tym czy nie tym, wszystko jedno. I wszystko jedno, czy to, co widać pode mną, płynie, czy nie płynie. Tak jakby płynęło.⁴⁷

Odautorska sugestia w *Obmappywaniu Europy* zestawiająca pokój w mrówkowcu z kajutą na „Batorym” zachęca do porównania, czy technika opisów widoków z pokładu statku przypomina tę charakterystyczną dla opisów prowadzonych z okna bloku. Czy faktycznie można je utożsamiać? Czy więcej je łączy, czy też dzieli?

Zbieżna dla obu sytuacji jest bez wątpienia ciekawość narratora-Mirona zaintrygowanego wszystkim, co się dookoła niego znajduje, zarówno na osiedlu mieszkaniowym, jak i w „płynącym domu” – statku. To właśnie ta bezinteresowna ciekawość świata, która w Chamowie popychała go do okna, na „Batorym” zachęca do „latania” na górny pokład, wpatrywania się w fale z pozoru bardzo do siebie podobne. Wnikliwy obserwator potrafi rozróżnić ich zmienne kształty, tak jak w powtarzalnym, zdawałoby się, rytmie życia blokowiska umiał każdego dnia dostrzec coś nowego. Skoro wszystko płynie – *panta rei* – nie ma znaczenia, czy jest się tu, czy tam, i tak nie ogarnie się świata, choć zawsze warto podejmować próbę poznania.

W prozie *Chamowo* obserwator przygląda się widokom z okna tak, jakby parzył na obraz w galerii sztuki. Żeby ogarnąć widok spojrzeniem, konieczna jest chwila zatrzymania, moment kontemplacji. Jednocześnie trzeba podkreślić też element ruchu obserwatora, który dynamizuje statyczny obraz. Transowy ruch narratora-Mirona od okna w kuchni przez ciemny pokój i z powrotem ożywia sytuację percepcyjną. W kadr spojrzenia przedostają się codzienne przedmioty, a widok z okna przeplatany jest grą światła jasnej kuchni i ciemności pokoju. W *Ob-*

46 Tamże.

47 M. Białoszewski *Obmappywanie Europy...*, s. 215.

Śliwa „Objedźmy Europę. Objedźmy mapę”

mapywaniu Europy ten typ percepcji świata występuje zazwyczaj podczas prowadzonych z pokładu statku obserwacji morza, a także „podpływającej” do narratora-Mirona Europy. Przywołajmy dwa przykłady spotkania z żywiołem wody:

W dzień chodzę na górny pokład kryty, siadam na krzesle obok innych ludzi, którzy też siedzą na krzesle. I patrzę w morze, tak jak oni patrzą w morze. Można tak patrzeć godzinami. [...] Morze się kołysze. Morze. Ocean... Bardzo piękne. Nie wyobrażałem sobie, że aż tak. Zielone. Gdzieniegdzie brązowe koła. Pytałem starego marynarza, co to jest to brązowe. On mi wytłumaczył, że to plankton. [...]

Woda pieni się, iskrzy. Przybiera różne kształty. Kiedy tak siedzieć i wpatrywać się, a okręt do tego kołysze, popada się w trans.⁴⁸

Morze niebieskie. Jeżeli się przyjrzeć z niższego pokładu, to jest zielone. Ale z wyższego jest niebieskie. Mniej ciekawe od Atlantyku. [...] Lubię chodzić na ten najwyższy pokład i patrzeć na morze. Nie wprowadza mnie już w takie zapamiętanie jak Atlantyk podczas zimnych wiatrów. Raczej takie zamyślenie, jednakowizna, ładność.⁴⁹

W zacytowanych fragmentach, odmiennie niż w *Chamowie*, bohater wpatruje się w widok nieruchomo, niczym zahipnotyzowany przez wzburzoną wodę. Patrzenie w morze na kołyszącym się statku samo z siebie wprowadza w trans, nie wymaga od obserwatora żadnych dodatkowych czynności. Narrator-Miron charakteryzuje je jako niezwykle intrygujące i absorbujące zajęcie. „Można tak patrzeć godzinami”⁵⁰ – mówi. Czyżby więc od percypowanego przedmiotu ważniejsza okazywała się czynność patrzenia i odczucia, jakie wyzwała ona w patrzącym? Oczywiście przedmiot percepcji również jest ważny. Narrator-Miron, jako obserwator dociekliwy, spogląda na niego z niższego i wyższego pokładu, odnotowuje zmianę w kolorze tafli morza w zależności od punktu obserwacji. Wreszcie to przecież morze przyciąga go na pokład widokowy, pozornie monotonne, okazuje się pełne zagadek i tajemnic, urzeka bogactwem kolorów, kształtem wzburzonych fal. Wydaje się jednak, że równie – jeśli nie bardziej – istotne jest samo patrzenie. Patrzenie, w którym Miron-uczestnik rejsu jednoczy się z innymi pasażerami statku, choć za wszelką cenę starał się od nich odróżnić. Programowo osobny, siedzi i patrzy w morze razem z innymi i tak jak inni, ale czy faktycznie widzi to samo?

Spojrzenie Mirona ma w sobie coś więcej niż tylko głód wizualnej konsumpcji. Choć w wywiadzie Białoszewski mówił o „konsumowaniu na chama”, jego bohater dokonuje przecież selekcji, zdobywa się na wartościowanie – Atlantyk bardziej oddziałuje na niego niż spokojne Morze Śródziemne. Wpatrywanie się w morze staje się rodzajem wizualnego eksperymentu, rozpoznania siebie, własnych odczuć, tych euforycznych, kontemplacyjnych i transowych. Opisy spotkania z morzem z *Obmapywaniami Europy* prowadzone są co prawda z punktu widzenia nieruchomego bohatera, który siedzi bądź stoi, wpatrując się w rozkołysane fale.

⁴⁸ Tamże, s. 191-192.

⁴⁹ Tamże, s. 197.

⁵⁰ Tamże, s. 191.

W korespondencji możemy jednak znaleźć ciekawe fragmenty dowodzące, że Białoszewski zastanawiał się nad możliwościami poszerzenia perspektywy widzenia za pomocą ruchu obserwatora. W liście do Jadwigi Stańczakowej z 18 marca 1981 zapisał:

Myślałem żeby iść kiedy z wycieczką na mostek kapitański. Nagle odkrycie: człowiek i tak nie ogarnie całego koła oceanu. Najwyżej na raz jedną trzecią. Przy chytrych obrotach w lewo i w prawo – dwie trzecie. Może oplaca się kołowanie. Zobaczę.⁵¹

„Kołowanie”, ruch, który w *Chamowie* wprowadzał narratora-Mirona w swoisty trans, ma tym razem zapewnić obserwatorowi szerszą perspektywę widzenia, stanowi próbę walki z ograniczeniami percepcyjnymi człowieka. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że zapis ów pochodzi z listu do niewidomej Jadwigi. Może właśnie ze względu na adresatkę Białoszewski nie poprzestaje na opisie otaczającego świata, ale informuje też o własnych eksperymentach z widzeniem. Jakkolwiek by było, przytoczony fragment listu świadczy, że ważny jest dla niego zarówno przedmiot percepcji, jak i proces postrzegania. Jakże oddala nas to od deklarowanej przez poetę w wywiadzie biernej konsumpcji przelatujących przed oczami obrazów.

Powróćmy jednak do przeważających w *Obmapywaniu Europy* obserwacji morza prowadzonych przez statycznego obserwatora. List z 15 marca 1981 do Józefiny Musidlowskiej przynosi trafne określenie tego rodzaju percepcji – „kontemplacja dynamiczna”⁵². Zanim zacytujemy interesujący nas zwrot wraz z jego kontekstem, należy zaznaczyć, że list odróżnia się od pozostałej korespondencji z rejsu „Batorym”. Białoszewski przesłał bowiem sopockiej przyjaciółce kartę własnych notatek, o czym informuje na początku listu. Charakter notatek posiada zwłaszcza pierwsza strona listu, na której zapiski sporządzane były w dwóch pionowych kolumnach. Warto zaznaczyć, że niektóre z nich przyjmują postać haseł – skrótów myślowych oddzielonych poziomymi liniami, typowych dla notatek, ale dość rzadkich w korespondencji. Podkreślam ten fakt, gdyż pierwotnie notatkowa forma listu pozwala nam widzieć w interesującym nas określeniu odautorską sugestię pojmowania procesu percepcji. Przywołajmy fragment listu:

malachity na morzu

 małpio boski zachwył

 kontemplacja dynamiczna

 ruch połyski i kołysanie
 zieleni

 [...]

⁵¹ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 3970, k. 35.

⁵² ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 54 r.

Śliwa „Objężdżamy Europę. Objężdżamy mapę”

boskie piany
mogą się tu rodzić
wodne tłumy na oczach

przy statku
piany – formy trzymające
warstwami się za ręce
dziurawe warstwy
w płasie trzymające się za ręce⁵³

Zacytowany fragment listo-notatek jest podwójnie interesujący. Przede wszystkim podsyła nam określenie, którego poszukiwaliśmy, by odpowiednio nazwać typ percepcji z pokładu statku. Termin „kontemplacja dynamiczna”, pozornie oksymoroniczny i wewnętrznie sprzeczny, w równym stopniu akcentuje oba charakterystyczne aspekty wizualnego odbioru świata z pokładu widokowego: kontemplacyjną statykę obserwatora i dynamikę zmiennego morskogo pejzażu. Z drugiej strony przynosi też pewien obraz, załączek literackiego pomysłu, który nie został jednak w prozie rozwinięty. Przypomnijmy, że o ile w *Obmąpywaniu Europy* mogliśmy przeczytać jedynie: „Woda pieni się, iskrzy. Przybiera różne kształty”⁵⁴, list precyzyjnie wskazuje na nasuwające się Białoszewskiemu skojarzenia. Dopowiada konteksty mitologiczne: boską kreację istot z morskiej piany. Identyczny obraz znaleźć też możemy w liście do Jadwigi Stańczakowej z 17 marca 1981. Zacytujmy:

Fale po statku na bokach pokazują malachity, wywracają farandole wielowarstwowe [trzymanie?] się wciąż zmiennych pian trzymających się za ręce.

Zrozumiałem, że musiałem widzieć starożytni całe tłumy bóstw rodzących się z fal. I kombinowali patrząc na okrągłą idealnie mokrą ziemię, że to jakaś rzodkiew w czymś pływa, albo na żółwiach (okrągła pokrywa).⁵⁵

Mimo zbliżonego w obu listach doboru słów i wyrażań, jak na przykład: „malachit”, „warstwa”, „piana”, „trzymać się za ręce”, w liście do Jadwigi Stańczakowej interesujące nas określenie „kontemplacja dynamiczna” nie pojawia się. Można więc wnioskować, że Białoszewski, notując tę myśl na kartce – wtórnie wykorzystanej jako papier do korespondencji – skrótowo nazwał własny stan podczas obserwacji morza. Podkreślił w ten sposób, że kontemplacyjne skupienie nie wyklucza dynamicznego odbioru rzeczywistości, wręcz przeciwnie – pozwala zanurzyć się w transie i jednocześnie prawdziwie zachwycić zmiennością świata. Nie dziwią więc zdania z karty pocztowej z 23 marca 1981 do Maryli Winiarskiej: „Statek się nie znudził. Morze nie znudziło. Płynięcie nie znudziło. Morze Śródziemne z pozoru niebieskie. W głębi duszy i ciała zielone”⁵⁶. W tym krótkim bilansie mor-

⁵³ Tamże.

⁵⁴ M. Białoszewski *Obmąpywanie Europy...*, s. 192.

⁵⁵ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 3970, k. 32 v.

⁵⁶ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 103.

skiej podróży nie sposób nie dostrzec właściwej Białoszewskiemu pasji odkrywania świata, umiejętności dostrzegania zróżnicowania w pozornej identyczności, święta – w szarości dnia codziennego, wyjątkowości – w tym, co może się wydawać zwykłe.

Obok opisów morza na kartach *Obmąpywania Europy* znajdziemy też świadectwo spotkań z lądem – „podpływającą” do obserwatora Europą. Mając w pamięci rozległy widok z dziewiątego piętra mrówkowca na Siekierki, Grochów i Mokotów z tomów *Chamowo* i *Odczepić się*, zatrzymajmy się przy panoramie, jaka roztacza się z pokładu statku na Konstantynopol – miasto, które dla Białoszewskiego, jak można przypuszczać, oznaczało swoistą granicę cywilizacyjną. Wszak w jednym z wierszy, powstałych po przeprowadzce na Saską Kępe, spacerujący po łąkach Chamowa bohater Miron mówi: „Idą trawy przez Siekierki / na Konstantynopol”⁵⁷. Konstantynopol – cel wypraw krzyżowych – nie przestaje i w *Obmąpywaniu Europy* być czymś więcej niż tylko kolejnym punktem na mapie Europy czy jedną z wielu atrakcji rejsu. Spotkanie dwóch kultur i narodowości: Polaków i Turków rozwiązane zostało w sposób humorystyczny. Zamiast krucjaty odbędzie się walka na ceny, podbój handlowy. Przywołajmy fragment *Obmąpywania Europy*:

Dzień się podnosi, a ciepłej się nie robi. Zimny wiatr marszczy wodę. Widok za to wspaniały. Najpiękniejsze położenie miasta. Jakie można sobie wyobrazić. Widać ileś kopuł. Na samym występie brzegu trzy kopulaste twory. Z minaretami. Pytam dwóch pań [...], która to jest Aja Sofia. Bo któraś z nich była tu i wie. Jednak nie od razu teraz wie. Zastanawia się, ta, ta czy tamta, wreszcie mówi, że chyba ta. Dziwne. Z tymi Ajami Sofiami. Ma być ta jedna nieporównywalna, a ma swoje odbicia, kopie. [...]

Wpłynęliśmy właściwie w środek miasta, między ulice. Znow patrzmy z wysoka na wybrzeże. Tam kamienice i ludzie z zadartymi głowami przyglądają się nam. Już gotowi do handlu. Nasi też gotowi do handlu.⁵⁸

Choć bohater *Obmąpywania Europy* zdaje się odnotowywać wszystko, co towarzyszy pierwszemu zetknięciu z Konstantynopolem, z warunkami pogodowymi włącznie, w przedstawieniu samego widoku jest dość oszczędny w słowach. Chciałoby się powiedzieć: patrzy, ale nie opisuje, raczej nazywa. Czytelnik otrzymuje zaledwie kilka zdawkowych informacji, z których układa się pocztówkowa panorama Konstantynopola – „wspaniały” widok z kilkoma kopułami i minaretami górującymi nad miastem. Jednak, czy nie inaczej „opisywał” Białoszewski panoramę z mrówkowca, wymieniając zarysowujące się na horyzoncie wieże i kopuły warszawskich kościołów? Równocześnie, podczas rejsu „Batorym” doświadczenie wzrokowe budzi chęć wyjścia w stronę drugiego człowieka, domaga się językowego dopełnienia – rozmowy. W przywołanym fragmencie *Obmąpywania Europy* to właśnie dialog, przytoczony w mowie zależnej, wysuwa się na pierwszy plan. Tak jak oglą-

57 M. Białoszewski *Topole, świeci woda, kusi*, w: tegoż *Utwory zebrane*, t. 7: „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, PIW, Warszawa 1994, s. 63.

58 M. Białoszewski *Obmąpywanie Europy...*, s. 208-209.

dając morze z pokładu widokowego, Miron – uczestnik rejsu chciał wiedzieć, co to jest „to brązowe”, tak teraz w sylwecie miasta pragnie rozpoznać sławną Hagię Sofię, problem tylko w tym, że nie jest ona jedyna. Znowu zauważamy pewną niekonsekwencję w stosunku do deklarowanego w wywiadzie „konsumowania na chłama świata”. Płatanina i przemieszanie wartości okazują się pozorne. Skoro bohater chce odróżnić oryginał od kopii, oznacza to, że nie jest mu obojętne, na co spogląda.

Można by zadać zainspirowane postmodernizmem pytanie, czy w świecie wszechobecnych symulaków rozpoznawanie tej jednej jedynej Hagii Sofii w ogóle ma sens? Białoszewski jednak go nie stawia, proponuje inne. Oglądając wnętrze zabytkowej świątyni, bohater *Obmapywania Europy* będzie raczej pytać o subtelną zależność między widzeniem a wiedzą, konfrontować oczekiwania z realnym doświadczeniem. W liście do Józefiny Musidłowskiej z 31 marca 1981 autor *Donosów rzeczywistości* napisał, że Hagia Sofia „wyróżnia się szlachetnością”⁵⁹. Bohater jego prozy nie do końca jednak ufa swoim zmysłom. Zadaje przekorne pytanie: „Ale czy to by się zauważyło, gdyby się nie wiedziało?”⁶⁰.

Co więc wie bohater *Obmapywania Europy*, z jakim przygotowaniem udaje się w rejs, czego się spodziewa – jakich obrazów, widoków, percepcyjnych doświadczeń? Na kartach tego utworu, ale też i innych utworów Białoszewskiego możemy znaleźć niejedno porównanie obcego miasta, miejsca, architektury, zwyczajów – z tym, co swojskie i dobrze znane. Zabieg ten nie uszedł uwagi zarówno pierwszym recenzentom wydanego przez PIW tomu *Obmapywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, jak i późniejszym badaczom podróżniczej twórczości Białoszewskiego⁶¹. Nie dokonano jednak jego głębszej analizy, poprzestano na rozpoznaniu w nim jednej z technik osvajania nieznanego. Tymczasem cytowane chętnie przez badaczy humorystycznie zabarwione skojarzenia miejsc geograficznych, utworzone według typu: w jakimś obcym mieście jak w znanym mieście, na przykład w Nowym Jorku „jak w Sieradzu”⁶², „jak w Przasnyszu”⁶³, w *Obmapywaniu Europy* należą do rzadkości. Odnaleźć możemy co prawda zapadające w pamięć czytelnika porównania osiedla na przedmieściach Konstantynopola z blokami na Chamo-wie, czy bazarowych zwyczajów – identycznych w Kairze, Konstantynopolu i żydowskich Nalewkach. Należy jednak podkreślić, że w *Obmapywaniu Europy* dominują nie tyle zestawienia miejsc obcych ze znanymi, a więc próby kulturowej

⁵⁹ ML, Dział Rękopisów, nr inw. 4001, k. 58 r.

⁶⁰ M. Białoszewski *Obmapywanie Europy...*, s. 211.

⁶¹ Por. K. Pieńkosz *W Ameryce jak w Garwolinie*, „Literatura” 1988 nr 1; J. Kajtoch „Gadane” *dzienniki podróży*; T. Sobolewski „Nie bój się nic”, s. 119; P. Michałowski *Mironistyka...*; M. Czermińska *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993, s. 86.

⁶² M. Białoszewski *AAAmeryka*, w: tegoż *Utwory zebrane*, t. 9, s. 220.

⁶³ Tamże.

przekładalności obcego na znane, ile konfrontacje rzeczywistości naocznie doświadczanej w podróży z jej zapośredniczonym przez media obrazem przywoływanym z pamięci. Przy tym mam tu na myśli zarówno medium języka, a więc świadectwa lektur i rozmów, jak i medium obrazu – filmu, ilustracji, fotografii, malarstwa. W efekcie tworzą się porównania według wzoru: „coś jest jak na obrazku / w filmie”, przy równoczesnej możliwości zaprzeczenia podobieństwu: „coś jest inne niż na obrazku / w filmie”. Stąd w *Obmąpywaniu Europy* czytamy o londyńskich czerwonych piętrowych autobusach „jak na obrazku”⁶⁴, bazarze w Konstantynopolu znanym „ze słyszenia i z obrazków”⁶⁵, Samuelu Johnsie znanym „z czytania”⁶⁶, ale i o uliczce przed kościołem św. Pawła w Londynie, na której nie ma tłumów jak w dickensowskim filmie. Przykłady można by mnożyć, zatrzymajmy się bliżej przy dwóch. Zacytujmy:

Przed laty na łóżku na placu Dąbrowskiego podczas moich lat leżących, kiedy byłem pewien, że już nigdy nigdzie nie będę podróżował, bardzo uważnie czytałem różne książki, pamiętniki, opisy podróży, opisy historyczne i między innymi wtedy wyczytałem o królowej, która siedzi na wysokim zamku w Raguzie i coś tam kombinuje. Wyobrażałem sobie właśnie na jakiejś skale dalmatyńskiej między Adriatykiem i brzegiem gotycką królową. No i jestem tu. Królowa wprawdzie nie żyje. Ale jest Ragusa i jestem ja. A królową można sobie przypomnieć i wyobrazić.⁶⁷

Trochę mnie zawiodło to Ajaccio. Przypominam sobie, że przed laty, za stalinowskich czasów, kiedy nie było mowy o podróżach, byłem w kinie i na dodatku filmowym pokazywali statek przejeżdżający właśnie tak jakby wzdłuż Korsyki. Mijanie Ajaccio dom po domu. Palmy. Wydawało mi się to wtedy nadzwyczajne. I niemożliwe do osiągnięcia. Teraz jestem tu. Widzę te palmy. I to nie jest to, czego się spodziewałem.⁶⁸

Oba przywołane fragmenty skomponowane zostały według podobnego schematu: percypowany widok przywołuje w pamięci obserwatora zapośredniczony, czy to przez lekturę czy film, obraz danego miejsca. Wraz z nim przypominają się także okoliczności, w których narrator-Miron czytał przed laty relację z podróży do Dubrownika i Raguzy czy oglądał film o Ajaccio – uniemożliwiający realną podróż stan ducha i stalinowski reżim. „A teraz jestem tu” – mówi bohater *Obmąpywania Europy*, podkreślając w ten sposób, że oto mimo trudności udało się, spełniło się marzenie o osiągnięciu nieosiągalnego. Co jednak, gdy realna Ragusa i prawdziwe Ajaccio nie przypominają tych z filmu/obrazka/książki, a nawet więcej – nie dorastają do wyobrażeń? Narrator-Miron, jak każdy zwiedzający, pragnie autentyczności, chce poznać obcą rzeczywistość taką, jaka jest, a to wymusza konieczność zweryfikowania różnic między wyobrażonym a widzianym. W pierw-

64 M. Białoszewski, *Obmąpywanie Europy...*, s. 188.

65 Tamże, s. 211.

66 Tamże, s. 188.

67 Tamże, s. 204.

68 Tamże, s. 202.

szym z cytatów bohater uzupełni rzeczywistość wyobraźnią, w drugim – pogodzi się z rozczarowaniem.

Widzenie przez pryzmat wiedzy i pamięci, do mistrzostwa doprowadzone w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*, jest więc obecne i w *Obmapywaniu Europy*. Obdarzony świadomością wizualną narrator-Miron po raz kolejny udowadnia, że nie „konsumuje na chłama świata”. Jego spojrzenie, mimo prób upozorowania go na niewinne i nieuprzedzone, można by raczej nazwać – zgodnie z klasyfikacją Johna Urry’ego – zapośredniczonym albo inaczej medialnym (*mediatised gaze*), a więc takim, które wychwytuje i rozpoznaje motywy z mediów⁶⁹. „Tyle widziałem, w tylu miejscach już byłem”⁷⁰ – mówi narrator-Miron. Tak bogatych wizualnych doświadczeń nie sposób odrzucić. Stale obecne w pamięci będą wpływać na odbiór tego, co oglądane w podróży.

Drugim, nie mniej ważnym, kontekstem realnych wypraw Białoszewskiego i bohatera jego prozy pozostaje świat wyobraźni, obrazy mentalne tworzone podczas podróży palcem po mapie, jedynych, jakie były możliwe w depresyjnej komunistycznej rzeczywistości. Wbrew oczekiwaniom czytelnika to właśnie one okazują się podróżami życia, nie jest ich w stanie przyćmić autentyczne doświadczenie. W *AAAmeryce* Białoszewski idzie nawet dalej, określając mianem podróży „lata leżenia w ciemnym pokoju, namysły, dziwny stan, wizje, pisanie, niewychodzenia”⁷¹. W przywołanym cytacie podróżą nazwane zostaje jej zaprzeczenie: bierność, leżenie, ciemność, brak bodźców wizualnych.

W *Obmapywaniu Europy* autor *Obrotów rzeczy* drugi raz odwraca przerośnięcie: skoro można podróżować nie wychodząc z domu, to można też „obmapować” rzeczywistość, „obmapować” Europę na żywo, przy udziale swojej cielesności, unieruchamiając kontynent w niby-dziennikowej prozie. Nieprzypadkowo na kartach tego utworu tak często mówi się o fizjologii: poszukiwaniu pisuaru czy toalety, przypadkowym seksie współlokatora z przyjaciółką z innej kajuty, obżarstwie uczestników rejsu, sflaczałych ciałach turystów opalających się na pokładzie statku. Podróż „Batorym” to podróż namacalnie cielesna, zmysłowa. Stworzony przez Białoszewskiego bohater męczy się, odczuwa ból serca, ma odciski i pęcherze na stopach. Podróż wypełnia jego codzienną aktywność, przenika do jego snów. Odczucia ciała bywają czasem tak intensywne, że odwracają uwagę od zabytków, stają się wobec nich konkurencyjne. A to powoduje, że w kadrze spojrzenia przedostaje się codzienność, która zbliża europejskie miasta i Chamowo: bezpańskie żółte psy na ulicach Aten, śliskie schody na Areopag, przekupka sprzedająca pocztówki za grosze. Narrator odnotowuje też swoje percepcyjne zdziwienia, jak choćby to, że londyński plac Piccadilly jest trójkątny a nie okrągły, „Erechtejon w rusztowa-

⁶⁹ A. Wieczorkiewicz *Apetyt turysty*, s. 152. Por. J. Urry *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Sage Publications, London–Newbury Park–New Delhi 2002.

⁷⁰ M. Białoszewski *Obmapywanie Europy...*, s. 203.

⁷¹ M. Białoszewski *AAAmeryka*, s. 235.

niach”⁷², a „kariatydy małe”⁷³. To naturalne, że takie konfrontacje się pojawiają. Muszą się pojawić na przecięciu wiedzy, czyli tego, co już się widziało, czego się obserwator spodziewa i widzenia, czyli tego, co tu i teraz naocznie obecne, percypowane w takim, nie innym kontekście, oświetleniu, stanie ciała i ducha. Dopiero wówczas powstaje pełny obraz rzeczywistości, w którym znajdzie miejsce także to, co na pozór marginalne i nieistotne. Białoszewski niejednokrotnie zaświadcza swoimi tekstami, że równie ważne może być to, co obok, poza oficjalną trasą zwiedzania. Jak nikt inny wiedział bowiem, że zachłanny wzrok w swym nienasyconiu pożera to, co wielkie i to, co małe, ukryte w cieniu wielkiego.

Abstract

Anna ŚLIWA

“Touring Europe. Touring the map”. Miron Białoszewski’s logbook

This article analyses the literary record of poet’s perception of the world during a voyage along the coasts of Europe, described in Miron Białoszewski’s posthumous book *Obmapywanie Europy* – along with a discussion of the work’s origins. Of special interest is, apparently, the role of the sense of sight in ‘domesticating’ the vessel, ‘spying on’ its passenger’s behaviours, and creating a map of Europe, transposed as it is into the matter of language. The sight appears not to be the ‘most noble’ of the senses at all. While absorbing anything spotted, without much selection or filtering, it shows a ‘loutish’, greedy facet. Conceived as ‘consumption by brute force’, seeing can be read in terms of a metaphor within which Białoszewski has contained an anthropological project of his own creative activity.

⁷² M. Białoszewski *Obmapywanie Europy...*, s. 206.

⁷³ Tamże.

Jan P. HUDZIK

Zrozumieć Śląsk. Różnica kulturowa i granice teorii

List z Polski:

„Myślę, że ten czas poświęcony na Śląsk otworzy u Ciebie zdrowe spojrzenie na kwestię Śląska, bez tej mgły idealizacji, ot zwyczajnej krainy prostego ludu, o języku kłującym w uszy... Bercikowe gadanie tłucze mi się po głowie”.

K.

Poniższy tekst to zapis refleksji, jakie towarzyszyły mojemu wyjazdowi na zjazd kulturoznawców w Cieszynie (październik 2009). Tak się złożyło, że po raz pierwszy udałem się wtedy na Śląsk jako filozof.

Filozof odwiedza Śląsk i dzieli się ogólną refleksją na temat różnicy

Powraca filozof na Śląsk, tam, gdzie się urodził i wychował. Nieosiadły intelektualista, koczownik pomiędzy domami i językami. Pyta o to, kim jest. Chce poznać innego w sobie lub może: siebie innego. Pytanie to budzi dziś szacunek – każdemu wypada je zadawać, aby poznać własną genealogię. Filozof zastanawia się, jakiego więc rodzaju kotem tak naprawdę jest¹? Nie wie, co począć ze swoją

¹ Trawestuję uwagę Clifforda Geertza: „Kłopot z etnocentryzmem tkwi w tym, że utrudnia nam [...] określenie własnej relacji wobec świata, zorientowanie się, jakiego rodzaju nietoperzami naprawdę jesteśmy” (C. Geertz *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2003, s. 98).

ślaskością – marne to pocieszenie, ale przypomina sobie, iż w podobnej sytuacji był kiedyś nawet sam Franz Kafka. Przyznawał on, że z wszystkiego, co żydowskie, bliskie są mu – „niezależnie od [jego] stanu umysłu” – jedynie opowieści chasydzkie (i to jeszcze – a to już mój komentarz – te w bardziej przystępnym, uproszczonym tłumaczeniu Chajima Blocha, nie tak „drastycznym”, jak Martina Bubera), cała zaś reszta pozostaje mu obca: „jestem w nią jednym powiewem wiatru wdmuchiwany, a innym znowu zaraz dalej porywany”².

Filozof wydaje się równie niekompetentny w materii śląskiej, jak praski pisarz w żydowskiej. Mimo kapryśnej wietrznej pogody, musi jednak wybierać: albo ustali, co to z niego za kot, określi miejsce swego pochodzenia, obszar zamieszkania i znaki szczególne, albo zajmie się tylko robotą analityczną nad pojęciem tegoż zwierza i najpierw wydobędzie z niego, powiedzmy, samo miauczenie – kota w całości nie ujrzy. Po krótkim namyśle uświadamia sobie, że w rzeczy samej jest to dylemat, który porusza go b a r d z o, prywatnie – jako Jana Hudzika urodzonego w Rudzie Śląskiej 14 czerwca 1960 roku, z ojca Ewalda i matki Otylii, zamieszkałego od 1979 roku w Lublinie – i zawodowo, na polu filozofii. Prywatne i publiczne, subiektywne i obiektywne zdają mu się w tej refleksji antynomiami pozornymi. Tu i tam, w życiu i w nauce wobec wszystkiego, co poszczególne, co zdarza się raz i nie daje się powtórzyć, zachowuje się albo bezceremonialnie (ujmuje to po prostu w znaną sobie siatkę znaczeń – i widzi w tym to, co zna i czego szuka), albo z należą – jak to odczuwa – ostrożnością, kiedy daje sobie i napotkanej różnicy czas, cierpliwie, a nawet nieskończenie zwleka z momentem jej skonsumowania, próbując ująć ją nie w tym, czym ona jest, lecz w jej stawaniu się. To w uproszczeniu dwa odmienne style myślenia i działania – ten drugi, zarówno w życiu, jak i w nauce, jest chyba rzadziej spotykany, przyznaje z goryczą. W tym pierwszym praca nad ustaleniem tego samego domaga się czegoś innego – polega na ekskluzji i negacji – w tym drugim natomiast idzie o samą różnicę, która zawsze już w jakiś sposób zawarta jest w tożsamości. Przypomina sobie, że ów drugi wariant próbuje tłumaczyć na przykład koncepcja zwana ontologią fundamentalną, wedle której w bycie, to znaczy w tym, co jest zawarte jest coś innego, (to jest) b y c i e, które nie jest. Filozof wie, że nie jest to tylko gra słów. Ale nie potrzebuje tu tego wyjaśniać. Sądzi, że wystarczy odwołać się do doświadczenia: gdyby bowiem różnica była czymś radykalnie nowym, to wieściłaby nam zgubę, niemożność odnalezienia się wśród jednostkowych osób i rzeczy. A skoro tak źle z nami nie jest, to w jej strukturze musi być coś, co podziela ona z innymi poszczególnościami, i co, z jednej strony, sprawia, że nasze poznanie polega na rozpoznaniu, zatacza koło, jest anamnesticzne, z drugiej zaś umożliwia nam formy zachowań, jakie wspólnie podzielamy z innymi. Różnica musi więc jakoś przenikać się z t y m s a m y m.

I jeszcze jedna uwaga. Oczywiście łatwiej nam poruszać się na własnym terenie, gdzie większość naszych zachowań jest rutynowa, rzadko kiedy coś nas zaska-

² F. Kafka *Briefe 1902-1924*, Fischer Verlag, Frankfurt am Mein 1992, s. 172-173.

kuje i wytrąca z biegu codziennych spraw. Czujemy się pewnie i bezpiecznie w świecie, który jest stabilny i przewidywalny, gdzie precyzyjnie potrafimy się ze sobą porozumiewać – język jest bezbłędny, przezroczysty. Przedstawia i wyraża to, co naturalne i swojskie, co jest własnością przestrzeni społecznej i pokrywa się z jej organizacją poznawczą, z podziałami i rozróżnieniami – na dozwolone i zakazane, dobre i złe, prawdziwe i fałszywe, przyjazne i wrogie – dokonywanymi przez ludzi bezgraniczne ufnych w potęgę swojego zdrowego i praktycznego rozumu³. Filozof nie chce się jednak ponad nich wynosić, bardziej odczuwa potrzebę rozliczeń ze swoim profesjonalnym, tradycyjnie ekskluzywnym pojmowaniem świata, nobilitowanym przez fundatorów dyscypliny, przekonanych, że samą myślą, tj. samym rozumem do każdej rzeczy podejść można. Jest tak dlatego, tłumaczy, że myśl ma skłonność do ustalania tego, co jest – do ujęcia i stoty, pokazania modelowego kota, wyabstrahowania z niego miauczenia, zarejestrowania go za pomocą odpowiedniej aparatury i prezentowania następnie na wystawach osobliwości, na koniec zaś zabiegania o umieszczenie, jako wzorca, w międzynarodowym biurze wag i miar. Tyle tradycja metafizyczna. Doświadczenie – na ogół w tej tradycji mniej doceniane (to tylko dygresja, a może uszczypliwość) – uczy jednak, że zwykle z tych ustaleń musimy się szybko wycofywać, prześciga je bowiem przygodna rzeczywistość, która nie tyle jest, ile staje się. A coś takiego daje się tylko opowiedzieć, a nie poznać i wyjaśnić. Ujęta tu i teraz, rzeczywistość ta jest już nie całkiem taka sama, jest inna od tej, którą dopiero co zdołaliśmy uchwycić. To stałe wycofywanie się z odkrytych uprzednio prawd ilustruje grę, jaka toczy się między tym, co jest własnością rzeczy a tym, co należy do planu języka, lub jeszcze inaczej: między intelektem a wyobraźnią, faktycznością a możliwością, rzeczywistym a fabularnym. Nie znamy reguł, które określają proporcje między tymi członami – gdybyśmy je znali, świat byłby płaski i monotony. A tak jest rozmaity i zaskakujący, co jednych cieszy, u innych zaś budzi lęk, wstręt, nawet agresję.

Tłumaczy, dlaczego nie można poznać Śląska
(przy czym stanowisko jego nie ma nic wspólnego
z tzw. sceptycyzmem)

Ani biały, ani czarny, ani polski, ani niemiecki, biało-czarno-szaro-zielony, czesko-austriacko-niemiecko-polski. Melanż, substancja lepka, płynna, tekstualno-materialna. Z urody i pochodzenia Śląsk to mieszaniec, dziecko i rodzic nowoczesności w jednym: plac eksperymentalny dla wynalazków rewolucji naukowo-technicznej oraz jej centrum energetyczne. Hybryda, która wymyka się modelom teorii socjologicznych, usiłujących dopatrzeć się jakiejś wymiernej/prostej zależności między bazą i nadbudową, systemem – gospodarką i administracją – i Le-

³ Zob. Z. Bauman *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, PWN, Warszawa 1996, s. 214-228.

bensweltem. Wbrew logice nowoczesny w tym pierwszym i (zważywszy na dominującą tendencje) tradycyjny w drugim. Otwarty na innych – na ogół biednych, opuszczających swoje rodzinne strony częściej za chlebem niż dla romantycznej przygody – i zarazem zamknięty przed nimi, pozerający ich przez swoje lokalne zwyczaje i style życia, względnie trwałe formy kultury stacjonarnej głównie w obszarach pracy, rodziny, języka i czasu wolnego.

Filozof pyta, jak sobie z czymś takim poradzić? Intuicja podpowiada mu ostrożność i zastosowanie tego drugiego ze wspomnianych na początku stylów myślenia. Ująć niezwykłość w jej stawaniu się, to zadanie aporetyczne, bez pewnej drogi i bez kresu. Wszelka próba jej poznania musi wiązać się z nazwaniem jej, utrwaleniem, zamianowaniem niejako w martwą naturę, studium uniwersalnych znaczeń. Stąd i konieczność jej opowiedzenia, które nawiązuje do innych zastanych opowiadań. Procedura ta domaga się cierpliwości, zdolności odkładania w czasie ułożenia się z nieznośną nieprzejrzystością bytu. Chwytnie stawania się przypomina nabieranie wody przetakiem lub łapanie ręką powietrza, albo owego kota, który stale się jej wyslizguje: gdy dziś ktoś zdoła opisać jego miauczenie, jutro brzmi mu już ono trochę inaczej, co więcej, bardziej charakterystyczne niż miauczenie, według najnowszego stanu wiedzy na temat kotów, okazują się wtedy jego zdolności łowieckie, gdy dziś wydaje się jedyny i niepowtarzalny, jutro jakoś dziwnie zaczyna wykazywać podobieństwa do innych osobników swego gatunku. Czyżby więc takie definicyjne wysiłki były pozbawione sensu? Tylko pozornie. Tak to jest z substancją śliską, lepką i płynną, tłumaczy filozof. Nigdy nie uda się dotrzeć do jej istoty, uchwycić w czystym, autentycznym wydaniu, bezpośrednio – tj. bez użycia naczyń: pojęć, języka, reprezentacji – w tym, co decyduje, że jest ona tym, czym jest: to coś przywiera do ścian naczyń, przyjmuje ich kształty, a że naczynia stale się zmieniają, to i ono także wraz z nimi ulega stale odroczeniu w czasie, w przestrzemi – rozmazaniu i rozplenieniu.

Na różnicę kulturową składa się wiele takich naczyń, schematów postrzegania świata, które zaczynają wchodzić ze sobą w interakcję, wzajemnie się korygować i uzgadniać⁴. Każde jej ujęcie to propozycja porządku, sensu, ustalenia tego, co jest właściwe, a co nie. Prawda na jej temat jest funkcją takich właśnie założeń – reguł dyskursu lub pola badawczego, jak powie filozof uczenie. Jako taka jest więc historyczna. Nie jest wartością absolutną, nie jest też tylko poznawcza. Także moralna – a za nią społeczna i polityczna – o czym przekonuje się filozof, świadom, iż jeszcze bardziej destabilizuje interesującą go różnicę, gdy próbuje ją zagarnąć za pomocą własnych siatek znaczeniowych. Zadanie to w jego wypadku komplikuje się w dwójnasób, nabiera karkołomnej, wielopiętrowej konstrukcji: jest osobistym i zawodowym wyzwaniem.

⁴ Zob. L. Gandhi *Teoria postkolonialna*, przeł. J. Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 121.

Wyznaje swoje credo,
próbuję zrozumieć i nie zdradzić

Filozof ma poczucie długu wdzięczności, jaki zaciągnął u ludzi, wśród których wyrastał i dojrzewał i którzy ukształtowali go, nauczyli w dzieciństwie mówić, płakać, śmiać się, modlić i przeklinać. Ale jak oddać im sprawiedliwość? Kto bardziej go ukształtował, co i ile zawdzięcza sobie, a co i ile innym? Jak proporcjonalnie rozłożyć tu „dobra”, skoro nie zna żadnej miary „słuszności” podziału? A może, myśli sobie, chodzi o to tylko, żeby mieć zdolność i odwagę to wszystko wypowiedzieć, znaleźć na opisanie tego jakiś język, mniej lub bardziej precyzyjny, nieważne, wejść w dyskurs, zróżnicować, powiększyć i rozmnożyć go. Słowami, nigdy niewypłacalnymi, jak samo opisywane przez nie życie, wytyczyć w ten sposób – wierząc w ich siłę sprawczą – jakiś obszar wolności. Nie pozwolić być rzeczom w wielkim spokoju bytu – zaingerować w nie.

Jest utopistą na miarę utopijności pojęć, w których pracuje. Pojęcia nigdy nie są w stanie schwytać tego, co się staje, mijają się z tym, wychodzą poza, konstytuują jakąś ziemię i jakiś naród, którego jeszcze nie ma⁵. Ów naród ma dopiero nadejść, jego przyście/obecność jest stale odraczane, odsuwane w czasie. Tęsknota za nim i umiłowanie go nie wiążą się z nacjonalizmem, raczej z hebrajską nostalgią Ziemi. Powrót do takiej Ziemi, do takiego Miejsca nie obrazuje mitu Odyseusza, lecz historię Abrahama, który na zawsze opuszcza swoją ojczyznę i wyrusza do nieznanego kraju. Powracać w tym stylu – myśleć i działać – przystoi nie tylko filozofowi, ale jemu także, jeśli ma być sobą i tworzyć pojęcia, oddawać się pracy, która nie ma początku ani końca, jest niestannym eksperymentowaniem. Taki filozof może stawać się Ślązakiem tak samo jak i Indianinem po to tylko, żeby Ślązak lub Indianin mógł sam stawać się kimś innym i wyznać się swej agonii. Kontaktuje się więc tylko z taką grupą etniczną, która nie uznaje się za czystą, lecz za skundloną, gorszą, koczowniczą, uciskaną mieszanek⁶.

Zrozumieć ją to oddać jej sprawiedliwość. Dla filozofa to okazja, by wziąć odpowiedzialność za tych, którym zawdzięcza to, kim jest. Skali tego długu nie określili jednak poznawczo. Nigdy też nie ustalili dokładnie proporcji między tym, co jego własne a tym, co należy do języków: tego rodzimego, w którym wyrastał, *Muttersprache*, i tych wyuczonych, w tym także filozoficznych. Czuje to samo, co Horst Bienek:

Sytuacje graniczne. Przejścia. Ambiwalencje uczuć, pochodzenia, charakteru, języka. Także w duszy. Nie bez powodu czas dojrzewania jest tym czasem, który chce ciągle opisywać.⁷

5 Zob. G. Deleuze, F. Guattari *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 122.

6 Zob. i por. tamże, s. 123-125.

7 H. Bienek *Opis pewnej prowincji*, przeł. B. Fac, Atext, Gdańsk 1994, s. 64.

To syndrom kultur pogranicza – synonimu niejednoznaczności, mieszanki tradycji i języków, która nie poddaje się całościowemu ujęciu, będąc stale wystawiona na totalizujące roszczenia, nadchodzące z odległych centrów kultur narodowych oczekiwania identyfikacji i jednoznaczności. Całe systemy symboliczne, wobec których różnica zawsze jest niepełna i niedoskonała. W kontekście nowoczesnych państw narodowych pogranicze było, jest i będzie pokraczne, podejrzane i nieczyste – w każdym wymiarze: politycznym, etnicznym, lingwistycznym, ale także moralnym. Oczyścić z wszelkich poszlak nie normalności może je jedynie zamiana statusu na „kresy” – za sprawą tego typu ideologicznego dopalacza pogranicze znajdzie się w samym centrum świadomości narodowej, jego mieszkańcy awansują na strażników stanu posiadania, patriotów-bohaterów walczących na rubieżach o zachowanie jedności i ciągłości tradycji, żyjących w czaruującym krajobrazie bliskim sercom wszystkich prawdziwych członków narodu. To, co brzydkie i prostackie – „Wszystko tu ma jeden charakter, jeden kolor. Świątynia nędzy ludzkiej – to pewna”, jak fotografuje Śląsk pisarz, wychowany na „kresach”, Jarosław Iwaszkiewicz⁸ – staje się nagle piękne i wzniosłe, tak jak domek rodziny Basistów w *Soli ziemi czarnej* Kazimierza Kutza: stаницa, szaniec, mityczny, rajski krajobraz początków rodu. Czysta, autentyczna, uchwycona na gorącym uczynku, niczym niezmacona tożsamość.

Swoi po latach stali się mu obcy, tym bardziej jest ich ciekaw, chce ich zrozumieć. A to nie znaczy wejść w ich skórę, postawić się na ich miejscu, ani nawet naśladować. Zachowania tego typu świadczyłyby o tym, że źle się prowadzi, przypominałby w nich nie tyle filozofa, ile raczej – tu powołuje się na opinię antropologa – romantyka albo szpiega. Owszem, zrozumienie jest dla niego typem myślenia, które nieodłącznie wiąże się z tym, co robi i jak żyje, jest czymś więcej niż tylko tym, co wie. To myśleć i działać w jednym, orientować się w ludzkim świecie, dobrać do niego słowa, które nie odbijają się echem od innych słów, umieć dlatego odróżniać lepsze jego opisy od gorszych. Ale które są lepsze? Te, które pozwalają się poruszać pośród zawiłych struktur pojęciowych ludzi w tym świecie żyjących, trafnie je rozpoznawać, jak chociażby wtedy, gdy odróżnia się „porozumiewawcze mrugnięcia od nerwowych tików i dostrzeżenie różnicę między prawdziwymi mrugnięciami a tymi, które są ich parodią”⁹. Taki projekt *verstehen*, krytycznej refleksji, świadomej swoich uwarunkowań, dobrze służy filozofowi i, jak mniema, nie tylko jemu. Wskazuje on trzy zalety takiego projektu.

⁸ J. Iwaszkiewicz *Podróże do Polski*, PIW, Warszawa 1977, s. 105. Na temat tzw. polskich kresów wschodnich jako dyskursu kolonialnego zob. m.in. B. Bakuła *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie” 2006 nr 6, s. 11-32; M. Janion *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

⁹ C. Geertz *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, s. 31.

Nie ufa obiektywizmowi nauki,
ale zrzeka się też korzyści z różnicy

Pierwszą pożądaną właściwością projektu „badawczego” nastawionego na rozumienie, zdolne oddać sprawiedliwość innym ludziom, jest to, że filozof dzięki niemu przestaje się obawiać posądzenia o brak obiektywizmu. Świadomy swoich własnych ograniczeń, żywi podejrzenia wobec tych, którzy nadmiernie wierzą rozumowi; sam wykorzeniony, skundlony i nieczysty, bardziej niż im ufa pocie-
-wygnańcowi, który wyjaśnia, że „najlepszym powodem, by stać się koczownikiem, nie jest świeże powietrze, lecz ucieczka od racjonalnej teorii społeczeństwa opartej na racjonalnej interpretacji historii”¹⁰. Reprezentanci tzw. całościowej nauki społecznej dość łatwo zapominają o jej politycznej sprawczości, niezwykłych osiągnięciach w zakresie rozwoju XX-wiecznego nomadyzmu. Nie pamiętają też o uwarunkowaniach własnej percepcji świata, mniej lub bardziej świadomie stają więc oni na pozycjach dominujących, operują retoryką podziałów binarnych między obiektywnym i subiektywnym, rzeczywistym i tekstualnym, naukowym i artystycznym, emocjonalnym i racjonalnym. Przyjmując absolutny punkt widzenia, wypowiadają się z poczuciem wyższości, siłą swoich argumentacji miażdżą oponentów (nie partnerów w dialogu). Mówią wtedy, powiedzmy, tak: „debatę [na temat Śląska] często prowadzą i animują ludzie głęboko przeżywający swoją śląskość, ale niemający podstaw do ogólniejszej refleksji społecznej, a już na pewno socjopolitycznej”. I dalej już protekcyjnie: „Potrzeba idealizacji, co oczywiste, najczęściej odczuwana jest przez osoby obdarzone talentem artystycznym, osoby subtelne”, „grupa ludzi związanych ze sztuką, z literaturą, z dziennikarstwem”. „Tu ‘prawda emocji’ była ważniejsza niżli prawda rzeczowych argumentów”¹¹. W swym dążeniu do „socjopolitycznej” poprawności wywodu, powołują się na prawo unijne, które nakazuje przez region rozumieć jednostkę administracyjną, jaką jest województwo¹².

Filozof domyśla się, że p r a w d z i w i n a u k o w c y pozostawiają już artystom i dziennikarzom rozważania nad tym, iż o kształcie tegoż województwa decyduje państwo scentralizowane, alergicznie reagujące na wewnętrzne różnice kulturowe, upatrujące w nich zagrożenia dla własnej integralności, politycznej jedności narodu – w rezultacie narzuca więc ono arbitralnie sztuczne granice swojemu terytorium, lekceważąc jego trwałe historyczno-kulturowe i etniczne podziały¹³.

¹⁰ J. Brodski *Pochwała nudy*, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Znak, Kraków 1996, s. 116.

¹¹ J. Wódz, K. Wódz *Czy nadciągają Ślązacy?*, w: *Nadciągają Ślązacy. Czy istnieje narodowość śląska?*, red. L.M. Nijkowski, Scholar, Warszawa 2004, s. 118, 120.

¹² Tamże, s. 128.

¹³ Zob. na ten temat np. H. Waniek *Mühlstraße/ulica Młyńska*, w: *Nadciągają Ślązacy?*, s. 225-227; T. Zarycki *Polska i jej regiony a debata postkolonialna*, w: *Oblicza polityczne regionów Polski*, red. M. Dajnowicz, Wydawnictwo WSiF, Białystok 2007, s. 38-39.

Rzecz w tym jednak, że realia społeczno-polityczne istnieją tylko w ramach wspólnot dyskursywnych, w których udział biorą zarówno owi naukowcy, jak i artyści i dziennikarze. Także filozofowie. Wszyscy – chociaż wcale niedemokratycznie – nadają im znaczenia. Prawdziwi naukowcy próbują ten fakt ukryć, pozostali członkowie wspólnoty niekoniecznie są tego świadomi. Filozof natomiast odczuwa powinność zdemaskowania mechanizmów konstruowania świata społecznego. Nie staje się przez to kimś wyjątkowym. Przeciwnie, zdaje sobie sprawę z tego, że jego własne opowieści tak samo współkształtują swój przedmiot, jak i opowieści naukowe; że jedne i drugie są tylko fikcjami, zgodnie z etymologią słowa *fictio*: wytworami, czyli czymś skonstruowanym. Jedne i drugie od beletrystyki różnią się rodzajem ram pojęciowych i struktur narracyjnych – wraz z nimi celami, którym służą, i stosunkiem do naszej wiedzy obiektywnej, co znaczyłyby tutaj: pozostającej w zgodzie z obowiązującymi w naszej społeczności standardami – a nie bezpośrednim dostępem do rzeczy samych¹⁴. Najpewniej dobrze wiedział o tym już Arystoteles, kiedy twierdził, że „poezja jest bardziej filozoficzna niż historia”, że więc opisywanie świata w trybie „jak gdyby”, za pomocą obrazów, jest bliższe rzeczywistości – tzn. temu, co jednostkowe – niż opisywanie go za pomocą ogólnych pojęć. Jedno i drugie realistycznie przedstawia świat, ale jedno i drugie też na swój sposób go przy tym fikcjonalizuje. Realność nie jest dostępna bezpośredniej percepcji, zawsze poddana jest bowiem jakiemuś opisowi, to znaczy językowi. Rezygnacja z ambicji uniwersalistycznych, świadomość własnych ograniczeń – nastawień i języków, w proporcjach, których nie potrafi on jednak ustalić – pozwala filozofowi lepiej widzieć swój przedmiot i stawiać tym ograniczeniom większy opór.

Nie przyznając się do swoich ograniczeń – politycznych i metodologicznych – nauki społeczne (o ambicjach holistycznych) nie przyznają się też do swojej fikcyjności, do tego, iż same w swej genezie powodowane są także potrzebą idealizacji: badają struktury społeczne, które są korelatem modeli teoretycznych, czyli sytuacji idealnych (w cytowanym tekście autorzy konstruują tzw. „model decentralizacji o zmiennej geometrii”¹⁵). Fikcyjność nauki – w sensie skonstruowania, a nie fałszywości – ujawniona, odbiera jej przywilej wyjątkowego dostępu do świata społecznego i zdradza jego podwójną naturę – spłot faktów i wartości, rzeczy i słów, materialności i dyskursywności¹⁶. Niezdolna odróżnić jednego od drugiego nauka sama skazana jest na spotkanie z innymi dyskursami – artystycznymi, literackimi, dziennikarskimi, które przedstawiają, tłumaczą i współkreują śląskie realia. Chcąc nie chcąc, w rezultacie inspiruje więc ona także dyskurs kultury opozycyjnej, celebrującej swoje historyczne cierpienia, kolonialną przeszłość, i oferującej, jako rekompensatę, strategię polityczne antykolonialnego nacjonalizmu –

¹⁴ Zob. i por. C. Geertz *Interpretacja kultur*, s. 30-31.

¹⁵ J. Wódz, K. Wódz, *Czy nadciągają Ślązacy?*, s. 129.

¹⁶ Zob. L.J.D. Wacquant *Wprowadzenie*, do: P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 15.

narodowości lub narodu śląskiego. Mechaniczny strukturalizm, który koncentruje się na funkcjonalnych i instytucjonalnych aspektach badanych zjawisk, i uśmierca przez to podmioty działające, przywraca je w ten sposób na nowo do życia, wyznaczając im na ogół pozycję mitologizujących historię kulturowych nawiązań i aków. Regionalnych szowinistów.

Materia kulturowo skundlona jest wielogłosowa, bardziej niż na monolog – tak samo naukowego/socjometrycznego jak i subiektywistycznego sposobu wyjaśniania – otwarta na dialog, rozmowę, w której ścierają się różne sądy i punkty widzenia. Śląsk ma dlatego strukturę zdarzenia/zderzenia różnych dyskursów. Lub inaczej: jest nieprzejrzystym, kłopotliwym – teraz w języku klasyki filozoficznej – ostatecznie jednostkowym faktem, który bardziej daje się doświadczyć, spostrzec i wyczuć¹⁷ niż poznać naukowo, tj. wyjaśnić za pomocą uniwersalnych praw. Efekty wszystkich tych – filozof lubi używać słowa – aistetycznych (pozakognitywnych) sposobów kontaktu z rzeczywistością można tylko opowiedzieć. Ale takie opowiadanie w praktyce nigdy nie może być czyste, w znaczeniu: wolne od teorii. Na ludzki świat jednostkowych faktów składają się także struktury generowane przez wiedzę na ich temat: wchodzą one w zakres określonych instytucji, regulowane są prawem, medycyną, ekonomią, pedagogiką... Jednostkowy fakt to w rezultacie konstrukt – filozof znów musi przyznać, że i w tym wypadku nie zna proporcji – zarówno języków naukowych, jak i literackich (o których jeszcze za chwilę), i wszelkich innych: potocznych, politycznych, medialnych. Śląsk, jak każda różnica kulturowa, jest utopią, miejscem, którego nie ma, rzeczywistością absolutną, w tym sensie, że jest niejako wszędzie i nigdzie zarazem. Dostępną myśleniu dialogicznemu, wolnemu od przemocy sposobów badania kultury z czarno-białym obrazem naszych i obcych, odrzucającemu absolutny punkt widzenia – nie da się wyjść poza kulę, której środek jest wszędzie, a obwód nigdzie. Myśleniu, które traktuje różnicę z pozycji prawdy aistetycznych w nią wglądów. Filozof wierzy, że stawia one opór wszelkim próbom jej esencjalizowania. Prawda o różnicy nie należy do tych z gatunku poznawczych – wymaga uruchomienia wyobraźni, jest czymś, co podlega ocenie, co jest stale kwestionowane (uczeni dopowiedzą: w ramach polityki prawdy, w obszarze danego pola naukowego¹⁸), co nie da się zweryfikować empirycznie – weryfikacja zakłada bowiem stałość relacji znaczące–znaczone – ustalane jest w interakcji. Dlatego jest chwiejna, nie ma za sobą trwałych racji, ani podstaw. Dialogu prowadzonego przez osoby opowiadające swoje przeżycia nie da się zatrzymać, ponieważ różnicy nie da się złapać, przyszpilił niczym motyla pinezką w gablocie. Prawda oceniana musi walczyć o swoje: wykazywać racje niepewne, ruchome, korygo-

¹⁷ To Arystoteles o *aisthesis*, zob. tegoż, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, PWN, Warszawa 1982, s. 221-222 (1142 a 25-30).

¹⁸ D. Couzens Hoy *Critical Resistance. From Poststructuralism to Post-Critique*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2005, s. 134.

wać je, dyskursywnie wzmacniać lub osłabiać, powracać na nowo do doświadczenia... Tylko na tym buduje moc swojego obowiązywania.

Wobec powyższego – to druga pożądana cecha omawianego projektu *verstehen* – filozof zrzuca się więc korzyści, jakie płyną z postaw ekstremalnych: zarówno z kosmopolityzmu rozumu, jak i patriotyzmu emocji – obydwie są równie niebezpieczne przez inspirowanie polityki tożsamościowej, brak tolerancji dla inności, umacnianie wśród ludzi podziałów, które rodzą ostatecznie przemoc. Obydwie widzą tylko jeden rodzaj relacji między tym samym a innym: wykluczenie. Albo – albo. Alternatywa rozłączna zamiast koniunkcji, opozycyjność zamiast równoczesności. Żadnego przenikania, żadnej dialektyki między jednym i drugim. Filozof nie ufa polityce, która akceptuje binarne podziały na większość i mniejszość, swoję i cudzość, lepszosc – w dyskursie śląskim stanowią ją Europejczycy, ludzie cywilizacji zachodniej – i gorszość – ich wschodni sąsiedzi. Nie oddaje ona sprawiedliwości tubylcom, okrada ich z niestabilnych znaczeń. Z jednej strony rozumienie, o które mu chodzi, pozwala oprzeć się urokom wiedzy obiektywnej, socjometrycznych badań, dokumentalizowania i archiwizowania faktów. Oddanie długu różnicy kulturowej nie musi wiązać się z kolekcjonowaniem twardecy i danych. Filozof jest w związku z tym pewien, że nie warto wędrować na Śląsk tylko po to, by zbadać czystość krwi jego mieszkańców, policzyć tam Polaków, Niemców i Ślązaków, ewentualnie koty lub cyklistów, zapewne, domyśla się, tak samo jak „nie warto wędrować dookoła świata tylko po to, by policzyć koty w Zanzibarze”¹⁹.

Z drugiej strony natomiast omawiane rozumienie pozwala też stawić opór pokusie tworzenia genealogii źródła, mistycznego zaczarowania, sentymentalnych powrotów do krainy dzieciństwa. Filozof, który wyrzeka się korzyści, jakie może dziś (demokracja, Unia Europejska) czerpać z różnicy, obawia się, że jeśli ją złapie (zidentyfikuje), to zdradzi siebie i swoich bliźnich: spłaszczy, wyprostuje, uchyli swoją i ich kundlowatość. Jeśli ulegnie jej powabowi i zacznie solidaryzować się ze „swoimi” przeciw „obcym”, to wpisze się w dobrze sobie znaną historię nienawiści i zakłamania. Nie zwalnia go to jednak z powinności uregulowania rachunków. Mimo że nie zna waluty, ani formy spłaty.

Czyta w tym celu prozę

Trzecia wreszcie pożądana cecha projektu rozumienia różnicy kulturowej – który oddaje/ma szansę oddać jej sprawiedliwość – ma również znamiona oporu i emancypacji: dzięki niemu filozof może bowiem oprzeć się szatańskim podszeptom do wywyższania się nad swoimi ziomkami, do wpadania w retorykę banałów, takich chociażby, jak o konieczności wyjścia ze skansenu i „oświecenia” masy robotniczej w warunkach kryzysu i transformacji gospodarki. Krytyczna refleksja

¹⁹ Stąd i owa, wspomniana na wstępie, figura „kota”. Słowa Henry’ego Davida Thoreau cytuje Clifford Geertz w: *Interpretacja kultur*, s. 32.

delikatnie przypomina mu o tym, by z nimi rozmawiać i słuchać ich, a nie przemawiać do nich.

I by nie odżegnywać się od tych, którzy posługują się mową, z jakiej naśmiewają się ludzie upatrujący wszelkich norm poprawności językowej w językach literackich, polskim lub niemieckim. Mowa Ślązaków, wyrosła pod presją silnych narodowych kultur druku, sama nie doczekała się ani poważnej literatury, ani – w związku z tym – żadnych autoportretów w postaci normalizacji gramatyczno-leksykalnych. Dlatego też – a to uwaga jednego z nielicznych jej wielkich orędowników – w piśmie nie daje się jej „zupełnie odtworzyć tak, by nie wyglądało to na przedrzeźnianie”, była ona bowiem „mieszaniłą słów wszystkich tych, którzy przyszli tu boso, zewsząd... gołców, grubiańska, twarda, ordynarna..., gdyż takie było ich życie, twarde, ciężkie i zwykłe”²⁰. Do tego stopnia zwykłe, że niewiedzialne w świetle konwencji i kodów komunikacyjnych kultury niemieckiej i polskiej. Podobne ludzkie losy na peryferiach. Skazane przez „centra”, broniące narodowych tożsamości, na wieczne nie-u-siebie, wykorzenie i koczowanie. Złorzeczy sudecka Niemka (to także historia Śląska Czeskiego) w powieści Emmy Braslowsky pod tytułem *Aus dem Sinn* (dosłownie: z tego, co w głowie); autorki urodzonej w 1971 roku, w rodzinie wypędzonych, sudecko-katolickiej ze strony ojca i śląsko-protestanckiej ze strony matki:

Sapperlot, do diabła z tymi Czechami! Ino tyła z tego momy. Roz nie som my Niemcy, i nijako nimi być nie możemy. A roz juzaś som my już Niemcy i zarozki winni! Ci tam na górze wszyscy muszą być pomylni!

I jeszcze wnioszek, jaki wyprowadzają bohaterowie tego opowiadania z historii swojego życia: „U siebie w doma to tam, kaj większość wspomnień. A one som w głowie”²¹.

Produkcja naszych narodowych znaków tożsamości w przeważającej części zawłaszczona została przez pisarzy wychowanych na tzw. „kresach” wschodnich, w kolebce polskiego romantyzmu, w mitologicznym sercu Polski. Ich kłopot ze Śląskiem polega na jego czarnym węglu – najbardziej widocznym znaku różnicy, industrialnym krajobrazie, nieprzyjaznym człowiekowi, szorstkim i kalekim, jak i mowa jego ludu, zasługującym dlatego na misję cywilizacyjną przez naród zamieszkujący żyzne malownicze ziemie nadwiślańskie (w historycznych wariantach: nadbużańskie i nadniemeńskie).

Kiedy Jarosław Iwaszkiewicz w latach 30. odwiedza Śląsk, to dlatego chce tam widzieć siebie przede wszystkim jako turystę. Pisze więc stamtąd „fotografie” – aparat fotograficzny, który nie rejestruje rozmów i nie wymaga kontaktowania się z ludźmi, zdaje się mu higienicznie czystym medium, bezpiecznym, oddalonym od obiektu. Raz jeden tylko usłyszał robotników dźwigających „wielki szary bal drewniany”: „Tylko razem, panowie, do pioruna, eins, zwei, drei”. Usłyszał klisze śląskiej mowy. Znał je już wcześniej. Oglądając zdjęcie w witrynie zakładu foto-

²⁰ H. Bienek *Opis pewnej prowincji*, s. 15, 76.

graficznego z miejscową młodzieżą maturalną, notuje ich nazwiska, „Koczor, Wolny, Fajkus, Warczok, Musioł”, i, rozczarowany, komentuje: „Ani jednego nazwiska na ski, nawet na icz. Nowa Polska”²². Choć nie znajduje „kresów”, to jednak nie rezygnuje łatwo z oswojenia dziwnej krainy za pomocą wartości, idei i wzorów, które ją zeuropeizują, a przez to także spolonizują. Nakłada więc na nią bliskie mu ramy narracyjne, takie jak włoskie malarstwo („a przed tunelem, na pierwszym planie, jak na włoskim obrazie, leży żebrak”²³), opera („wielki ten gmach [fabryczny] zbudowano w stylu wielkiej opery paryskiej”²⁴), krajobrazy stolic europejskich („jak na dawnych pocztówkach dziecinnych, które mi rodzice przysyłałi z Wiednia”²⁵), czy wreszcie klisze propagandy sanacyjnej („tutaj, gdzie księżęta polscy sprowadzili niemieckich kolonizatorów...”²⁶). I ten sam Śląsk w oczach jego rodzimego pisarza, niemieckojęzycznego, który nie fotografuje, lecz słucha i rozmawia: „Dla kogoś, kto tu wyrósł, kto tu musi żyć i chętnie tu mieszka, brzmi to jak muzyka [...]: byłem w Budkowicach, Jellowej, Knurowie, w Siemianowicach, w Małej Panwi, w Gogolinie, Zabrze, Miechowicach i Groszowicach”²⁷. Tu i tam argumentacja odwołuje się do wrażliwości zmysłowej – filozof konsekwentnie mówi: *a i s t h e t y c z n e j* – informującej o tym, co twarde, przyjemne, dźwięczne, swojskie. Rzecz jednak w tym, że ani jeden, ani drugi pisarz nie jest posiadaczem jakiejś czystej – przezroczystej, niedyskursywnej – wrażliwości, u jednego i u drugiego jest ona zawsze już wrażliwością „ciała uspołecznionego”, którego dyspozycje to uwewnętrznione efekty dominujących w otoczeniu społecznym schematów poznawczych. Nie da się więc wytyczyć granicy między tymi schematami a r z e c z ą s a m ą: wszelkie rzekome obiektywne dane w świetle ich tekstowych reprezentacji znikają z pola widzenia, mieszają się z nimi, przenikają wzajemnie.

21 „Sapperlot, der Deibel hol die Tschechen! Das haben wir nun davon. Erst sind wir keine Deutschen, dürfen keine sein. Dann sind wir doch Deutsche und schuld! Die sind wohl alle deppert da oben!"; „Zu Hause is da, wo die meisten Erinnerungen sind. Die sind im Kopf" (E. Braslavsky *Aus dem Sinn*, Claassen, Berlin 2007, s. 274, 332). Wypowiedź polityczna już przez samo językowe dopasowanie do kształtu realiów pogranicza: *Deibel* jest diabłem, a *Sapperlot* (z francuskiego: *Sacré nom de dieu!*) to przekleństwo: „cholera!”.

22 J. Iwaskiewicz *Podróże do Polski*, s. 107, 104. Jest to tekst, jak można sądzić, reprezentatywny dla literatury polskiej. Jego fragmenty zamieszczają – zapewne z uwagi na wartości literackie i informacyjne – autorzy podręcznika dla III klasy gimnazjum. Zob. T. Graszka, A. Grabowski, G. Olszowska *W rodzinnej Europie* [ze znamionym podtytułem] *Kształcenie literacko-kulturowe*, Znak, Kraków 2001, s. 54-55.

23 J. Iwaskiewicz *Podróże do Polski*, s. 103.

24 Tamże, s. 105.

25 Tamże, s. 107.

26 Tamże, s. 108.

27 H. Bienek *Pierwsza polka. Die erste Polka*, przeł. M. Przybyłowska, Wokół nas, Gliwice 1994, s. 197.

Nie można dzięki temu odróżnić kultury – śląskiej – jako naturalnego faktu od kultury jako bytu dyskursywnego, obojętnie czy to w postaci konstrukcji teoretycznej, czy literackiej. Niemniej jednak obydwu pisarzy coś od siebie różni – i to zasadniczo. Nastawienie. Pierwszy akcentuje swoją neutralność – nieświadomy własnych ograniczeń, cieszy się iluzoryczną wolnością, zbiera osobliwości, chce je zgromadzić – zgodnie z zasadą: im więcej, tym lepiej – zabrać ze sobą w walizce do domu i następnie zaprezentować w książce, na wystawie lub w muzeum. Drugiemu świadomość własnych uzależnień – świadomość znaków różnicy, osadzonych w głębokich pokładach ciała – daje prawdziwą wolność (kto tu musi żyć i chętnie tu mieszka), zdolność stawiania praktycznego oporu wszelkim tzw. represyjnym systemom władzy i wiedzy, lub inaczej: systemom symbolicznym, zmierzającym, przez swoją siłę i pozorną atrakcyjność – naturalność – do tego, żeby przejąć kontrolę nad jego myśleniem i działaniem.

Filozof, który odwiedza Śląsk, wie, że nie jest już możliwy powrót do kraju dzieciństwa, bo nie ma nic w kulturze, co byłoby czyste i autentyczne. Mówi dlatego metonimicznie, że Śląsk jest dziś hybrydą – w nieznanych filozofowi proporcjach – zarówno iwaskiewiczowski, jak i bienkowski. Tak samo jak Polska – jednocześnie śląska i wschodnia, europejska i azjatycka. Jednocześnie a nie przeciwstawnie. Binarne opozycje przestały już być mu użyteczne w opisywaniu świata. Wnioskuje stąd, że nie warto wybierać się na Śląsk tylko po to, by posłuchać tam „b e r c i k o w e g o g a d a n i a” lub by podziwiać jedynie ziemiańskie dworki. Warto natomiast tylko wtedy, gdy zechce się tam znaleźć jedno i drugie lub jedno w drugim naraz.

Abstract

Jan P. HUDZIK

Maria Curie-Skłodowska University (Lublin)

Understanding Silesia. A cultural difference and the limits of theory

This article is heterogeneous as to genre, containing elements of philosophical tale, with certain autobiographical elements, and a study in cultural science. Taking the example of Silesia, described here as a Czech-Austrian-German-Polish entity, a fluid textual-material substance, the author makes an attempt at showing the heterogeneous and thereby, truly aporetic sources of cultural difference, making the entity in question a historically-variable phenomenon, an outcome of never-ending work on determining it, rather than discovering. To this end, the essayist uses and tests some languages of philosophical, scholarly and literary discourses, revealing at the same time their contributions to the effort of social construction of the sought-for difference.

Blanka BRZOWSKA

W stronę Maubert-Mutualité, czyli w poszukiwaniu straconego miejsca

Świat hipernowoczesności, nie jest dokładnie tym, w którym wydaje nam się, że żyjemy, ponieważ żyjemy w świecie, którego jeszcze nie nauczyliśmy się oglądać. Powinniśmy od nowa nauczyć się myśleć o przestrzeni.¹

Diagnozę taką stawia Marc Augé, autor wydanej właśnie w polskim tłumaczeniu słynnej pracy *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Praca francuskiego badacza stanowi głos w dyskusji na temat przemian współczesnej antropologii, która stoi w obliczu konieczności przeformułowania swoich założeń, sytuujących obiekt badań w układzie miejsce/tożsamość. Wobec tej konieczności to nie antropologia zwraca się ku nowym obszarom znudzona dotychczasowymi, lecz „sam świat współczesny, z uwagi na swoje coraz szybsze przemiany, przyciąga spojrzenie antropologów, to znaczy odświeżoną i metodyczną refleksję nad kategorią inności”².

Przemiany, do których odnosi się Augé i które jednocześnie leżą u podłoża pracy o nie-miejscach, dotyczą przede wszystkim pojmowania czasu i przestrzeni. Tytułowa hipernowoczesność zostaje zdefiniowana przez trzy figury nadmiaru. Nadmiarowi czasu, towarzyszy nadmiar wydarzeń, który przyczynia się do nasilenia potrzeby usensowniania, obejmującego zakorzenienie w teraźniejszości jako efekt przypieszczenia historii. Druga, i być może najistotniejsza figura związana jest

¹ M. Augé *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedm. W.J. Burszta, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2010, s. 21.

² Tamże, s. 13.

z przestrzenią i paradoksalnie jej nadmiar jest efektem „kurczenia się” świata w dobie globalnego obiegu informacji. Nowe przestrzenie tworzą swoiste substytuty światów, jakie do tej pory eksplorowała antropologia. W ten sam sposób określają swoje relacje ze wszystkimi użytkownikami, którzy, poszukując w nich znanych porządków symbolicznych, nieustannie redefiniują swoją tożsamość w nadziei na odzyskanie utraconego zakorzenienia w miejscu. Nadmiar przestrzeni wyraża się poprzez zmianę skali („kurczenie się” świata), mnożenie się sfery wyobrażeń dotyczących przestrzeni (symulacja umiejscowienia) oraz rozwój transportu masowego wraz ze wszystkimi jego konsekwencjami.

W tak określonym kontekście problematyka nie-miejsc obejmuje różne aspekty inności we współczesnych społeczeństwach. Jak pisze Augé,

„Nie-miejsca” tworzą zarówno rozwiązania niezbędne do przyspieszonego przemieszczania osób i dóbr (drogi ekspresowe, bezkolizyjne skrzyżowania, porty lotnicze), jak i same środki transportu, wielkie centra handlowe, ale także obozy przejściowe, w których stłoczeni są uchodźcy z całej planety.³

Trzecia figura, w ocenie francuskiego badacza definiująca hipernowoczesność, wyrasta właśnie z braku nowych terytoriów badawczych w tradycyjnym sensie. Jednostki niejako uwolnione od narracyjności miejsca nie tworzą wspólnoty poddającej się badaniu, w wyniku czego na plan pierwszy wysuwa się antropologiczny opis jako tekst, będący wyrazem twórczej ekspresji jego autora, badacza. Nowa sytuacja hipernowoczesności, gdzie w obliczu pozostałych dwóch nadmiarów proces indywidualnego wytwarzania znaczeń jest podstawową koniecznością, wymaga również nowej antropologii, która staje przed dylematem włączenia owych indywidualności do swoich badań. Augé sugeruje, iż tak zorientowana antropologia staje się w istocie, na wzór psychoanalizy Freuda, autoanalizą, w której badacz odgrywa rolę tubylca informującego o swojej własnej kulturze. Najlepszym przykładem takiej postawy badawczej jest praca francuskiego badacza poświęcona analizie paryskiego metra, do czego za chwilę powrócę.

Przesunięcie akcentu z relacji pomiędzy tożsamością a miejscem na nowe typy przestrzeni „przechodnich” oznacza jednocześnie przesunięcie akcentu ze zjawisk wspólnotowych na problemy jednostek, odnajdujących się w sytuacji konieczności samotnego radzenia sobie z nadmiarem (czasu i przestrzeni) oraz prędkością (przepływu ludzi, informacji, dóbr). Pozwala to dostrzec w przestrzeni jeden z zasadniczych problemów w badaniu współczesnej kultury, obejmuje bowiem takie zagadnienia, jak masowa turystyka, hiperkonsumpcja, rola i przemiany funkcjonowania współczesnych metropolii, przy czym zjawiska te w swoim globalnym obiegu podlegają nadrzędnemu procesowi delokalizacji, który ostatecznie „uwalnia” badane jednostki od miejsca w sensie antropologicznym.

Nie oznacza to rzecz jasna, że tradycyjnie pojmowana idea miejsca nie funkcjonuje w świadomości użytkowników przestrzeni przechodnich/nie-miejsc cho-

³ Tamże, s. 20.

ciażby na zasadzie nostalgii. Znajduje to swój wyraz w sferze projektowania i promowania nowych przestrzeni, szczególnie przestrzeni miejskich, które stając się przestrzeniami „do konsumpcji”, symulują miejsca, aby tym efektywniej spełniać swoje funkcje. Sprzyja temu niejednoznaczny charakter nie-miejsca, które nie posiada sztywnych granic oddzielających je od poprzednika, przeciwnie, jak zauważa Augé, miejsce i nie-miejsce nieustannie przeplatają się i negocjują swoje obszary. „Miejsce i nie-miejsce są raczej ulotnymi biegunami – pierwszy nigdy całkowicie się nie zatarł, drugi nigdy się nie dopełnia; palimpsesty, w które bez przerwy wpisuje się pogmatwana gra relacji tożsamości”⁴.

Zanim jednak przejdę do bardziej szczegółowego omówienia idei nie-miejsca, warto pokrótce przybliżyć kwestię miejsca w tradycyjnym sensie, tak, jak to widzi francuski badacz. Najprościej rzecz ujmując, miejsce antropologiczne rozumie on jako „konkretną i symboliczną konstrukcję przestrzeni”, do której odnoszą się „wszyscy ci, którym przypisuje ona jakieś miejsce”. Zatem zarówno z perspektywy „tubyca”, jak i badacza, miejsce i wspólnota stanowią nierozdzielalną całość, w której tożsamość jest definiowana w języku przestrzeni. Jak pisze autor, „To dlatego cała antropologia jest antropologią antropologii innych, a ponadto miejsce, miejsce antropologiczne jest jednocześnie zasadą sensu dla tych, którzy je zamieszkują i zasadą inteligibilności dla tych, którzy je obserwują”⁵. Tak rozumiane, miejsce służy identyfikacji, jest racjonalne i historyczne zarazem. Posiada jednocześnie status niejednoznaczny, gdyż można je uznać za efekt zmaterializowania pewnego zespołu wyobrażeń, które pochodzą od ludzi zamieszkujących je. Jako takie, miejsce stanowi serię punktów odniesienia i może być opisywane w przestrzennych kategoriach geometrycznych z uwzględnieniem linii, przecięć i punktów. Kategorie te leżą u podstaw projektowania przestrzeni społecznej wraz z jej drogami, skrzyżowaniami, placami i centrami, stwarzającymi granice, poza którymi sytuuje się inność. Wszystkie one przyczyniają się do kształtowania sfery instytucjonalnej, stając się wyrazem określonych stosunków władzy i ekonomii, jednocześnie stwarzając pole nakładania się sfery indywidualnej i zbiorowej.

Co ważne, miejsce w rozumieniu antropologicznym pozostaje w szczególnym stosunku do czasu; charakteryzuje je trwanie, a zatem szczególnie ważne są z tej perspektywy te materialne elementy umieszczane w przestrzeni, które nie pełnią żadnej funkcji poza symbolicznym odsyłaniem do przeszłości. Stanowią one swoisty wyłom w konstrukcji przestrzeni społecznej, lecz, jak zauważa Augé, to seria „pęknięć i nieciągłości w przestrzeni symbolizuje ciągłość czasu”⁶. Pomnik jako znak historii pełni w tym układzie rolę wyjątkową, stając się wyrazem trwania w czasie. Co ciekawe, rozpatrując tę kwestię, autor w specyficzny dla siebie sposób odnosi swoje wcześniejsze badania kultur afrykańskich do współczesnej Fran-

4 Tamże, s. 53.

5 Tamże, s. 34.

6 Tamże, s. 40.

cji, w szczególności zaś do miast francuskich, które dają się opisywać kategoriami szlaku, przecięcia, centrum i monumentu. Jest to możliwe za sprawą specyfiki kulturowej, z której wynika nacisk na scentralizowanie (ilustracją tego niech będzie sam rozkład Paryża oraz jego usytuowanie względem reszty kraju) oraz „historyczny” charakter przestrzeni. Ten ostatni kreowany jest przez nazewnictwo poszczególnych jej fragmentów, co czyni ulice i place czymś na kształt pomników. Monumentalność Paryża przekłada się również na kształt planu metra, które będąc „maszyną pamięci”, jednocześnie wyobcowuje pasażerów ze wspólnej narracji historycznej. Augé czyni tu interesującą uwagę na temat podziemnej sfery miasta:

Ten, kto jeździ metrem i oswaja się z paryskim podziemiem i nazwami stacji przywołującymi ulice i zabytki znajdujące się na powierzchni, uczestniczy w tym codziennym, mechanicznym zatapianiu się w historii, które charakteryzuje paryskiego pieszego, dla którego Alezja, Bastylia czy Solferino są także albo bardziej punktami w przestrzeni niż odniesieniami do historii.⁷

Metro reprezentuje już jednak porządek nie-miejsca stając się zapowiedzią procesu, który dotyka całej przestrzeni miasta. Historyczność staje się tu zatem estetyzacją przekształcającą tradycyjnie rozumiane miejsce w park tematyczny, nie-miejsce. Jak pisze Augé, „odniesienie do historii, które tkwi w naszych krajobrazach, zaczyna się być może estetyzować, ale zarazem desecjalizować i staje się coraz bardziej sztuczne”⁸. Miasta przypominają zatem muzea, walczące o uwagę „przechodniów” dryfujących w przestrzeniach przepływu – na autostradach, lotniskach i w supermarketach. Aluzje do przeszłości umieszczone w nie-miejscach stwarzają perfekcyjne wyobrażenie na temat zakorzenienia w czasie i przestrzeni, zachęcają do odkrycia śladów przeszłości na zasadzie ciekawostek, „jak gdyby aluzja do dawnych czasów i miejsc była dziś jedynym sposobem mówienia o współczesnej przestrzeni”⁹.

Tak zaprezentowane ujęcie problemu umożliwia rozwinięcie koncepcji nie-miejsca. Zdaniem Augé, hipernowoczesność spycha staroświeckie miejsce do roli pamiątki, stwarzając jednocześnie (a raczej wytwarzając na masową skalę) ahistoryczne nie-miejsce, któremu brak uwikłania w jakiejkolwiek relacje tożsamościowe. Stwarza to zupełnie nowy typ doświadczenia samotności, wynikający z ambiwalentnej pozycji jednostki skonfrontowanej ze specyficznymi warunkami funkcjonowania w zbiorowości w czasie i przestrzeni, jakie narzuca hipernowoczesność. Mianem nie-miejsca określa zatem Augé „dwie komplementarne, ale odrębne rzeczywistości: przestrzenie ustanawiane w relacji do celów (transport, tranzyt, handel, wypoczynek) i relacje, które jednostki utrzymują z tymi przestrzeniami”¹⁰. Rozgraniczenie pomiędzy tymi dwoma wynika z faktu, iż w toku prowa-

7 Tamże, s. 46.

8 Tamże, s. 49.

9 Tamże.

10 Tamże, s. 64.

dzionej gry odniesień, jakie wykorzystuje nie-miejsce, faktyczne cele (np. zakupy) schodzą na dalszy plan.

Co istotne, książka Marca Augé ukazuje się niedługo po wydaniu polskiego tłumaczenia *Wynaleźć codzienność* Michela de Certeau¹¹. Obie prace dotyczą w części tych samych zagadnień, skupiając się na praktyce codzienności, w tym wypadku chodzi o praktykę przestrzenną. Dla de Certeau przestrzeń jest „praktykowanym miejscem”, dokonuje jej opisu za pomocą paraleli do aktu wypowiedziania, przeciwstawiając przynależny przestrzeni ruch słowa statyczności miejsca. Pozostaje to w sprzeczności z proponowaną przez Augé definicją miejsca w sensie antropologicznym, które będąc siedliskiem znaczenia, zawiera w sobie również potencjał „przejściowości”, ruchu i przecinania się dyskursów. W tym ujęciu nie-miejsce ustanawia relacje pomiędzy jednostką a otoczeniem poprzez grę zapośredniczenia wykorzystującą teksty. Istnieje jedynie poprzez słowa, w przeciwieństwie do „miejsc o nazwach znaczących” de Certeau. Nie chodzi tu jednak o opowieści, przynależne miejscu w sensie antropologicznym, lecz o zestawy klisz, składające się na wyobrażenia tworzące „samotną umowność” przestrzeni hipernowoczesności. Marca Augé interesuje sposób codziennego funkcjonowania tych właśnie przestrzeni, których charakter wynika z wyprowadzonych na wstępie cech nadmiaru. Lotniska, centra handlowe, obiekty turystyczne – wszystkie one definiowane są zarówno przez swoiste „zestawy wyobrażeń”, jak i poprzez „instrukcje obsługi”¹² wpisane w przestrzeń nie-miejsca. Relacje, jakie nawiązuje jednostka z przestrzenią i z przestrzenią, określa zatem umowa nawiązywana i przestrzegana w granicach wyznaczanych przez teksty systemu kontroli. Tymczasowa tożsamość użytkowników czy, jak określa to Augé, „samotna umowność”, rozciąga się od progu wyznaczanego przez napis „Na sali sprzedaży obowiązuje koszyk lub wózek” lub też „Przejdźcie dla pasażerów z UE”, zaś funkcjonowanie w jej ramach warunkowane jest przez nieustanne dostarczanie dowodów niewinności (*non-lieu/non-lieux*¹³).

¹¹ M. de Certeau *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.

¹² W rozumieniu odmiennym od tego, jakie proponuje de Certeau, dla którego to „sposoby działania” przypominają instrukcje obsługi i tworzą gry poprzez nawarstwienie czynności: „W ten sposób pochodzący z Maghrebu mieszkańiec Paryża czy Roubaix wprowadza do systemu, jaki narzuca mu konstrukcja mieszkań «HLM» albo konstrukcja języka francuskiego, charakterystyczne dla rodzinnej Kabylii sposoby mieszkania (*manières d’habiter*) – w domu lub w języku” (M. de Certeau *Wynaleźć codzienność*, s. 31).

¹³ M. Augé *Nie-miejsca*, s. 70. Jest to odwołanie do prawniczego terminu, który oznacza brak dowodów pozwalających na wniesienie oskarżenia. Zob. E. Ohnuki-Tierney *The anthropology of the other in the age of supermodernity*, „Current Anthropology” June 1996 vol. 37 iss. 3; oraz przypis Johna Howe’a w wydaniu amerykańskim A. Marc *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*, trans. J. Howe, Verso, London–New York 1995, s. 102.

Relacja „kontraktualna” pomiędzy użytkownikiem a nie-miejscem, określa tego pierwszego w kategoriach konkretnych działań (kupowanie, podróżowanie), których zakres jest dokładnie przewidziany. Eksploracja przestrzeni nie-miejsc sprowadza się zatem do umiejętnego orientowania się i przemieszczania w kierunkach wyznaczanych przez teksty. Jak zauważa autor, „nie przejeżdża się już przez miasta, lecz godne uwagi punkty są sygnalizowane za pomocą tablic, na których rozpisany jest prawdziwy komentarz”¹⁴. Nie-miejsce określane jest przez hipernowoczesny nadmiar, który czyni cel eksploracji drugorzędnym, stawiając na pierwszym miejscu przyjemność wynikającą z obecności tekstu. Jak dobitnie podsumowuje, „Jazda autostradą jest więc w dwójnasób szczególna: omija, ze względów praktycznych, wszelkie ważne miejsca, do których nas zbliża, lecz je komentuje”¹⁵.

Ów komentarz, tekst określający ramy nie-miejsca staje się podstawą budowania relacji jednostka-przestrzeń i nie potrzebuje już „namacalnego dowodu”. Dla podróżnika, który – zdaniem autora – funkcjonuje w archetypowym nie-miejscu, dowodem tym jest raczej bilet wstępu, folder czy zdjęcie z tabliczką informującą o atrakcji. Pozostaje zatem w przestrzeni tekstów, odwołując się w uwiarygodnieniu swojej opowieści do ram, jakie narzuca kontrakt zawierany na czas pobytu w nie-miejscu.

Dominacja warstwy tekstowej określającej wieczne „tu i teraz” wymaga też oczywiście odpowiedniej organizacji przestrzeni, w której pierwszorzędną rolę odgrywają obiekty umożliwiające aktualizację danych – tablice świetlne, informacyjne, monitory – oraz zegary. Nie-miejsca pulsują w terażniejszości, w toku przepływu kolejnych użytkowników, których tożsamość rozmywa się w podzielanej samotności. Można dodać, iż szczególną rolę w tym układzie pełnią teksty reklamowe, które nakładają się i przenikają z tekstami „instrukcji obsługi”, granica pomiędzy nimi ulega zatarciu. Nie-miejsce opisywane jest i reklamowane za sprawą „zazębiających się pól oddziaływań kanałów reklamowych”¹⁶. Rozwijając tę myśl, można dopatrywać się tu swoistej konwergencji (na wzór tej proponowanej przez Henry’ego Jenkinsa), która stwarza wielowymiarowy system umożliwiający jednostce realizację indywidualnych celów w rozpoznawalnym otoczeniu, kreowanym tak, aby dawało złudzenie możliwości dowolnej ingerencji użytkownika.

Owa rozpoznawalność kodu nie-miejsca kreśli nową mapę kulturową świata. Turysta spragniony egzotyki, po przejściu wszystkich koniecznych procedur w nie-miejscach, mających przetransportować go do celu podróży, poszukiwać będzie kresu owej rozpoznawalności. Niczym średniowieczny podróżnik, który ryzykując życiem udaje się w rejon, opisany na mapie jako zamieszkały przez hybrydy i smoki, ów współczesny bywalec nie-miejsca wystawiać się będzie na ryzyko – i przyjemność – eksplorowania przestrzeni nieopisanej przez teksty lub też opisanej w sposób niezrozumiały. Zrozumiałość wynikałaby natomiast ze znajomości

¹⁴ M. Augé *Nie-miejsca*, s. 66.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 72.

jednego tylko, uniwersalnego języka – języka nie-miejsca. Nieważne zatem, czy automat sprzedający bilety do metra znajduje się w Berlinie, Kopenhadze czy Pekinie – wszystkie one działają dzięki zastosowaniu znajomych kodów i procedur, które wykluczają nawet „tubylców” (w sensie etnicznym i językowym), jeśli ci nie są z nimi zaznajomieni.

W ten oto sposób z rozważań Marca Augé wyłania się konieczność przeformułowania kategorii obcości. Przywołuje on w tym kontekście pojęcie „krajiny retorycznej” jako wyznacznika granic poza którymi nie jest się już rozumianym. Obcy „w drodze” – turysta – czuje się bezpiecznie w przestrzeni supermarketu, lotniska, hotelu sieciowego, pomimo iż znajdują się one wiele tysięcy kilometrów od jego domu. Obcy „na miejscu” – tubylec – po raz pierwszy stykający się z procedurą nie-miejsca, jest zagubiony, choć znajduje się we własnym kraju, wśród ludzi posługujących się tym samym językiem. Spragnione niecodzienności spojrzenie turysty, o jakim pisał John Urry, szuka zatem śladów miejsca. To jednak, w myśl konkluzji francuskiego badacza, staje się coraz bardziej ulotnym mirażem w toku nieustannej gry i wzajemnego przenikania się nowej i starej formy.

W konkretnej rzeczywistości dzisiejszego świata miejsca i przestrzenie, miejsca i nie-miejsca mieszają się ze sobą i wzajemnie przenikają. Możliwość nie-miejsca nigdy nie oddala się od miejsca. Powrót do miejsca jest ucieczką bywalca nie-miejsca (który marzy o wakacyjnym domku, zakorzenionym w sercu okolicy). Miejsca i nie-miejsca przeciwstawiają się sobie (albo nawzajem się przywołują) jak słowa i pojęcia, które pozwalają je opisywać.¹⁷

Nie można zatem wskazać granic poza którymi należy szukać (lub też przeciwnie – unikać) kontaktu z obcym, niezrozumiałym. Hipernowoczesność, jak ją przedstawia Augé i jaką reprezentują najlepiej nie-miejsca, stwarza świat bez granic, w którym zawsze jest się obcym i tubylcem jednocześnie.

Powraca tu dylemat antropologa, stojącego w obliczu utraty obiektu badań i skłaniającego się ku autorefleksji. Augé zaświadcza własnym przykładem o wartości takiego opisu, prezentując autorski styl z pogranicza naukowego dyskursu. Znajduje on swoją interesującą realizację we wcześniejszych pracach poświęconych analizie szczególnego przypadku nie-miejsca¹⁸. Metro, bo o nim mowa, owa „taśma produkcyjna”, która pozwala na przemieszczanie rosnącej masy ludzkiej w obrębie różnych części miasta, jest szczególnym przykładem omawianego tu zjawiska. Dla Augé jest ono przede wszystkim Proustowską „maszyną pamięci”. Niczym album ze zdjęciami pozwala na poruszanie się w sieci odniesień do różnych aspektów życia indywidualnego wpisanego w życie społeczne, przy czym tempo i kierunek refleksji dyktowane są przez rytm mijania kolejnych stacji. Chodzi tu zatem o coś więcej niż sumę kolejnych podróży i przesiadek. Istotą przemieszcza-

¹⁷ Tamże, s. 73.

¹⁸ M. Augé *Un ethnologue dans le métro*, Hatchette, Paris 1986. Wydanie amerykańskie: M. Augé *In the metro*, trans. T. Conley, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2002.

nia się metrem w takim rozumieniu jest konfrontowanie się z własnymi wspomnieniami, które związane są nieodwracalnie z określonymi fragmentami przestrzeni. Te z kolei reprezentowane są przez nazwy stacji, odwołujące się na poziomie zbiorowym do wspólnej historii, na poziomie indywidualnym, do konkretnych wydarzeń, okresów w życiu, osób¹⁹. Kolejne powtórzenia codziennej trasy nakładają się na siebie, tworząc coraz bardziej skomplikowane palimpsesty pamięci, możliwe do odczytania jedynie w toku praktyki, jaką proponuje Augé/badacz/pasażer. Jedną z głównych inspiracji tej praktyki jest surrealizm i jego propozycja zerwania z nawykami percepcyjnymi. Aby stać się „kartografem metra” (odczytując „sekretną geografie” wpisaną w oficjalne plany, ale również wspólną historię, której odzwierciedleniem są nazwy stacji), trzeba sięgnąć poza mechaniczne powtarzanie procedury nie-miejsca. Niekiedy, nazwa stacji wypowiedziana tonem pełnym turystycznego zachwytu z obcym akcentem, przypomina codziennemu pasażerowi o nieuchronności historycznych odniesień zapisanych w planie metra, czyniąc z niego kogoś na wzór niechętnego informatora, który na ewentualne pytania turystów reaguje tak, jak wypytywany przez etnologa tubylec.

Pomimo istnienia historycznej tkanki, opisującej plan metra, istotą problemu jest indywidualizacja odniesień. Tu właśnie objawia się specyfika nie-miejsca, którą opisuje Augé w *Nie-miejscach*. Metro nie tworzy wspólnoty, mimo że jego mapa kształtowana jest przez odniesienia do wspólnej historii. Na każdym poziomie mieszają się w nim (i w efekcie dominują) jednostkowe wspomnienia, wyłaniające się z codziennej praktyki przemieszczania się pomiędzy znaczącymi fragmentami przestrzeni. Metro w tym układzie stwarza przestrzeń wolną dla refleksji ze względu na swoje, paradoksalne wstrzymanie czasu. We wspólnej tkance określającej zasadniczy kształt podróży zbiorowa pamięć się trywializuje i staje się jedynie pretekstem do poszukiwania własnej historii. Znakiem tego, co wspólne, jest również system proceduralny nie-miejsca, który objawia się pod postacią tekstu wpisanego w przestrzeń. Napis „Nie wsiadać po usłyszeniu sygnału” wyznacza jedynie ramy dla działania indywidualnej wyobraźni w tymczasowej wspólnotocie samotnych²⁰ użytkowników.

¹⁹ Warto w tym miejscu przytoczyć fragment książki M. de Certeau: „Cóż zatem określają nazwy własne? Tworząc konstelacje hierarchizujące i porządkujące semantycznie powierzchnię miasta i zarządzając chronologicznym porządkiem oraz historycznym legitymizowaniem, słowa te (Borrego, Botzaris, Bougainville...) tracą stopniowo, podobnie jak zużyte monety, wrytą na nich wartość; niemniej jednak możliwość tworzenia znaczenia jest w nich trwalsza niż ich pierwotne przeznaczenie. Saint-Peres, Corentin Celton, Place Rouge... Otwierają się one na wieloznaczności, jakimi obdarzają je przechodnie, odrywają się od miejsc i służą jako wyobrażone miejsca spotkań metaforycznym podróżom, które określają nie z powodów związanych z ich pierwotnym znaczeniem, ale z powodów znanych/nieznanych przechodniom” (M. de Certeau *Wynaleźć codzienność*, s.105).

²⁰ Augé używa określenia „samotności” (*solitudes*) w liczbie mnogiej, dla opisu społecznej specyfiki nie-miejsca – wspólnego funkcjonowania samotnych jednostek, które wiąże jedynie chwilowe i przymusowe podporządkowanie procedurze użytkowania. Tamże, s. 31.

Zróznicowanie tych poszczególnych samotności objawia się etnologowi w metrze poprzez gesty związane z czynnościami mającymi wypełnić czas podróży, z których najbardziej znamionym jest prawdopodobnie nieznaczny ruch ciała do rytmu muzyki słuchanej z odtwarzacza MP3. Tu samotność nie-miejsca znajduje swoją pełną realizację. Słuchający, pogrążony we własnym rytmie mechanicznie poddaje się kolejnym procedurom, wsiadania, wysiadania, kasowania biletu – wszystko to w otoczeniu współpasażerów, jednak jednocześnie z dala od nich.

Jak zauważa Tom Conley, specyfika prac Marca Augé wynika z faktu, iż pragnie on być pisarzem i naukowcem jednocześnie. Zbliża go to do wielkiego poprzednika, Claude'a Levi-Straussa, z tą jednak różnicą, iż Augé uprawia coś, co nazwać można „krytyczną autobiografią”²¹. Dyskurs naukowy ustępuje tu niekiedy autorskiej refleksji, której podłożem jest codzienne podróżowanie metrem. Chwilami więcej jest tu zatem „Prousta” niż „Levi-Straussa”, choć ten drugi pozostaje nieustannie obecny. Na pierwszy plan wysuwa się jednak odzyskany, czy też inaczej, niestabilny, tracący swoją moc czas, który mieszkaniec może poświęcić na przeistoczenie się w turystę we własnym mieście, na nowo przyglądając się znajomym budynkom, analizując codzienne trasy²². Zmiany linii metra równoznaczne są przeskokom pomiędzy różnymi systemami symbolicznymi, co czyni z planu metra zagadkę dla antropologa, ale też równocześnie planszę gry²³. Skrzyżowania poszczególnych linii jawią się tu jako przecięcia indywidualnego i kolektywnego, przy czym podwójność ta zaznacza się już w pierwszym zdaniu książki: „Pierwszego niemieckiego żołnierza, jakiego sobie przypominam, zobaczyłem na Maubert-Mutualité w roku 1940...”. Początek daje wskazówkę na temat czytania całej pracy (i metra), zaznaczając szczególną rolę skrzyżowań i przecięć (miejsc przesiadek, *correspondances*²⁴) na planie/zagadce. Stwarzają one okazję, by dostrzec,

21 Conley ma tu na myśli przede wszystkim pracę M. Augé *La Traversée du Luxembourg*, ale również *En ethnologue...*. Zob. T. Conley *Afterword. Riding the subway with Marc Augé*, w: M. Augé *In the metro*, s. 74.

22 Zob. M. Augé *La Traversée...*, za: T. Conley *Afterword*, s. 76.

23 Konkretnie chodzi o grę „Monopol”, zob. tamże, s. 76. Warto zwrócić uwagę, że w tym przypadku, podobnie jak w grze, oszukiwanie (wejście bez biletu do metra) nie niweczy reguł i zyskuje znaczenie jedynie w odniesieniu do systemu. Zob. M. Augé *In the metro*, s. 45-46. M. de Certeau wskazuje na gry charakterystyczne dla różnych kultur i zauważa, iż ujawnia się w nich formalna struktura taktyk: „Od gry w szachy, arystokratycznej formy «sztuki wojennej» pochodzącej z Chin i rozpowszechnionej przez Arabów na Zachodzie w okresie średniowiecza, gdzie stała się istotą kultury dworskiej, po *belote*, toto-lotka czy *scrabble*, gry formują (a także formalizują) reguły porządkujące sztuczki, a ponadto stanowią pamięć (rodzaj gromadzenia i klasyfikowania) schematów działań łączących riposty ze sposobnościami” (M. de Certeau *Wynaleźć codzienność*, s. 24).

24 *Correspondances* to miejsca przesiadek, ale również tytuł słynnego sonetu Baudelaire'a z tomu *Kwiaty zła*. Jak zauważa Conley, utwór ten można uznać za jeden z największych poematów francuskiej literatury o metrze. Przenikanie się

jak nakładają się na siebie poszczególne plany miasta: zawodowe/osobiste, indywidualne/zbiorowe itd.

Swoisty plan/zagadkę kreują również wspomniane prace Marca Augé, stając się nie tylko idealnym odzwierciedleniem idei nie-miejsca, lecz także pokazując w praktyce działanie antropologii hipernowoczesności. Jak zauważa Tom Conley w komentarzu do pracy o metrze, „filozofować oznacza nauczyć się jeździć metrem”²⁵. Zatem podobnie jak u Levi-Straussa, to nie ekscytacja staje się zaczątkiem refleksji, lecz nuda i rutyna codziennego spotkania z Innym (czy raczej, jak chce Augé, „innymi” w liczbie mnogiej i pisane małą literą) – pasażerem metra. To tu, w godzinach szczytu etnolog zostaje dosłownie wciśnięty w swój teren badawczy, a jednocześnie – pamiętając o tym, że badanie jest w dużej mierze autoanalizą – za każdym razem konfrontowany jest z własnym życiem i „maszyną pamięci”. Tu zaczyna się zatem antropologia hipernowoczesności.

Zaprezentowana refleksja na temat nie-miejsca wyłania się na gruncie nauki działającej na pograniczu literatury. Od czytelnika jedynie zależy, czy podąży tropem Prousta (lecz również Baudelaire’a, Chateaubrianda, Bretona – a być może warto byłoby uzupełnić to grono o Henry’ego Millera) czy Levi-Straussa (lecz również Lefebvre’a czy de Certeau). Zestawienie tych dwóch prac Marca Augé pokazuje jeden ze sposobów czytania nie-miejsc. Podobnie jak one same nie jest on jednoznaczny i nie dając być może jasnej odpowiedzi na pytanie jak być w nie-miejscach, zachęca do ich badania – w trakcie codziennej drogi do pracy, w kolejce do kasy, w oczekiwaniu na samolot.

podróży w sensie fizycznym i metafizycznym oraz synestezja stają się podstawą doświadczenia metra w ujęciu Augé, z tą różnicą, że „nos poety przeistacza się w intuicję antropologa” (zob. T. Conley *Afterword*, s. 101). Przejście od „Baudelaire’a” do „Augé” zaprezentowane zostaje przez samego autora w rozdziale 3. *Nie-miejsc*.

25 T. Conley *Afterword*, s. 84.

Abstract

Blanka BRZOZOWSKA
University of Łódź

Maubert-Mutualité's way, or, in search of lost place

This article discusses works of the French anthropologist Marc Augé in the context of his analyses of the Paris Métro and of Michel de Certeau's work *L'Invention du quotidien*, with a parallel focus on the issue of place/non-place relations. On the one hand, this approach allows for showing space as one of the primary issues of research into our contemporary culture (with the notion of space encompassing problems such as mass tourism, transformations of culture of consumption or the functioning of today's metropolises). On the other, the specificity of Marc Augé's work (which sometimes crosses boundaries between science and literature) calls for a discussion about the form of contemporary cultural studies.

Elżbieta KONOŃCZUK

Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury

Refleksja nad doświadczeniem przestrzeni oraz nad sposobami jego wyrażania leży u podstaw związków między literaturą a geografią, będących przykładem dążenia do interdyscyplinarnego poznawania rzeczywistości. W dialogu przekraczającym granice wymienionych dyscyplin ukształtowały się geografia humanistyczna oraz geo-poetyka. Obie – zarówno ta zakorzeniona w geografii, jak i ta zakorzeniona w literaturze – interesują się człowiekiem jako zamieszkującym i przemierzającym przestrzeń, doznającym jej bliskości lub obcości, zafascynowanym jej pięknem lub przerażonym grozą. Obie dyscypliny utekstowiają przestrzeń, tworząc jej graficzne i językowe reprezentacje, czyli mapy i utwory literackie.

Interesuje mnie sytuacja interdyscyplinarnej wymiany doświadczeń, w wyniku której teksty należące do danego dyskursu aktualizują także cechy dyskursu sąsiedniego. Efektem międzydyscyplinarnego dialogu literatury i geografii są nie tylko utwory literackie wykorzystujące mapę w funkcji motywu, tematu czy metafory, ale też przykłady postaw teoretycznych z zakresu kartografii, wykorzystujących refleksję humanistyczną. Chciałabym więc podjąć próbę interpretacji zjawisk literackich, które dowodzą słuszności tezy przyjętej przez Karla Schlögela o konieczności interdyscyplinarnej współpracy „tych, którzy mają sobie coś do powiedzenia”, a niewątpliwie kartografia (także geografia) i literatura mają sobie wiele do powiedzenia. Pod warunkiem jednak – jak zauważa badacz – że kartografia będzie rozumiana nie tylko jako dziedzina matematyczno-geograficzna, lecz także jako „hermeneutyka topograficzna”¹. Interpretację utworów literackich te-

¹ K. Schlögel *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 90.

matyzujących mapę warto zatem poprzedzić przywołaniem koncepcji z zakresu geografii humanistycznej, proponujących rozumienie mapy nie tylko jako graficznej reprezentacji przestrzeni, ale także jako tekstu czytanego z perspektywy doświadczenia historycznego, egzystencjalnego czy estetycznego.

Schlögel, uprawiający historiografię topocentryczną, a więc zainteresowany rozumieniem procesów historycznych jako warunkowanych przestrzennie, proponuje czytanie mapy zarówno jako geograficzną, jak i historyczną reprezentację przestrzeni. Wypracowana przez niego propozycja dyskursu kartograficznego łączy w sobie refleksję z zakresu retoryki, teorii literatury i sztuki, historii, socjologii, filozofii.

Yi-Fu Tuan, reprezentujący geografii humanistyczną, tłumaczy ideę mapy potrzebą wizualizowania i przekazywania doświadczenia przestrzeni, a przez to czynienia jej dostępną innym ludziom. Czynność kreślenia mapy – a więc wytwarzania tekstu – rozumie jako przemianę „amorficznej przestrzeni w artykułowaną przestrzeń geograficzną”².

Innym przykładem wprowadzenia perspektywy humanistycznej do dyskursu kartograficznego są eseje Briana Harleya – geografa, kartografa oraz interpretatora i kolekcjonera map – proponującego lekturę mapy jako tekstu o charakterze mnemotechnicznym, pomocnego w odtwarzaniu indywidualnego doświadczenia przestrzeni geograficznej. Mapy – zawsze noszące ślady podróży odbywanych z ich pomocą – traktuje Harley jako źródło wspomnień, a nawet szczególną, w swojej graficznej postaci, opowieść o podróżach, o pejzażach, które zachwycały podczas tych podróży, o wydarzeniach, które miały w nich miejsce, oraz o towarzyszach wędrówek. Tak więc mapa jako tekst przechowujący w zwizualizowanej postaci indywidualne doświadczenia przestrzenne, staje się tekstem ważnym z perspektywy podtrzymywania tożsamości człowieka. Przyjemność kolekcjonowania map tłumaczy więc geograf taką samą potrzebą, jaka towarzyszy tworzeniu albumu rodzinnego lub pisaniu książki domowej.

Oprócz biograficznego aspektu mapy interesuje Harleya także jej aspekt społeczny i polityczny, gdyż mapa, będąc wyrazem kontroli nad przestrzenią, zawsze jest narzędziem władzy. Badacz proponuje zatem sztukę czytania symbolicznego sensu map i w tym celu wyprowadza teorię dyskursu kartograficznego, wpisując go w kontekst teorii literatury, ikonologii i socjologii wiedzy. Dyskurs teoretycznoliteracki – ujmowany w perspektywie semiotycznej – stanowi modelową podstawę dla teorii języka kartograficznego, w którym tworzona jest „literatura map”³ i który pozwala rozumieć ideę mapy jako tekstu znaczącego na poziomie gramatycznym i retorycznym. Dyskurs ikonologiczny wnosi propozycję interpretowania map na wzór obrazów, odczytywania zawartych w nich znaczeń literalnych

² Y.-F. Tuan *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 112.

³ B. Harley *Cartes, savoir et pouvoir*, przeł. Ph. de Lavergne, w: *Les pouvoirs des cartes. Brian Harley et la cartographie*, éd. par P. Gould, A. Bailly, Anthropos, Paris 1995, s. 21.

oraz symbolicznych. Natomiast socjologia wiedzy – jak zauważa Harley inspirowany pracami Michela Foucaulta – włącza wiedzę kartograficzną w kontekst historiograficzny i tym samym skłania do czytania mapy jako wizualizacji systemu społecznego oraz jako narzędzia nadzoru, którym dysponuje władza polityczna.

Rozumienie mapy jako tekstu przynależnego nie tylko do dyskursu kartograficznego, lecz także włączenie go do dyskursu historycznego, socjologicznego czy politycznego jest jednocześnie propozycją innej jego lektury. Analiza mapy jako graficznej reprezentacji przestrzeni, dokonywana według reguł tradycyjnej lektury, zostaje przez amerykańskiego kartografa wzbogacona o takie techniki czytania, które mają na celu dekonstrukcję mapy i kontestują jej fundamentalne znaczenie, jakim jest reprezentacja rzeczywistości. Badacz szuka strategii dekonstrukcji w filozofii definiującej mapę, ale też w innych dyscyplinach humanistycznych, które dzięki swoim metodom interpretacji pozwalają inaczej ją czytać i traktować jako tekst o charakterze społecznym i kulturowym⁴. Tym samym mapa staje się przedmiotem nie tylko dyskursu kartograficznego, lecz także dyskursu geografii humanistycznej. Inna lektura mapy oznacza w tym kontekście czytanie „między liniami” i na marginesach, a ma na celu dotarcie do treści, o których ona milczy, bądź odnoszących się do indywidualnych doświadczeń jej posiadacza. W interdyscyplinarnym dialogu, w który Harley włącza kartografię, ważne jest także literaturoznawstwo jako dyscyplina używająca metod analizy tekstu. Badacz, mówiąc o literaturze mapy czy też poezji mapy, zwraca uwagę na obecność w niej sensów naddanych, odsyłających do sfery estetycznej i etycznej.

Wyrazem interdyscyplinarnej wymiany doświadczeń jest wykorzystanie mapy – stanowiącej z natury swojej narzędzie przedstawienia i przekazania wiedzy o przestrzeni geograficznej – jako narzędzia literaturoznawczych badań nad relacjami między literaturą a przestrzenią, którą ona przedstawia lub w której powstaje. W takiej właśnie funkcji używa idei mapy Malcolm Bradbury w *Atlasie literatury*⁵, aby opisać przestrzeń nacechowaną literacko. W realną przestrzeń geograficzną wpisuje zatem miejsce akcji utworów literackich, biografie pisarzy oraz obszary szczególnie ważne dla życia literackiego. Tym samym daje dowód nierozzerwalnym związkom literatury i przestrzeni. Badacz patrzy na całokształt literatury przez metaforę atlasu, składającego się z licznych map kreślonych przez poszczególne dzieła literackie lub grupy dzieł, traktowanych przez niego jako przewodniki po konkretnych miejscach w przestrzeni geograficznej.

Innym przykładem wykorzystania mapy jako narzędzia jest *Atlas of the European novel (1800-1900)* Franco Morettiego⁶. Autor wyraźnie zastrzega, że nie traktuje mapy jako metafory czy ornamentu, lecz jako narzędzie analityczne, pomocne w wizualizacji przestrzeni przedstawionych w utworach literackich. Nanosi zatem

⁴ B. Harley *Déconstruire la carte*, w: *Les pouvoir des cartes*, s. 61-65.

⁵ *Atlas literatury*, red. M. Bradbury, przeł. M. Jędrzejak, I. Libucha, D. Gostyńska, A. Błasiak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.

⁶ F. Moretti *Atlas of the European novel 1800-1900*, Verso, London–New York 2007.

na mapy oznaczenia miejsc – fikcyjnych i realnych – w których przebiega akcja powieści europejskich XIX wieku, uzyskując w ten sposób zarówno obraz przestrzeni w literaturze, jak i literatury w przestrzeni. Wpisując fikcję powieściową w rzeczywistą lokalizację, Moretti kreśli mapy literackie, aby wyjaśnić wewnętrzny porządek narracji, której podstawową kategorią estetyczną jest właśnie przestrzeń. Tym samym kreuje kulturowy wymiar realnego obszaru geograficznego, wskazując w nim miejsca, które – rozbudzając wyobraźnię czytelników – mogą się stać literackimi atrakcjami turystycznymi. U podstaw propozycji Morettiego leży przeświadczenie, iż rzeczywistość geograficzna nie jest dla literatury tylko neutralnym tłem, lecz stanowi siłę kształtującą jej głębokie sensy.

Przykłady obu atlasów literatury potwierdzają tezę sformułowaną przez Elżbietę Rybicką i przyświecającą zwrotowi topograficznemu w literaturze, a głoszącą, iż „miejsca i literatura potrzebują się wzajemnie”⁷. Teza skłania do refleksji nad związkiem zarówno między procesem pisania a miejscem, w którym on przebiega, jak i między miejscem realnym a jego literacką reprezentacją.

Oprócz omówionego wyżej zjawiska mapy rozumianej jako narzędzie przedstawiania literatury w przestrzeni i przestrzeni w literaturze, interesująca jest także sytuacja tematyzowania mapy w utworze literackim. Wykorzystywana w charakterze ilustracji wizualizującej przestrzeń w dokumentalnych bądź beletryzowanych relacjach z podróży, służy lepszemu rozumieniu fabuły oraz przedstawionego świata. Przedmiotem moich rozważań jest jednak taka sytuacja fabularna, w której mapa jako element świata przedstawionego skupia na sobie uwagę bohatera, który bądź tej mapy używa, bądź ją kontempluje. Tym samym może ona pełnić funkcję narzędzia poznawania rzeczywistości lub funkcję dokumentu o charakterze historycznym. Ilustrują to utwory: Stefana Chwina *Białe kafelki, porcelana, nikiel* oraz Andrzej Stasiuka *Słowacka dwusetka i Mapa*.

Rozważania dotyczące motywu mapy w literaturze wychodzą zazwyczaj od metaforycznego opowiadania Jorge’a Luisa Borgesa *O ścisłości w nauce*, w którym wyobrażenie mapy służy refleksji nad ideą reprezentacji. Borges przedstawia w swoim utworze mapę cesarstwa tak wielką, że pokrywającą całą reprezentowaną przestrzeń⁸. Bezużyteczna w swoim kształcie, wraz z upadkiem cesarstwa niszczeje,

⁷ E. Rybicka *Miejsca, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008 nr 1-2, s. 26.

⁸ „W owym Cesarstwie Sztuka Kartografii osiągnęła taką Doskonałość, że Mapa jednej tylko Prowincji zajmowała całe Miasto, a Mapa Cesarstwa całą Prowincję. Z czasem te Niezmierne Mapy okazały się już niezadowolające i Kolegia Kartografów sporządziły Mapę Cesarstwa, która posiadała Rozmiar Cesarstwa i pokrywała się z nim w każdym Punkcie. Mniej Oddane Studiom Kartografii Następne Pokolenia doszły do wniosku, że ta obszerna Mapa jest Nieużyteczna i nie bez bezbożności oddały ją na Pastwę Słońca i Zim. Na Pustyniach Zachodu zachowały się rozczłonkowane Ruiny Mapy, zamieszkałe przez Zwierzęta i przez Żebraków; w całym Kraju nie ma innej pozostałości po Dyscyplinach Kartograficznych” (J.L. Borges *O ścisłości w nauce*, w: tegoż *Powszechna historia nikczemności*, przeł. S. Zembrzusi, A. Sobol-Jurczykowski, PIW, Warszawa 1976).

strzępi się na brzegach i rozpada, odsłaniając fragmenty rzeczywistego terytorium, które w istocie staje się imitacją mapy. Opowiadanie Borgesa, składające do refleksji nad relacją między rzeczywistością a jej obrazowaniem, zainspirowało Jena Baudrillarda jako twórcę teorii symulaków, wyłożonej w pracy *Symulakry i symulacja*⁹, oraz Umberto Eco, który w felietonie *O tym, że nie da się sporządzić mapy cesarstwa w skali 1:1* dowodzi – na drodze fenomenologicznej analizy zjawiska – niemożności wiernego przedstawienia rzeczywistości¹⁰. Józef Olejniczak natomiast przywołuje opowiadanie Borgesa oraz książkę Baudrillarda jako kontekst, w który wpisuje interpretację *Ulicy Krokodyli* Brunona Schulza, utworu poruszającego problem imitacji rzeczywistości¹¹. Opowiadanie Borgesa, wprowadzające metaforyczny obraz mapy, pełni – wobec tekstów tematyzujących mapę – funkcję tradycji kluczowej, czyli punktu odniesienia późniejszych interpretacji podnoszących problem kryzysu reprezentacji.

Tematyzując mapę utwory Chwina i Stasiuka, niewątpliwie wpisujące się także w kontekst Borgesowskiego wyobrażenia metaforycznego, budzą refleksję nad mapą rozumianą zarówno jako narzędzie poznawania przestrzeni, jak i – w przypadku zużycia mapy i jej zdezaktualizowania – jako świadectwo przemian społeczno-historycznych, a zarazem jako przedmiot waloryzowany emocjonalnie i estetycznie.

W opowiadaniu Chwina *Białe kafelki, porcelana, nikiel* wśród pozostałości przekazujących młodemu bohaterowi pamięć wojny jest znaleziony w niemieckich papierzykach atlas z 1937 roku. Podziw i fascynację budzi materialność atlasu dostępna przez kontakt zmysłowy. Przyjemność sprawia dotykanie grubego, głansowanego, chłodnego papieru, przygodą staje się błądzenie palcem po łańcuchach górskich i mijanie pięknych nazw górskich szczytów, miłe doznanie budzi także kolorystyka map: „góry pocięte lodowcami z kreseczek zimnoniebieskich”¹². Radość oglądania atlasu jest doświadczeniem porównywanym przez narratora do radości, jaka towarzyszyć musiała nieznanemu kartografowi podczas wykreślenia map.

Bo musiało – czułem to – cieszyć go to układanie tysięcy dotknięć w brązowozłoty zarys gór, to otwieranie ryłcem głębokich przełęczyci dla wężykowatych strumieni, to nanoszenie wielkich liter na żółtą miazgę pustyni, chociaż każdy ruch dłoni, która spiętrzała góry i napełniała morza, wymagał bolesnego napięcia uwagi trwającej całe godziny.¹³

⁹ J. Baudrillard *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 5-6.

¹⁰ U, Eco *Diariusz najmniejszy*, przeł. A. Szymanowski, Znak, Kraków 2007, s. 210-220.

¹¹ J. Olejniczak *Miejsce Schulza w literaturze modernistycznej*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007.

¹² S. Chwin *Białe kafelki, porcelana, nikiel*, w: tegoż *Krótką historia pewnego żartu, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 1999, s. 60.

¹³ Tamże, s. 60-61.

Spoza mapy wyłania się obraz kartografa, który w boskim geście tworzenia „wywołuje z nicości” pustynie, rzeki, łańcuchy górskie. Przyjemność oglądania pięknej mapy – spowodowana jej walorami estetycznymi – budzi emocje, jakich zapewne doznawał „tajemniczy miłośnik rylca, cyrkla i soczewki”, który zmierzył świat i wykreślił jego obraz, tworząc rzecz tak doskonałą, jak ów szkolny atlas wydany w Berlinie. Mapa staje się zatem przyczyną doznań estetycznych i metafizycznych. Inicjuje jednak także doświadczenie polityczne narratora, wywołane „fioletowymi liniami ostro wykreślonymi poślinionym ołówkiem kopiowym”, które zburzyły harmonię przedstawionej na mapie rzeczywistości. Radość oglądania atlasu zakłócają więc fioletowe krechy naniesione przez niemieckiego ucznia, który w ten sposób zaznaczał rozszerzanie się terytoriów Rzeszy.

Mapa z liniami granic narysowanymi kopiowym ołówkiem – wizualizująca proces zawłaszczania terytorium – staje się przykładem użycia jej jako narzędzia władzy i panowania. „Mapy są obrazem władzy” – jak pisze Schlögel – analizując znane z historii sceny z udziałem przywódców, rozgrywające się przy stole z mapą¹⁴. Niemiecki uczeń, młody użytkownik atlasu, przypomina zatem stratega patrzącego z góry na obraz terytorium, na którym toczy się walka. Ołówkiem oznacza jej zwycięski przebieg, symbolicznie biorąc w niej udział, a tym samym stając się odpowiedzialnym – jak postrzega to narrator – za spalenie domu babci na Mokotowie.

Scena zamykająca opowiadanie Chwina, funkcjonalizująca mapę przez ukazanie sposobu jej wykorzystania, nabiera znaczenia symbolicznego. Mapa – rozłożona na stole przed młodym bohaterem w świetle lampy wydobywającej szczegóły przedstawionej przestrzeni – jawi się bowiem w wielu aspektach. Jest przedmiotem estetycznym, budzącym podziw dla doskonałości wykonania. Posiada wymiar polityczny jako zapis aktualnego porządku świata podzielonego granicami. Natomiast odczytywana poprzez naniesione na nią kopiowym ołówkiem linie poszerzających się granic Rzeszy, odsłania aspekt etyczny. Fioletowe kreski burzące estetyczny porządek mapy, wykonane przez niemieckiego ucznia w symbolicznym geście zawłaszczania terytorium, są wyrazem solidaryzowania się dziecka z siłą i władzą okupantów. Jego poruszanie się po mapie, naśladujące postępowanie działań wojennych, stawia go w roli stratega i daje złudzenie uczestnictwa w zdobywaniu nowych przestrzeni. Z perspektywy pochylonego nad mapą bohatera opowiadania, polskiego ucznia, mapa nabiera cech tekstu historycznego, informując o przedwojennym i wojennym obrazie świata.

Przedstawiona w opowiadaniu Chwina scena z rozłożoną na stole mapą, skłania do refleksji nad funkcją kartografii w jej uwikłaniu w dyskursy: polityczny, historyczny, estetyczny i etyczny.

Reportaż Stasiuka zatytułowany *Słowacka dwusetka* otwiera opis tytułowej mapy postrzeganej nie tylko poprzez jej funkcję przedstawiania przestrzeni geograficz-

nej, ale także poprzez jej materialność jako rzeczy samej w sobie, pięknej i budzącej podziw, ale też zniszczonej przez używanie.

Na wielkiej, obejmującej cały kraj płachcie zaznaczono nawet polne ścieżki. Jest podarta i postrzępiona. Miejskami przez płaski wizerunek ziemi i nielicznych tutaj wód przeziera nicość. Ale zawsze ją zabieram, chociaż jest nieporęczna i zajmuje dużo miejsca. Przypomina to trochę magię, bo przecież drogę do Koszyc i potem do Sátoraljaújhely znam właściwie na pamięć. No ale zabieram ją, ponieważ ciekawi mnie właśnie jej rozpad, jej zniszczenie. Przetarła się najpierw na złożeniach. Pęknięcia i załamania ułożyły się w nową siatkę, znacznie wyraźniejszą niż ta kartograficzna, którą naniesiono za pomocą delikatnych błękitnych linii. Miasta i wsie powoli przestają istnieć, zużywają się w miarę składania i rozkładania, w miarę upychania w zakamarkach auta albo plecaka.¹⁵

Fascynacja przedmiotem i zmysłowym kontaktem z jego fizycznością wpisuje się w tendencję w humanistyce określaną mianem „zwrotu ku rzeczom”¹⁶ i realizującą się w zainteresowaniu rzeczami jako współkreującymi rzeczywistość społeczną. Fascynacja mapą wynika przede wszystkim z jej użyteczności jako narzędzia pomocnego w przemieszczaniu się w przestrzeni. Towarzysząca człowiekowi w podróży i – jak pisze Stasiuk – „składana i rozkładana, upychana w zakamarkach auta albo plecaka” mapa zużywa się i strzępi, realizując w ten sposób swoje społeczne życie, czy też – jak określiłby Igor Kopytoff – swoją „kulturową biografię”¹⁷.

Mapa opisana przez Stasiuka – nieporęczna z powodu wielkości, niezbyt użyteczna z powodu zniszczenia – zatraciła funkcję narzędzia poznawania przestrzeni, a stała się przedmiotem budzącym emocje. Stanowiąc stałe wyposażenie podróżnego plecaka, pełni funkcję raczej magiczną, gdy przypomina aurę wcześniejszych wypraw, niż praktyczną, zważywszy, że przemierzaną bałkańską przestrzeń autor zna na pamięć.

Właściwie dopiero parę lat temu zacząłem przyglądać się mapom tak uważnie. Wcześniej traktowałem je, powiedzmy, jak ozdoby albo anachroniczne symboliczne wizerunki, które trwają w epoce konkrety i bezpośredniej kawa na ławę relacji z najdalszych krain.¹⁸

Zainteresowanie autora mapą jako przewodnikiem po przestrzeni zaczyna się z powodu wojny na Bałkanach. Informacje dochodzące z pola walki sytuuje on w przedstawionej kartograficznie przestrzeni, aby zrozumieć przebieg działań wo-

¹⁵ A. Stasiuk *Słowacka dwusetka*, w: tegoż *Jadąc do Babadag*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2004, s. 14.

¹⁶ Zob. E. Domańska *Historie niekonwencjonalne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 104-127.

¹⁷ Zob. I. Kopytoff *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, przeł. E. Klekot, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowickia, PWN, Warszawa 2005.

¹⁸ A. Stasiuk *Słowacka dwusetka*, s. 15.

jennych i aby zaspokoić „chłopięcą” potrzebę ich śledzenia. Doświadczenie takie umożliwia tylko prawdziwa mapa, w przeciwieństwie do tych propagandowych, schematycznych, publikowanych w gazetach, przekazujących w pośpiechu informacje – jak pisze autor – „zbyt elegancko i zbyt sterylnie: nazwa miejscowości, a obok stylizowany rozbłysk eksplozji”¹⁹. Natomiast dramat wojny rozgrywa się w przestrzeni ukształtowanej przez naturę i cywilizację, w pejzażu naznaczonym osadami ludzkimi, rzekami, drogami, lasami.

Tylko prawdziwa mapa może sprawić, że zaczniemy nasłuchiwać dalekich odgłosów. Ani telewizja, ani gazeta nie są w stanie odwzorować czegoś tak konkretnego jak odległość.²⁰

„Słowacką dwusetkę” opisuje Stasiuk jako rozpadającą się mapę, postrzępioną na brzegach, popękaną na załamaniach. Przedstawiony przez niego obraz mapy – przypominającej Borgesowską i jak ona budzącej refleksję nad kryzysem reprezentacji – odsyła do znaczeń metaforycznych, wynikających z jej zniszczonej tekstury. Wyobrażenie rozpadającej się mapy jest bowiem metaforą rozpadającego się świata, co najlepiej oddają słowa autora: „miasta i wsie powoli przestają istnieć, zużywają się w miarę składania i rozkładania”. Na zużytej mapie przestają być czytelne nazwy, co sprawia wrażenie znikania oznaczonych przez nie miejsc. Takie wrażenie towarzyszy Stasiukowi podczas podróży po Bałkanach, które postrzega jako przestrzeń tracącą wyrazistość, blednącą, ulegającą zniszczeniu. Ogromna płachta mapy niczym „wielka narracja” stanowi swoistą opowieść o minionym porządku świata. Rozpadająca się mapa oddaje zatem rozpad narracji.

Stare mapy – jak zauważa Schlögel – w nowej rzeczywistości stają się zawsze nie tylko nieużyteczne, jako oddające nieaktualny porządek przestrzenno-polityczny, ale wręcz podejrzone, jako przechowujące wiedzę o nieakceptowanym, a nawet wrogim porządku. Koniec imperiów postrzega badacz jako czas atlasów narodowych, powstających w wyniku konieczności wymierzenia i nazwania nowej przestrzeni społecznej, politycznej, kulturalnej, aby ponownie zamknąć ją w mapach. Schlögel czyta mapy jako zatrzymujące czas, jako dokumenty historyczne, które opowiadają dramat pojawiania się i ponownego znikania miejscowości, przestrzeni i krajobrazów²¹.

Podjętą w *Słowackiej dwusetce* refleksję nad doświadczeniem przestrzeni zapośredniczonym przez kartografię dopełnia utwór Stasiuka *Mapa*, będący opisem mapy komunikacyjnej Austro-Węgier z 1900 roku.

Mapa jest stuletnia i krucha. Bardzo rzadko ją rozkładam. Przez cztery lata nie więcej niż pięć razy. Więc kiedy już to zrobię, wpatruję się w nią godzinami. Oczywiście w koń-

19 Tamże.

20 Tamże.

21 K. Schlögel *W przestrzeni czas czytamy*, s. 83.

cu zaniosę ją do intrologatora i poproszę, żeby ją nakleił na płótno, ale na razie medytuję nad jej kruchością.²²

Mapa zdezaktualizowana, stuletnia, zużyta, a przez to miejscami nieczytelna, nie będąc już przewodnikiem po przestrzeni, staje się przedmiotem kontemplacji, a jako krucha i delikatna – nawet przedmiotem szczególnej troski. Autor pochyla się nad nią jak nad tekstem, aby odczytać nieaktualne już informacje o przestrzeni i aby doznać przyjemności obcowania z obrazem przeszłości. Za pomocą szkła powiększającego odczytuje z pietyzmem nazwy nieistniejących już miejsc, których pamięć mapa ocala. Takie odczytywanie mapy staje się szczególnym aktem „odczytywania przeszłości”.

Lektura mapy Austro-Węgier, podobnie jak „słowackiej dwusetki”, odsłania nie tylko niesione przez nią sensory geograficzne, ale też obraz minionej rzeczywistości historycznej, politycznej, społecznej. Czytanie mapy staje się zatem swoistym doświadczeniem historycznym związanym z jej istotą, która według Harleya zawiera się w fakcie, że właśnie mapa jest „najszybszym” tekstem historiograficznym, gotowym już w momencie zachodzących przemian politycznych, które zmieniają porządek świata. Istotą mapy jest zatem ocalanie przemijającego obrazu rzeczywistości. Szczególnie w przypadku starej mapy, która – w przeciwieństwie do współczesnych, jednorazowych map samochodowych, szybko się zużywających w wyniku składania i rozkładania – dzięki solidnemu wykonaniu ma szansę się zdezaktualizować i stać się dokumentem historycznym.

Moja mapa natomiast, jak zresztą każda stara mapa, ocala świat, a jednocześnie pokazuje jego rozpad, jego przemijanie. Patrząc na nią, spoglądam w nicość, którą moja wyobraźnia chce za wszelką cenę wypełnić.²³

Mapa w rozumieniu Stasiuka pełni funkcję mnemotechniczną, przechowuje pamięć o podróży i ułatwia przywoływanie wspomnień krajobrazów i spotkanych ludzi. Dlatego autor stawia pytanie: „Czy w ogóle istnieje lepsza metafora podróży niż zniszczona mapa?”²⁴. Tak więc w refleksji autora *Fado*, podobnie jak w rozważaniach Harleya – który kolekcję kartograficzną, jako pamięć doświadczeń, traktuje na wzór albumu rodzinnego czy książki domowej – mapa staje się tekstem dokumentującym biografie użytkownika.

Omówione utwory, w których porządek fabularny wpisana jest scena czytania, kontemplowania i interpretowania mapy, ukazują rolę literatury w interdyscyplinarnym dialogu. Otwarta z natury swojej na inne dyskursy, właśnie literatura w tym przypadku wyzwala refleksję nad kartografią jako dyscypliną uwikłaną w konteksty innych dyscyplin humanistycznych. Utwory Chwina i Stasiuka włączam – jako

²² A. Stasiuk *Mapa*, w: tegoż *Fado*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2006, s. 36.

²³ Tamże, s. 38.

²⁴ Tamże, s. 39.

exempla – w otwartą przez Harleya dyskusję na temat etyki kartografii²⁵, pozostającej w ścisłym związku z politycznym, historycznym i społecznym aspektem mapy.

Abstract

Elżbieta KONONCZUK
University of Białystok

Map: interdisciplinary dialogue between geography, history and literature

The article deals with map, approached as a literary theme and geopoetical tool which is helpful in describing the relations between literature and geographic space. This article presents exemplary interpretations of works by Stefan Chwin and Andrzej Stasiuk in the context of cartographic hermeneutics, as proposed by Karl Schlögel and Brian Harley. In those works, map serves as a metaphor of journey, authority, and the past.

²⁵ Harley jako teoretyk kartografii jest przeciwny rozumieniu tej dyscypliny jako autonomicznej i niezależnej, opartej na obiektywnym zespole norm. Badacz – analizując zjawisko map produkowanych w celach wojennych oraz map propagandowych, deformujących obraz rzeczywistości – otwiera kartografię na problemy wobec niej zewnętrzne, wprowadzając kontekst społeczny i etyczny w dyskurs kartograficzny, tym samym go humanizując. Uważa, że każda mapa jako wizja świata w miniaturze niesie konsekwencje etyczne, gdyż zawsze odzwierciedla „moralne kontury kształtu świata naszkicowane przez tych, którzy sprawują władzę”. Zob. B. Harley *Peut-il y avoir une éthique cartographique?*, w: *Le pouvoir des cartes*, s. 109-120.

Reinterpretacje

Dorota KOZICKA

„Umysł w stanie nieustannego tworzenia”.
O krytyce Stanisława Brzozowskiego
jako akcie performatywnym*

|

Ciągle pożądana i przywoływana „obecność” Stanisława Brzozowskiego-krytyka (cóż z tego, że w wielu wypadkach tylko hasłowa) budzić musi zainteresowanie, prowokować do poszukiwania odpowiedzi na pytanie, co takiego znaleźć można w jego dziele, że kolejne pokolenia krytyków o całkowicie odmiennych światopoglądach, reprezentujących różne strategie krytyczne ciągle do niego wracają, że – jak głoszą niektórzy z nich – „pod pokładami anachronicznego młodopolskiego języka odnajdują żywą myśl i istotne refleksje” na temat nurtujących ich tu i teraz kwestii¹.

Odpowiedź, że w dziele krytyka znaleźć można wszystko – jakkolwiek prawdziwa – brzmi dwuznacznie (fatalnie i świetnie zarazem), bo, z jednej strony, świadczyć może o tym, że Brzozowski nie miał skryzlowanego światopoglądu i programu, że pisał chaotycznie i wieloznacznie, że niejednokrotnie zmieniał swoje przekonania, czy nawet zaprzeczał samemu sobie². Z drugiej jednak (jak to już na

* Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009-2012 jako projekt badawczy własny Nr N N103 087637 pt. *Stanisław Brzozowski – (Ko)reperacje. Z genealogii nowoczesnej literatury i kultury w Polsce*. Praca niniejsza jest fragmentem (skrótom) większego tekstu, który powstał w ramach tego projektu.

1 <http://www.krytykapolityczna.pl/>
Środowisko „Krytyki Politycznej” obrało sobie Brzozowskiego za swojego patrona.

2 Przegląd takich opinii można znaleźć m.in. we wstępie do listów Brzozowskiego. Zob. M. Sroka *Legenda Brzozowskiego*, w: S. Brzozowski *Listy*, oprac., przedm. i koment. M. Sroka, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970. O różnorodnych

różnych przykładach przedstawili: Tomasz Burek, Michał Głowiński, Ryszard Nycz)³ – świadczyć może o szczególnym pojmowaniu przez Brzozowskiego roli i istoty krytyki. Ostatni z wymienionych badaczy niezwykle przekonująco pokazywał, że zarówno chaotyczna wielość krytycznych zainteresowań, jak i zmienność stylów nie są w przypadku Brzozowskiego „owocem niekontrolowanej erupcji lekturowych dywagacji” ani też „świadectwem ewolucyjnego rozwoju” myśli, dają się natomiast ująć jako „nieliniowy przyrost uporczywie ponawianych prób wyłonienia myśli drażącej jeden problem”⁴. To „drażenie” problemu oraz próby przekazywania jego rezultatów odbywają się poprzez poszukiwanie coraz to innego filozoficznego języka, poprzez przepracowywanie kolejnych pojęć, poglądów, lektur.

Dopowiedzieć więc trzeba – idąc tropem tego rozpoznania – że w dziele Brzozowskiego znaleźć można wszystko, czego poszukuje nowoczesna krytyka i nowoczesna myśl, w takim m.in. znaczeniu, że pojawiają się tu w załączkach projekty i strategie, które mogą być (i są) w różny sposób wykorzystywane przez myślicieli i krytyków o odmiennych światopoglądowych orientacjach⁵. Nowoczesność Brzozowskiego polegałaby więc nie tylko na tym, że wypracował – a raczej wypracowywał – poglądy, które są źródłem nowoczesnych projektów krytycznych (choć oczywiście i tak jest), ale też na tym, że zawarł w swoim meandrycznym, otwartym, ciągle karmiącym się nowymi intelektualnymi pożywkami i od nowa przebudowywanym dziele (i szerzej – w nierozzerwalnie splecionym z dziełem życiowym) repertuar możliwości, z których korzystać może współczesna myśl krytyczna⁶. A wy-

możliwościach interpretowania tekstów Brzozowskiego świadczy dobitnie recepcja *Legendy Młodej Polski*, wychwalanej i ganionej za te same, przeciwnie odczytywane przez interpretatorów kwestie. Zob. M. Głowiński *Wielka parataksa. O budowie dyskursu w „Legendzie Młodej Polski” Stanisława Brzozowskiego*, w: tegoż *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997; A. Mencwel „No! Io non sono morto...”. *Jak czytać „Legendę Młodej Polski”?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

³ T. Burek *Arcydzieło niedokończone*, w: *Dalej aktualne*, Czytelnik, Warszawa 1973; M. Głowiński *Ekspresja i empatia*; R. Nycz *Wywoływanie świata. Zadania krytyki i sztuki w piśarstwie filozoficznym Stanisława Brzozowskiego*, w: tegoż *Język modernizmu. Prolegomena literackie*, Leopoldinum, Wrocław 1997.

⁴ R. Nycz *Wywoływanie świata*, s. 120-121. Zdaniem Nycza – przypomnijmy – Brzozowskiemu chodzi o wytłumaczenie „ciągle tego samego kluczowego obrazu i filozoficznego przeżycia” (przekonania o czynnej natury rzeczy).

⁵ Warto też oczywiście wziąć pod uwagę fakt, iż zarysowane przez Brzozowskiego poglądy i postawy, które dziś (tj. z perspektywy historycznych doświadczeń, z której znamy je jako w pełni zrealizowane) wydają się radykalnie sprzeczne czy odmienne, wtedy nie były jeszcze tak postrzegane.

⁶ O tym repertuarze możliwości, można by mówić również w kategoriach proponowanych przez P. Bourdieu w takim sensie, w jakim opisując zdobywanie autonomii pokazuje Baudelaire’a jako prawodawcę. Zob. P. Bourdieu *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001, s. 96-108.

pracowywanie poglądów (a także – wypracowywanie języka zdolnego do ich wyrażania i wdrażania) odbywało się nieustannie podczas każdorazowego aktu krytycznego czytania i pisania.

Takie, idące tropem rozpoznania Głowińskiego i Nycza, postrzeganie twórczości/pracy krytycznej Brzozowskiego nie jest już dziś niczym odkrywczym, jeśli jednak – korzystając z narzędzi wypracowanych przez twórców performatywnego zwrotu⁷ – spojrzymy na nią jako na akt performatywny, jak na działanie równocześnie samozwrotne i „ustanawiające rzeczywistość”, wywołujące „działanie” czytelnika, to pozwoli to, być może, na zobaczenie dzieła Brzozowskiego z jeszcze innej perspektywy⁸.

„Performatywna świadomość” pozwala pojmować literaturę/wypowiedź jako akt lub zdarzenie, a takie pojmowanie jest zarówno bliskie praktyce tekstowej (pisarskiej) Brzozowskiego, jak i zakorzenione w jego filozoficznych przekonaniach⁹. Znakomitym przykładem takiego połączenia poglądów z pisarską praktyką – nie

7 Określenia „zwrot performatywny” używam tu nie w odniesieniu do spektakularnych przemian w sztuce lat 60., lecz do znamiennej dla lat 90. zmiany perspektywy badawczej w filozofii i teorii kultury. Przyczyniła się ona do przeformułowania dominującego sposobu postrzegania kultury jako tekstu i wyeksponowania jej performatywnych cech („kultura jako performans”). W znamienym dla tego sposobu myślenia ujęciu, wypowiedzi performatywne to zabiegi retoryczne, akty językowe podważające roszczenia do przedstawiania rzeczy, powołujące coś do życia, organizujące świat, a nie po prostu, przedstawiające to, co jest. Por. np. rozdz. *Dlaczego estetyka performatywności* oraz *Podstawowe pojęcia* w książce E. Fischer-Lichte *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008; P. Auslander *Theory for Performance Studies. A Student's Guide*, Routledge, London–New York 2008; J. Loxley *Performativity*, London–New York 2007; *Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. U. Wirth, Suhrkamp Wissenschaft, Frankfurt 2002.; A. Zeidler-Janiszewska *Perspektywy performatywności*, „Teksty Drugie” 2007 nr 5.

8 Nie jest moim celem przymierzanie do dzieł Brzozowskiego konkretnych teorii performatywności, szukam raczej pewnych ogólnych podobieństw myślowych, inspiracji, źródeł myślenia performatywnego na gruncie tej szerokiej tradycji nowoczesnej, której kodyfikatorem u nas jest właśnie Brzozowski.

9 Najdobitniej pokazał to Ryszard Nycz w tekście pod znaczącym tytułem *Wywoływanie świata*. Przywołane w nim zostały zasadnicze cechy projektu filozoficznego Brzozowskiego (zwrot od myślenia w kategoriach substancjalnych do myślenia w kategoriach funkcjonalnych; odrzucenie opozycji przedmiot–podmiot oraz wytwór–proces), „fundujące” jego myślenie o kulturze, o języku jako „medium społecznej koordynacji”, i co za tym idzie projekt krytyczny autora *Idei*. Te rozważania prowadzą Nycza do stwierdzenia, że w ujęciu Brzozowskiego, „wszystko w pewnym sensie staje się dyskursem” (s. 131; s. 134-135) i pokazania, że zadanie krytyki Brzozowskiego polegało na badaniu „logiki zarazem tworzenia i odtwarzania” (poetyki oraz retoryki kultury), ja natomiast chciałabym wyeksponować aspekt performatywny pisarstwa autora *Głosów wśród nocy*.

tylko budowania nowych myślowych porządków, lecz także szukania dla nich nowego, odpowiedniego językowego, tekstowego kształtu – są *Idee*, o których przede wszystkim pisze autor *Języka modernizmu*. Właściwość ta w równej mierze odnosi się do wszystkich trzech książek powstałych w ostatnich latach życia Brzozowskiego, a więc, obok *Idei*, również do *Legandy Młodej Polski* i do *Głosów wśród nocy*, a także, oczywiście, do *Pamiętnika*. Co więcej, taki sposób rozumienia pracy/aktu myślenia oraz pisania widoczny jest już w najwcześniejszych tekstach Brzozowskiego¹⁰. W opublikowanym w 1904 roku *Miriamie*, a więc w jednym z ważniejszych tekstów programowych, w którym krytyk dokonuje rozrachunku z programem młodopolskim, czytamy m.in.:

Trzeba raz skończyć z mitem o jakiejś prawdzie bezwzględnej, poza nami istniejącej, raz na zawsze określonej i gotowej. Jedyną formą, w której znamy byt bezpośrednio, jest czyn, byt więc nie może być czymś czyn i samą możliwością jego wykluczającym. Świat nie jest, lecz się czyni, ostatnim słowem rozwiązania zagadki bytu jest swoboda. Byt będzie tym, czym się sam uczyni, czym my go uczynimy: jest więc swobodą.¹¹

Przełom w filozofii, o którym mówię, na tym właśnie polega, że swoboda zajmuje to miejsce, jakie w filozofii dotychczasowej zajmował byt skończony i zamknięty. Bytu –

¹⁰ Za jedną z pierwszych, udaną i nieudaną zarazem (jak w prawdziwym *performensie*, w przypadku którego nie można stwierdzić jednoznacznie czy interwencja widzów jest sukcesem czy porażką) prób „performatywnego działania krytycznego” Brzozowskiego uznać można tekst *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung*, napisany w formie snu, którego głównym bohaterem jest porcelanowa figurka Miriama. Czytelnicy i krytycy zrozumieli tylko pamphletowo satyryczną „powierzchnię” tego tekstu i dlatego Brzozowski poczuł się zobowiązany do wyłożenia swojego polemicznego stanowiska w tradycyjny sposób (tj. w formie poważnych, racjonalnie uporządkowanych argumentów). W odpowiedzi na głosy protestu Brzozowski napisał m.in. „Od roku już też w rozmaitych formach zwalczam i ośmieszam to najdrogocenniejsze tabu artystów polskich: Miriama. Od roku już w rozmaitych formach piszę ten artykuł, który siedmiu podpisanych pod protestem teraz dopiero przeczytali. Cóż mnie obchodzi to, że koncepty moje uznane zostały za płaskie, skoro sprawiły to, czegom pragnął, przerwały spokojną drzemką tych, których obudzić chciałem” („Głos” 1904 nr 34). W tym samym roku w kolejnych numerach „Głosu” ukazały się artykuły, w których Brzozowski „poważnie” rozprawił się z Miriamem (zob. S. Brzozowski *Miriam*, w: *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, wstęp A. Walicki, PIW, Warszawa 1973).

¹¹ S. Brzozowski *Miriam*, s. 82. Lokalizacje cytatów z pism Brzozowskiego podaję dalej w tekście głównym (w nawiasie wraz z odpowiednim numerem strony) stosując następujące skróty: G – *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*. Z teki pośmiertnej wydał i przedmową poprzedził O. Ortwin, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.; I – *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.; L – *Listy*, oprac., przedm., koment. i aneksy M. Sroka, t. 2, 1909-1911, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.; M – *Miriam*.

Kozicka „Umysł w stanie nieustannego tworzenia”

nie ma. Istotą świata jest swobodne stwarzanie. Czyn i twórczość nie są złudzeniem, lecz najwyższą prawdą. Do zrozumienia i ujżenia prawdy tej ludzkość dojrzewała dotychczas. (M, s. 88-89)

Śledząc konsekwencje kolejnych przemyśleń, przepracowań i przeformułowań tzw. filozofii czynu Brzozowskiego można – niejako wyjmując tę filozofię z kontekstu Fichteńskiego, gdzie jej początki – zinterpretować ją w całości w kategoriach swoiście pojętego aktu performatywnego.

Przekonanie, że byt nie jest czymś stałym i danym raz na zawsze; że myśl nie opisuje rzeczywistości zastanej, uprzedniej wobec twórczości myślowej, lecz tę rzeczywistość powołuje do istnienia prze-pisywał/prze-pracowywał Brzozowski na różne sposoby, przekonując zarówno, że „elementem, pierwiastkiem świata jest wartość – czynne ustanowienie, nie zaś fakt. Nie istnienie zamknięte, martwe, skończone, lecz czyn jest istotą świata”, jak i, że „sztuka nie odzwierciedla biegu życia lecz go tworzy”¹². Konsekwencją przyjęcia takich rozstrzygnięć poznawczych jest postrzeganie miejsca i zadań krytyki jako aktów współtworzenia, współkonstytuowania znaczenia dzieła. W tym samym tekście pisze Brzozowski m.in.:

Nauka nie jest w stanie ująć wprost dzieła sztuki. Dzieło sztuki, aby być poznane, musi być odtworzone, stworzone na nowo. Akt twórczy leży na początku wszelkiej działalności krytycznej i ustanawiając sam przedmiot jej, rozstrzyga tym samym o jej doniosłości.

||

Spojrzenie na krytykę z często dziś przyjmowanej i owocnej perspektywy performatywnej znajduje uzasadnienie w samym charakterze działalności, jaką jest krytyka literacka, jeśli będziemy ją traktować jako formę aktywności intelektualnej ustanawiającej określone przekonania, ale też eksponującej potencjał tkwiący w akcie/wydarzeniu lektury i interpretacji. Performatywność tę z jednej strony wiązać można z „dramatycznością” aktu krytycznego – wystarczy przypomnieć

¹² „Lecz przez to właśnie, że stanowi wraz z tzw. rzeczywistością życiową epoki wielką i nierozłączną jedność – sztuka nie może być rozpatrywana od tej rzeczywistości oddzielnie. Jeden i ten sam rytm gra i w niej, i w życiu, tylko że w niej rozwija się on swobodniej i pełniej [...]. Sztuka wyzwala to, czego życie wyzwolić jeszcze nie jest w stanie, pracuje jednak nad tą samą, co i życie, treścią, gdyż jest wyrazem tego samego momentu duchowego, który się w życiu odbija, a raczej jest sama tym duchem, gdyż o żadnej transcendencji nie może być mowy. [...] W to przede wszystkim uwierzyć, to zrozumieć potrzeba, że sztuka jest realnym, istotnym czynem ducha, czymś, co pociąga skutki, stwarza przeznaczenie, trzeba zrozumieć istotną metafizyczną powagę sztuki. Rozstrzygać o wzajemnej wartości, wzajemnym stosunku sztuki i życia, o przewadze jednego nad drugą – jest z tego punktu widzenia rzeczą zbędną, jest pytaniem krzywo postawionym. Póki istnieje twórczość duchowa, możliwość przekraczać zawsze będzie granice realizacji – sztuka będzie, jak będzie i życie (M, s. 93-94).

choćby wskazywane przez, dalekiego od myślenia z przywołanej tu perspektywy, Janusza Sławińskiego immanentne podobieństwo wypowiedzi krytycznej (która „może być zwrócona do jednego partnera, ale jest jednocześnie dla drugiego”) do wypowiedzi postaci dramatycznej (która „wciąga do gry nie tylko inną postać sceniczną, ale też audytorium na widowni”)¹³. Z drugiej strony – jak chcą to widzieć dzisiejsi zwolennicy krytyki zaangażowanej – performatywny wymiar krytyki polegałby na tym, że dokonując *d z i a ł a n i a* na tekstach (zarówno na tych, które są przez nią czytane, jak i na tych, które są przez nią pisane) jednocześnie rekonfiguruje/zmienia/przetwarza zastałą sytuację zarówno w polu literatury, krytyki, kultury, jak i rzeczywistości zbiorowej¹⁴.

Podobne przekonanie, że krytyka może i powinna zmieniać społeczną świadomość i społeczną rzeczywistość (które dziś moglibyśmy nazwać świadomością performatywną) towarzyszyło Brzozowskiemu od początku jego pisarskiej drogi, o czym świadczą waga, jaką przypisuje działalności krytycznej w życiu zbiorowym, żarliwość głoszonych poglądów, ostrość ataków połączona z podniosłym tonem wystąpień, wielość przyjmowanych postaw, a także otwarty charakter dyskursu, sposób komponowania wypowiedzi (jako zbioru wielu, często ze sobą sprzecznych myśli; jako połączenia refleksji krytycznej z udratyzowanymi dialogami, scenkami)¹⁵, czy też akcentowanie problemów języka, w tym zwłaszcza jego poznawczych, retorycznych, funkcji¹⁶. Jednym z istotnych świadectw tej świadomości są wielokrotnie podejmowane próby wyjaśnienia własnego projektu krytycznego oraz zdefiniowania tego, czym jest działalność krytyczna w ogóle. Jedną z najbardziej dobitnych wypowiedzi na ten temat znajduje się w liście do Szalitów ze stycznia 1911 roku:

Krytyk nie może Ci dać t w o j e g o obrazu autora, nie może ci dać żadnej rzeczy, którą ty możesz porównać z dziełami [...]. Krytyk daje zawsze silnie udratyzowane starcie własnej duszy z problemami wysokiej kultury. Jego pisma są rzeczami nowymi i muszą być nimi. Są same przez się. [...] Krytyka wystarcza samej sobie lub nie wystarcza niczemu. (L, t. 2, s. 532)

13 J. Sławiński *Funkcje krytyki literackiej*, w: tegoż *Dzieło, język, tradycja*, t. 2, Universitas, Kraków 1998, s.166.

14 Odwołuje się tutaj do tez programowych Igora Stokfiszewskiego – krytyka związanego ze środowiskiem Krytyki Politycznej.

15 O kluczowej dla Brzozowskiego zasadzie „dramatycznego przedstawienia” pisał T. Burek skupiając się głównie na powieściach autora *Plomieni*. Zob. tegoż *Arcydzieło niedokończone*. Natomiast otwarty charakter dyskursu Brzozowskiego znakomicie pokazał M. Głowiński omawiając i analizując rządzące nim reguły: wielkiej parataksy i pierwszego planu. Obie umożliwiają dodawanie kolejnych racji, przyczyniają się do jego otwartego, „ruchomego” charakteru. Zob. tegoż *Wielka parataksa*.

16 O doświadczeniu językowym Brzozowskiego pisał w cytowanym już tekście R. Nycz.

Dopełniona przez autora listu deklaracjami:

Jest to dla mnie moja forma filozofii, jak dialog dla Platona. Wszystko razem jest pozornie tomem studiów, a właściwie tylko własną moją udratyzowaną autobiografią. (L, t. 2, s. 532)

Na podkreślenie zasługuje w tych autokomentarzach zarówno samozwrotność (samowystarczalność) aktu krytycznego, jak i jego osobisty charakter (wyeksponowane jako udratyzowane starcie „ja” ze światem). To starcie ze światem (z kulturą!) – dynamiczne, dramatyczne, teatralizowane – w wielu tekstach jest źródłem kreatywności, powoduje, że krytyka stwarza rzeczy nowe, nowe sensy, powołuje do istnienia jakąś rzeczywistość a nie tylko komentuje i odtwarza („daje obraz”).

W nierozdzielnym splocie pisania i życia upatrywać też można źródeł totalnego charakteru twórczości Brzozowskiego, wielotorowości, wielopłaszczyznowości jego działań. I mam tu na myśli zarówno fakt, że zajmował się on równocześnie publicystyką społeczno-obyczajową, krytyką literacką i teatralną oraz samą literaturą, teorią estetyki i filozofią, a ściślej – szeroko przez siebie pojmowaną filozofią kultury¹⁷, jak i znaczący wpływ lektur nie tylko na jego wizje i ciągle pracowywane projekty, lecz także niejednokrotnie, na jego życiowe decyzje. Traktowanie krytyki jako „udratyzowanej autobiografii” skutkuje jednak nie tylko różnorodnością i zmiennością zainteresowań Brzozowskiego, lecz także nieprzeciętnymi oczekiwaniami wobec czytelnika, a co za tym idzie – ogromną, perswazyjną komunikacyjną, performatywną siłą tekstów Brzozowskiego. W *Kilku uwagach o stanie ogólnym literatury europejskiej I* otwierających *Głosy wśród nocy* czytamy m.in.:

W ogóle chciałbym, by czytelnik zrozumiał, że moje książki są zawsze systematem wezwania i podniecia intelektualnych: że nie mają gotowej treści i na próżno by jej w nich szukał. Moją rzeczą jest czytelnika tak zaskoczyć, usytuować, by jeżeli chce on zgody z sobą i z życiem, musiał znaleźć mniej więcej te myśli, o które mi chodzi. Jeżeli czytelnik z gó-

¹⁷ W związku z tym – jak to dobitnie ujął A. Mencwel – „niezależnie od tego, o czym pisze, jest równocześnie myślicielem społecznym, filozofem i teoretykiem nauki, krytykiem literatury i sztuki. A każda tematyczna «klasyfikacja» jego piarstwa jest do pewnego stopnia sztuczna”. We wstępie do *Wczesnych prac krytycznych* Brzozowskiego, zatytułowanym *Między „nową sztuką” a „społecznym ideałem”*. *Krytyczna młodość Brzozowskiego*, Mencwel opisuje też znamienne dla autora *Legandy Młodej Polski* „totalną” postawę krytyczną: „Krytyka literacka, główny nurt piarstwa Brzozowskiego, staje się więc w ten sposób szczególną grą o wszystko. Żywiolowy rozwój tej gry powoduje, iż zwłaszcza w tekstach wczesnych wszystkie zakresy działania postawy krytycznej są ze sobą splecione. «Każdy człowiek jest miejscem, w którym świat siebie sądzi». To Brzozowski był przede wszystkim sam dla siebie takim miejscem. Dlatego pisał tak, jakby na odwrocie kartki papieru znajdowała się otchłań, a od sposobu jej zapełnienia zależało jego istnienie” (A. Mencwel *Między „nową sztuką” a „społecznym ideałem”*. *Krytyczna młodość Brzozowskiego*, w: S. Brzozowski *Wczesne prace krytyczne*, PIW, Warszawa 1988, s. 8).

Reinterpretacje

ry już nie chce dać nie książce, ale samemu sobie z jej powodu ani okrucza żywej i własnej energii, niech lepiej nie czyta tych rzeczy: istnieją książki polskie pisane tak, by się dzieci polskie, łysiejące i posiwiałe, ale wciąż posłuszne dzieci, uczyły bez trudu. (G, s. 51)¹⁸

Taki projekt czytelnika własnych tekstów wynikał niewątpliwie z doświadczeń samego Brzozowskiego, traktującego lekturę nie jako przygodę lecz jako zadanie, jako jeden z nierozdzielnych elementów pracy krytycznej, w której cudze słowo staje się za-czynem nowej myśli.

III

Typy i efekty żarliwych lektur Brzozowskiego budziły zainteresowanie od samego początku refleksji nad jego pisarstwem, by przypomnieć obrazowe określenie Ostapa-Ortwina z przedmowy do *Głosów wśród nocy*, że studia nad literaturą angielską były dla Brzozowskiego „zakisem rozstrzygających przesilen w procesie przyspieszonej fermentacji umysłowej...” (G, s. 27), czy jego uwagi o tym, że dla Brzozowskiego ludzie i dzieła, książki i twórcy były od początków jego pracy polem raczej prób i eksperymentów dla sprawdzania i stosowania pewnych metod, sprawdzianów i postulatów [...]” (G, s. 41)¹⁹.

Historia powstawania *Głosów wśród nocy* – znana nam dzięki listom samego autora i dzięki relacjom Ostapa-Ortwina – znakomicie pokazuje nieustający ruch myśli Brzozowskiego, wpływ kolejnych, żarliwie pochłanianych lektur na zmiany koncepcji projektowanej książki, na przepracowywanie w coraz to inny sposób i przy pomocy innych twórców, nurtujących go zasadniczych kwestii. Spektakularnym przykładem takiego przepracowywania są dwie wersje obszernego wstępu Stanisława Brzozowskiego do tej książki: *Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej i o zadaniach krytyki literackiej I* oraz *Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej i o zadaniach krytyki literackiej II*, stanowiące nie tyle dwie, różniące się od siebie autorską redakcją wersje tego samego tekstu, ile dwa teksty przedstawiające kluczowe dla koncepcji całej książki zagadnienia w zupełnie inny sposób, w – jak to podkreślał wydawca – „odmiennym oświetleniu i z innego punktu widze-

¹⁸ Ten cytat dobrze ilustruje też znamienne dla Brzozowskiego przechodzenie od przekonań filozoficznych (by przypomnieć cytowany powyżej fragment z *Miriama*) do praktyki pisarsko-lekturowej: do przekonania, że nie ma gotowego zamkniętego, skończonego tekstu ani znaczenia-treści, że trzeba ciągle, w egzystencjalnym „tu i teraz” wypracowywać własne postrzeganie świata i przeformułowywać pojęcia służące jego tworzeniu.

¹⁹ Sam Brzozowski, świadomy tego, „eksperymentalnego”, nowatorskiego charakteru swej krytyki i pre-tekstowego traktowania tekstów cudzych, w jednym z listów dotyczących powstawania *Głosów wśród nocy* pisze m.in.: „Browning – Meredith – Emerson dadzą mi możliwość powiedzenia mnóstwa rzeczy o najbardziej nowoczesnych postawach myśli i twórczości [...]” (G, s. 32, podkr. moje).

nia”²⁰. Kolejnym przykładem są – wypracowywane w tych tekstach refleksje meta-krytyczne – przechodzące od metafor do rozbudowywanych opowieści o krytyku i do dynamicznego kreślenia jego działań i powinności. Brak nadrzędnej metafory, uparte próbowanie różnych przenośni (m.in. paleontolog, kartograf, nieustannie czujna straż), przewaga czasowników opisujących działania nad epitetami określającymi cechy krytyka potęgują wieloznaczność, „ruchomość” zapisu, wskazują na nieustannie ponawiany gest stwarzania wartości, gest bliski aktowi performatywnemu.

Praca krytyczna Brzozowskiego polegała na ciągłym powtarzaniu aktu krytycznej lektury i nadbudowywaniu, w jego toku, kolejnych wypowiedzi stanowiących czynny zapis przemyśleń i krytycznych przeformułowań własnych poglądów oraz – jednocześnie – dyrektyw do takiej samej intelektualnej pracy dla czytelnika tych zapisków. W tym performatywnym geście powtarzalność aktu czytania-pisania łączy się z wypracowywaniem kolejnych wariantów refleksji o charakterze filozoficzno-kulturowym. A takie postrzeganie aktu lektury nasuwa skojarzenia z projektem Rolanda Barthes’a (z tym, dodajmy, co zostało uznane za istotny wkład Barthes’a w „zwrot performatywny”), polegającym na ustanawianiu konstytutywnego związku pomiędzy pisaniem, czytaniem i krytyką; oraz z koncepcją tekstu jako procesu, jako „praktyki wytwarzania znaczeń”. Przypomina też Barthesowską koncepcję lektury opartej na otwieraniu się na „pracę nieskończonych kodów”, lektury, podczas której „czytelnik nie deszyfruje, lecz tworzy, tasuje języki, pozwala im się nieskończenie i niestrudzenie przenikać: sam jest tym przenikaniem”²¹. Tak rozumiana lektura, jak też równoległe do niej uprawiana myśl krytyczna, mają charakter aktywnego, duchowego i intelektualnego (ale też cielesnego, szczególnie jeśli brać pod uwagę chorobę Brzozowskiego i jej wpływ na sposób, w jaki pracował) działania. Umożliwia ono wprawianie używanych, utartych pojęć w stan nieoczywistości, sprawia, że – zgodnie z przekonaniem autora *Głosów wśród nocy* – „krytyk jest głębokim twórcą” (G, s. 49).

Pozwała to, jak sądzę, postrzegać Brzozowskiego jako reprezentanta nowoczesnej, krytycznej literatury, w ramach której czytanie i pisanie stają się sposobem doświadczania i uprzywilejowanym dyskursem społecznym, stają się „za-czynem”, czynem, działaniem. Bo przecież – jak pisze Brzozowski – krytyk „musi urodzić

²⁰ Przypis Ostapa-Ortwina do tekstu *Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej i o zadaniach krytyki literackiej II* (G, s. 109). Analiza/lektura obu wstępów do *Głosów wśród nocy* stanowi istotną część przedstawionej tu w skrócie pracy.

²¹ Cyt. za: M.P. Markowski *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, w: R. Barthes *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębowska, KR, Warszawa 1999, s. 30. Radykalnie odmienne są u obu tych krytyków role przypisywane lekturze (dla Brzozowskiego to odpowiedzialne zadanie, dla Barthes’a – przyjemność), ale sposób pracy tekstem i reperkusje krytycznej lektury wydają mi się bliskie. Źródeł tej „bliskości” upatrywać można w zasadniczych przekonaniach dotyczących istoty krytycznego myślenia, roli „innych głosów” w kształtowaniu własnej świadomości.

Reinterpretacje

z siebie ziemię...”, musi „budować kraj, klimat, ziemię dla istot, które nie tyle są, ile raczej zapowiadają swoją przyszłą możliwą naturę” (G, s. 49).

Abstract

Dorota KOZICKA
Jagiellonian University (Kraków)

“The incessantly creating mind”. Performativity of Stanisław Brzozowski’s criticism

An attempt is offered at reading Stanisław Brzozowski’s criticism with use of tools provided by the performative turn. Thus, criticism appears as an event that establishes reality and triggers action on the part of the reader. This approach is rooted in Brzozowski’s own philosophy: he namely claimed that being is not a permanent once-for-ever-given entity, while thought does not describe a ready-available reality – calling it into being, instead. A performative dimension of criticism is visible in the dramatism of his writing, in a theatricalisation of the clash between the ‘I’ and the world-and-culture, as well as in the conviction that action performed on texts (commenting other authors’ texts and creating one’s own) transforms the reality of culture as well as the collective reality.

Ryszard KOZIOŁEK

My dziewiętnastowieczni albo krytyka spóźnionych*

Bliski Brzozowskiemu Norwid w „II Lekcji” o Słowackim (1860) zapisał to zastanawiające zdanie, które jednak, bez ryzyka nadużycia, możemy przypisać obu autorom. A mówi ono, że „jesteśmy DOPIERO ludźmi XIX wieku”¹. Dla Norwida jest w tym coś więcej niż przejaw typowego narzekania na polskie zapóźnienie cywilizacyjne i kulturalne (zresztą, gdzie niby mamy być w 1860 roku, jak nie w XIX stuleciu?!). To raczej emblemat jego myśli krytycznej, w której zarzucał polskiej kulturze odwrót od przyszłości, wytykając Polakom, że horyzontem ich refleksji jest ciągle pierwsze półwiecze XIX wieku. Zdanie Norwida, przeniesione w obręb refleksji Brzozowskiego, utrzymuje swoją prowokacyjną nieoczywistość, wskazując na fascynującą, ponowoczesną niewczesność jego pojmowania XIX wieku. Niewczesność, ponieważ dopiero dojrzały wiek XX (w Polsce po roku 1989) rozpoznał taką właśnie lekturę XIX wieku, w której konstruujemy i rozpoznajemy naszą własną, ponowoczesną genealogię.

Bez wielkiej przesady można powiedzieć, że cały projekt krytyczny Brzozowskiego jest oparty na tym zdaniu, a radykalność, impet, niecierpliwość i gniew

* Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009-2012 jako projekt badawczy własny Nr N N103 087637 pt. *Stanisław Brzozowski – (Ko)reperytycje. Z genealogii nowoczesnej literatury i kultury w Polsce.*

1 W pełnym kształcie brzmi ono następująco: „Jeszcze się pchamy, jeszcze się wałesamy, między tą cywilizacją a t r a d y c y j n ą, której wielka praktyczność jest często wielce niepocziwa, a pomiędzy naszą ukochaną cywilizacją tradycyjną, której wielka pocziwość jest wielce niepraktyczną, jeszcze, jednym słowem, jesteśmy DOPIERO ludźmi XIX wieku” (C.K. Norwid *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”)*, w: tegoż *Pisma wszystkie*, red. J.W. Gomulicki, t. 6, cz. 1, PIW, Warszawa 1971, s. 418).

autora *Plomieni* wyrastają z majuskułą pisanego słowa: DOPIERO. Jego interpretacja XIX-wiecznej kultury romantycznej jako zapisu nieprzepracowanych doświadczeń wczesnej nowoczesności prowadzi go do odwrócenia się od nowoczesności młodopolskiej, jakby uznawał ją za niewczesną, w nieuprawniony sposób postromantyczną i postpozytywną, skoro nie podjęła i nie przemyślała najważniejszych wydarzeń w kulturze poprzedniego stulecia. Pisał o tym wprost: „uwagam, że wiek XIX, *par excellence* romantyczny, jest do dziś dnia źle znany i niedoceniany, że znaczenie jego w gatunkowym życiu ludzkości jest nieskończenie i tragicznie wielkie”².

W *Głosach wśród nocy* właściwy gest krytyczny jest zatem najpierw regresywny, ponieważ nowoczesność wymaga wymiany własnej genealogii. Brzozowski nie chce być naturalnym spadkobiercą paraliżującej wolność myślącego podmiotu polskiej tradycji porozbiorowej.

Sens i radykalność tego gestu chyba najlepiej obrazuje atak na Sienkiewicza. Brzozowski dąży w nim do zniszczenia znaczenia tego, co dla niego najbardziej własne – szlacheckiej nostalgii i resentymetu inteligencji współczesnej. Atakując dzieło Sienkiewicza, dokonuje na sobie samym amputacji istotnego składnika kulturowej pamięci. Pozbawia się (nas?) prawa od przeszłości jako skutkującej, fundamentalnej siły stwarzającej nowoczesną tożsamość. Została mu/nam już tylko przyszłość. Przeszłość jest możliwa do wymiany jak wariantywna tradycja poływana arbitralnie przez nowe życie myśli.

W tym szalonym geście kryje się jednak zadziwiająca mimesis, naśladowanie odrzuconego Sienkiewicza, który przecież wymienił Polakom przeszłość. *Trylogia* zaproponowała wymianę pamięci zbiorowej Polaków żyjących w drugiej połowie XIX wieku, oferując jej inny, odleglejszy, a przede wszystkim szczęśliwszy fragment. Dla Sienkiewicza to nie poznanie, ale życie jest najważniejszym sędzią historii, dlatego jeśli opowieść o przeszłości nie stymuluje woli istnienia, być może lepiej na jakiś czas zapomnieć o t e j historii w imię i n n e j – też własnej. Nadając tej innej przeszłości fabularny kształt, ład i piękno, uwalniał na chwilę umysł czytelnika z brzemienia historii bliskiej; oczywiście jego świadomość i wyobraźnię, ale nie jego pozalekturowe istnienie. I o to właśnie, o nieuprawnione odciążenie polskiej wyobraźni historycznej, oskarżał go Brzozowski, choć sam powtórzył po części jego ruch.

Skoro bowiem romantyzm (jako kultura doświadczenia historycznego) jest losem polskiego pisarza i intelektualisty, a nie wyborem możliwego nurtu refleksji, Brzozowski sam wybiera romantyzm angielski, „inny”, który posłuży mu do reinterpretacji romantyzmu rodzimego. W arbitralności tej wymiany tradycji tkwi zarazem sedno nowoczesności jako nieustannego ustanawiania się od nowa

² Wszystkie wypowiedzi Brzozowskiego przywołuję z tomu drugiego wyboru pism w edycji Henryka Markiewicza: S. Brzozowski *Eseje i studia o literaturze*, t. 1-2, oprac. H. Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 1167. Kolejne cytaty opatruję numerem strony w nawiasie.

(„Wszystko właściwie jest do zrobienia”). Zwłaszcza, że jego lektura kultury XIX wieku jest rewizyjna i wywrotowa już w samym akcie ustanawiającym miejsce romantyzmu w genealogii polskiej nowoczesności. Spierał się z romantyzmem na tak wielu poziomach, że pojęcie to straciło wyraźny zakres historyczny i spójność problemową. Henryk Markiewicz, mimo starannej rekonstrukcji tych meandrow, stwierdza ostatecznie, że „romantyzm Brzozowskiego rozplątał się po prostu w całokształcie dotychczasowej kultury, jako wytworu warstw oddartych od wytwórczości”³.

Dzięki zdaniu Markiewicza lepiej rozumiemy paradoks Norwida i jego adekwatność do projektu Brzozowskiego. Cały XIX wiek ma dla niego groźną urodę romantyzmu, która nie tyle tkwi w określonej estetyce twórczości, ile w sile negacji, dzięki której bohater tej literatury odmawia dostępu do siebie życiu innemu niż jego własne życie psychiczne. W związku z tym, życie realne – biologiczne i społeczne – to coś, z czym trzeba zerwać i „przekląć je” (s. 1116), aby jednostka mogła zachować suwerenność w dziejach, niepodległość wobec historii i rzeczywistości.

Na pozór nic w tym oryginalnego, taki romantyzm niejednokrotnie opisywano, jednak, zdaniem Brzozowskiego, nie jest to wyłącznie cecha romantyzmu, ale wszystkich nurtów w sztuce i filozofii XIX wieku, które proklamowały odłączenie „kultury i uniezależnienie jej od [...] twórczości życiowej. Życie miało tu być, czym je chciała mieć świadomość [...], wolna od wszelkich życiowych określeń” (s. 1175). Wspólną cechą XIX-wiecznej myśli było wytworzenie świata wewnętrznych przeżyć jednostki, do których nie miała dostępu rzeczywistość realnego życia człowieka. „Romantyzm reakcyjny i rewolucyjny, naukowy światopogląd, pozytywizm, naturalizm, dzisiaj indywidualizm, socjalizm, pragmatyzm, symbolizm, anarchizm, wszystko to są różne postacie jednego i tego samego dążenia” (s. 1174).

Niemożliwość uwolnienia się z XIX wieku nie wynika, o dziwo, z traumy, w jaką wtrąciła kulturę polską klęska narodowa, ale z tego, że narracja romantyczna nobilitowała pragnienie „istnienia pozahistorycznego” (s. 1138) „naszą ukochaną cywilizacją tradycyjną” (Norwid). Skuteczny terapeutycznie dla narodu w czasie klęski, groźny wpływ tej formacji objawił się w jej koncepcji życia jednostkowego. A to dlatego, że tragedia historyczna została opowiedziana przez romantyzm jako wydarzenie kończące historię, które w dodatku samo przestało być jej częścią, stając się odtąd Przeznaczeniem każdego Polaka. Przeznaczenie zaś zwalnia jednostkę z odpowiedzialności za historię.

Teraz już widać niewczesność Brzozowskiego, który mówi do nas, późnych wnuków, odnajdujących się bez trudu w tak szeroko zakreślonym kręgu XIX-wieczności. Drogą do polskiej dojrzałości jest wciąż (DOPIERO) rozpoznanie się pod maską pozornej nowoczesności. Sposobem osiągnięcia tego samopoznania ma być inaczej opowiedziany romantyzm, o którym nadal mamy podwójnie mylny sąd, wiążąc go ze szkolną edukacją lub paradygmatem, który uległ samolikwidacji lub

³ H. Markiewicz *Wstęp* do: S. Brzozowski *Eseje i studia o literaturze*, t. 1, s. LXVIII.

unieważnieniu przez jeden artykuł, niczym komunizm w telewizyjnej wypowiedzi. Myślowe i egzystencjalne przewycięzenie romantyzmu nie dokona się automatycznie, dzięki biernemu, reaktywnemu przekroczeniu, ot, przez sam fakt przekroczenia 1989 roku, a jedynie poprzez zbudowanie własnej „biopsychologicznej rzeczywistości”, będącej odpowiedzią na romantyczną negację życia.

Aby to uczynić, trzeba dokonać rekonfiguracji romantyzmu, przestać widzieć w nim kulminację polskiej sztuki narodowej, a zacząć dostrzegać znamiona nowoczesnego kryzysu. Przenikliwość Brzozowskiego jest porażająca. Zdaje on sobie sprawę z bezskuteczności prób kontestacji romantyzmu bądź odmówienia mu kluczowego dla kultury polskiej znaczenia, dlatego nie kontynuuje krytyki pozytywistycznej. Walkę z upiorami romantyzmu („paradygmatem romantycznym”) prowadzi poprzez kontrnarrację, inną opowieść, która włącza na powrót romantyzm w toczące się polskie dzieje.

Opowiada nam więc XIX wiek jako nieznośnie powikłaną, pełną sprzeczności całość, której metadykusem jest literatura, bo tylko ona reprezentuje groźbę myślenia, które za przyczyną szalonej ekspansji nauk i poszczególnych dyscyplin może pomyśleć wszystko. Dlatego nie należy, moim zdaniem, tuszować sprzeczności i kontrowersji w dyskursie krytycznym Brzozowskiego – owej upiornej dla czytelnika „sztuki przełączania kodów”⁴ – ale je wyostrzać i dopowiadać; odpowiadają bowiem proklamowanej przez romantyzm wolności myślenia i twórczości, które dla nas wiążą się jednak z grozą urzeczywistnienia.

Krytyk nazywa ową groźbę romantyzmem, ale termin ten w *Głosach wśród nocy* staje się synonimem nowoczesności. Synonim wprowadza różnicę, która na nowo otwiera historię, także dla Polaków, dla których romantyzm nie ma być już tylko kulturą ekshumacji, ale epoką nową, pierwszym nowoczesnym kryzysem, który łączy się z katastrofą państwa i końcem szlacheckiej nowożytności; jednakże koniec zmieniony w początek sprawia, że do lęku dołącza się dreszcz oczekiwania na przycgodę, na doświadczenie tego, co nadchodzi.

Romantyzm odzyskuje swój twórczy kształt, kiedy zostaje zdebronizowany jego metahistoryczny (np. mesjanistyczny) wymiar „Kiedyś [...] ukaże się może cała epoka romantyczna jako kryzys” (s. 1181). Inna opowieść o XIX wieku zmierza do napisania takiej genealogii polskiej nowoczesności, w której romantyzm nie będzie przedstawiony jako konsekwencja i skutek schyłku polskiej suwerenności narodowej i państwowej. Brzozowski stara się zniszczyć urodę opowieści o kształtowaniu się psychiki romantycznej jako spełnienia i emancypacji jednostki z jej dziejowej podległości. Do tego nie wystarcza mu krytyka – domaga się i potrzebuje literatury, ponieważ ta nowa opowieść musi mieć negatywny walor estetyczny, a nie tylko poznawczy; musi wzbudzać „dreszcz obrzydzenia” i „wstręt” (s. 1117) do słabości intelektualnej i fizycznej, po tym bowiem „poznaje się nowoczesnych” (s. 1117).

⁴ R. Nycz *Język modernizmu. Prologomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2002, s. 122.

Kiedy zatem mianuje ojcem polskiej nowoczesności Mochneckiego, opiera się na radykalności jego gestu krytycznego, byciu „przeciw wszystkim wzniosłym i pospolitym kalectwom, stygmatom myśli polskiej – w imię jej męskiego całkowitego organizmu” (s. 1084). Jego Mochnecki, „człowiek prawdziwie nowoczesnej formacji” (s. 1092), „żywy wzór tego czym jest człowiek nowoczesny” (s. 1094), to myśliciel, który swój indywidualny talent i chęć wpływania na społeczeństwo sprzymiera z obiektywną i obojętną wobec psychiki jednostki rzeczywistością dziejową.

W tym tkwi jego odrębność, ponieważ dla Polaka „nowoczesność napływa jako coś obcego, niezależnego od narodu; chociaż istnieje ona w nas i u nas naprawdę” (s. 1123). Utrzymując tę obcość, powodujemy, że powstaje „paradoksalny typ życia”, w którym zachodzi dysonans „pomiędzy własną rzeczywistością życiową a wyższymi postaciami konstruowanej myśli i uczucia” (s. 1154). Jest to stan, który Žižek za Lacanem nazywa „fetyszystycznym zaprzeczeniem: «wiem, ale nie chcę wiedzieć, że wiem, więc nie wiem». Wiem, ale odmawiam poniesienia konsekwencji własnej wiedzy, bo chciałbym móc dalej postępować tak, jakbym nie wiedział”⁵.

Dla Brzozowskiego przejawia się to w bezmyślnym przekonaniu, że można być w obrębie procesów nowoczesności (politycznych, ekonomicznych, kulturowych), ale nie trzeba im podlegać, choć owa niepodległość to najczęściej „zwykłe zacofanie i tragiczna bezradność” (s. 1123), udrapowane w „romantyzm lojalności”, tj. „romantyzm swojskości, spiżarki, obórki i kościółka” (s. 1151). W efekcie tej podszytej strachem lojalności, nowoczesność i polskość rozchodzą się nieprzemysłane i niepodjęte w praktycznym działaniu, podczas gdy zjednoczone mogłyby ukształtować „czynne, praktyczne, całkowicie nowoczesne życie” (s. 1124).

Rola krytyka kultury polega na diagnozie tego rozejścia oraz na uświadomieniu konieczności podjęcia wyzwania nowoczesności. Konstruktyny efekt krytyki Brzozowskiego to umysł odczarowany i zaktywizowany, zdolny „dźwigać ciężar twórczego a swobodnego żywota w nowoczesnym, współzawodniczącym z innymi, narodzie” (s. 1177). Jego sednem jest bolesna świadomość podległości wobec sił obiektywnych (natury, ekonomii, władzy), a nie wobec „losu” zwalniającego jednostkę z odpowiedzialności za dzieje.

Obsesyjna personalizacja historii jest nie tylko wyrazem antropologii Brzozowskiego, ale uprzedzeniem alienujących jednostkę interpretacji procesów zachodzących w społeczeństwach nowoczesnych. Autor *Legendy Młodej Polski* nie ma wątpliwości, że okrucieństwo i bezwzględność przemian rujnujących tradycyjne formy życia szlacheckiego są do zniesienia i zrozumienia, jeśli stoi za nimi człowiek, a nie amoralna, beznamiętna, bezideowa siła.

Strzec się należy ulegania tym wrażeniom. Pamiętać trzeba, że to nawet, co uderza na nasze warunki pracy, jak rujnujący je nowy, obcy czynnik, było czyjąś ludzką odwagą, zaparciem się, poświęceniem, nim stało się dla nas uosobieniem zaprzeczającej nas obcości. (s. 1178)

⁵ S. Žižek *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, przeł. A. Górny, Muza, Warszawa 2010, s. 57.

Próbując pogodzić koncepcję silnego, odrębnego podmiotu z jego społeczną i narodową funkcjonalnością, wpada Brzozowski w impas typowy dla nowoczesności pozytywnej, afirmującej pęd i dynamikę samorozwoju, który byłby zarazem podporządkowany idei harmonijnej emancypacji całego społeczeństwa. Podobna wspólnota dialektyczna to ciągle, DOPIERO, XIX-wieczne myślenie, zinterpretowane przez Marshalla Bermana w jego lekturze epizodu *Fausta*⁶. Nowoczesność niszczy brutalnie idylliczny świat Filemona i Baucis, ale ma ciągle anachroniczną twarz mędrca-czarownika, opętanego przez diabła. A więc Goethe przeciw Kafce, Orwellowi, Sołżenicynowi, Borowskiemu itd. Egzorcyzmowany romantyzm okazuje się Brzozowskiemu (nam?) znów niezbędny dla podważenia autonomii nowoczesnych systemów: wiedzy, władzy, kapitału.

W ten sposób romantyzm w rękach Brzozowskiego staje się nowoczesnością, bo jeśli wszystko – zarówno natura, jak systemy i abstrakcje – ma ludzką genealogię, to myślenie krytyczne winno nie dopuścić, aby człowiek zaczął pojmować świat bez swego w nim udziału, a co za tym idzie – bez wzięcia zań odpowiedzialności. „Przestrzeń gwieździsta musiała być czyjaś miłością, czymś snem, nim otoczyła nas swą ciszą” (s. 11179). Jeśli rzeczywistość mówi tylko językiem ludzi, to krytyka literacka staje się forpocztą krytyki nauki i kultury jako całości, ponieważ to literatura najpierw odkrywa społeczny język dla skrajnie osobnych myśli i uczuć. Nawet dla pomyślenia świata bez człowieka „musi się narodzić poeta, który zdołał mowę tę uczynić organem podobnego jasnovidzenia” (s. 1064).

Skoro więc żywioły nowoczesności pozbawiają nas oparcia w znanych formach kultury, a na „zwaliskach dnia codziennego zasiadł pan postrachu” (s. 1192), to na krytyce spoczywa powinność przywrócenia refleksji o sztuce w jej związku z realnym światem (biologią, ekonomią, władzą) – jest „to rys najistotniejszy nowoczesności, poczynającej się dojrzałości człowieka” (KLS 1116).

Sztuka, dzięki najrozległyszemu dostępowi do umysłu uspołecznionej jednostki, ma zmusić XIX-wiecznego Polaka do uświadomienia sobie własnego doświadczenia nowoczesności.

Naprzemienna afirmacja i rozczarowanie Brzozowskiego polską literaturą ma XIX-wieczne, pozytywne źródło. Chciałby, aby sztuka była „wywoływaniem realności”⁷, aby przedstawiała to, o czym już wiemy lub co właśnie nadchodzi – a co dzięki sztuce rozpoznamy jako ludzkie, choć jako nie-ludzkie się nam zjawilo. Widać w tym ciągle obecne u Brzozowskiego „darwinowskie ukąszenie”, kompleks humanistyki wobec nauki, która sprawiła, że natura wyjawiała swą tajemnicę, niemożliwą do wypowiedzenia w ludzkim (antropomorficznym) dyskursie. W tym widzi Brzozowski przewagę sztuki i krytyki nad nauką. Ta ostatnia, zmuszając świat realny do nieskrytości, nie potrafi go opowiedzieć, trawiona mimetycznym niedowładem. I tu, w tym miejscu, powinna osadzić się sztuka prawdziwie nowoczesna.

⁶ M. Berman „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Universitas, Kraków 2006, s. 47-111.

⁷ R. Nycz *Język modernizmu*, s. 136 i nast.

Koziołek My dziewiętnastowieczni albo krytyka spóźnionych

Histeryczna, rozgorączkowana krytyka polskiej literatury współczesnej wynika z profetycznego przeczucia, że przywrócenie literaturze jej związku z życiem to jedyna szansa na przeciwdziałanie marginalizacji kultury przyszłości, o której „rozstrzygać będzie w znacznej mierze biologiczna, techniczna, ekonomiczna moc naszego narodu, to poziome, niskie życie, którym świadomość nasza gardzi” (s. 1143). Brzozowski jest pewien, że w przyszłej rywalizacji dyskursów o narracyjne prawo panowania nad rzeczywistością sztuka stanie naprzeciw nauki i kultury masowej.

Siłę tej drugiej dostrzegł w zjawisku „Sienkiewicz”. Ono uświadomiło mu, że nowoczesność i racjonalność nie warunkują się wzajem. Powstawszy z czworaków, człowiek oświecony stał się mentalną hybrydą, tj. dzięki instytucjom nowoczesnego państwa i kapitalistycznemu podziałowi pracy i wiedzy mógł się na powrót odłączyć od powinności powszechnego samodoskonalenia i odpowiedzialności za historię i kulturę. Co nie znaczy, że popadł ponownie w zależność wobec natury czy autorytetu, ale stawał się wobec nich obojętny, nawet zdając sobie jakąś sprawę z ich istnienia i znaczenia. Sienkiewicz uświadomił Brzozowskiemu, że literatura jest zwodniczym sprzymierzeńcem nowoczesnego rozumu, gdyż afirmuje człowieka, który dowolnie i kapryśnie wybiera i obsadza pojedyncze składniki swej złożoności lub po prostu nie chce brać świadomego udziału w jego niepojmowalnej i strasznej „całości”.

Literatura nigdy nie straciła z oczu tego, o czym każe nam zapomnieć nasz skłócony świat. Raduje się ona sprzecznością, a w powieściach i wierszach śpiewamy naszą ludzką złożoność, naszą zdolność bycia naraz za i przeciw, tym i tamtym, bez najmniejszego dyskomfortu. [...] Ta piękna złożoność nigdy nie była ważniejsza niż w naszej epoce radykalnych uproszczeń.⁸

Nie sposób pomieścić takiej różnorodności i zmienności w ideowym projekcie Brzozowskiego, dlatego też jest on wyraźnie ekskluzywny. To projekt krytyki niemożliwej do podjęcia, bo jej wcieleniem jest geniusz, który za sprawą rewelatorskiego wypowiedzenia czyni widzialnym to, co istnieje, choć nie ma widzialnej ani doświadczalnej postaci. Jego krytyka odsłania lub demaskuje zastonięte oblicze bogów nowoczesnych (natury, ekonomii, władzy), wydobywając ukrytą tam twarz człowieka, który „jednocześnie nie zna [...] własnej swej twarzy, gdyż wszystko, co jest w nim, jest twórczością” (s. 1180).

Wymuszona w ten sposób elitarność pozwala krytykowi

nie liczyć się przy pisaniu z ludźmi, których przedmiot rozważania nie obchodzi. [...] Kto nie ma żadnych artystycznych doświadczeń, powinien przy czytaniu artykułu krytycznego odczuć, że zbywa mu na znajomości. To jest pierwsza lekcja, jakiej może mu krytyk, gdy jest uczciwy, udzielić. (s. 1065-1066)

A jeśli nie czyta? „[...] kulturalni także nie. Nikt. Nikt. W ogóle nikt?”

⁸ S. Rushdie *Dobrze więc, zaprzeczę sobie*, przeł. S. Kowalski, „Gazeta Wyborcza” z dn. 31 VII – 1 VIII 2010, s. 21.

Reinterpretacje

A przecież może być jeszcze banalniej, kiedy u spodu obojętności wobec sztuki i życia tkwi melancholia nadmiaru, nowoczesna nuda ujęta przezeń w olśniewającej peryfrazie jako „zjadacz form i barw, tkacz ślepoty”.

Nie romantyczność polskiej kultury jest ostatecznie największym wyzwaniem dla projektu Brzozowskiego. Nie eksces, skandal, zboczenie czy przeciwnie: idealistyczny eskapizm lub wulgarny populizm są wyzwaniem dla krytycznego rozumu, ale zwykłość życia, straszna siła automatycznego istnienia, które przemiele każdy problem, odsunie od siebie nawet własne doświadczenie – nie w obronnym wyparciu, ale w zadowolonej z siebie bezmyślności, która przekształca psychologię „Polaka kulturalnego w jakąś uśmiechniętą błazeńską anomalie, która pracę własnego narodu i pracę całej kulturalnej Europy używa na nieoryginalną maskaradę przed samą sobą” (s. 1124-1125).

Jednym z ulubionych zdań Brzozowskiego było Przybyszewskiego: „My, późno urodzeni, przestaliśmy wierzyć w prawdę”. My też, bośmy przecież wszyscy XIX-wieczni, tyle że pozbawieni szlachetnej wyjątkowości straconego pokolenia, które mogło nobilitować swój kryzys złączony z katastrofą historyczną i przekształcić go w swoistą metafizykę spóźnionych.

Nasze spóźnienie jest dziś nareszcie stereotypowo nowoczesne i chwilami lepiej opisuje to Sienkiewicz niż Brzozowski. W późnej, niedokończonej powieści *Legiony*, stary szambelan-frankofil diagnozuje cynicznie jedną z przyczyn niedokończonego projektu oświecenia:

My przestaliśmy wierzyć i nam było wolno, ale gdy motłoch przestał wierzyć, wówczas nic nie mogło się ostać. Nie nasza to wina, żeśmy panów filozofów czytali, ale to, żeśmy pozwolili ich czytać.⁹

Krytyka późnonowoczesna, nawet polityczna, nie może zatem podjąć projektu Brzozowskiego razem z jego żarliwością, patosem i totalnością, nie wpadając w anachronizm wyjątku, jakim był moment historyczny, w którym powstały jego pisma. W suwerennym i demokratycznym państwie egalitarność kształcenia, sfunkcjonalizowanego zawodowo, stworzyła powszechny podmiot sceptyczny, szydzący cię głębokiego kryzysu podmiotu nowoczesnego. Tak powstał antymetafizyczny sceptycyzm w wersji „pop”, który nie jest owocem destrukcyjnej metafizyki refleksji, ale skutkiem „zapłaty gotówką”, która „odarła z aureoli świętości wszystkie rodzaje zajęć”¹⁰.

W czasach, kiedy technologia informacji otworzyła każdemu podmiotowi krytycznemu bezkresną przestrzeń i czas wypowiedzi, ten mógłby zacytować próbującemu go emancypować Krytykowi wers z wiersza Leśmiana: „Wracaj tam, skąd przychodzisz – ty śmiesznie spóźniony!” (*Betelejem*).

⁹ H. Sienkiewicz *Legiony*, w: tegoż, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, PIW, Warszawa 1950, t. 28, s. 26.

¹⁰ K. Marks, F. Engels *Manifest partii komunistycznej*, „Krytyka Polityczna” 2010 nr 20-21, s. 24.

Abstract

Ryszard KOZIÓŁEK
University of Silesia (Katowice)

“We, of the nineteenth century”: criticism on late-comers

The article offers an analysis of Stanisław Brzozowski's critical project, viewed from the standpoint of his conviction that Polish intelligentsia in the early years of 20th century was culturally backward. He sees the way to Polish maturity in our recognition of disguise of apparent modernity whereto we were not then-as-yet entitled. Owing to their most extensive access to a socialised individual's mind, arts and criticism were to force the nineteenth-century Pole to become aware of his own specific experience of modernity. Today, it seems that it was not the incurable romanticism of Polish culture that posed the major challenge to Brzozowski's project, but the ordinariness of life in a free world, which makes individuals indifferent to cultural dilemmas.

Joanna ORSKA

Stanisław Brzozowski – poeta i filozof. Krytyka jako poezja progresywna w *Głosach wśród nocy**

Na florenckim nagrobku Stanisława Brzozowskiego wyryto dwa słowa: „*Poeta e filosofo*”¹. Uznanie największego z polskich krytyków nowoczesności za filozofa nie zaskoczy chyba nikogo. Od drugiej połowy XX wieku filozofia i estetyka, filozofia i literatura, czy też ogóle nauki humanistyczne, w tym społeczne i polityczne, coraz częściej odwołują się do zbieżnych interesów i uwarunkowań. Dzięki ponowoczesnej synkretyczności wydaje się spełniać romantyczne marzenie Friedricha Schlegla, który w swoich pismach próbował realizować ideał „symfilozofii” czy „sympoezji”, jaka mogłaby twórczo przetwarzać i jednoczyć poszczególne dziedziny wiedzy, doświadczenia, autorefleksji – jako całościowy wyraz twórczości ducha ludzkiego, nieoddzielny od jednostkowej, codziennej egzystencji. Brzozowski – jako pisarz trudniący się krytyką literatury pojętą jako społeczne działanie, zawsze przy tym splatający swe rozważania na temat dzieł artystycznych z koncepcjami filozoficznymi – cieszy się obecnie zasłużonym zainteresowaniem. Patrząc z tej perspektywy zadam pytanie anachroniczne, które wyeksponuje tę stronę pi-

* Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009-2012 jako projekt badawczy własny Nr N N103 087637 pt. *Stanisław Brzozowski – (Ko)reptycje. Z genealogii nowoczesnej literatury i kultury w Polsce*.

¹ Pomnik dłuta R. Pazzaglia wzniesiono na florenckim grobowcu Brzozowskiego, na cmentarzu Trespiano, w 1928 roku, staraniem żony pisarza, Antoniny z Kolbergów. Podają za Cz. Miłosz *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Instytut Literacki, Paryż 1962.

sarstwa autora *Legendy Młodej Polski*, jaka przez komentatorów i krytyków łączona bywała raczej z mniej interesującymi młodopolskimi początkami jego krytyczno-literackiej i filozoficznej twórczości². Najbardziej interesuje mnie tu bowiem kwestia, dlaczego Brzozowski – odbierany najczęściej jako wróg romantycznie i modernistycznie rozumianej poetyckości – pośmiertnie kazał się ochrzcić poetą; i właśnie poetą i filozofem, a nie – powiedzmy – filozofem i krytykiem czy też – w końcu – filozofem i poetą.

Spróbuję wstępnie zarysować tu tezę, że obecna w pismach Brzozowskiego krytyka romantycznego stosunku do języka, romantycznego indywidualizmu, a w końcu romantycznego światopoglądu i powiązanej z nim pewnej postaci życia społecznego, jest wpisana już w sam projekt romantyzmu – w jego niemieckiej, wczesnej postaci, która była Brzozowskiemu jak najbardziej znana³. Elementy wczesnoromantycznego światopoglądu funkcjonowały w przestrzeni krytycznoliterackiej modernizmu i – jakkolwiek przyswojone zostały Polakom w interpretacji heglowskiej bądź kantowsko-fichteńskiej – w świadomości młodych, zdeterminowanych przez niemiecką myśl estetyczną krytyków i pisarzy, takich jak Brzozowski czy Stanisław Przybyszewski, przyjmowały formę już zmodyfikowaną przez Nietzscheańską korektę⁴. Może więc inspiracje myślą wczesnoromantyczną w pismach Brzozowskiego powinny zostać uwzględnione przede wszystkim ze względu na lekturę pism Fryderyka Nietzschego. Aktywistyczny, kreacyjny aspekt jego filozoficznej krytyki, przyrodzona jej fragmentaryczność, ironiczna zasada myśli – agresywna wobec wszelkiego unieruchomienia i sformalizowania to pier-

² Nie pozostaje to pytanie w sprzeczności z interpretacyjnymi intuicjami krytyków dotąd opisującymi twórczość autora *Legendy Młodej Polski* w kategoriach literackich czy specyficznie „poetyckich”; tradycję dla takiego sposobu badań tworzą teksty Henryka Markiewicza, Michała Głowińskiego, Tomasza Burka, Ryszarda Nycza.

³ Brzozowski w *Humorze i prawie* powołuje się na wiedeński wybór J. Minora Friedrich Schlegel 1794-1802. *Seine prosaichen Jugendschriften* z 1882 roku. W tym dwuwoluminowym wydaniu zawiera się właściwie komplet pism literackich Schlegla z tego okresu; znajdują się tu zarówno wczesne filologiczne studia dotyczące Greków i Rzymian (t. 1, zatytułowany *Zur griechischen Literaturgeschichte*), jak i późniejsze, bardziej rozpoznawalne pisma, jak *Fragmety z Lyceum*, *z Atheneum*, *Rozmowa o poezji* – w jej ramach słynna *Mowa o mitologii*, *List o powieści* czy ważne eseje, jak *O niezrozumiałości* (t. 2, *Zur deutschen Literatur und Philosophie*). Wzmianek o lekturze pism Friedricha Schlegla jest u Brzozowskiego całkiem sporo, najbardziej znaczące jednak właśnie w eseju *Humor i prawo*, stanowiącym XI rozdział *Legendy Młodej Polski* – ze względu na sam przedmiot, angielski – tu przede wszystkim Wellsowski i Dickensowski – „humor”, który według autora *Legendy Młodej Polski* znajduje swój odpowiednik w Schleglowskim pojęciu *Witz*, stanowiącym nieodłączny element romantycznego tworzenia.

⁴ Pisałam o tym w tekście *Niemiecy romantycy w pismach polskich modernistów*, w: *Dialog międzykulturowy w (o) literaturze polskiej*, red. M. Skwara, K. Krasoń, J. Kazimierski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2008.

wiaстки, których genealogia powiązana jest z romantyzmem jenajskim⁵. Specyfika tej formuły romantyzmu przejawiała się w sposobie postrzegania samego języka artystycznego nie tyle jako wyraz społecznej praktyki, ile jako – być może najważniejszą – praktykę społeczną samą w sobie. Język artystyczny nie byłby tu sprowadzany do roli narzędzia czy funkcji estetycznej; nie spełniałby się w roli poznawczego aktu, znajdującego przełożenie na sferę idei rozumianą jako coś wobec języka zewnętrznego. Stanowiłby on raczej – jako działanie poetyckie – pewne doświadczenie świata *per se*, które jednocześnie realizowałoby się jako rodzaj wiedzy. Romantycy jenajscy – pozostając tu w stosunku polemicznym do Kantowskiej *Krytyki* – nie zakładali bowiem rozdzielności znaku i doświadczenia, podobnie jak w popularnej ówczesznie, spinozańskiej postaci panteizmu⁶. Język jako tworzenie pozostawałby w tym rozumieniu zarazem jedynym prawem, jakiemu może poddać się twórca. Przypomnieć tu można krótko testament autora *Lucyndy*, zawarty w chyba najsłynniejszym, 116 fragmencie z *Athenaeum*:

Poezja romantyczna to progresywna poezja uniwersalna. Jej przeznaczenie polega [nie tylko na tym], by ponownie zjednoczyć wszystkie odrębne gatunki poezji oraz zbliżyć poezję do filozofii i retoryki. Chce ona i powinna także poezję i prozę, genialność i krytykę, poezję kunsztowną i poezję naturalną, już to mieszać, już stapiać, poezję czynić żywą i towarzyską, a życie i towarzyskości uczynić poetyckimi, upoetyczniać dowcip, formy sztuki zaś, dzięki wahaniom humoru, napełniać, nasycać i ożywiać solidnym materiałem do formowania wszelkiego rodzaju. Obejmuje wszystko, co tylko jest poetyckie: od największego systemu sztuki, zawierającego w sobie inne systemy, po westchnienie, pocałunek, który poetyzujące dziecko tchnie w niekunsztowny śpiew.⁷

Na początek zauważyć wypada, że Brzozowski nie traktował swojej misji „paraliżowania wszystkich przesądów” jako zadania, które miałyby w jakikolwiek sposób doprowadzić do konkretnych, poznawczych efektów⁸. Jego „idea”, pomi-

⁵ Chodzi tu o przedstawicieli romantyzmu jenajskiego, głównie braci Schległów i Novalisa, których, jak słusznie przekonywał Ernst Behler, Nietzsche nie postrzegał jako romantyków i tym samym nie umieszczał ich w polu swej krytyki. Por. M. Kopij *Romantyzm Nietzschego*, „Folia Philosophica” 2007 nr 19-20.

⁶ Na temat reinterpretacji panteizmu Spinozy w pismach romantyków niemieckich wypowiadał się L. Kołakowski w doskonałej książce *Jednostka i nieskończoność. Wolność i antynomie wolności w filozofii Spinozy*, PWN, Warszawa 1958.

⁷ F. Schlegel *Fragmenty krytyczne*, przeł. C. Bartł, wstęp, oprac. M.P. Markowski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009, s. 60-61. Na temat symfilozofii i sympoezji por. też np. 112 i 115 *Fragment krytyczny*.

⁸ Brzozowski w *Głosach...* charakteryzuje jaźń romantyczną jako „jaźń”, której „pozostaje właściwie to jedno kryterium: możność wypowiedzenia”; podstawową wadą tej jaźni byłoby to, że „wypowiedzenie staje się dziedziną wyższą nad życie i niezależną od niego”; nie zmienia to faktu, że zadaniem artysty pozostaje „szukanie nowego, niewypowiedzianego dotąd tonu literackiego” i „odrżucenie wszystkiego, co zaklasyfikowane” – więc nowe wypowiedzenie jaźni nie mniej romantycznej. Wszystkie cytaty za: S. Brzozowski *Głosy wśród nocy. Studia nad*

mo że określa się ją miejscami „nową filozofią” lub właśnie po prostu „twórczością”, nie mogła posiadać rysu epistemologicznej, zorientowanej teleologicznie analizy właściwej dla filozofii, tak jak pojmuje się ją z perspektywy postidealistycznej fenomenologii czy paramarksistowskiej filozofii dziejowej, stanowiącej odbicie społecznej walki o znaczenia, czy też w końcu możliwości ekspresji dla strauumatyzowanej psychiki jednostki, wrzuconej w opresywny system społecznych reguł. Oczywiście elementy wszystkich tych rodzajów systematyzacji i schematyzacji ludzkiego poznania, związane z wielkimi, współczesnymi projektami filozoficznej krytyki, są w myśli Brzozowskiego obecne. System idei wywodzących się z programów filozoficznych przywoływany jest w jego pismach zwykle krytycznie – jako argument bądź kontrargument na rzecz przedstawianych tu raczej niż uzyskujących wyjaśnienie procesów „samopoznającego” się „życia”, rzeczywistości *in actu*, która stanowi główny przedmiot zainteresowania autora *Legendy*. Owe idee funkcjonują na zasadzie re-konstituowanych paradygmatów czy nawet wstępnych rozpoznań dopuszczających ustalenie takich paradygmatów w przyszłości. W stanowiącym wstęp do *Głosów wśród nocy* eseju *Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej* argumenty filozoficzne ujawniają się w trybie typowym dla eseju krytycznego; pełnią rolę aktorów performowanego w sposób doraźny przedstawienia, ustanawiają wspólnie pewną sieć relacji organizujących nie tyle nawet przestrzeń bardzo szeroko rozumianego tu sporu o współczesność, ile scenę lekturowych działań, przemyśleń i „tworzeń” autora-krytyka. Warto by przy tym zwrócić uwagę na energię owych działań. Okazuje się bowiem, że tym, co napędza dyskurs krytyczny, pozostaje wielokrotnie podnoszona przez krytyków Brzozowskiego, permanentna, nie dająca się – jak sądzę – ani przekroczyć, ani zredukować bez szkody dla kształtu owego dyskursu sprzeczność, uniemożliwiająca zbudowanie prawidłowo funkcjonującego filozoficznego systemu.

Kiedy będziemy porządkować tekst Brzozowskiego w kategoriach opozycji, logicznych sprzeczności czy też dialektycznie rozumianych przeciwieństw, w związku z którymi poznający umysł poszukuje racji umożliwiającej ich zniesienie, stanimy wobec zjawiska, które można by określić jako „fragmentaryzację” filozoficznego dyskursu. Tradycja rozumienia Schleglowskich „fragmentów” w kategoriach „całości, która wszelako znajduje się poza nimi samymi i nie jest całością kompozycyjną, lecz – by tak rzec – duchową”⁹, jak pisze we wstępie do *Fragmentów* Michał Paweł Markowski. Fragment stanowił z tej perspektywy – jak stwierdza Markowski – zindywidualizowany element systemu, którego budowa nigdy nie miała się skończyć. Walter Benjamin inaczej formułował swój punkt widzenia; interesował się przede wszystkim mechanizmami krytyki, krytyczności, jaka stanowi

przesileniem romantyzmu kultury europejskiej, z teki pośmiertnej wydał i przedmową poprzedził O. Ortwin, B. Połoniecki, Lwów 1912; dalsze cytaty z dwóch szkiców wstępnych, które stanowią główny przedmiot naszego zainteresowania, oznaczam w tekście jako G I lub G II i podaję numer strony.

⁹ Por. Wstęp do F. Schlegel *Fragmenty*, s. LXIII.

miałaby gwarancję nieskończoności poetyckiej refleksji¹⁰. Pojęcie „całości” w takim ujęciu nie jest rozumiane w porządku linearnym czy – właściwym dla postmodernizmu – porządku wielu ekwiwalentnych powtórzeń różnicy. Mowa tu raczej o „całości”, która każdorazowo (i systematycznie!) wciela się i staje na zasadzie spotkań paradoksalnych myśli, deracjonalizacji rozpoznanego świata, swego rodzaju „wybuchów” teraźniejszości. Chodzi więc o chwilowe olśnienia, w których dawno przeczuwana „całość” objawia się rezonującemu „ja” momentalnie¹¹. „Progresja” Schległowska pozostaje w kategoriach filozoficznych „progresją” fałszywą – nie daje się odnieść bowiem do czasu historycznego, tak jak wpisuje się on w kategorię *Bildung* w zgodzie z heglowską tradycją. Progresja daje się reprodukcować jedynie jako niekończący się, dramatyczny dialog wielu splatających, potęgujących się i znoszących głosów. Jak pisał autor *Lucyndy* w 451 fragmencie z *Atheneaum*:

Życie uniwersalnego ducha stanowi nieprzerwany łańcuch przewrotów wewnętrznych – albowiem wszystkie pierwotne i wieczne indywidua w nim żyją. Jest on autentycznym politeistą i obejmuje sobą cały Olimp.¹²

Fragmentaryczność, fragmentaryzacja powinna z jednej strony prowadzić do deracjonalizacji autorefleksji, z drugiej zaś stanowić także zapis, ślad działania „samo-poznającego się” czy też „kształtującego” umysłu.

Zjawisko „fragmentaryzacji” uwidacznia się doskonale, kiedy w końcowej partii *Kilku uwag...* Brzozowski dochodzi do krytycznego wobec romantyzmu i roman-

¹⁰ Jak pisał W. Benjamin w swojej, przywoływanej już przeze mnie, rozprawie doktorskiej o romantycznej krytyce, tym, co dzieliło Schlegla od Fichtego, było między innymi wpisywanie spinozjańskiego pojęcia nieskończoności w sferę teoretyczną, nie tylko praktyczną, czego Fichte próbował uniknąć nie chcąc dopuścić do zrelatywizowania teorii wiedzy. Schlegel takiego relatywizmu się nie obawiał; nieskończoność jako jeden z elementów determinujących poznawczą autorefleksję stanowiła między innymi o możliwości poetyckiego potęgowania dyskursu literackiego czy filozoficznego, także dzięki krytycznemu przekomponowaniu wszystkich dotychczas przyjętych reguł, poprzez fragmentaryzację dyskursu czy poprzez ironię. Dzięki możliwości, czy też – powiedziec należy – całkowitej swobodzie rekonstruowania tego, co zastane, zostaje zaprezentowane, a zarazem odegrane to, co dla dyskursu literackiego czy filozoficznego najbardziej według Schlegla doniosłe. Chodzi tu mianowicie o jego życie; o życie języka poetyckiego. W. Benjamin *Der Begriff der Kunstkritik In der deutschen Romantik*, hrsg. von U. Steiner, Suhrkamp Verl., Frankfurt/M 2008, s. 23-27.

¹¹ O Schległowskiej „nie-systematycznej” quasi-filozofii, „nieskończoności krytycznego działania” jako podstawowej tu metodzie twórczej, pisał też J.J. Anstett we wstępie do *Die philosophischen Vorlesungen von 1800-1807*, zob. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von E. Behler, unter mitwirkung von J.J. Anstett und H. Eichner, F. Schöningh, Paderborn 1958, t. 10.

¹² F. Schlegel *Fragmenty*, s. 147.

tyków wniosku, że: „O przeżyciu się danej klasy stanowi to, że wytworzenie w niej charakterów inaczej jak w drodze wyjątku jest niemożliwe” (G I, s. 88). Krytyk nie waha się w tym sprawdzianie ujrzyć „wiernego zastosowania zasad materializmu dziejowego”, które to stwierdzenie doprowadzi go już wkrótce do często powracającej w jego pismach apologii klasy robotniczej jako „świadomej i dążącej do całkowitego wyzwolenia pracy”. Z jak specyficznym jednak pojęciem „filozofii pracy”, „materializmu dziejowego” czy też w końcu istoty działania „klasy robotniczej” mamy do czynienia, przekonamy się, kiedy poprzez jakby zapożyczone z dialogu filozoficznego pytanie: „Czym mam być, bym był samowładny?” i odpowiedź: „Duszę masz tworzyć zdolną dźwigać ciężar twórczego, a swobodnego żywota w nowoczesnym, współzawodniczącym z innymi narodzie”, krytyk przechodzi do wniosków, które pozostają w swej istocie nie do pogodzenia zarówno z heglowską zasadą koniecznej zgodności pomiędzy regułami myślenia a prawami rzeczywistości – wyrażającej się w słynnym stwierdzeniu o „rzeczywistości rozumnej” – jak i z marksizmem, w którym sama rzeczywistość i jej prawa stanowiły jedyną możliwość weryfikacji tego, co duchowe. Istota wniosków Brzozowskiego pozostaje przy tym wprost nietzscheańska, przede wszystkim ze względu na miejsce i rolę tworzącej własny świat jednostkowej jaźni – choć z drugiej strony można by je ostatecznie określić właśnie jako romantyczne z ducha i „poetyckie”:

Największą dumą poetów romantycznych jest to, że przeziiera poprzez ich dzieła to niewypowiedziane, nienazwane marzenie Zachodu: nieskończoność zapłodniona twórczością i rodząca coraz wyższą, coraz nieprawdopodobniejszą wolę. [...] Przestrzeń gwiazdzista musiała być czyjaś wolą, czyjś snem, nim otoczyła nas swą ciszą. Najprzelotniejszy sen, jeśli ma w sobie moc miłości, jest z najpotężniejszego żywiołu i bardziej niezniszczalnego kruszcu niż cokolwiek bądź, co w świecie naszym ma imię. Z niego przecież, z bezmiennego marzenia rodzi się wszystko, co potem ma nazwę i trwa wewnątrz naszej istoty, jako jej moc najbardziej obca i nieuległa. Człowiek Zachodu wie, że powołał on do uczestnictwa w swoim dramacie dziwne potęgi oceanu, przestrzenie międzygwiazdne, w których myśl się gubi. Otaczają nas moce nieznanne nam, jak tylko z pewnej ich powierzchni, myślą Zachodu jest nie pozostawić nic obojętnego poza sobą; rozszerza ona nieustannie styczność naszą z uczestnikami światowego dramatu, świadomie i celowo poddaje się ich działaniu, zdecydowana wydrzeć im ich tajemnice. Każda z nich, z tych sił, których kompromisowy stan nazywamy światem, działa na nas. (G I, s. 92-93)

Rzeczona „fragmentaryzacja” czy też wewnętrzna kolizja wewnątrz dyskursu okaże jeszcze wyraźniejsza, kiedy zestawimy ze sobą tezy rozrzucone wobec siebie w dalszych relacjach. Tak na przykład w drugim wstępie do *Głosów wśród nocy*, w którym początkowo krytykę polskiej myśli romantycznej wyprowadza się z heglowskiego z ducha „sprawdzianu rzeczywistości” (krytykę uzależnienia polskiej myśli od zachodniej wnosi tu pytanie: „Czy tylko to ma prawo istnienia, co zdolne jest być, stać się rzeczywistością?”), autor stawiający tu przed polską psychiką zadanie wybicia się na samodzielność, kończy swój szkic w sposób zaskakujący – apologią tego, co „poetyckie”. Każda „twórczość”, więc także romantyczna, stanowi według Brzozowskiego pewną niezależną rzeczywistość. Pisząc o „twórczości”,

Reinterpretacje

autor *Legendy*... ma zaś na myśli nie tylko, jak powiada słowami Marksa, „tworzenie człowieka przez człowieka”. Twórczość oznacza bowiem także „w założeniu po raz pierwszy dochodzący nas głos jakiegoś niewspółmiernego z innymi, nie dającego się do niczego poza sobą zredukować samoistnego i źródłkowego centrum tworzenia”; stworzony i twórczy jednocześnie jest tu więc „c z ł o w i e k, nowe pulsujące centrum wszechświata”. Stąd także – jak mówi Brzozowski – w krytycznej szczególnie wobec myśli heglowskiej i marksowskiej manierze, która uwidacznia się także w *Ideach*, trzeba się strzec krytyki pseudofilozoficznej, która przenosi centrum twórczości w obręb myśli niedających się wyrazić niezależnie od twórczości:

Przyjmujemy z całą tragiczną powagą, że twórczość dlatego jest właśnie twórczością, że nie mogłaby być przez nic innego zastąpiona: najgłębszym znaczeniem poezji jest sama poezja. Usiłować będziemy najczęściej opisać daną twórczość, opisać, w jaki sposób, jakimi drogami stwarzała ona i utrzymywała samą siebie. Widzimy w każdej twórczości nową możliwość istnienia, pewną nową postać życia, która usiłuje stworzyć samą siebie. (G II, s. 120-121)

Na tym etapie rozważań warto uściślić, że swoistą przyczyną prezentowanej tu „wywrotności” filozoficznego dyskursu Brzozowskiego jest niemożność jednoznacznego przedstawienia relacji pomiędzy twórczą/stwarzaną jednostką, czyli tym, co wewnętrzne, podmiotowe, a tworzącym/stwarzanym – dziejami, światem, kosmosem – jako tym, co heterogeniczne. „Wywrotność” ta wiąże się nie tyle z dialektyczną zmiennością i wzajemnością tych relacji, ile raczej ze stapianiem się wszelkich opozycji, jak ta pomiędzy jednostką i światem, w jeden nurt nieprzerwanej twórczości, co powoduje zniesienie ważności odróżniających je atrybucji i prowadzi do uznania akcydentalności wszelkich opozycji wobec samej zasady tworzenia.

Gdyby próbować przeanalizować jedno z takich dyskursywnych mikro zdarzeń (czy lepiej byłoby powiedzieć „mikrozdarzeń”), jakich w szkicach Brzozowskiego, a już na pewno w obu wstępach do *Głosów wśród nocy* wiele, podług dyrektywy spójności filozoficznego wykładu, musielibyśmy stwierdzić, że obcujemy tu z przykładem pośpiesznej, krytycznej notatki determinowanej przez patos postulatów, odbijającej spontaniczny tok ścierających się ze sobą, prostowanych nieustannie i poprawianych myśli, które same przez się – prócz rzeczony już pasji – nie uwierzytelniają właściwie niczego. Do znoszących się w żywym toku wywodu tez możemy w sensowny sposób odnieść się jedynie na zasadzie arbitralnej decyzji czytelnicznej, dokonując poniekąd wyboru pasujących do siebie fragmentów i przechodząc do porządku dziennego nad tymi, które do hipotetycznej całości nie pasują; a także nad performatywnością wykładu i rozwijającymi krytyczną narrację sprzecznościami. Pewną alternatywę wobec takiego postępowania stanowiłoby tu stanowisko Tomasza Burka, o zupełnie niefilozoficznym zakroju, który w znanym tekście *Arcydzieło niedokończony*, odnosząc się do fenomenu wewnętrznej sprzeczności pism Brzozowskiego, stwierdził, że wielki krytyk – dążąc do całkowitej syntezy istnienia – komponował swoje myśli na zasadzie „dramatycznego przedstawienia” i z tym

właśnie wiązać należałoby obecny tutaj pluralizm postaw i polimorfizm prawdy, o której w *Pamiętniku* pisał, że chce – „rozkochać w niej (prawdzie) umysły, jak w poszukiwaniu przygód”:

Od przystąpienia do pracy nad *Legendą Młodej Polski* myślał coraz intensywniej o kulturze w kategoriach wielkiej kompozycji dramatycznej, zamierzał – używając jego własnych słów – zarówno w tym dziele, jak i w następnych, gorączkowo obmyślanych, „roztoczyć potężny plan bohaterskiego i twórczego życia przed łamiącą się samotną myślą”. Chciał, „w stu rozdziałach”, nakreślić dramat umysłu europejskiego, przede wszystkim intelektualny dramat „drogiego i nieocenionego wieku XIX”, z chórem jego potężnych i bohaterskich postaci, które już raz – fizycznie – otarły się o siebie, jak na przykład w Paryżu lat czterdziestych (Mickiewicz i Marks, Proudhon i Baudelaire, Hercen, Balzak, Heine, Renan, żyjący obok siebie, chodzący tymi samymi ulicami...), i które obecnie – po raz drugi – krzyżowały swoje drogi i spotykały się w przestrzeni czysto duchowej, w przeżywanym je umyśle, jako momenty i bohaterowie jego wewnętrznego rozwoju.¹³

Taki – jedynie *quasi*-syntetyczny – tryb myślenia o krytyce autora *Legendy*..., przywołujący na pomoc strukturę gatunku literackiego, w tym wypadku dramatu, wspiera metaforyka aplikowana do tekstu przez samego Brzozowskiego, jak chociażby w cytowanym już fragmencie, w którym genealogia konkretnej psychiki (współczesnej, romantycznej), stanowiąca ośrodek zainteresowania całości *Głosów*..., tworzy się i konstytuuje na zasadzie wielkiego aktu dramatycznego, którego współaktorami są Bóg oraz wszystkie ziemskie i kosmiczne żywyioły:

Człowiek Zachodu wie, że powołał on do uczestnictwa w swoim dramacie dziwne potęgi oceanu, przestrzenie międzygwiazdne, w których myśl się gubi. Otaczają nas moce nieznanne nam, jak tylko z pewnej ich powierzchni, myślą Zachodu jest nie pozostawić nic obojętnego poza sobą; rozszerza ona nieustannie styczność naszą z uczestnikami świata tego dramatu, świadomie i celowo poddaje się ich działaniu, zdecydowana wydrzeć im ich tajemnice. Każda z nich, z tych sił, których kompromisowy stan nazywamy światem, działa na nas. (G I, s. 93, podkr. moje)

W jaki sposób myśli najbardziej frapujących dla Brzozowskiego filozofów, pisarzy, myślicieli współtworzyły taki dramat?

Za przykład niech posłuży wypowiedź, jaką Brzozowski odnosi we wstępie do *Głosów*... do przykłada Mereditha:

Cała głębokość tego stanowiska [stanowiska Mereditha prezentującego w swojej prozie życie motywów postaci, dojrzwianie ich, wydobywanie z siebie własnych perspektyw i znów preradzanie się pod wpływem własnego postępowania i pod wpływem napięć wytwarzających się pomiędzy jednostką i jej otoczeniem – przyp. J.O.] polega na tym, że wyklucza ono samą myśl jakiegoś stanu ostatecznego. Życie nigdy nie przestanie być życiem, tj. tworzeniem rzeczywistości [podkr. moje], utrzymywanej przez wolę. Nie mamy tu cienia zapowiedzi, że wola może stać się niepotrzebną, że osiągnięty zostanie stan życiowy, a jednak pozajyciowy, bo nie wymagający dalszego wysiłku. (G I, s. 76-77)

¹³ T. Burek *Arcydziało niedokończone*, w: tegoż, *Dalej aktualne*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 41.

Wypowiedź tę można by z powodzeniem odnieść do własnej metody (krytycznego) tworzenia Brzozowskiego, którą już kiedyś Michał Głowiński określił mianem „wielkiej parataksy”, albo „dzieła w wiecznym toku”, a Ryszard Nycz mianem *poiesis*. Jakkolwiek próba sformułowania scalających, ukierunkowanych na wyczerpanie sensu pojęć, właściwych dla odziedziczonego po niemieckim idealizmie racjonalizującego dyskursu filozofii, powoduje swoiste, jak to określił wielokrotnie w rozmaitych miejscach Brzozowski, „zamrażanie” płynności świata. Przynosi także oddzielenie narzędzi racjonalizacji, „czystej myśli”, „teorii” od „rzeczywistości” – co największy polski krytyk uznaje w swoich szkicach, szczególnie od *Filozofii romantyzmu* z 1905 roku, za fenomen typowy także dla romantycznej jaźni z jej tendencją do oddzielania się od wytwarzanego przez siebie, rzeczywistego życia. Zjawisko to prowadzić ma do uściślenia, utrwalenia warunków krytyki, czego autor *Legendy...* najwyraźniej sobie nie życzy, skoro w alternatywnym, wcześniejszym wstępie do *Głosów...* decyduje się napisać: „Życia nie można zamknąć w żadnym określeniu [...]. Gdy piszę o nim «proces», już właściwie nie mam do tego prawa” (G II, s. 108). Brzozowski swoją metodę „radikalnego krytycyzmu”, mającego zapobiegać utrwalaniu się sądów o życiu, posuwa tak daleko, że niejednokrotnie w trakcie własnego wywodu tym krytycznym postępowaniem obejmuje także własne wnioski. Dlatego właśnie tylko z pozornym paradoksem mamy do czynienia, kiedy dochodząc do podsumowania rozważań o Meredithzie w *Kilku uwagach...*, zostajemy postawieni wobec konstatacji, iż „krytyka obłudy romantyzmu i sentymentalizmu” nigdy nie powinna prowadzić do „rzucenia kłatwy *in abstracto*”: „[...] zrozumiałwszy, że są one nieuniknioną postacią życia w naszej kulturze, usiłuje się ukazać ich rzeczywistość, ukazać więc, że tworzą one właśnie wolę, przed którą się cofają, ale tworzą ją z wielkimi kołowaniami, nieporozumieniami, «komicznie»” (G I, s. 78). Nie od rzeczy będzie zauważyć, że Brzozowski rozgrywa swoją myśl podobnymi właśnie „kołowaniami” – kiedy działając w imię rzeczywistości, dokonuje krytyki tego, co w romantycznej myśli wyabstrahowane, aby następnie właśnie wyabstrahowanie tej myśli potraktować jak swego rodzaju „rzeczywistość”, nieuniknioną postać życia, której zasadą działania wydaje się to, że się od życia oddziela. Powiedzieć można, że proces przebiegania myśli samego krytyka stanowiłby swego rodzaju lustrzane odbicie prezentowanego tu fenomenowi performatywności i nieskończoności autorefleksji w prozie Mereditha; także Brzozowski najpierw oddziela się od romantyczności, po to by w efekcie rozpoznać najpierw w niej samej, a potem w krytycznym od niej oddzieleniu zasadę rzeczywistości współcześnie tworzącego tę rzeczywistość umysłu – i całość tej refleksji zaprojektować w przyszłość w postaci kończącego szkic paradoksu, opowiadającego właśnie o konieczności oddzielenia się od myśli romantycznej, która to konieczność stanowić ma najgłębszy owego romantyzmu testament.

Antyromantyczny przełom, przedstawiany jak u Brzozowskiego, pozostaje *de facto* niemożliwością. W emancypacyjnym akcie samopoznania/autorefleksji mamy do czynienia zawsze z tym samym intelektualnym gestem, polegającym na rozpoznawaniu we wszystkim poza sobą samego siebie, jednak bez możliwości uświado-

mienia sobie takiej wiedzy. Błędne kołowanie dowodzenia, w którym za każdym razem replikowany jest błąd „rzeczywistości” rozumiany jako intelektualna konieczność, nie skłania do przemyśleń, jakie można by traktować w kategoriach „komizmu”. Pozostaje pogratulować Brzozowskiemu poczucia humoru, z jakim krytycznie ujawnia krążenie nowoczesnej, poznającej świat indywidualności, która pozostaje jednocześnie producentem i wytworem warunków poznawanego przez siebie świata. Jednostka taka ustanawia inwalidne struktury filozoficzne, pozostaje tworem z perspektywy logiki reprodukującym zdania o charakterze amfibologicznym. Prawda w takim układzie, podobnie jak w prozie Mereditha, zawiera się jedynie w dynamicznym systemie napięć pomiędzy bohaterami albo myślami konstytuującymi wewnętrzną dialektykę dyskursu – bez różnicy; na nich się także zasadza. W przywoływanych przeze mnie wyżej fragmentach mamy przy tym do czynienia z czymś, co nazwałabym hiperwrażliwością krytycznego podmiotu, nieuchronnie prowadzącą do wspomnianej tautologizacji właściwego dla nowoczesności gestu autorefleksji – gest krytyczny musi poniekąd replikować się w nieskończoność, nieustannie abstrahując sam od siebie, od własnego aktu autorefleksji, w którym już siebie sam nie rozpoznaje. To – jak pisał sam Brzozowski – romantyczna „nieskończoność zapłodniona twórczością, rodząca coraz wyższą, coraz bardziej nieprawdopodobną wolę”. Prawdziwy romantyk – według Brzozowskiego „nie mogący zrezygnować z własnej jaźni”, wysnuwający zarówno swoją jaźń, jak i świat z siebie – rozpoznając we własnym wytworze, w filozoficznej racjonalizacji tego, co płynne i żywe, największe zagrożenie dla krytyki, nie omieszka przecież podważyć także własnych tez i własnych krytycznych założeń, co do istoty tego świata i co do sensu jego krytyki, obejmując w końcu krytyczną negacją całość performowanego na żywo dyskursu. Jednostka nie może przecież wierzyć w obiektywność kreowanych przez nią pojęć i jednocześnie zdawać sobie sprawę z tego, że ona stworzyła te określenia; „musi więc ona w ten lub inny sposób posiadać w sobie coś ponadżyciowego”, co mamy obowiązek rozpoznać, „czysty ten pierwiastek naszej psychiki wyodrębnić” i odtąd polegać na jego decyzjach, które stworzą nową, prawdziwą tym razem rzeczywistość... I tak w koło Macieju.

Abstract

Joanna ORSKA
University of Wrocław

Stanisław Brzozowski, poet and philosopher. Criticism as progressive poetry in *Głosy wśród nocy*

This article reflects upon Brzozowski's comprehension of the Romantic 'creative activity', a notion so important in view of his 'philosophy of labour', also interpretable in categories of creational activity of an individual, comprehended in more 'contemporary' terms. Using the references, not-quite-well-visible but still present in Brzozowski's writings, to the philosophical-literary world-view of the Jena Romantics, the author attempts to translate the premises of a Romantic idea of creative activity as contained in *Głosy* into a peculiarly digested critical 'text labour'. This is enabled by a tradition of interpreting this criticism as a living text, as present in hitherto-practised readings of Brzozowski; a text that may be comprehended as a performative, not necessarily yielding itself to the requirements of modern, teleologically-oriented languages of philosophy.

Tomasz MIZERKIEWICZ

„Głosy w nieznaną noc” – krytyczna wartość niesamowitego w późnych pismach Stanisława Brzozowskiego*

Niesamowite, niem. *Das Unheimliche*, ang. *the Uncanny*, należące dziś do chętnie przywoływanych pojęć w analizach literatury nowoczesnej, stanowiło w pewnych swych odmianach część niemal zwyczajnego wystroju retorycznego utworów powstających w epoce Stanisława Brzozowskiego. Niejedna ze scen powieści tego autora, niejednen z fragmentów jego tekstów krytycznych opracowany został z użyciem stylistyki kojarzonej z niesamowitością rozumianą dosyć potocznie – jako językiem nazywającym to, co wstrząsające, niesłychane, wyjątkowe. Znaczenie przydawane *Unheimliche* w dzisiejszych badaniach, a wywiedzione z psychoanalizy, ze studiów Freuda, Lacana, Kristevej i innych, stawało się raz po raz przedmiotem uwagi Brzozowskiego dopiero w okresie wzmózonych prac nad literaturą angielską. Zaczął wówczas analizować skutki dotknięcia przez niesamowite, które wydziedzicza ze swojskości własnego świata, uśmierca ów świat, a następnie dokonuje powrotu jego widmowej postaci. Krytyk zamierzał przed śmiercią napisać m.in. rzecz o Conradzie, gdzie znalazłoby się miejsce dla rozważenia zastanawiającego przypadku lorda Jima. Na stronach *Pamiętnika* pisał o nim następująco:

Zabija go utrata własnego szacunku, poczucia własnej godności. Od tej chwili ginie dla niego cały olbrzymi świat, który materialnie go otacza, w którym bierze udział. [...] Ten

* Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009-2012 jako projekt badawczy własny Nr N N103 087637 pt. *Stanisław Brzozowski – (Ko)repcyjce. Z genealogii nowoczesnej literatury i kultury w Polsce.*

świat został tu wchłonięty przez wir sumienia biednego lorda Jima, [...] wszystko stało się wewnętrznym, i ta ruina wewnętrzna z kolei stała się ruiną życiową.¹

Zainteresowanie postacią lorda Jima to jedna z kilku podobnych uwag Brzozowskiego na temat ludzi w stanie upadku. Z utratą godności, z odłączeniem od społecznej wspólnoty przez napiętnowany czyn wiąże się znamienne doświadczenie utraty świata, który wszak wcale nie ginie, lecz wkracza do wnętrza pogiębionej jednostki. Tam zaczyna zamieszkiwać ów umarły „olbrzymi świat”, który jako niedostępny z powodu niegodnego czynu nie tylko ginie, lecz jako nieżywy nawiedza na powrót lorda Jima. Określa się w ten sposób właściwy – wedle Brzozowskiego – dramat Conradowego bohatera: rozległy kolonialny świat nowoczesnej brytyjskiej podmiotowości przeżywa dotkliwy kryzys, w samym centrum modernizmu pojawia się znana ze współczesnych studiów niesamowitość. Ruiny nowoczesności nawiedzają wewnątrz przegranego życiowo lorda Jima, gdzie zjawia się ona jako straszące widmo samej siebie, zaś – jak będzie sugerował Brzozowski – właściwe zrozumienie modernizmu wymagać będzie wglądu w sposoby radzenia sobie jego pokolenia z równie głębokim kryzysem nowoczesności. Nawiedzające nowoczesność niesamowite byłoby jednym z ważniejszych składników szkicowanego na nowo przez autora *Idei* pejzażu epoki. O jego wstępne określenie chodzić będzie w poniższym opisie.

W dwóch wstępach do *Głosów wśród nocy* krytyk przedstawiał m.in. modernistyczny świat zbudowany przez heroiczny wysiłek jednostek nowoczesnych. Były to podmiotowości typowe dla myśli Brzozowskiego, wsparte na potężnej woli, tworzące same siebie, znające pozytywny wymiar pracy, dzielnie znoszące przeciwności losu. Jak wspominałem, krytyk studiował prototypowe dla nowoczesności formy życia zbiorowego oraz jednostkowego w Anglii za pośrednictwem licznych łączywie poznawanych dzieł literackich i filozoficznych. W ten sposób zetknął się z przypadkami osobliwej postaci przeżycia, o którym sam mówił jako o nieusuwalnie tragicznym rysie modernistów. Najkonsekwentniej opisał ów przypadek w ważnym dla siebie esej *Charles Lamb* (wyjątkowość tego tekstu podkreślał później m.in. wydawca *Głosów...* Ostap Ortwin²). Ta skomplikowana, wielowątko-

¹ S. Brzozowski *Pamiętnik*, wstęp M. Wyka, oprac. M. Urbanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2007, s. 176.

² O. Ortwin w *Przedmowie* pisał z emfazą: „[Brzozowski] kończy studium o Lambie, arcydzieło intuicji i subtelności krytycznej, najwiotszą, najstrzelistszą ze wszystkich, jakie kiedykolwiek wysnuł, tkaninę myśli muślinowo-zwiewnych, pierzchliwych, wymykających się i nieuchwytnych, tających mnóstwo niesamowitych przemilczeń, przędzy kontemplacji duszoznawczej, uwite z obłocznie bezcielesnych przeczuć, najmisterniejsze, najkruchsze może, najbardziej uduchowione i z ciężaru gatunkowego wyzwolone studium literackie, jakie w ogóle literatura polska posiada” (O. Ortwin *Przedmowa*, w: S. Brzozowski *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 37; wszystkie cytaty

wa opowieść o angielskim pisarzu i krytyku wyjaśniała charakter jego utworów znaczeniem fundamentalnego dlań wyzucia ze świata codzienności. Proponowana przez Brzozowskiego fikcja genezy dzieł Lamba odsyła do wrażeń dziecka przestraszonego możliwą okropnością otaczającego go świata, okropnością tym dotkliwszą, że nie rozumianą przez dorosłych żyjących w złudnym poczuciu bezpieczeństwa. Podobnie widziane dziecko przypomina, zdaniem autora *Legendy Młodej Polski*, rozbitka porzuconego na wyspie przez współpodróżników, znajduje się ono „w nieznanym kraju”, wydane „na pastwę rzeczy i sił, które jemu tylko grożą” (G, s. 268). Zamieszkiwanie dziecka w strasznym „świecie, który jest tuż, a wszystko inne zdaje się” (G, s. 268), owa fikcja genezy modernistycznego podmiotu wedle późnych pism Brzozowskiego interesująco kontrastuje z niektórymi dzisiejszymi opisami nowoczesnej podmiotowości. Jak bowiem powiada współczesny brytyjski filozof i socjolog Anthony Giddens³, niezbędnym składnikiem uposażenia bytowego nowoczesnej jednostki refleksyjnej jest zbudowane w dzieciństwie „poczucie bezpieczeństwa ontologicznego”, gdyż bez niego, bez wyuczony przez dorosłe otoczenie nieuważności stosowanej w obliczu realnych zagrożeń codziennego życia, nie sposób sprawnie funkcjonować w społeczeństwie modernistycznym. Tymczasem wywiedzione z obserwacji doświadczeń tej samej kultury brytyjskiej studia Brzozowskiego już sto lat wcześniej mierzyły się z przypadkiem, którego drastyczności Giddens wolał nie brać pod uwagę – przypadkiem możliwego łączenia nowoczesnego życia jednostkowego z poczuciem braku bezpieczeństwa ontologicznego.

Charakterystyczną fabułą książek Lamba była opowieść o kimś, kto wychodzi z domu i tuż za rogiem spotyka go nieszczęście na zawsze oddzielające od szansy doznawania przytulnej swojskości udomowionego świata. Brzozowski w doli upadłego modernisty spostrzegał działanie złego czaru:

Upadek to właśnie wyjście z typu, to czar, który sprawia, że typowe, a więc jedyne rzeczywiste życie staje się niedostępne, że za dotknięciem rąk, na których ciąży taka klątwa, wszystko staje się nie złotem, jak miało to miejsce u Midasa, lecz cieniem, nierealnością złudzenia, błędu, kłamstwa. (G, s. 269-270)

Ostatnie słowa nie pozostawiają wątpliwości, że udziałem człowieka nowoczesnego naznaczonego niesamowitym staje się inicjacja w horror ontologiczny nowoczesności. Chcąc nie chcąc musi on poznać jej podszewkę, oglądać bez ustanku jej „nierealne” odbitki, uwewnętrznić odczucie, że „wszechświat cały jest *hanté*” (fr. ‘nawiedzony’) (G, s. 266). Ten fundacyjny sens kondycji ustanawianej przez ingerujące w nowoczesność niesamowite odsłonił Brzozowski z całą stanowczością tworząc egzystencjalną scenę pierwotną:

z *Głosów...* pochodzą z tego wydania i zaznaczane są w tekście głównym jako G z podaniem numeru strony).

³ Zob. A. Giddens *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, PWN, Warszawa 2010.

Reinterpretacje

Byliśmy inni, my także – my także zaczęliśmy, zmąciliśmy, przyszliliśmy nieznanymi, nie było nas, nic nie było, *inne* było to, co było tu przed nami i inne też jest to, czym jesteśmy my. [...] My byliśmy kroki ludzkie, stąpania, echa, głosy w nieznanym noce, noce o rozwianych włosach, rozszerzonych poza możność oczach, czarnym krzyku. Domowe duchy codziennego ogniska oddalają się, rosną w mroku, świeci jak pożar całego świata żar ogniska, szara ręka kładzie się na sercu. *To Ja*. Na zwaliskach dnia codziennego zasiadł pan postrachu... (G, s. 280-281)

Doniosłość tej wypowiedzi wynikałaby nie tylko z założycielskiego charakteru owej wizji. W cytacie tym tytułowa formuła planowanej książki, „głosy wśród nocy”, znalazła swój mocny kontrapunkt w wyrażeniu „głosy w nieznanym noce”. Pierwsza fraza, objaśniona w drugiej przedmowie do tomu, oznaczała pojawiające się w coraz to nowych miejscach nowoczesnej Europy poszukiwania mocnej, wolicjonalnej, opartej dumnie na samej sobie, siebie tworzącej podmiotowości. Została też poddana estetyzacji przez elementy stylistyki niemal bajkowej, może nawet kołędowej, głosy te pojawiały się przecież „wśród cichej i głębokiej nocy” (G, s. 105), zapowiadały narodziny ekscytującej, aktywistycznej kultury. W szkicu o Lambie „głosy w nieznanym noce” należą już w całości do stylistyki niesamowitego, stoją obok „czarnego krzyku”, „rozszerzonych poza możność oczach”, „zwalisk dnia codziennego”. Stylistyka ta, ekspresyjnie nieutemperowana, ukazuje dramat uwikłania w niesamowitość jako uprzedzający i określający swoją intensywnością wszystkie inne zaangażowania jednostek. Wynik zestawienia tych formuł byłby następujący: prezentowany we wstępie czarowny moment narodzin nowoczesnej Europy wygląda jak jedna z wielu bajek szczęśliwych ludzi, którzy nie musieli poznać wydziedziczenia z możliwości jakiegokolwiek „bajki” jednającej ze światem, wydziedziczenia przyniesionego przez doznanie *Unheimliche*. Zamiast nowoczesności bajkowej zapowiadanej przez „głosy wśród nocy” pojawia się odwołująca je, wskazująca na kluczowe znaczenie *Unheimliche* wizja nowoczesności ujętej w modalności niesamowitego sygnalizowanego przez parafrazę „głosy w nieznanym noce”.

Podkreślona przez Brzozowskiego „pierwszość” niesamowitego konturu czy aury spowijającej zjawiającej się w świecie jednostkę nie jest wszak powodem do jakiegos całkowicie paraliżującego lub nihilizującego samookreślenia się owego podmiotu. Krytyk poznaje nie tylko nieopisywalną grozę nieodłącznie towarzyszącą nowoczesności, lecz także rozmyśla nad kilkoma kolejnymi momentami użyskanej w ten sposób samowiedzy. Lamb miał, zdaniem polskiego krytyka, zdolność do uruchamiania wyobcowującego oglądu własnych działań, jakie przynosi spojrzenie na siebie od tyłu:

Żyjemy nieustannie poza własnymi plecami: życie nasze ukrywa się przed nami za zakrętem myśli, jak ktoś, co wie, że mu niepodobna zaufać. I to właśnie, to czające się i nieznanne, skradające się i wykrętne, to coś, czego szyderczą obecność czujemy poza każdą naszą najbardziej znaną nam, zaufaniem wzbudzającą chwilą, to coś, co wiedzieć się zdaje ciemną i zdradziecką tajemnicę o nas samych, to my sami, rzeczywistość nasza, niepojęta istota człowiecza, spowinowacona gdzieś w szydzącym z nas mroku z rzeczami, których groza nawet nie da się wprost ująć. (G, s. 265)

Spoglądający na siebie od tyłu podmiot to klasyczna scena przeżycia niesamowitego, która przez badaczy opisywana była na przykładzie różnych dzieł literackich. Prezentowana nieraz przez literaturę dziwność osiągnąca przez spojrzenie w lustro odbijające plecy i tył głowy wytrąca z familiarności odnoszenia się do samego siebie, niepokoju możliwością uświadomienia sobie czegoś, co Brzozowski nazywa śmiało: „trup nasz własny, własny nasz upiór jest już w nas obecny” (G, s. 267). Ciało jawi się jako żywy trup oraz jako *automaton*, którym poruszamy zdalnie niczym komputerowym awatarem, jego upiorna materialność wtrąca je w stan pośredni między swojskością a obcością, zaznajamujemy nagle jego naraz przyswojonej i nieprzyswojonej natury, co więcej – możemy wziąć udział w przemyśleniu, przepracowaniu możliwych użytków z nowego skonfigurowania swoich odniesień do na wpół automatycznego, własnego ciała. Ową zdolność do samodzielnego kreowania relacji z własnym ciałem-*automatonem* wypada mocno podkreślić, gdyż jest to jeden z ważniejszych pożytków przynoszonych przez perspektywę niesamowitego, które ujawnia cielesnego trupa czy upióra. Brzozowski zaznacza wręcz, że stajemy w ten sposób po stronie tego, co nas zdradza, że spiskujemy przeciw sobie z szpydzącymi z nas spojrzeniami rzucanymi nam zza pleców. Oznaczałoby to, że nagle stajemy, a nawet stoimy od zawsze, dzięki określającej nas przez niesamowite nowoczesnej kondycji, w miejscu, z którego ktoś spogląda na nas z wyobcowującej perspektywy i rozważa możliwość manipulacyjnego posłużenia się nami. Jest to między innymi perspektywa zdradzającego nas, cynicznie sterującego naszymi poczynaniami tajnego agenta, która to perspektywa nie mogła nie niepokoić Brzozowskiego z racji różnych związanych z tym spojrzeniem przeżyć biograficznych. Spróbujmy na chwilę przyjąć podobną hipotezę. Ów wytwarzający efekt panoptyczny agent, reprezentant upadłej nowoczesnej władzy, swą przewagę mógł zyskiwać jedynie jako ktoś straszący możliwością uruchomienia niesamowitego spojrzenia na nas jako na upiorne, wprowadzone do *automatonów* ciała. Strasząc wprowadzeniem w życie owej wyobcowującej perspektywy, podtrzymywał wyłączność w dziedzinie określania relacji łączących nas z tak widzianym ciałem. Tymczasem Brzozowski, zgadzając się na podobną zdradę, na gorzkie szyderstwo spojrzenia od tyłu, mógł przejąć władzę definiowania także tych relacji własnego ja z ciałem-*automatonem*. Można tę rzecz zobrazować przez przywołanie dzieła plastycznego René Magritte’a *Reprodukcja zakazana*, gdzie spoglądający w lustro mężczyzna widzi własne plecy i tył głowy. Obok wielu znanych wykładni owej sceny pojawić się może i najdosłowniejsza, która podkreślałaby, iż przedstawiony rodzaj reprodukcji jest tym, co naprawdę stanowi często przedmiot zakazu. Dokładnie tego nie wolno zrobić, gdyż wdrażanie jednostki do równie niesamowitego spojrzenia na samą siebie pozbawiłoby cyniczną władzę nowoczesną, jak powiedziałby o niej Peter

⁴ P. Sloterdijk *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008. Zob. szczeg. podrozdział *Oświecona przeszkoda oświecenia*, s. 93-100.

Sloterdijk⁴, jej najsilniejszego narzędzia kontroli. Oświecone reżimy nowoczesne, opisane przez Sloterdijka, swoje działanie i skuteczność zasadały na tym, że znały i ukrywały przed poddanymi pewne rodzaje wiedzy dostarczanej przez nowoczesność. Przeciwno właśnie takiemu rodzajowi ukrytej „władzo-wiedzy” występują przedstawienia podobne do obrazu Magritte’a, tj. obnażają mechanizm ukrywania przed nowoczesnymi ich własnej wiedzy o nich samych, które to ukrywanie staje się narzędziem w ręku upadłej władzy nowoczesnej. Symbolizowane przez tę władzę spojrzenie tajnego agenta, zdradzieckie i szydzące, zostaje zniesione przez odsłonięte dzięki niesamowitości spojrzenie na siebie od tyłu, gdyż odblokowuje ono ukrytą w ten sposób część samowiedzy podmiotu. Dlatego Brzozowski usilnie powtarzał, że modernista wie o swych narodzinach z niesamowitego, że jest to wiedza, którą może całkowicie odzyskać i uczynić na powrót narzędziem swoich twórczych użyć.

Kolejnym elementem rozszerzanej przez doznanie *Uncanny* samowiedzy jest kwestia relacji międzyludzkich i – szerzej – społecznych. W obrazie wspólnoty nowoczesnych, jaki proponuje polski krytyk we wstępie do *Głosów wśród nocy*, wyraziło się przekonanie, że jest to zbiorowość wolnych duchów, odpornych na przeciwności, pokrzepionych możliwością udziału w stawianiu się modernistycznego świata. Tymczasem znajduwane w pismach Brytyjczyków wizje relacji społecznych ukazywały raz po raz inwersję nowoczesnej wspólnoty w gromadę ludzką naznaczoną przerażającą obcością i nieludzkością. Brzozowski wskazuje na kilka odmian konwersji porządku nowoczesnej społeczności. Pierwsza z nich wynika z rodzinnych doświadczeń Lamba, którego siostra w ataku obłądki zabiła chorą matkę i raniła ojca, jej szaleństwo nie minęło na stałe, podobne napady morderczej agresji wymierzonej także w najbliższych co rusz powracały. Lamb pozostał przy siostrze, podjął się opieki nad nią, co częścią jego codziennego życia uczyniło możliwość śmierci z ręki bliskiej osoby. Już to pozwala chyba na ogólniejszą obserwację, iż pisarz angielski musiał żyć ze świadomością, iż przestrzeń społeczna bez żadnego uprzedzenia stawać się mogła przestrzenią ludzkiej tragedii, skoro nawet najbliżsi zachowywali się tak wobec siebie w chwili nawiedzenia przez obłądki.

Odmiernym przypadkiem wyobcowania z przestrzeni społecznej nowoczesności byłyby wymieniane przez Brzozowskiego świadectwa cierpień dzieci zamieszkujących różne piekła rodzinne. Żona Roberta Browninga była prześladowana przez ojca od najwcześniejszej młodości, kiedy tylko zauważył, że zamierza wyjechać do Włoch dla poratowania zdrowia, a pewnie i życia. Równie miłośno-nienawistna była reakcja ojca na wieść o planowanym zamążpójściu córki. W tej i innych sytuacjach opisywanych przez polskiego krytyka rodzina stawała się prototypem społecznego więzienia, w którym pełną kontrolę nad domownikami posiadał zwykle ojciec, pod pretekstem miłości zadreżający wszystkich zamykanych w klatce domowego życia. Nietrudno w podobnym obrazie dostrzec czegoś na kształt wizji społeczeństwa jako penitencjarno-dyscyplinującej maszyny władzy opisanej przez Michela Foucaulta w *Nadzorować i karać*.

Wreszcie przykład najbarwniejszy, pochodzący z biografii angielskiego pisarza Lafcadio Hearn. W latach swojej młodości buntował się przeciw katolickiemu wychowaniu, a do najbardziej znienawidzonych przez niego strażniczek religijnej poprawności należała niejaka kuzynka Jane. To ona stała się bohaterką paraokultystycznego widzenia:

Pewnego dnia, [...] gdy kuzynka Jane była od dłuższego czasu nieobecna i nikt nie oczekiwał jej powrotu, ujrzał on ją nagle w korytarzu prowadzącym do pokoju, w jakim zazwyczaj mieszkała; przeszła ona koło niego w milczeniu, nie tylko nie patrząc na niego, ale w dziwnie nienaturalny sposób odwracając głowę. Po pewnym czasie, gdy wszedł za nią do jej pokoju, głowa jej wciąż była odwrócona [...]. Z dziwnym strachem już usiłując zajrzeć w jej twarz, z przerażeniem spostrzegł chłopiec, że nie ma jej wcale, że ta jakby wywichnięta w szyi głowa jest bez twarzy. Ta halucynacja zapanowała nad jego wyobraźnią do tego stopnia, że gdy po jakimś czasie kuzynka istotnie wróciła [...] nie mógł już przezwyciężyć podejrzania, że jest w niej zawsze coś innego, coś ukrywającego się poza tą twarzą, która może w ten sposób zniknąć... (G, s. 267)

Zapis ten jest o tyle interesujący, że w doświadczeniu niesamowitego, określającym na stałe myślenie Haerna o relacji międzyludzkiej w nowoczesności, niemożliwa stała się epifania twarzy. Etyczna nadzieja wpisana w późniejsze projekty w duchu filozofii Lévinasowskiej zostaje uchylona przez okropność przeżycia, w którym inny w ogóle nie ma twarzy, jego głowa jest na zawsze odwrócona. W halucynacyjnym objawieniu Haerna okazuje się, że twarz może zniknąć, jest tylko chybotałiwą powierzchnią, pod którą czyha nieustannie na swoje ujawnienie napawające lękiem „coś innego”. Bóg stoi oczywiście po stronie Jane, stanowi „inne”, które „mogło znać najtajniejsze myśli chłopca, jego bunty, pełne strachu i awanturniczego oczekiwania inwokacje szatana” (G, s. 267). Kuzynka z odwróconą głową jawić się może jako realizacja budzącej groźbę możliwości, iż cała otaczająca jednostkę nowoczesna wspólnota stanie się gromadą podobnie odwróconych. Podejrzliwa, karcąca Jane i na jej obraz ukształtowany Bóg byłiby symbolicznym odbiciem modernistycznej społeczności przemienionej nagle w mściwy, niedający się nigdy przejednać sąd. Byłoby to okazją do spostrzeżenia, iż odnajdywana przez Brzozowskiego wizja nowoczesnej wspólnoty bliska jest tej, która ujawniała się poprzez niezliczone procesy, biurokratyczne procedury, urzędnicze weryfikacje w przedstawieniach powieściowych Franza Kafki.

Wymienione trzy przypadki konfrontowały podmiotowość nowoczesną z wiedzą przyniesioną przez niesamowitą transformację modernistycznej wspólnoty. Przestrzeń społeczna mogła się raptownie zmienić w miejsce niepojętego mordy z rąk najbliższych, radykalnego zamknięcia w zbiorowym więzieniu, bezlitosnej i pozbawionej rozpoznawalnych reguł procedury penitencjarnej. Przynoszona przez podobne doświadczenia wiedza uniemożliwiała jednostce piękne marzenie o wspólnocie nowoczesnych. Odczarowanie relacji międzyludzkich w świecie *modernitas* rodziło raczej silną pokusę ucieczki od nowoczesności, odwrócenia się od odwróconych. Oznaczałoby to jednak ucieczkę od fantazmatu niewinności nowoczesnego świata do fantazmatu jego całkowitego upadku w stan bliski Ziemi Ulro. Zapo-

wiadające potworność XX-wiecznej nowoczesności doświadczenia społeczne angielskich rodzin opisanych przez literaturę skłaniały raczej do obserwacji, iż należy tworzyć wspólnotę nowoczesną pomimo czy przy uwzględnianiu wiedzy o jej zdolności do nagłego upadku w nieludzką. Tak dla Lamba podejmującego się opieki nad siostrą, jak i dla Brzozowskiego najważniejsza staje się konieczność i zdolność odbudowywania nowoczesnej wspólnoty po jej kolejnych katastrofach.

Jak wszakże wytłumaczyć fakt, iż u osób takich jak Lamb udaje się przezwyciężyć pokusę urazowej reakcji na niesamowitość nowoczesności, dlaczego zamiast ucieczki w fantazmat odtwarzają świat modernistyczny po jego katastrofalnej przemianie i samolikwidacji? Odpowiedź Brzozowskiego zmierzałaby chyba do stwierdzenia, iż w chwili owej decyzji doszła do głosu nieświadomość religijna Lamba i to ona skłoniła go do ponownego zaangażowania w nowoczesną codzienność. W eseju pojawiają się liczne sygnały oraz wypowiedzane wprost przekonania, iż nie można trwać przy modernizmie bez wsparcia ze strony uczuć religijnych. Historia klęski podmiotu wciągniętego w świat niesamowitej nowoczesności możliwa jest do odwrócenia jedynie, gdy zacznie układać się w dyskretnie zaznaczającą się historię upadku i odkupienia czy zbawienia. Innym słowy: inicjacja w *Unheimlichkeit* modernizmu wiąże się z obudzeniem wrażliwości religijnej nowoczesnej podmiotowości. Można by powiedzieć, iż dzisiejsze reinterpretacje tej formacji dokonywane przy użyciu formuły postsekularyzmu czy kryptoteologii, znalazły jeden ze swych pierwszy przejawów, i to oryginalnych myślowo, w późnych tekstach krytycznych Brzozowskiego.

Autora *Głosów...* intryguje sposób, w jaki Lamb wplata jakości oniryczno-wyobraźniowe w przedstawianie najbardziej realistycznych i zwyczajnych aspektów życia. Rozluźniona tkanka prezentowanej w jego pismach codzienności służyć ma do wyrażenia osobliwej, jedynie częściowo przedstawialnej sfery religijnej, o której przywoływany w tym fragmencie kardynał Newman mówił: „wiem, że wiem, że rozpoznam wszystko, co nie jest tą wiedzą” (G, s. 261). Formuła Newmana jest próbą określenia zasad ekspresji nieświadomości religijnej, która istnieje inaczej niż nieświadomość psychoanalityczna. Nie działa tutaj znana zasada psychoanalityczna „nie wiem, że wiem”, lecz inna zasada, wedle której „wiem, że wiem”. Wynikałoby z niej, że zadaniem urefleksyjnionej i uwrażliwionej religijnie przez doświadczenie *Uncanny* jednostki nowoczesnej jest uprzytamnianie sobie działających w niej odruchów religijnych. Tautologiczne „wiem, że wiem” wskazuje na wysiłek trwania przy wiedzy, która nie chce się całkiem uprzystępnić lub dostępna jest przez swą negatywność, czyli to, co „nie jest tą wiedzą”.

Brzozowski przedstawia twórczość Lamba bardzo poetycko, aby obecna w studiowanych tekstach ulotna materia codzienności ukazała się w jej związku z różnymi figurami religijności. Powszedniość odzyskiwana przez podmiot podtrzymujący swą wierność nowoczesności po doświadczeniu niesamowitego (symbolizowanego w poniższym opisie, jak wyjaśnia Brzozowski, przez granitowe skały) sportretowana została następująco:

Mizerkiewicz „Głosy w nieznaną nocę”

W najsubtelniejszych zagięciach i rozgałęzieniach myśli Lamba rozsiadł się na wpół ptasi, na wpół elfi ród istotek przenikliwych i bystrych, uśmiechniętych i jasnowidzących. [...] Zaprzysięgły one skrzydlatą wierność bezpieczeństwu granic powszedniości [...]. Zjadacz form i barw [...]. Nuda zużywa samą rzeczywistość. Gdy jest zanadto pewna, być przestaje. Ród elfi, ród skrzydlaty i ruchliwy jest przednią strażą, pikietą wysuniętą aż na krańce zacierającego, trawiącego kształt zużycia [...]. Świat cały zawisł na jaskółczych skrzydłach, na wiosennym świergocie natchnienia pierwszych elfów. Tak wiele zostały wplecione powietrznych nici, że ważka budowa rzeczy kołysać się i chwiać zaczyna przed nami jak dym i spoza mgły wyzierają granity i skały nieznanego królestwa olbrzymów. (G, s. 279-280)

Warto dodać, że nieco później zjawiają się w owej poetyckiej impresji na temat odnajdywanej codzienności „domowe duchy codziennego ogniska” (G, s. 281). Obok pochodzących z nordyckiej mitologii bożków płodności (elfów) spotykamy zatem charakterystyczne dla wielu przedstawień religijno-mitologicznych byty strzegące spokoju i szczęścia ludzkich siedzib (rzymskie Lary i Penaty itd.). Wszystkie one zajmują się podtrzymywaniem codzienności nowoczesnej jednostki, a znajdują się w jej „najsubtelniejszych zagięciach i rozgałęzieniach myśli”. Brzozowski kilkakrotnie podkreśla ich pierzchliwą, ale nieustającą aktywność, są bowiem trudnymi do uchwycenia, półświadomymi wytwórcami-wytwórczyniami owej codzienności. Cały obraz należałoby przeto zinterpretować jako zapis działania religijnej nieświadomości nowoczesnego podmiotu, która zaangażowana jest w tworzenie jego powszedniego życia. Elfy, „domowe duchy codziennego ogniska” i chrześcijańskie motywy oraz symbole wpisywane przez Brzozowskiego w obraz jednostki zgadzającej się na odtwarzanie nowoczesności po objawieniu jej niesamowitego profilu stanowią przenośne określenie uaktywnionej wrażliwości religijnej owej jednostki.

Wydaje się zatem, że podobnie widziana religijność upoważniać może do dalszego dookreślenia odmiennych wobec Freudowskiej psychoanalizy sensów przeżycia niesamowitości. Współczesny badacz postsekularyzmu kultury nowoczesnej, Eric Santner, proponuje termin „psychoteologia życia codziennego”⁵. Santner odczytał bowiem myśl Franza Rosenzweiga jako reinterpretację myśli Freuda. Znana Freudowska „psychopatologia życia codziennego” oznaczała sytuację podmiotu, który wyplątywał się z urazowych ograniczeń jego zwyczajnych, rutynowych działań poprzez ciągłą pracę uświadamiania sobie pochodzenia i sensu owych urazów. Zamiast tego Rosenzweig zachęcał do włączenia się w strumień życia, który przepływa obok jednostki analizującej sens swych fantazmatów i będącej w ich władzy. Zachętą ku temu miała być religijnie rozumiana miłość bliźniego. W eseju Brzozowskiego psychoteologia życia codziennego oznaczała opis świadomościowych zaangażowań w codzienność, których półjawnym źródłem czy impulsem okazywała się religijna nieświadomość nowoczesnego podmiotu. W tym sensie niewątpliwie Brzozowski projektował wariant psychoteologii życia codziennego.

⁵ E.L. Santner *Psychotheology of everyday life. Reflections on Freud and Rosenzweig*, University of Chicago Press, Chicago 2001.

Rosenzweig czytany przez Santnera wciąga jednostkę w strumień życia w imię miłości bliźniego, tym sposobem owa jednostka uzyskać może błogie odczucie wzmocnienia jej sił życiowych. Ostatecznym celem owej Rosenzweigowskiej psychoteologii było bowiem „więcej życia”. Projekt Brzozowskiego kierowałby się ku nieco odmiennemu ujęciu. Uaktywnienie wrażliwości religijnej półjawnie wytwarzającej nowoczesną codzienność nie odnosiłoby się po prostu do życia, religijność nie wzmacnia osób chcących zwyczajnie odczuć swój związek z życiem i oddać się jego afirmacji. Wedle autora *Płomieni* Lamb odnajdował drogę do nowoczesności po jej kataklizmach, po samozagładach nowoczesności, stąd motywowana religijnie afirmacja życia mogłaby okazywać się niewłaściwa w takim sensie, o jakim myślał Teodor Adorno, kiedy zauważał, że do największych występków należy wznoszenie religijnego *Te Deum* w sąsiedztwie pogrążonej w rozpacz nowoczesnej jednostki⁶. Brzozowski nie wiązał, jak sądzę, uaktywnienia religijności nowoczesnego podmiotu z „życiem”, lecz z „przeżyciem”. W Lambie interesował go przypadek kogoś, kto przeżył katastrofę, która nawiedziła jego nowoczesny świat. Podczas opieki nad siostrą-matkobójczynią niejednokrotnie powracały mordeczce napady szaleństwa tej najbliższej osoby. Lamb zapytywał się wówczas rozpaczliwie, po co żyje. Po każdym z owych ataków siostrzanej agresji okazywał się tym, który przeżył, nie mógł nie przypominać sobie, że kiedyś przeżył jedynie dlatego, że siostra przypadkowo zaatakowała akurat chorą matkę. Wrażliwość religijna pomagała mu jako jednostce ocalonej, trwającej po klęsce, dlatego pisane przezeń teksty wspierać chciały każdego, gdyż, jak pisze Brzozowski, Lamb „rozbudza nadzieję i wolę w najbardziej zatęchłych zakątkach bierności, gra srebrną pobudkę, której głos brzmi w najbardziej zgniłych nizinach i bagniskach” (G, s. 281). Autor *Głosów...* dodaje: „dla Lamba życie jest zasadniczo *liveable*, przeżywalne. Nie ma życia, nie ma formy ludzkiego istnienia, które nie miałyby swej racji w sobie” (G, s. 281). Celem głównym psychoteologii życia codziennego wedle Brzozowskiego byłaby także pomoc w radzeniu sobie z winą naznaczającą osobę, która przeżyła. Półświadome impulsy czy obudzona wrażliwość religijna prowadzić mają do codziennego zapewniania ocalałej jednostki nowoczesnej, że „życie nie jest usprawiedliwieniem” (G, s. 284). Ów psychoteologiczny charakter nowoczesnej podmiotowości radzącej sobie z takimi dramatami jak wina ocalonego określony został na koniec przez polskiego krytyka przy użyciu rozbudowanej metafory nazywającej religię „nieznaną pocieszycielką, dobrotliwą piastunką, którą zapomina się na zawsze, lecz gdzieś w sercu pozostaje ciepło spojrzenia jej na wszystko uśmiechniętych oczu i widzi się ich światłem, chociaż stare oczy zgasły” (G, s. 288).

Przedstawione w *Charlesie Lambie* widzenie nowoczesności zdaje się zatem dość zdecydowanym przeformułowaniem wypowiedzi zawartych w obydwu wstępach do *Głosów wśród nocy*. Doświadczenie niesamowitego, które nawiedza świat nowoczesny, zmieniało myślenie autora *Idei* o podmiocie, społeczeństwie nowoczesnym,

⁶ T. Adorno *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1986, s. 523.

Mizerkiewicz „Głosy w nieznane noce”

a także roli przeżyć religijnych. Zmian w stosunku do pierwszych projektów tomu *Głosy wśród nocy* znaleźć możemy sporo. Jak wiadomo, utwór nie został ukończony przez Brzozowskiego, niewykluczone, że jednym z brakujących ogniw owej całości było nienapisane, trzecie wprowadzenie do książki, w którym pojawiłaby się wizja nowoczesności określonej przez doświadczenie niesamowitego.

Abstract

Tomasz MIZERKIEWICZ
Adam Mickiewicz University (Poznań)

“Voices at nights unknown”. A critical value of ‘the uncanny’ in Stanisław Brzozowski’s late writings

The article refers to an essay titled *Charles Lamb*, written by Stanisław Brzozowski shortly before his death and coming up with the issue of ‘the uncanny’, which is of importance to our contemporary studies on modern literature. According to the author, what Brzozowski suggested in his article was a radical re-interpretation of his way of seeing the modern subject or ‘I’, forced to deal with an appalling experience of the uncanny haunting their world. Interpersonal ties are made subject to a toughest test; the modern community every once a while falls into a state of un-humanity and must thereafter be reconstructed once yet another catastrophe is over. In parallel, Brzozowski emphasises the importance of religious experiences to the modern individual (this being indicated by motifs of Ancient-Roman, Celtic, and Christian religion), who, thanks to them, has the ability to stay loyal to a modernity project.

Przechadzki

Izabela JAROSIŃSKA

Po cóż jechać do Turcji?

„...staroświecka panorama Stambułu” (Orhan Pamuk)

Nawet kiedy miałam trzynaście lat, a w domu pojawiło się pierwsze powojenne wydanie w dwóch tomach poezji zebranych „czarownicy z Krakowa” – nie byłam ich wielbicielką. Ale to pytanie, ten tytuł wiersza z tomu *Różowa magia* (1924), gdzieś tam przyczało się w mojej pamięci, przez ponad pół wieku miało się dobrze – i wreszcie teraz doczekało się odpowiedzi. Mojej odpowiedzi, bo Maria Pawlikowska-Jasnorzewska odpowiada na nie od razu: „Po cóż jechać do Turcji? Do dalekiej Turcji?” – skoro czarodziejską miłość można znaleźć tu, w ogrodzie krakowskiej Kossakówki, gdzie

[...] Pachnie bez turecki,
półksiężyc błądy wschodzi tak jak nad Bosforem.

Co znalazłam w Turcji, a ściślej: w Stambule, opowiem, zaczynając od czegoś, co tak bliskie jest aurze przywołanego staroświeckiego erotyku. To konfitury. Również białe konfitury.

Wcale ich nie szukałam. Z dala od zgiełku słynnego deptaka Istiklal Caddesi, w jednej z bocznych uliczek można przegapić niepozorny sklepik z karmelkami bez papierków w słojach, niczym – nie przymierzając – landrynki u Kwiryny na Nowolipkach. Niespieszny przechodzień wypatrzy też z ulicy stojące na ziemi cynowe kadzie ze stożkowymi przykrywkami, które bynajmniej nie sprawiają wrażenia li tylko ozdoby. To decyduje, żeby wejść. W sklepie staruszek w kitlu nienaganą francuszczyzną objaśni, że tu sprzedaje się na wagę jedyne w mieście konfitury: truskawkową, różaną, pomarańczową i brzoskwiniową, ręcznie robione,

Przechadzki

jak to się dziś mówi. To z kadzi przy wejściu. Natomiast w głębi, na ladzie, stoją naczynia mniejsze, zawierające tę najważniejszą odpowiedź na pytanie poetki: białe konfitury. Są w dwóch smakach, a każdy z nich to jakby esencja Orientu z bajki: wanilia i bergamotka. Tak słodkie, że właściwie niejadalne.

(Gwoli prawdzie trzeba jednak dodać i to, że wygląd nie jest mocną stroną tego dziwa. Białe konfitury mają konsystencję ni to lukru, ni to smalcu. Hańba temu, kto o tym źle pomyśli).

Ten sklepik istnieje naprawdę. Na firmowym papierze podany jest adres internetowy, tylko czy to może być dowód?

*

A po cóż pojechała do Turcji w 1842 roku Ludwika Śniadecka? I trzynastcie lat później Adam Mickiewicz?

Maria Czapska¹ – na podstawie wiarygodnych źródeł – tak opisuje spotkanie profesorskiej córki z Carogrodem:

Wiosną 1842 r. stanęła Ludwika Śniadecka w Stambule. Jak odbyła uciążliwą drogę i co wpłynęło na tę decyzję – nie wiadomo. [...]

Panorama Konstantynopola, tak jak się przedstawia zbliżającym statkom: lśniące kopuły meczetów i lekkie jak z pianki morskiej rzeźbione na tle nieba pałace, fantastyczne grupy minaretów i cyprysów rozsiane wzdłuż Bosforu, zaczarowany ogród Starego Seraju i kopulasta Aja Sofia we mgle porannej przywitały tak wrażliwą na każde piękno podróżniczkę. Ale kiedy statek wjechał w las masztów i kotwica opadła, barwy zszarzały i urok prysł z chwilą, gdy Ludwika znalazła się na brudnym i zgiełkliwym wybrzeżu. Samotną, bezbronną otoczył tłum różnojęzyczny, ciekawy, natrętny, wrzaskliwy – wtedy opadła na swoje podróżne tłumoki i załapała się łzami.

A trzeba wiedzieć, że była to wówczas czterdziestoletnia kobieta po przejściach, dość okropnych jak na owe czasy.

Zamieszkała w drewnianym domu na wysokim wzgórzu, z dala od ówczesnego centrum. (Stambuł też jest miastem na siedmiu wzgórzach, ale w porównaniu z nim Rzym jest płaski jak z przeproszeniem pizza). Nie zamierzam tu opowiadać jej historii, choć jest arcyciekawa, przypomnę tylko, że w Stambule, a może po drodze, na morzu?, odstąpiła od niej makabryczna obsesja, związana z poległym wiele, wiele lat wcześniej, jeszcze za wileńskich czasów, oficerem rosyjskim, który był jej wielką miłością. Wychodzi więc w tych kartach tak, że – nie wiedząc o tym – przyjechała do Stambułu, by spotkać tu swoje przeznaczenie i zostać na zawsze.

Przeznaczenie miało okazać postacią Michała Czajkowskiego (za parę lat Sadyka Paszy, ale to już inna historia). Ja pojechałam do Turcji, żeby sprawdzić, co też zobaczyła ze swego okna ta dziwna dama, jaki widok przykuł ją do tego miasta starego jak świat, a rozlokowanego w dwóch częściach świata?

¹ M. Czapska *Ludwika Śniadecka*, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 127.

Ze szczytu wzgórza Ortaköy patrzy się na azjatycki brzeg, którego wtedy nie łączył z nami żaden most nad Bosforem. Więc jak okiem sięgnąć widać przeróżne statki płynące we wszystkie strony, o zmierzchu widać – bardzo nieliczne wtedy – światła zapalające się w domach na wzgórzach, i widać – śmiesznie to powiedzieć – spokój.

Podobno to Ludwika Śniadecka wpadła na pomysł, by naprzeciwnie, na azjatyckim brzegu, powstała osada dla polskich wygnańców. Z całą pewnością była jej zapaloną współorganizatorką. Księżę Czartoryski kupił ziemię, pionierzy zabrali się do jej karczowania – i tak zaczęła się historia Adampola, który do dziś kwitnie i ma się świetnie, nie będąc wszakże żadnym skansenem, tylko modną teraz miejscowością weekendową dla stambulskich snobów. Potomkowie pionierów jeżdżą po żony do Polski – i z nimi wracają. Cmentarz jest pięknie utrzymany; na najstarszym miejscu, w głębi, też na niewielkim wzniesieniu widać z daleka marmurowy nagrobek pani Sadykowej, z wymowną złamaną kolumną. A przecież mogła w każdej chwili wrócić na ojczyzny łono, do Jaszun, i spocząć godnie obok stryja Jana.

Powiadają, że to generałowa nalegała, by Mickiewicza pochować od razu w Adampolu, wśród swoich. Gdyby jej posłuchano, trumna z umęczonym ciałem Poety nie stałaby przez miesiąc pod podłogą drewnianego domku w najnędzniejszej do dziś dzielnicy Konstantynopola, jakby na dnie złowieszczonego wąwozu, do którego i teraz zjeżdża się solidnym samochodem z duszą na ramieniu. 155 lat temu, kiedy nie było kanalizacji, asfaltu i latarni to musiało być piekło. Ludwika Śniadecka błagała, by przeprowadził się do niej, na wzgórze, gdzie są wszelkie wygody, dobra woda i biały chleb. Na próżno. Jest w tej decyzji Mickiewicza, by pozostać na dnie wąwozu, taka determinacja, której nie mnie dotykać. Pozwolę sobie tylko na uwagę, że gdyby rzecz się działa w kręgu którejś z powieści Dostojewskiego – można by nazwać coś takiego próbą „doświadczenia na własnej skórze największego poniżenia człowieka”. Jeden z bohaterów *Biesów* pojechał w tym celu do Ameryki. No i wrócił. Mickiewicz wielokrotnie musiał słyszeć to pytanie – po cóż jechać do Turcji? – zadawane z różną intonacją: z prośbą, groźbą, oburzeniem, niechęcią, ale zawsze z zawartą w nim, jak u Pawlikowskiej, tylko śmiertelnie serio, odpowiedzią: nie jedź.

Przechadzki

Abstract

Izabela JAROSIŃSKA

Why bother going to Turkey?

An essay on a recent journey to Istanbul, along the route once made by Ludwika Śniadecka, one of the heroines of Polish Romanticism, and by Adam Mickiewicz, who embarked on a trip to that city against any better judgement and died there soon after his arrival, in November 1855.

Noty o autorach

Tomasz Bilczewski, dr, adiunkt w Katedrze Międzynarodowych Studiów Polonistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, dyrektor Centrum Studiów Humanistycznych na Wydziale Polonistyki UJ. Autor książki *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii* (2010), redaktor antologii *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki* (2010).

Katarzyna Bojarska, absolwentka anglistyki i wiedzy o kulturze w ramach MISH Uniwersytetu Warszawskiego, doktorantka w Szkole Nauk Społecznych Polskiej Akademii Nauk, asystent(ka) w Instytucie Badań Literackich PAN, autorka tekstów i przekładów, zainteresowana relacjami sztuki, literatury, historii i psychoanalizy. Stypendystka Fulbrighta, tygodnika „Polityka”, Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

Blanka Brzozowska, dr, kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej (Zakład Teorii Kultury) Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książek *Gen X – pokolenie konsumentów* (2005), *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturozwa – współczesne reprezentacje* (2009) oraz artykułów w tomach zbiorowych i czasopismach (m.in. „Kultura Współczesna”, „Sztuka i Filozofia”, „Przegląd Kulturoznawczy”). Interesują ją głównie zagadnienia kultury konsumpcyjnej oraz problematyka miasta. E-mail: blanka_b@interia.pl

Kamila Budrowska, dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury Międzywojennej i Współczesnej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się polską literaturą współczesną ze szczególnym uwzględnieniem kwestii cenzury. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”. Stypendystka FNP. Ostatnio wydała książkę *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL. 1948-1958* (2009).

Piotr Bukowski, dr hab., prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierownik Zakładu Filologii Szwedzkiej w Instytucie Filologii Germańskiej UJ. Zajmuje się komparatystyką literacką, antropologią literatury oraz teorią i praktyką przekładu. Autor

Noty o autorach

monografii naukowych poświęconych twórczości P. Lagerkvista i A. Strindberga, współredaktor pracy zbiorowej oraz antologii *Współczesne teorie przekładu* (2009; razem z M. Heydel), tłumacz literatury szwedzkiej i niemieckiej.

Stefan Chwin, prof. Uniwersytetu Gdańskiego. Swoje badania skupia wokół problemu związków kultury współczesnej z romantyzmem a także na analizie obrazów samobójstwa w literaturze i sztuce polskiej oraz europejskiej. Ostatnio opublikował książkę *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* (2010, Nagroda Gdynia 2011 w kategorii eseju).

Małgorzata Czermińska, prof. Uniwersytetu Gdańskiego. Prowadzi wykłady i seminaria na studiach doktoranckich na Wydziale Filologicznym UG. Zainteresowania naukowe: teoria powieści i prozy niefikcjonalnej, literatura polska XX wieku, związki literatury i sztuk wizualnych. Książki z ostatniej dekady: *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (2000, drugie wyd. w przygotowaniu), *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik* (2000, razem z G. Borkowską i U. Phillips); *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry* (2005). Redakcja i wstęp do zbioru przekładów pt. *Autobiografia* (2009).

Ewa Domańska, dr hab., prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (Instytut Historii), a od 2002 roku *visiting associate professor* w Department of Anthropology, Stanford University, USA. Zajmuje się współczesną angloamerykańską teorią i historią historiografii oraz porównawczą teorią nauk humanistycznych. Autorka książek: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyswiatach* (1999, 2005), *Historie niekonwencjonalne* (2006), *Historia egzystencjalna* (2012, w druku). Redaktorka kilkunastu książek, a wśród nich ostatnio: *Re-Figuring Hayden White* (z F. Ankersmitem i H. Kellnerem, 2009), „*French Theory*” w *Polsce* (z M. Lobą, 2010), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki* (2010).

Jan P. Hudzik, profesor zw., kierownik Zakładu Filozofii i Socjologii Polityki Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się historią idei, filozofią kultury i filozofią społeczną. Autor książek m.in. *Rozum, wolność, odpowiedzialność* (2001), *Niepewność i filozofia* (2006), *Trzy studia o metafizyce, pamięci i demokracji* (2009), *Prawda i teoria* (2011).

Izabela Jarosińska, w latach 1969-1993 pracowniczka Instytutu Badań Literackich PAN. Pani od polskiego. Konsul. Autorka książek: *Kuchnia polska i romantyczna* (1994), *Petersburgu...* (2006) oraz *Było i tak. Życie codzienne w Polsce w latach 1945-1989* (2009). Obecnie gospodyni domowa.

Martin Jay, prof. University of California at Berkeley, wybitny historyk idei, teoretyk literatury, badacz kultury wizualnej, autor kilkunastu książek, m.in. *The virtues of mendacity. On lying and politics* (2010); *Songs of experience. Modern European*

and American variations on a universal theme (2004, wyd. pol.: *Pieśni doświadczenia*, przeł. A. Rejniak-Majewska, 2008), *Refractions of violence* (2003); *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought* (1993), *Permanent exiles. Essays on the intellectual migration from Germany to America* (1985); *Marxism and totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas* (1984). Za swoje inspirowane studium poświęcone rozwojowi szkoły frankfurckiej w latach 1923-1950, *The dialectical imagination* (1973), otrzymał nagrodę American Historical Association. Wyróżniany również przez Danforth Foundation, Guggenheim Foundation, American Academy of Arts and Sciences, Aby Warburg Foundation.

Ewa Kołodziejczyk, dr, pracuje w Instytucie Filologiczno-Pedagogicznym Politechniki Radomskiej im. Kazimierza Pułaskiego, gdzie wykłada przedmioty z historii literatury polskiej XX wieku oraz z antropologii literatury. Autorka książki *Czechowicz – najwyższej piękno* oraz szkiców o poezji współczesnej. Aktualnie bada amerykańskie wątki w twórczości Czesława Miłosza.
E-mail: ewakolo@poczta.onet.pl

Elżbieta Konończuk, dr hab., adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się związkami między teorią literatury a historiografią i geografią humanistyczną. Autorka książek: *Mazurska obecność Erwina Kruka* (1993), *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski)* (2000), *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warszawskich Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego* (2009).

Dorota Kozicka, dr, adiunkt w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się literaturą oraz krytyką XX i XXI wieku. Autorka książki *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży* (2003) oraz antologii dwudziestowiecznego pamfletu. Współredaktorka tomu *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku* (2007) oraz *Formacja 1910 – świadkowie nowoczesności* (w druku). Ostatnio opublikowała studium „*Bez(r)adne rozważania starego krytyka?*” O krytyce „tradycyjnej” w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych (w: *20 lat literatury polskiej 1989-2009*, t. 1, cz. 1: *Życie literackie po 1989 roku* (2010)). W przygotowaniu książka o współczesnej krytyce literackiej.

Ryszard Koziołek, prof. Uniwersytetu Śląskiego, pracownik Zakładu Historii Literatury Poromantycznej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego UŚ. Ostatnio opublikował *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemyśle* (2009, 2010). W przygotowaniu książka *Pozytywni inaczej. Introspekcje i interpretacje* (2011).

Zdzisław Łapiński, prof., członek kolegium redakcyjnego „Tekstów Drugich”. Autor książek i artykułów o Norwidzie, Białoszewskim, Miłoszu, poezji współczesnej i socrealizmie (współredagował *Słownik realizmu socjalistycznego*, 2004). Ostat-

Noty o autorach

nio opracował tom *Bakakaj i inne opowiadania* w ramach *Pism zebranych* Witolda Gombrowicza (2007) oraz przygotował tom poświęcony poezji Czesława Miłosza dla serii Biblioteka Narodowa.

Ryszard Nycz, prof. Pracuje w Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i Instytucie Badań Literackich PAN. Kierownik Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych IP UJ. Redaktor naczelny dwumiesięcznika „Teksty Drugie” IBL PAN i serii Horyzonty Nowoczesności (wyd. Universitas). Autor książek: *Sylwy współczesne* (1984, 1996), *Tekstowy świat* (1993, 2000), *Język modernizmu* (1997, 2002), *Literatura jako trop rzeczywistości* (2001).

Tomasz Mizerkiewicz, dr hab., prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Pracuje w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki; autor m.in. książki *Niś śmieszego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (2007). W ostatnich publikacjach interpretuje psychoanalityczne, postsekularne i posthumanistyczne konteksty polskiej literatury nowoczesnej.

Arent van Nieukerken, dr, holenderski slawista, pracownik Katedry Literatury Słowiańskiej Uniwersytetu Amsterdamskiego (UvA). Norwidolog i autor tekstów o polskiej poezji powojennej (Miłosz, Herbert, Szymborska). Obecnie zajmuje się przede wszystkim polskim romantyzmem. Autor książek *Perspektywiczność sacrum – szkice o Norwidowskim romantyzmie* (2007) oraz *Ironiczny konceptyzm – nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskim* (1998). Poza tym eseista i tłumacz poezji polskiej (m.in. Sęp Szarzyński, Mickiewicz, Lechoń) i rosyjskiej (m.in. Lomonosow, Batiuszkow) na niderlandzki.

Joanna Orska, dr, krytyczka, literaturoznawca. Pracuje w Zakładzie Literatury Polskiej po 1918 roku Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka książek: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (2004) i *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006* (2006). Publikowała w „Tekstach Drugich”, „Odrze”, „Twórczości”, „Dekadzie Literackiej”, „FA-arcie”, „Pograniczach”, „LITERZE”. Mieszka we Wrocławiu.

Marta Ewa Rogowska, doktorantka w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Sekretarz Warszawskiego Koła Norwidologicznego. Obecnie zajmuje się pismem Cypriana Norwida.

Elżbieta Rybicka, dr, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku* (2000), *Modernizowanie miasta. Zarys proble-*

matyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej (2003). Zajmuje się badaniami w ramach zwrotu przestrzennego (geopoetyką, antropologią miejsca, geografiami zmysłów, nowym regionalizmem) oraz kulturą miasta.

Bożena Schallcross, associate professor w Department of Slavic Languages and Literatures (Polish Literature and Interdisciplinary Studies) na University of Chicago. W ostatnich pracach – w ramach *Holocaust studies* – zajmuje się badaniem śladów Zagłady w literaturze polskiej XX i XXI wieku, czego efektem jest książka *Rzeczy i Zagłada* (2010). Poza tym wydała m.in.: *The Holocaust object in Polish and Polish-Jewish culture* (2011), *Through the poet's eye. The travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky* (2002) oraz *Dom romantycznego artysty* (1991).

Mateusz M. Szczerba, student IV roku polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w ramach programu MISH UJ. Pracę licencjacką poświęcił zagadnieniom lektury, tłumaczenia i interpretacji. Publikował na łamach czasopisma *[fo:pa]* oraz w pokonferencyjnym tomie *Przekładka nad wyrazami*. Interesuje się współczesną filozofią i teorią literatury. E-mail: mateusz.szczerba@uj.edu.pl

Anna Śliwa, dr, pracuje w Dziale Sztuki Muzeum Miasta Gdyni. Pracę doktorską obroniła w 2011 (*Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*). Publikowała w „Pamiętniku Literackim”, „Twórczości”, „Frazie”, „Baroku”, „Archivolcie”, „Slavica Gandensia” (Belgia), „Blizie” oraz wydawnictwach zbiorowych, także zagranicznych, m.in. „*I drew a plan of an imaginary city*”. *The phenomenon of the city in Bruno Schulz and Miron Białoszewski*, w: *(Un)masking Bruno Schulz. New combinations, further fragmentations, ultimate reintegrations* (2009). Ostatnio opublikowała artykuł o twórczości Mirona Białoszewskiego w tomie *Polonistyka bez granic*, t. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze* (2011). Interesuje się literaturą polską XX wieku, problematyką interferencji sztuk, zagadnieniem percepcji wizualnej, rolą wzroku w literaturze, kulturze i sztuce, grafiką. E-mail: anijaaa@o2.pl

Marzena Woźniak-Łabieniec, dr, adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się przede wszystkim poezją współczesną oraz problematyką związaną z cenzurą PRL i jej wpływem na życie literackie (przygotowuje publikacje poświęcone krajowej recepcji Czesława Miłosza w latach 1951-1980 – od wyboru emigracji do Nobla – w kontekście działań i zapisów cenzury). Członek zespołu grantowego realizującego program badawczy *Cenzura wobec literatury polskiej w latach 1945-1989*. Autorka książki o twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza *Klasyk i metafizyka* (2002) oraz artykułów poświęconych m.in. poezji Leśmiana, Szymborskiej, Herberta, Miłosza, Rymkiewicza, Koehlera. Współredagowała m.in. dwa tomy szkiców: *Twórczość Zbigniewa Herberta* (2001) i *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje* (2004). E-mail: marzenaw@uni.lodz.pl

Noty o autorach

Marek Zaleski, prof. Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk oraz Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. Autor książek *Przygoda drugiej awangardy* (1984, 2000), *Mądryemu biada?* (1990), *Formy pamięci* (1996, 2004), *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza* (2005, 20011) oraz *Echa idylli* (2007). W latach 1987-2006 współredaktor „Res Publici” i „Res Publici Nowej”, juror nagrody „Nike” w latach 2005-2007. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz polskiego oddziału PEN-Clubu. Laureat Nagrody Fundacji Kościelskich (1990), Nagrody Literackiej Gdynia (2006) i Nagrody im. Kazimierza Wyki (2009).