teksty DRUGIE

LITERATURA I HISTORIA (LITERATURY)

z treści:

Alina Witkowska
Dziko, pięknie, groźnie czyli Ukraina romantyków

Krzysztof Mrowcewicz
Atalanta i Narcyz
Udręka ruchu i pragnienie trwania

Piotr Michałowski
Polskie imitacje haiku

Krzysztof Lisowski rozmawia ze Stanisławem Czyczem

Cz. Hernas, J. Jarzębski, A. Kowalczykowa, H. Markiewicz, A. Nasiłowska, J. Tomkowski i inni
O podręcznikach historii literatury

2
(32) 1995

Redaguje Kolegium:
Włodzimierz Bolecki, Tomasz Burek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego),
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:
Jacek Kopciński,
Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

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

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72,
Pałac Staszica, pokój 128,
tel. 26 52 31, w. 101

Numery 1-6 (1995) dofinansowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

teksty DRUGIE 2 1995

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN

TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Słówko o przemianach

Każde pokolenie – przypomina Henryk Markiewicz – powinno mieć własną historię literatury. Tak! Nikogo do tej opinii nie trzeba chyba przekonywać. Trudno więc sobie wyobrazić chwilę bardziej odpowiednią na realizację tego postulatu od dzisiejszych przemian, które – o czym warto pamiętać – trwają już wszak kilka lat.

Są być może tacy badacze, którzy uważają, że „czysta" historia literatury nie powinna być podatna na okoliczności zewnętrzne, zwłaszcza polityczne, ale czyż można poważnie traktować taki pogląd w czasach, gdy zasadą stało się w humanistyce odnajdywanie zewnętrzności we wnętrzu? A poza tym, do niedawna owymi okolicznościami były wszak czynniki nie byle jakie, bo instytucje państwa komunistycznego: cenzura formalna i nieformalni cenzorzy, programy szkolne, uniwersyteckie i badawcze: ich układacze i zatwierdzacze, przydzielacze (papieru) i oceniacze, a ponadto zamawiacze i odrzucacze: wydawcy, redaktorzy i dystrybutorzy – szkoda czasu na wyliczanie.

I oto nastąpił koniec z ograniczeniami. Od lat pięciu każdy może pisać tak, jak mu się podoba i publikować swoje przemyślenia, gdzie zechce. Teoretycznie więc znajdujemy się w sytuacji, o jakiej jeszcze kilka lat temu nikt nawet nie marzył. Czy powstaje więc na naszych oczach nowa historia literatury? A jeśli tak, to na czym polega jej nowość?

Nie kryję, że pytając o rozumienie tej nowości Autorów podręczników, chciałem sprowokować odpowiedzi dotyczące najbardziej elementarnych działań w pracach historyków literatury. Czyż bowiem synteza historycznoliteracka – wpisana w ramy podręcznika szkolnego czy akademickiego – nie jest najlepszym sprawdzianem potocznego rozumienia tego, co się dziś zmienia (albo nie zmienia) w naszej dyscyplinie? Ostatecznie decyzja o pisaniu prac o charakterze podręcznikowym i pomocniczym w nauczaniu literatury jest (powinna być) pró-

bą zmierzenia się z problemami dotychczas nie podejmowanymi. Nie sposób bowiem wyobrazić sobie ambitnego autora, który zamierzałby napisać podręcznik taki sam jak już istniejący. Z czym zatem, z jakimi ambicjami i koncepcjami zasiada dziś do pisania podręcznika historyk literatury? Co jest jego największym problemem, gdy znikła cenzura i jedynie słuszny program nauczania?

Co więcej, jakby przy okazji zmian ustrojowych rozpadło się ostateczne przekonanie – zupełnie niepolityczne – o „obiektywistycznym" modelu podręcznikowej narracji i jego kompozycji. Trudno przecenić tę sytuację: z jednej strony pojawiła się szansa na uzupełnienie luk i przemilczeń, z drugiej – na naturalną reinterpretację dotychczasowych odczytań, hierarchii, związków historycznych i literackich dokonań.

Rzecz jasna, inne są powinności i cele autorów podręczników szkolnych, inne – autorów tzw. syntez i opracowań uniwersyteckich. Inna też była ich pisarska sytuacja: pierwsi pełnili wszak do niedawna funkcję ostatnich bastionów „frontu ideologicznego", podczas gdy drudzy mogli już dość dawno zapomnieć o jego istnieniu.

Pamiętać też trzeba, że przed zupełnie innymi trudnościami stawali autorzy prac o literaturze staropolskiej, a przed innymi badacze piśmiennictwa porozbiorowego – zwłaszcza literatury XX w. Niemniej i jedni, i drudzy znaleźli się dziś w podobnej sytuacji: „nowość" i „inność" przestały być egzotycznymi kwiatami, bo stały się – no właśnie, czym się stały?

Dla jednych – zapewne wyzwaniem. Dla drugich – koniecznością. Dla trzecich – przymusem. Dla jeszcze innych – być może spełnieniem. Cokolwiek mówić o związkach humanistyki i polityki, metodologii i warunków społecznych, jest faktem, że na gruntowne zmiany ustrojowe nałożyło się – w jaki sposób, to rzecz osobna – przekonanie o równoczesnej wielkiej zmianie metodologicznej w humanistyce. Niektórzy, zdaje się, nawet uwierzyli, że postmodernizm jest inną nazwą postkomunizmu...

Ale czy zmiana ta rzeczywiście jest tak wielka, za jaką uchodzi i czy ma – poza uzupełnianiem dawniej zakazanych informacji – jakikolwiek wpływ na „formę i treść" nowych podręczników do nauczania historii literatury?

Kto chce znaleźć odpowiedź na te i inne pytania, powinien przeczytać odpowiedzi na ankietę zamieszczone w tym numerze „Tekstów Drugich". Ich autorzy należą do różnych pokoleń, zajmują się różnymi epokami, mają różne gusta i uprawiają bardzo różne sposoby pisania o literaturze. Odpowiedzi te – niekiedy obszerne – są rodzajem sondy wśród profesjonalistów. Mam nadzieję, że zachęcą innych Autorów prac podręcznikowych i syntetycznych do przysyłania uzupełnień lub polemik, do formułowania nowych pomysłów, celów i postulatów.

Nie czekając wszak na dalszą dokumentację współczesnej świadomości meta-

historycznoliterackiej, warto o kilku sprawach powiedzieć choćby w trybie przypuszczającym.
Nic nie wskazuje, byśmy w dającym się przewidzieć terminie doczekali się nowej historii literatury polskiej napisanej przez nowe pokolenie badaczy. Nie dlatego, że takie prace nie powstają (bo powstają — niekiedy znakomite!), lecz dlatego, że nikt dziś nie uprawia historii literatury w ramach czy w imieniu pokolenia.
Zamiast nowej — powiedzmy — pokoleniowej wersji syntez historycznoliterackich, autorzy wolą akcentować swoje „ja", swoją osobistą wizję epoki (przykładem książki Jana Tomkowskiego), czy równie osobistą wizję twórczości danego pisarza (przykładem gdańskie studia o Mickiewiczu, opowieści Jarosława Marka Rymkiewicz czy Krzysztofa Rutkowskiego).
Łatwo zauważyć, że owo „ja" wnosi do dyskursu historycznoliterackiego nie tylko mocny i programowy subiektywizm autorów, lecz także szczególną perspektywę metodologiczną. To nowe „ja" widzi bowiem historię literatury nie poprzez system, proces, syntezę, a choćby monografię, słowem przez jakąś totalność, której odtworzenie było do niedawna podstawową ambicją badaczy, lecz — przez marginesy, przyczynki, uzupełnienia, odkrycia, glosy, słowem przez pomijane, pomniejszane lub nie znane dotąd detale. Nie przewiduję zatem rychłego powstania „własnej historii literatury" nowego pokolenia, jaką w odpowiedzi na ankietę „Tekstów Drugich" postuluje Henryk Markiewicz — będzie raczej tyle nowych historii, ilu historyków literatury.
Ten pęd do „mojości" może się postronnemu obserwatorowi wydać katastrofą, której skutków nie da się odrobić przez dziesięciolecia. Czyż — można by się obawiać — zamiast panoramicznych syntez nie zasypie nas analityczna dłubanina? Czyż zamiast metodologicznych dialogów, nie powstaną ametodologiczne monologi, i czyż cała ta robinsonada nie rozmyje wszelkich kryteriów, zacierając ostatecznie granice między felietonem a dyskursem naukowym, między uchylaniem otwartych drzwi a rozwiązywaniem rzeczywiście nowych problemów?
A wreszcie: czyż nie pozaciera ledwie już widocznych granic pomiędzy historią jako (re)konstrukcją wielu skomplikowanych czynników literackich i pozaliterackich a zbiorem swobodnych impresji i asocjacji, których logiki nie sposób nigdy przewidzieć?
Nie podzielam takich obaw, choć ich nie lekceważę.
Wydaje mi się, że owa pasja do glosowania na marginesach dawnych syntez jest rodzajem nieświadomego hołdu składanego poprzedniemu pokoleniu historyków literatury. Ich Wielkie Dzieła po prostu nie straciły na aktualności; zgoda, że wymagają niekiedy uzupełnień i nowych oświetleń (jakaż praca po latach tego nie wymaga?), ale nikt z nowych autorów nie czuje potrzeby, aby je pisać od początku. A co więcej, wszystko co po tych Wielkich Dziełach dziś powstaje jest jakby... ich pomniejszoną wersją.
Jeśli ta hipoteza jest trafna, to — wbrew obawom o niebezpieczeństwie zaniku

historii literatury – świadczyłaby o czymś przeciwnym: o jej istnieniu rozumianym powszechnie jako ciągłość historycznoliterackich działań i dyskursów.
Czy jednak – można by zapytać – ta metodologiczna robinsonada nie skrywa w sobie zupełnie nowych potrzeb i zapowiedzi? Jeszcze kilkanaście lat temu – jak pisał Janusz Sławiński – badacz literatury starał się usilnie „zdławić w sobie głos czytelnika", chciał, by jego wypowiedź była utożsamiana z głosem Dyscypliny, a nie z prywatnymi upodobaniami i ograniczeniami konkretnej osoby. Dziś bywa inaczej. W iluż pracach historia literatury jako dyscyplina została odrzucona jako niczym nie uzasadniona uzurpacja quasi-nauki. Jej miejsce zajęły strategie i dyskursy zbliżone do krytyki literackiej (ale, rzecz znamienna, nie uznające istnienia reguł sztuki interpretacji), badacza zastąpił czytelnik, metodyczne rekonstrukcje – ekscentryczne sprawozdania z lektur. Chciałaś, historio literatury, głosów zindywidualizowanych – oto są, chciałaś być pisana przez czytelnika – oto go masz, chciałaś być nieskrępowana i różnorodna, kapryśna i swobodna, niepowtarzalna i ametodyczna – oto jesteś.
Okazało się bowiem, że tam gdzie do niedawna dostrzegano zaledwie kilku autystycznych solistów, słychać już dziś liczny chór, by nie rzec – marsz zastępów. Oto ktoś dla uzasadnienia swoich historycznoliterackich opowieści powołuje się na babcię, ktoś inny – na „mnie-się-tak-podobaizm". Ktoś jeszcze inny nieustannie celebruje gatunek „wyznania-samouznania", a spotkać można i takich, którzy w każdym akapicie przypominają, że: „wielu ta księga męczyła, ale tylko mnie się objawiła".
Łatwo przewidzieć, że pole możliwości takich pląsów szybko się wyczerpie. Prędzej czy później musi się przecież okazać, że w tłumie nudystów interesujący jest jedynie ten, kto... ma na sobie jakiś strój. Myślę, że o ten strój – nic tak bowiem nie rozgrzewa dyskusji jak moda – zaczną się za czas jakiś poważne i bardzo poważne spory. Nie wystarczy przecież stale używać formy „ja", by odróżniać się od innych...
Albertynka jest co prawda naga, ale – każdy to chyba widzi – jest przede wszystkim j e d y n a. Któż by ją bowiem rozpoznał w t ł u m i e A l b e r t y n e k?...

Włodzimierz Bolecki

Szkice

Krzysztof Mrowcewicz

Atalanta i Narcyz. Udręka ruchu i pragnienie trwania

Fenomenologia ruchu

Blisko 30 lat temu — jak ten czas szybko płynie! — Jan Błoński odkrył w Sępie poetę ruchu.

> [...] cała poezja Sępa nie jest niczym innym, jak fenomenologią ruchu, i prawie wszystkie jej kierunki, upodobania i zagadnienia można wyrazić, roztrząsając rozmaite zespoły wyobrażeń ruchowych.[1]

Obraz otwierający *Rytmy* — a więc pierwsza scena *na theatrum* barokowej poezji polskiej — to szaleńczo wirujące niebo, kolisty ruch rozpędzonych sfer — „obrotnych obłok" — gubi gdzieś kosmiczną harmonię i cudowną muzykę niebios, którą Sęp słyszał przecież w nagrobku *Zofijej ze Sprowa*. Niebo zatrzymane, „ślicznie uhaftowane" gwiazdami z *Hymnu* Jana Kochanowskiego zmienia się w przeraźliwy wir, wsysający wszystko w ciemność grzechu i śmierci, a muzyka sfer przeistacza się w zgrzytliwą kakofonię:[2]

---

[1] J. Błoński *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967, s. 78.

[2] O wyobrażeniach kosmicznych u Sępa pisałem w artykule: *Średniowieczny obraz świata w „Rytmach" Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, w: „Ricerche slavistiche" XXXVII [1990], s. 249–265.

Ehej, jak **gwałtem obrotne** obloki
i Tytan **prętki lotne** czasy **pędzą**,
a chciwa może odciąć rozkosz nędzą
śmierć — tuż za nami **spore czyni kroki.**[3]

Śmierć biegnie, goni, popędzana i napędzana nieubłaganą machiną nieba. Człowiek ucieka przed ciemnością w ciemność. Życie staje się szalonym biegiem w nieznane, każde żeglowanie może być bowiem „bezportne".
Ludwik z Grenady, jeden z duchowych mistrzów Sępa, pisał:

który to moment, który to punkt czasu przechodzi, w którym byśmy się do śmierci nie spieszyli. Co rozumiesz, coć inszego biegi niebios, tylko obrót jeden albo koło, przez które wątek życia naszego z cewki się na kłąb wije [...]. Tym sposobem i żywot nasz, zwijając się i obracając, bieg niebieski wyniszcza.[4]

Zgodnie z Arystotelesowską *Fizyką*, doświadczenie ruchu nieba jest dla Sępa doświadczeniem czasu, „wydaje się [bowiem], że czas jest ruchem sfer niebieskich i że inne ruchy mieszczą się w tym właśnie ruchu".[5]
Lotny czas Sępa nie tylko „pędzi", ale „pędzi gwałtem", wyznaczany rozpędem „obrotnych obłok" — instrumentacja głoskowa potęguje jeszcze ten pęd — i szalonym biegiem „prętkiego Tytana" — Słońca. W dwóch pierwszych wersach dominują przymiotniki i przysłówki pędu: 'obrotny', 'prętki', 'lotny', 'gwałtem'.
W psalmicznej *Pieśni I* obok przymiotników i przysłówków katalizatorami ruchu są także rzeczowniki:

Do kresu swego nic **niezmordowany**
gwałtem się wali, dobrze przyrównany
kształtem i **siłą**, i **pędem** onemu
jest olbrzymowi sto rąk mającemu.[6]

Siła i pęd słonecznego Tytana, który już nie tylko „pędzi", ale „wali się" — Sęp znajduje czasownik, nadający dynamice nieba znamiona katastrofy — rozsadza biblijną metaforę Oblubieńca wstającego rano

---

[3] M. Sęp Szarzyński *Rytmy oraz anonimowe pieśni i listy miłosne z XVI w.*, oprac. T. Sinko, Kraków 1928, s. 2.
[4] Ludwik z Grenady *Exercycia albo zabawy duchowne*, Lublin 1688, s. 243–244.
[5] Arystoteles *Fizyka*, 223 b.
[6] Szarzyński *Rytmy*, s. 14; por. też uwagi Błońskiego, w książce *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, s. 79–80

z łoża. On nie wstaje, ale „zrywa się", „wali do kresu", do mety, do ciemności.

Sępowa fenomenologia ruchu grzeszy pewną jednostronnością. Otóż ruch opisywany w *Rytmach* to przede wszystkim ruch ucieczki, baconowski *motus fugae*.[7]

Na renesansowej rycinie Albrechta Dürera, ubrany w Erazmową zbroję, rycerz Chrystusowy jedzie stępa na ciężkim rumaku, nie zwracając uwagi na śmierć i diabła, wiernych towarzyszy swojego siodła.[8] Sępowy rycerz z *Sonetu IIII* ucieka przed szatanem, światem, ciałem i śmiercią, ucieka pod wirującym szaleńczo niebem, przynaglany wewnętrzną trwogą — „wątły, niebaczny, rozdwojony w sobie", bo w ucieczce przeszkadza mu wciąż nieusuwalne pożądanie rzeczy:

Miłość jest własny **bieg** bycia naszego...
O moc, o rozkosz, o skarby pilności
choćby nie darmo były, przedsię szkodzą...[9]

Ucieczka staje się więc *modus vivendi*, szalony ruch — obowiązkiem, spoczynek zaś klęską i samounicestwieniem. Jesteśmy w tym momencie na antypodach renesansowej antropologii, która ruchowi świata, symbolizowanemu przez ślizgającą się na kole kapryśną Fortunę, konsekwentnie przeciwstawiała stałość człowieka.[10] Szybkość dla ludzi renesansu była chorobą na chaos, śmierć i obłęd.

Montaigne wspomina w *Próbach* swoją wizytę w ferraryjskim azylu dla obłąkanych, gdzie przebywał wielki Tasso:

Nieskończona mnogość umysłów trawi się i rozkłada mocą własnej **siły i zwinności**. Z jakże wysoka runął z własnych **sił** i **pędu** jeden z **najbystrzejszych** i najzmyślniejszych duchów! Czyż nie ma on o co mieć żalu do **morderczej chybkości** swego ducha? do jasności, co go oślepiła? Do ścisłego i napiętego objęcia rozumu, który go zbawił samego rozumu? do tej pilnej i wytrwałej żądzy wiedzy, która go przywiodła do bydlęctwa?[11]

Montaigne ciągle wierzy jeszcze w wartość spoczynku, w nieruchome trwanie umysłu, choćby w sceptycznym zawieszeniu sądu. Korzystając

---

7 F. Bacon *Novum organum*, przeł. J. Wikarjak, Warszawa 1955, s. 327–328.

8 Zob. E. Panofsky *Trzy ryciny Albrechta Dürera: „Rycerz, śmierć i diabeł", „Św. Hieronim w pracowni", „Melancolia I"*, w: *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 270–275.

9 Szarzyński *Rytmy*, s. 11 i 7.

10 Por. G. Kirchner *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock*, Stuttgart 1970.

11 M. de Montaigne *Próby*, przeł. T. Żeleński-Boy, t. II, Warszawa 1985, s. 176.

z klasyfikacji Bacona, można by powiedzieć, że renesansowa antropologia preferuje r u c h n i e c h ę c i d o r u c h u (*motus exhorrentiae motus*):

za sprawą tej dążności wszystkie ciała[...] mają wstręt do ruchu, całe też ich dążenie zmierza do tego, ażeby się nie poruszać i jakkolwiek nieskończenie wielu sposobami kusi się je i wzywa do ruchu, to jednak one (o ile tylko mogą) zachowują swoją naturę.[12]

Szalony Tasso ucieka przed sobą. Ciągle podróżuje, z Ferrary do Urbino, potem do Mantui, Paryża, Neapolu, Bergamo, Rzymu i Turynu.

Do słońca, które moje nieszczęścia oświeca,
mam wstręt, boję się podobnych mi ludzi
i lękam się sam siebie, od samego siebie
ciągle **uciekam**, ciągle żyjąc udręczony.[13]

Udręka ruchu, pragnienie spoczynku, trwania... Ale zatrzymać się nie wolno, choć pokus jest wiele. Świat, to cudowne ogrody Armidy, które są i nie są. Wszyscy jesteśmy Rynaldami:

Jako szalony, lub co się ma choro,
kiedy sny straszne w nocy niedospale
widzi, zda mu się, że **bieży i skoro**
rościąga na bieg członki ociężale,
a kiedy trzeba, wszystko mu niesporo,
służyć mu nie chcą nogi osłabiałe...[14]

Atalanta

Wyścig, który zaczyna się w *Rytmach* trwa przez całe XVII stulecie. Zza pleców biegnącego wygląda śmierć w różnych swoich postaciach: czasu, miłości, starości.

Mądrość jest nad wszystkimi zgoła mądrościami
pomnieć na nieuchronną **pogonią** za nami
śmierci nieubłaganej...[15]

---

12 Bacon *Novum organum*, s. 339.

13 Cytat na podstawie: C. Lombroso *Geniusz i obłąkanie*, przeł. J. L. Popławski, Warszawa 1987, s. 122–123.

14 P. Kochanowski [Torquato Tasso] *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, oprac. S. Grzeszczuk. Warszawa 1968, s. 696 (XX 105).

15 Cytat z poematu *Światowa rozkosz* (1606) na podstawie edycji — J. I. Kraszewskiego, w: *Pomniki do historii i obyczajów w Polsce z XVI i XVII wieku*, Kraków 1843, s. 202.

— pisze wytrawny smakosz światowych rozkoszy, Hieronim Morsztyn. Jego sławniejszy znacznie kuzyn, Jan Andrzej, nie bezinteresownie ostrzega zaś kochankę:

Przestrzegałem cię, Zosiu, że **niegnuśne stopy**
starość **pomyka** w świeże za młodością tropy...[16]

„Niegnuśne stopy starości" — co za smakowity oksymoron szybkości! Rozpędzony szkielet Hieronima nie robi takiego wrażenia, podobnie jak upiorne regaty śmierci z *Pochodni Miłości Bożej* Kaspra Twardowskiego.

Tu się okręty po morzu **ścigają**,
nawigacyje różne odprawiają [...]
Szukają zysku rozmaitą sztuką
i na wojennych galerach się tłuką,
i podziemnego dobiegają nieba
dla bryły złota i kawałka chleba,
a śmierć za nimi w trumnie miasto łodzi
pędzi i w mokrej topi je powodzi.[17]

Samuel Twardowski, odwołując się do emblematycznej wyobraźni epoki, straszy zaś ponurym starcem (czasem–Saturnem?).

Ufaszli w swej czerstwości i darach natury?
Nie widzisz, ano starzec nad tobą ponury,
utopiwszy skąpy wzrok w tablicy kamiennej
kreśli termin twym latom, termin nieodmienny [...]
Ty, jako nieostrożne igrają dzieciny,
gonisz tańcem po ledzie cygą malowaną
lub **zawody** i polem bawisz się z Dyjaną.[18]

Dziecinna zabawka — kolorowy bąk, wiruje złowieszczo na szlacheckim pawimencie. Szybko, szybciej, i gra ponure *memento*: biegnijmy do utraty tchu, choć trudno uwierzyć, by był taki szczęśliwiec, który:

od kresu samego puszczony,
biegł na tak śliskiej drodze niepotkniony.[19]

---

16 Zob. J. A. Morsztyn *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971, s. 352.

17 *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1993, s. 133–134.

18 S. Twardowski *Poezje*, wyd. K. J. Turowski, Kraków 1861, s. 39.

19 Cytat z *Votum* Zbigniewa Morsztyna na podstawie *Antologii polskiej poezji metafizycznej*, s. 168.

Czasem ucieczka staje się pościgiem — tak jest choćby w *Emblematach* Zbigniewa Morsztyna, gdzie Oblubienica–dusza skazana jest na nieustanną pogoń za swoim Oblubieńcem–Chrystusem, lub też na rozpaczliwą ucieczkę przed jego gniewem:

Dokądże mię **odbiegasz**, dokąd, me kochanie?
Bieżę w tropy za tobą, płacz i narzekanie
przed sobą posyłając. Postój, postój mało!
Ledwieć co we mnie dusze, ledwie tchu ostało.
Przecz **uciekasz** przede mną?[20]

Morsztyn, który był poetą gorączkowego ruchu, stawania się rzeczy, metamorfoz bytu, stopniuje czasowniki pędu:

Leci mój Miły, jakby sobie skrzydła
orle przyprawił [...]
A tyś podobny do gnuśnego bydła?
Wstań, bież, leć, rącze sobie przypraw skrzydła![21]

Oblubieniec pędzi jak jeleń, leci jak orzeł, za nim zaś szybuje miłość z prędkością ciśniętej w „zaświat" piłki, odbitego przez kryształ słonecznego promienia. Zabójczy lot miłości to zresztą stały motyw barokowej epiki miłosnej. Oto np. opis z anonimowego polskiego *Adona*:

a lecąc pędem z niebieskiej krainy,
do macierzystej zdążając dziedziny,
lotem ognistych piór swych bez odłogi,
lżejszy niźli wiatr, przebiegł wiatrów drogi.
Jako cudowna gwiazda zaostrzona,
w iskry na twarzy i blask ustrojona
powietrze porze, piękna, choć straszliwa,
przechodzicielka światłem wiatr okrywa.[22]

---

[20] Z. Morsztyn *Muza domowa*, oprac. J. Dürr-Durski, t. II, Warszawa 1954, s. 30.

[21] Tamże, s. 41; przyjąłem tu jednak lekcję z rękopisu B.N. II 6803. Obaj wydawcy Zbigniewa Morsztyna, J. Dürr-Durski i J. Pelc (Zbigniew Morsztyn *Wybór wierszy*, Wrocław 1975) poszli zaś za tekstem rękopisu *Muzy domowej* (Bibl. Ossol. 5547\II), gdzie czytamy: „Wstań, bież, lecz rącze sobie przypraw skrzydła", co psuje chyba kunsztowną pointę tego *Emblematu*. O Morsztynie, jako o poecie metamorfozy, piszę w artykule *Konterfet pysznego świata czyli metamorfozy Zbigniewa Morsztyna*, „Barok" 1995, nr 3 (w druku).

[22] Por. G. Marino [Anonim] *Adon*, z rękopisów wydali L. Marinelli i K. Mrowcewicz, t. I, Roma–Warszawa 1993, s. 15 (I 38, 1–4).

Podobną szybkość ma myśl ludzka u Zbigniewa Morsztyna:

Nie tak ptak rączy, nie tak nieścigniona
strzala z tęgiego łuku wypuszczona.[23]

Życie jako nieustanna ucieczka od pokus, obłędny wyścig do nieznanej mety (zbawienia? potępienia? nicości?) prowokuje skojarzenia mitologiczne. Chodzi tu przede wszystkim o trzy Owidiuszowe mity ucieczki: lekkomyślnego podglądacza — Akteona, pięknego Apollina i nimfy Dafne oraz śmiertelnej biegaczki Atalanty.[24]
Powieść o Akteonie polskiego baroku ma oczywisty podtekst moralistyczny. Psy cielesnych pokus ścigają nieszczęsnego młodzieńca w wierszu Kaspra Miaskowskiego:

Już nielza, jedno **żartkim biegiem** skoczyć
i gdzie przez rzekę w pławie się omoczyć,
by jedno przebyć dalsze mógł ostrowy
od psich kłów zdrowy.

Ale ucieczka od ciała — o czym wiedział już Sęp („I nie miłować ciężko, i miłować nędzna pociecha") — jest daremna. Zmysły chcą przecież tego, co jest im bliskie, znajome, cielesne:

Pierzchnie tuż **z wiatrem**, a psi, gdy go zoczą,
w **porwaniu prędkim** zaraz po nim **skoczą** [...]
W tym go dopadszy, topią w nim swe zęby...[25]

Mit Dafne oznacza ucieczkę w naturę, w Marvell'owską 'zieloność', w jej uspakajający, bezrefleksyjny rytm. Apollo, bóg umysłu, porządku moralnego, klasycznej sztuki, pogrążony w miłosnym obłędzie ściga nieszczęsną nimfę w operowej scenerii barokowego poematu:

Jako sarneczka **strzeli** w las **pierzchliwie**,
od utrąconej rózgi przestraszona;
on **bieży** za nią i goni po puszczy,
a krew spod serca strumieniem mu pluszczy.[26]

---

[23] Z. Morsztyn *Wybór wierszy*, s. 187.
[24] Owidiusz *Metamorphoseon libri XV*, III 131 n(Akteon); I 452 n(Dafne): VIII 316 n; X 560 n(Atalanta).
[25] K. Miaskowski *Zbiór rymów*, oprac. J. Rymarkiewicz, cz. II. Poznań 1855, s, 105–110 (*Akteon albo przeniana jego*).
[26] S. Twardowski *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Kraków 1976, s. 98 (VIII 3,4–8).

Na nic jednak zda się wrzenie krwi boga i jego wytężony bieg:

wziąwszy do nóg dziewiczych **lekkowietrzne pióra,**
jęła **uchodzić** przed nim **ukwapliwym skokiem**...

Szybko, szybciej, Apollo ściga ułudę.

Ten **prędki** dla nadziejej, ta **chybka** bojaźnią...[27]

Nie będzie żadnej mety i nagrody. Miłość szalonego rozumu czyni z ukochanej figurę retoryczną, laurowy listek do wieńca. Kartezjański rozum skazuje się na samotność w świecie — pożądanych przecież, ale z założenia niezbywalnie obcych — przedmiotów.
Los Atalanty jest nieco podobny. Owidiuszowa wersja mitu odsyła ją także w naturę. Gniew Wenery przemienia biedną królewnę w lwicę. Ale jej bieg nabiera w XVII wieku sensu szczególnego — staje się wówczas uniwersalną metaforą ludzkiego życia.
Przypomnijmy w kilku zdaniach mityczną fabułę, wspomagając się przy tym barokowymi *Metamorfozami* dziada Jana Andrzeja Morsztyna, Waleriana Otwinowskiego oraz *Roksolankami* Szymona Zimorowica. „Atalanta, chyżością nóg i prędkością inszych przewyższająca", gdy starało się o nią wielu zalotników, nie chciała wyjść za żadnego, „tylko z takim postanowieniem, aby każdy pierwej z nią się biegiem spierał".[28] Bohaterka ulegnie miłości, jeśli przegra wyścig.

Ten jej miał być do śmierci przyjacielem całem,
który by z nią porównał jednostajnym cwałem...

Zalotnicy, podejmując wyzwanie, ryzykują własnym życiem:

A który pole w onej gonitwie utracił,
gardłem lenistwo ciężkie i zaloty płacił.[29]

„Gdy tedy wielu wyścignęła i śmierci nabawiła, naostatek Hipomenes z nią się udał w spór. Sama Wenus Hipomenesa ratowała, daniem jemu trzech jabłek złotych, które kazała rzucać w biegu przed oczy Atalanty"[30],

---

27 Sz. Zimorowic *Roksolanki*, oprac. L. Ślękowa, Kraków 1983, s. 16.
28 W. Otwinowski *Księgi metamorphoseon, to jest przemian*, Kraków 1638, s. 417.
29 Zimorowic *Roksolanki*, s. 20.
30 Otwinowski *Księgi metamorphoseon, to jest przemian*, s. 417.

bo gdy on jabłka rzucał, ona je zbierała,
przez omieszkanie w drodze, przejąć mu się dała.[31]

„I za takim fortelem [Hipomenes] otrzymał Atalantę w małżeństwo."[32]

Mit uzależnia więc los bohaterki od szybkości. Atalanta ściga się, ale zarazem ucieka. To znów *motus fugae*. Ucieka przed samą sobą, przed miłością, która jest przecież „własnym biegiem bycia naszego". Dla renesansowego poety Jana Kochanowskiego wyścig po złotą koronę z *Pieśni VIII Ksiąg wtórych*, był gorzkim zaprzeczeniem racjonalności świata. Wyścig barokowej Atalanty ma znaczenie dokładnie odwrotne. W szybkości, w ruchu ujawnia się sens świata, szybkość i ruch są jedynym sposobem istnienia. Zatrzymać się, trwać, to znaczy ulec, zginąć. W nieustannym, rozpędzonym dążeniu docieramy do prawdy. Francis Bacon przywołuje w *Novum organum* mit Atalanty trzykrotnie,[33] przeciwstawiając klasycznej syntezie zastanej wiedzy zachłanne dążenie do odkrycia tajemnic natury:

Natomiast, jeśli o nas chodzi, to ponieważ dążymy do większych rzeczy, potępiamy wszelkie pochopne i przedwczesne zatrzymywanie się przy tego rodzaju sprawach, które są jak pilki Atalanty [...]. Nie gonimy bowiem jak dzieci za złotymi jabłkami, lecz wszystko stawiamy na zwycięstwo umiejętności w jej zawodach z przyrodą.[34]

Życie to zawody o nagrodę — wiedzę, zbawienie, piękno. XVII stulecie głosi pochwałę ruchu, lekkich stóp pięknej Atalanty.

Atalanta polskiego baroku zaczyna bodaj swój bieg w sielance *Sylenus* Szymona Szymonowica, która jest przeróbką *Eklogi IV* Wergiliusza (wzbogaconą o wątki z *Metamorfoz*)[35]. W tym klasycyzującym tekście jest jednak tylko mitologicznym rekwizytem, wymienionym pospiesznie, jednym tchem z wieloma innymi:

więc bystrą Atalantę, która swe panice
traciła przez zawodu srogą obietnicę.[36]

---

31 Zimorowic *Roksolanki*, s. 21.
32 Otwinowski *Księgi metamorphoseon*, s. 417.
33 Bacon *Novum organum*, s. 35, 93, 144.
34 Tamże, s. 144.
35 A. Krzewińska *Sielanka staropolska*, Poznań 1979, s. 156.
36 Cytuję za wydaniem: Szymon Szymonowicz *Sielanki i inne wiersze polskie*, oprac. J. Łoś, Kraków 1914, s. 14.

Rolę ornamentu odgrywa także mit Atalanty w *Pałacu Leszczyńskich* Samuela Twardowskiego, gdzie zestawiony zostaje z fabułą podobną, Ojnomaosa i Hippodamei:

Toż później Hipomenes Atalantę goni,
a z bystrszych Enomausz przeszyniony koni
łamie szyję...[37]

Podobnie zresztą kojarzy Twardowski owe mity w *Nadobnej Paskwalinie*. Nabierają tu one jednak nieco innego sensu, ponieważ poemat jest opisem ucieczki przed miłością:

Starożytny Sylenus szacując się fanty,
czegoś pilno u pięknej żebrze Atalanty,
która potem ucieka, a o korzyść czyję
zdradzony Enomausz łamie z woza szyję.[38]

Ale już w *Roksolankach* Szymona Zimorowica mit Atalanty zostaje uwikłany w bogate konteksty filozoficzne i religijne. „Wiatronoga" Atalanta symbolizuje bowiem z jednej strony próżną ucieczkę przed ziemską, cielesną miłością, której pochwałę głosi Dziewosłąb:

Któż nie wiadom uporu krnąbrnej Atalanty?[39]

— z drugiej zaś „szalony krok lotnej skoczki" — jak pisze Zimorowic — to po prostu metafora ludzkiego życia, które jest wyścigiem do ostatecznej mety:

wy, wziąwszy przed oczy zacny wyrok boski,
w tył rzuciwszy frasunki, trudy, koszty troski,
nie ścieżkami ciasnymi, nie manowcem skrytym,
aleście się **puścili w zawód** torem bitym.
Bieżcież, nie ustawając w chwalebnym zakonie
do kresu, gdzie macie wziąć dwie złote koronie.[40]

Potwierdzenie takiego odczytania mitu przynosi pierwszy Pawłowy *List do Koryntian*:

---

37 S. Twardowski *Poezje*, s. 103.
38 S. Twardowski *Nadobna Paskwalina*, oprac. R. Pollak, Kraków 1926, s. 9–10.
39 Zimorowic *Roksolanki*, s. 20.
40 Tamże, s. 25.

Azaż nie wiecie, iż ci, któży w zawód bieżą, wszyscyć więc bieżą, lecz jeden zaklad bierze? Także bieżcie, abyście otrzymali. A każdy, który się potyka, we wszytkim się powściąga, onić wprawdzie, aby wzięli koronę skazitelną, ale my nieskazitelną. Ja tedy tak bieżę, nie jako na niepewne, tak szermuję, nie jako wiatr bijąc. Ale karzę ciało moje i w niewolę podbijam [...].[41]

Do tego fragmentu Pisma nawiązuje też Daniel Naborowski, przestrzegając „wysokie umysły" przed uwikłaniem się w „dolnych rzeczach":

Tak czyń, jako **zawodnik** z kresu wypuszczony,
który w celu ma wszytek umysł pogrążony;
cel sam nad wszytkie inne rzeczy upatruje
i do celu się **żartką nogą** wyprawuje.[42]

Biegnący powinien omijać przeszkody — pokusy, zapatrzony w pożądany cel — ostateczną metę: śmierć i wieczne życie:

A jako **lekką nogą** zawady przenosi
ten co **bieży w zawodzie**, i tylko podnosi
do celu podanego oczy swe z żądności,
i ty wszytkim wzgardziwszy trzymaj się w słuszności.[43]

W religijno-erotycznym kontekście bliskim Zimorowicowi umieszcza mit Atalanty Marino, a za nim jego świetny staropolski tłumacz. Atalanta to po prostu dusza ścigająca się z szatanem, światem i ciałem. We wstępie do *Pieśni II Adona* poeta kontrastuje moralistyczne odczytanie mitycznej fabuły z paradą światowych rozkoszy, które zamyka sławny *Pałac Miłości*. Bohater poematu, staje na rozstajnych drogach, jak Herkules, jeden z symboli renesansowej filozofii wolności.[44] Ciąży na nim obowiązek wyboru: czy „puścić się w zawód", czy też ulec olśniewającemu pięknu świata.

Będąc człowiecza dusza na swobodzie,
jak Atalanta w **śmiertelnym zawodzie,**
pospiesza biegu lotem niezmiernego
do wielkiej kresu drogi ostatniego.

---

41 Na związek tekstu Zimorowica z Pawłowym *Listem do Koryntian* (I 9, 24–25) zwrócił mi uwagę wrażliwy interpretator *Roksolanek* Paweł Stępień.

42 Cytat na p[odstawie wydania: D. Naborowski *Poezje*, oprac. J. Dürr–Durski, Warszawa 1961, s. 166.

43 Tamże, s. 56.

44 O renesansowym micie Herkulesa na rozstajnych drogach pisał E. Panofsky *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig–Berlin 1930.

Ale ją w drodze częstokroć hamuje
zmysł, który duszę do siebie kieruje
przyjemnym jabłka złotego widzeniem,
co tego świata zowie się imieniem.[45]

Jeśli Adon zatrzyma się — a tak się stanie, „któż bowiem oprócz ślepego nie widział ślicznych świata tego pozorności"[46] — przegra śmiertelny wyścig, zostanie schwytany i zamknięty w złotą klatkę miłości świata:

klatką bez dziury, więzieniem zamknionym,
puszczą bez wyjścia, morzem nieskończonym
i labiryntem błędu omylnego
jest Kupidyna mieszkanie chytrego.[47]

Marino, jak zwykle, mistrzowsko wyraża niepokoje swojego czasu: lęk przed wolnością w klatce, zamknięciu, labiryncie i konstytutywne dla całej epoki napięcie pomiędzy obowiązkiem, udręką ruchu, a pragnieniem trwania przy rzeczach, wśród rzeczy w świetnym, zmysłowym świecie, to napięcie, które ukrywa mit Atalanty.

Narcyz i złote jabłka

Złote jabłka, „zawady", które wstrzymują bieg Atalanty, to rozkosze świata.

bo świat obłudny rad by w to pogodził,
aby ją zawsze od pracy odwodził,
przetoż jej różne rozkoszy przekłada,
skąd śmierć i szkoda częstokroć przypada.[48]

Marino odczytuje mit bez zawahania, jednoznacznie. Podobnie zresztą robią inni barokowi poeci. Jabłko,

które Atalancie nogi
podcięło, zniósłszy gachom zakład srogi

jest w gruncie rzeczy w wierszu Jana Andrzeja Morsztyna rajskim jabłkiem pokuszenia i grzechu:

---

45 Marino [Anonim] *Adon*, t. I, s. 44 (II 4).
46 Cytat z *Światowej rozkoszy* Hieronima Morsztyna na podstawie: *Pomniki...*, s. 161.
47 Marino [Anonim] *Adon*, t. I, s. 44 (II s. 4-8).
48 Tamże, s. 44 (II4, 4–8).

Tylko to jabłko, które w rajskim sadzie
rodzicom pierwszym podał wąż na zdradzie,
jemu jest podobne, bo to pod łupiną
rumianą światu śmierci jest przyczyną.[49]

Zbigniew Morsztyn w symbolu jabłka zamyka zaś całą światową aktywność człowieka:

Ale to jabłko sodomskiej krainy,
z wierzchu pozorne, a wewnątrz perzyny
i szczyry popiół, że kto go skosztuje,
prędko wypluje.[50]

I ono właśnie opóźnia wytężony bieg duszy po „śliskiej drodze żywota", jest „zdradliwym wnikiem", pułapką, w którą człowiek nieustannie wpada, jego piękno jest bowiem magnetyczne, a „pozorność" niezwykła. „Złote jabłko świata", *stimulus amoris*, którym niedbale igra święta Miłość z Morsztynowych *Emblematów*, lekce sobie ważąc jego zgubną dla ludzi moc:

Widzisz tej świętej Miłości igrzyska,
jak sobie światem jako jabłkiem ciska?[51]

Słodki, trujący owoc, którego pożądamy wszyscy, choć wiemy, że jest dla nas zgubny:

Bo cóż jest miłość, jedno pigwą z wierzchu śliczną
i w cukrze arszenikiem, dręcząc ustawiczną
brańce swoje niedolą...[52]

— pisze Samuel Twardowski.
Swoją bezradność wobec światowych rozkoszy wyznaje z rozbrajającą szczerością Hieronim Morsztyn:

Mnie się zda, że nie to grzech uciekać od tego,
co Bóg z upodobania sam dał człeku swego [...]
Już, rozumie, dobra noc...

---

[49] J. A. Morsztyn *Utwory zebrane*, s. 13.
[50] Z. Morsztyn *Wybór wierszy*, s. 107; przewrotną naturę *sodomskiego jabłka*, jako pierwszy opisał Józef Flawiusz: wspomina je także Szekspir w *Kupcu weneckim* „piękne jabłko o przegniłym wnętrzu. / O, jakże piękną powłokę fałsz miewa!" (I 3).
[51] Z. Morsztyn *Wybór wierszy*, s. 323.
[52] S. Twardowski *Nadobna Paskwalina*, s. 50.

ale pod koniec poematu znów zrywa się do szalonego wyścigu:

Wszytko idzie za czasem:
jam żyw, a śmierć za pasem,
jeden w łódź, drugi z łodzi,
ten kona, ów się rodzi.[53]

Mitologicznym przeciwieństwem Atalanty jest Narcyz, „miłośnik obraza własnego"[54]. Piękny myśliwy, to ten, który dał się skusić, spoczął i trwa w kontemplacji źródła, w niebezpiecznym pragnieniu poznania samego siebie[55]. Jeśli Atalanta jest barokową figurą ruchu, to Narcyz symbolizuje niebezpieczeństwo spoczynku. Zatrzymując się przy rzeczach, odnajdujemy w nich jedynie swoje własne odbicie, pożądamy tego, co przecież jest nasze — własnego pożądania. Tak jak Narcyz, który:

W biegłym srebrze cień uchwycić żąda,
wzdycha i pragnie tego, co posiada.[56]

Jest banałem przypomnieć dziś, że barok jest sztuką niepokoju, napięcia, ruchu, że kreuje świat, w którym według formuły Rousseta, wszystko płynie, leci, zmienia się[57]. Ale szaleńczemu biegowi barokowej Atalanty wciąż przeciwstawiana jest pokusa zatrzymania się przy złotym jabłku świata, trwania „bez odmiany", jak to pisał Zbigniew Morsztyn[58]. Gorączkowa stylistyka dążenia do abstrakcyjnego skrótu, elipsy, pointy kontrastuje wciąż z obfitością wyliczeń, z osobliwymi katalogami rzeczy, niespieszną zmysłowością opisu. Barokowe poematy są zwykle rozdarte na ucieczkę od rzeczy i pożądanie rzeczy, tak jak *Światowa rozkosz* Hieronima Morsztyna, czy też *Dafnida* i *Paskwalina* Samuela Twardowskiego. „Popiół i perzyny" nie mogą wciąż przeważyć „pozorności złotego jabłka", a Atalanta, co chwila przysta-

---

53 Oba cytaty ze *Światowej rozkoszy* na podstawie *Pomniki...*, s. 162, 175 i 202.

54 Marino [Anonim] *Adon*, t. I, s. 186 (V 27, 7-8).

55 O micie Narcyza, por. W. Hilsbecher *Apologia Narcyza*, w: *Tragizm, absurd i paradoks*, Warszawa 1972, s. 62–65; M. Głowiński *Narcyz i jego odbicia*, w: *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 55-87.

56 Marino [Anonim], *Adon*, t. I, s. 186 (V 24, 5–6).

57 J. Rousset *La littérature de l'âge baroque en France. Circe et le Paon*, Paris 1954.

58 Z. Morsztyn *Wybór wierszy*, s. 332; o ruchu — jako zasadzie poezji Morsztyna — i pragnieniu spoczynku — pisałem też w artykule *Dziwny świat, dziwna miłość, dziwna śmierć*, w: „Teksty Drugie", 1984 nr 3, s. 22–34.

je zdyszana. I wtedy czeka ją los Narcyza. „Patrza a ginie".[59] Patrzy na rzeczy i nie może ich przeniknąć, bo widzi w nich odbicie swojego niepokoju, pożądania, nadziei. Staje wciąż przed powierzchnią lustra i nie umie przeniknąć na drugą stronę. Kartezjańska Atalanta nie potrafi przezwyciężyć obcości podmiotu w świecie przedmiotów.

Komu tak będzie dostatkiem smakować
Złoto, sceptr, sława, rozkosz i stworzone
piękne oblicze, by tym nasycone
i mógł mieć serce i trwóg nie warować?
Miłość jest własny bieg bycia naszego...[60]

Zostaje „śmiertelny zawód" do nieznanej mety, udręka ruchu, szybko, szybciej.

---

[59] Wedle pięknej formuły chyba jednak Sępa Szarzyńskiego z erotyku *Do Kasie*; zob. Sęp Szarzyński *Rytmy*, s. 79.
[60] Tamże, s. 11.

Alina Witkowska

Dziko — pięknie — groźnie czyli Ukraina romantyków

Już na wstępie muszę złożyć wyraźną deklarację. Będę się poruszać po obszarach literatury, nie historii. Mam zarazem świadomość, jak krucha granica dzieli te dwie rzeczywistości i w jak znaczną popadały one od siebie zależność. Albowiem z faktu posiadania od XIV wieku rozległych Kresów Wschodnich, obejmujących Litwę i Ukrainę, co należy do porządku historii, wynikały istotne skutki dla polskiej kultury, a zwłaszcza literatury. To dzięki Kresom uzyskała ona kształty tak zróżnicowane i bogate. Albowiem kresowa litewskość i ukraińskość były żywiołami kulturowo odmiennymi i literaturę polską zasiliły energotwórczą mocą swoich odrębności.
O ile Litwę niejednokrotnie identyfikowano z dawnością, dostojeństwem oraz idyllicznością domowego bytu, o tyle Ukraina stanowiła poniekąd zaprzeczenie tak pojętych form życia i duchowości. Bezkres wielkiej przestrzeni, pustka stepu, krwawe dzieje oraz ludzie przez nie ukształtowani — dzielni, pierwotni, okrutni i samowolni.
Tę duchową odrębność Rusi, bo tak się wówczas Ukrainę nazywało, postrzegano przez cały czas istnienia Rzeczypospolitej, i w jakimś sensie dwoiście ona Polaków fascynowała: budziła szacunek i nieuf-

ność, ciągnęła ku sobie i odpychała obcością kultury, religii, form życia. Wszelako nie stanowiła — jak sądzę — wielkiego problemu polskiej świadomości, raczej część trudnej pragmatyki historycznego istnienia na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej.

A były to kresy gorące od wojen, krwawe, bohaterskie, dzikie, podszyte Azją. Nawet sielanki powstałe na tych terenach, jak Bartłomieja Zimorowica *Kozaczyzna* czy *Burda ruska* niewiele miały wspólnego z radosną atmosferą *beatus ille* staropolskiego gatunku literatury ziemiańskiej. Tutaj i sielankę przepełniało okrucieństwo, śmierć, destrukcja ładu życia.

Natomiast prawdziwa kariera Ukrainy jako fenomenu k u l t u r y wybuchła nagle i z niezwykłą mocą już po upadku państwa polskiego. Równocześnie z romantyzmem. Albowiem wcześniejsza *Sofiówka* Trembeckiego była świetnym poetycko podarunkiem opiewającym ogrodowy kaprys magnata — dzieło sztuki, smaku i konceptu, nie Ukrainę pojętą jako odrębność pejzażu, obyczaju i duchowości. Stąd można odnieść wrażenie, że romantycy dokonali swoistego odkrycia Atlantydy i narzucili wyobraźni Polaków Ukrainę literacką, poczętą w sercach, umysłach i strofach poetów. Ukrainę z utopii estetycznej, Ukrainę mityczną tak sugestywną, że dla Polaków niepodobieństwem stało się rozróżnienie między realnością a imaginacją, suchym historyzmem a fikcją literatury. Zapewne, badano, bada się i badać będzie dzieje Ukrainy także w Polsce, ponieważ stanowi ona niezbywalną część historii Rzeczypospolitej. Ale w umysłach, odczuciach i wyobrażeniach Polaków dominuje ta Ukraina, jaką powołała do istnienia literatura romantyczna.

Dlaczego właśnie romantyzm stał się kreatorem Ukrainy? Częściowo z tych samych pobudek, które kierowały wzrok romantyków ku Litwie. A więc zrozumienie dla regionalizmu, dla kultur nie zunifikowanych przez cywilizację, dla dawności i pierwotności potwierdzonych przez tradycję ludową.

Ale w fascynacji Ukrainą tkwiło coś więcej, specjalny naddatek uczuć i upodobań, wręcz zauroczenie ziemią, pejzażem, ludźmi. Na Ukrainie znajdowano te wartości, których nie zapewniała żadna inna przestrzeń ani kresowa, ani wewnątrzpolska. Dawniej uważano — w ślad za samymi romantykami — że Ukraina stanowiła dla nich odpowiednik Szkocji, tyle sławionej przez romantyzm angielski jako ziemia surowego piękna i wolności.

Bardzo to naciągane porównanie, nie przystające do podstawowych wyznaczników romantycznego ukrainizmu: stepu, konia i Kozaka. W tej właśnie kolejności, jaką utrwaliła *Maria* Malczewskiego: „A step–koń–kozak ... — jedna dzika dusza".[1] Bez tych trzech elementów nie ma dla romantyka ani kwintesencji ukraińskości, ani obrazu Ukrainy. I żaden góral szkocki do niczego nie jest tu potrzebny. Jeśliby szukać analogii sensownej, choć częściowo ahistorycznej, to raczej z kowbojem i filozofią człowieka przypisaną podstawowej dla westernu trójcy: przestrzeni, kowboja i konia, zjednoczonej ideą wolności.

Jest oczywiste, że podstawowy czynnik kultury amerykańskiej i mitologii Dzikiego Zachodu był dużo młodszy od dziejów Ukrainy, a nawet od jej romantycznego mitu, ale rdzeń kulturowych wyobrażeń i przywiązań uczuciowych był podobny. Najpewniej wyobrażenia wolności związanej z przestrzenią nie skrępowaną rygorami cywilizacji, postępu i prawa wydają owoce podobne estetycznie i moralnie.

Podobne, co nie znaczy identyczne. Albowiem Kozak jest najzupełniej oryginalnym wytworem kultury stepowej. Wielce złożonym. Łączy w sobie ducha wojennego, rycerskość obok dzikości, ponurej urody, nawet okrucieństwa. Zawsze jednak skupia w sobie malownicze piękno, dumę i godność. Toteż niezwykle często w literackich peryfrazach odnoszących się do Kozaka powtarzają się takie określenia jak „król stepu, pan nad pany", „król pustyni", „brat konia, syn stepu". Wszystkie te peryfrazy zmierzają do wyeksponowania rysów swobody, godności — nawet królewskiej — nasycając postać Kozaka romantycznym indywidualizmem.

Albowiem Kozak w polskiej literaturze staje się wcieleniem romantycznego indywidualisty, dziedzicząc rysy tego rodzaju postaci obficie reprezentowane w literaturze europejskiej, bajronicznej zwłaszcza. Dlatego m. in. są bohaterowie kozaccy skazani na samotność, ponurzy i zarazem fascynujący tym ponurym pięknem. W posępne piękno wyposażył Goszczyński Nebabę, najsłynniejszego bodaj romantycznego Kozaka, ale większość pisarzy trzymała się tych rysów bohaterów kozackich. Toteż przymiotnik 'dziki' staje się obowiązującym w portrecie indywidualnym i zbiorowym Kozaków. „Tu dzikość latała po ulicach i we wzroku", „Przy czerwonych płomieniach dziko malują

---

[1] A. Malczewski *Maria*, oprac. R. Przybylski, BN I 48, Wrocław–Kraków 1958, w. 48.

się ich twarze". To cytaty z popularnego w epoce twórcy tzw. powieści ukraińskich — Michała Czajkowskiego.[2]
Dzikość rysów uzupełniały nazwy osobowe przybierane przez Kozaków. Jak sugeruje Michał Grabowski, bohater jego powieści *Pan starosta kaniowski*, „nazwisko, które nosił, nie miało innej zasady, jak obyczaj kozacki dobierania sobie jak najszczególniejszych, a mianowicie najdzikszych. Zaporożskie nazwy zawsze miały początek od potworności ciała lub duszy."[3]
Wszakże jest to dzikość estetycznie i moralnie nie kwestionowana. Na pewno z powodu romantycznych upodobań do pierwotności, w tym również do stanów ekstremalnych, takich właśnie jak dzikość. Ale także wskutek rozróżnienia dzikości i zdziczenia jako defektu natury ludzkiej. Dlatego dużo mniejszym zainteresowaniem darzyli romantycy ukraińscy lud, chłopstwo, wyczuwając w nim właśnie podatność na zdziczenie i okrucieństwo poświadczone udziałem w ruchu zwanym koliszczyzną. W rzezi tej uczestniczyli oczywiście także Kozacy, ale nie padło na nich tak głębokie odium niechęci. Ich okrucieństwo zdawało się posiadać uświęcający wymiar wolności.
Otóż obok indywidualizmu i malowniczości właśnie wolność, jej umiłowanie, decydowało dla polskich romantyków o atrakcyjności kozaków, stwarzając wokół nich aurę szczególnej bliskości. Kozak traktowany był w ich literackich dokonaniach nie tylko jako brat konia i król stepu, ale także jako syn wolności. Wspólnota ideału wolności, nad wyraz cenionej przez Polaków, zwłaszcza po utracie niepodległości, czyniła z Kozaków braci w idei, objętych podobieństwem dążeń. Toteż z pewnym monotonnym uporem powtarzano w tej literaturze hasło naturalnej wspólnoty Polski i Kozaczyzny, a czynili tak Bohdan Zaleski, Michał Grabowski i Michał Czajkowski, żeby pozostać przy nazwiskach znaczących. I nie daje się to hasło zakwalifikować jako propaganda polskich ambicji zawłaszczeniowych. Zapewne, chodziło także o podtrzymanie wspólnoty państwowej przyszłej, wskrzeszonej Rzeczypospolitej. Ale nade wszystko o wspólnotę w wolności nie tylko niwelującej podziały etniczne i kulturowe, lecz czyniącej z Kozaka spontanicznego wyznawcę pozareligijnej wiary romantyków — wiary w wolność.

---

[2] Cytaty pochodzą z powieści *Wernyhora wieszcz ukraiński. Powieść historyczna z roku 1768*, Warszawa 1924, t. I, s. 47, t. II, s. 107.
[3] M. Grabowski *Pan starosta kaniowski. Obraz powieściowo-historyczny*, Warszawa 1856, s. 70.

Źródła tej wolności zdawały się bić na Ukrainie w sposób równie naturalny, jak biją źródła geologiczne. Wolność była bowiem funkcją przestrzeni. Nie tylko rozległej, pustej, nieznanej, stepowej, o oryginalności nie mającej odpowiednika w Europie, ale również groźnej, nieprzewidywalnej, dzikiej. Przestrzeni nie ujarzmionej przez cywilizację i wolnej, jak wolną jest natura. Dlatego przyroda Ukrainy, ziemia Ukrainy została dość konsekwentnie pozbawiona uroków pogodnej ładności, krasy pełnej przymilających się wdzięków natury. Może z wyjątkiem Bohdana Zaleskiego. Zazwyczaj step jest nie tylko nieoswojony, ale groźny, zwłaszcza dla niewtajemniczonego. Stąd też u podłoża akcji wielu tekstów literackich legły fenomeny przyrody, jak burza w stepie lub zawierucha (*Zamieć w stepach* Grabowskiego), zjawiska w miarę normalne gdzie indziej, tutaj mające skalę niszczącego żywiołu.

Tej estetycznej i filozoficznej zarazem wizji Ukrainy pozostawała wierna literatura romantyczna wywodząca się z tradycji *Marii* Malczewskiego. A jest to tradycja bogata i licząca się w romantyzmie. Postrzegała ona Ukrainę na kształt ziemi pustej, bez człowieka i przeszłości, bez pomników architektury i dokonań ludzkiej pracy.

Dlatego dominującą cechą przestrzeni ukrainnej uczyniono pustkę pól i stepów, ich — wedle Marii — „rozległe milczenie", smutek i melancholię. Takiego oglądu stepów i pól sporo w literaturze romantycznej. W *Opowiadaniach kurennego* Michała Grabowskiego można przeczytać „Nic (...) nie ma melancholiczniejszego, jak samotna jazda po ukraińskich polach."[4] Także po stepach, jak dowodzi tenże autor w obszernym opowiadaniu *Zamieć w stepach*:

> Trudno sobie wyobrazić coś smutniejszego nad rozległe przestwory noszące niegdyś nazwisko d z i k i c h p ó l, później Zaporoża [...]. Jest to w ogólności step bezdrzewny i bezwodny, gdzie samo mieszkanie człowieka zdaje się nienaturalnym i jakby przygodnim. Drobna ludność w pośród ogromnych obszarów zdaje się być ludnością wygnańczą.[5]

Wreszcie zdanie spostrzeżenia te puentujące: „Wam pojąć trudno, jak straszno i smutno na stepie!"[6]

Ta posępna pustka otrzymywała co najmniej dwojaką motywację:

---

[4] M. Grabowski *Opowiadania kurennego*, Żytomierz 1860, s. 35.

[5] M. Grabowski *Zamieć w stepach. Opowiadanie obywatela z polskiej Ukrainy w pierwszych latach XIX wieku*, Petersburg 1862, s. 34.

[6] Tamże, s. 71.

metafizyczno-egzystencjalną i socjologiczno-historyczną.
Metafizyka i egzystencja miały swe zakorzenienie w pradawnych przekonaniach oraz wierzeniach ludowych związanych z intensywnym nasyceniem przestworów Ukrainy siłami zła, demonami, którym siedliska udzielały dookolna przestrzeń i przyroda. Zwłaszcza step, na którym „czart (...) tumany wyprawiał", a „zły duch bez przeszkody gra i wydziwia"[7], plącząc ludzkie losy. Dowodem *Zamek kaniowski*, w którym zło zdaje się wszechwładnie panować ku triumfowi szatana. A losy ludzkie i wypadki historyczne są poniekąd dziełem intrygi diabelskiej. Dlatego mógł Goszczyński użyć pełnego ekspresji określenia: „wznosi się szatan falami pożaru" w odniesieniu do pożogi spalonego przez hajdamaków zamku w Kaniowie.
Także pod ziemią działy się tajemnicze i straszne procesy, odbijające się na umysłach i psychice ludzi, na ich usposobieniu melancholicznym i posępnym. Z opowiadania starej kobiety w *Panu staroście kaniowskim* dowiadujemy się, że

często ludzie słyszą, jak na około miasta [Buturyny] głęboko w ziemi coś jęczy i płacze. Mówią, że się to zaczęło od wielkich wojen, co tam się niegdyś odbywały, a w których wiele narodu zginęło i dotąd to krew ludzka, choć z ziemią pomieszana, uspokoić się nie może.[8]

Złe moce, szatani, płacząca krew to zarazem najbliższy krąg ludzkiej egzystencji, wręcz zasada istnienia. Ale zarazem pustka przestrzeni, mowa wnętrza ziemi, prowadzić mogły do filozoficznego pesymizmu, do przeświadczenia o bezcelowości istnienia właśnie tutaj, w wielkich przestrzeniach, niemal całkowicie zawłaszczonych przez przemijanie. Jak w *Marii* Malczewskiego:

Tylko wiatr szumi smutnie, uginając kłosy;
Tylko z mogił westchnienia, i tych jęk spod trawy
Co śpią na zwiędłych wieńcach swojej starej sławy.

[Maria w. 24–26]

Ale pustka miała także wykładnię socjologiczną. Co najmniej dwojaką. Obydwie są obecne w literaturze romantycznej. Michał Grabowski, zawsze zainteresowany socjologicznym podglebiem życia na Ukrainie, wiele negatywnych skutków przypisywał wątłym więziom

---

[7] Tamże, s. 72.
[8] *Pan starosta kaniowski*, s. 90.

łączącym magnatów ukraińskich z ziemią, na której mieli swoje latyfundia.

Po magnatach, właścicielach wielkich dóbr ukraińskich, nie zostało nic budownych pomników, a przynajmniej nic odpowiedniego ich majątkom i znaczeniu. Lubomirscy, a właściwie jedyny i ostatni z nich, który dłużej tu przesiadywał [...], mieszkał w lichej oficynie. W Humaniu Potoccy nie mieli porządnego domu. [...] Pałac księstwa Jabłonowskich [...] stanowi teraz stolarnię i doprawdy nie wart innego przeznaczenia. [...] Nie ma w tym nic dziwnego pomyślawszy, że panowie polscy nigdy nie mieszkali w tym kraju. [...] Na miejscu mieszkali jedynie urzędnicy pańscy lub ubogi chleborób posesor.[9]

Cywilizacyjną nieobecność właścicieli wielkich dóbr w jakiś sposób wspierała również stara ludowa skłonność do życia pojedynczego, samotniczego, w kureniach rozrzuconych po pustej przestrzeni. A także oryginalna struktura zorganizowanego życia Kozaków w Siczy zaporoskiej. Ta wielkiej sławy organizacja, niezależnie od tego jakby ją oceniać (punkt widzenia wybitnie krytyczny ujawniał Henryk Rzewuski w powieści *Zaporożec*), stanowiła społeczność zamkniętą, wyodrębnioną z życia, skoncentrowaną wokół wojskowego rygoru kultury samotnych mężczyzn. Ta specyficzna socjologia ukraińskiego bytu otwarta była na impulsy metafizycznej pustki i samotności, także na poetycką melancholię istnienia oswojonego ze śmiercią i nicością. Ale nie tylko. Literatura romantyczna w kolorycie Ukrainy umieściła także purpurę krwi. To nie jest wyłącznie posępna kraina melancholii, lecz także — dla niektórych przede wszystkim — estetyczna przestrzeń horroru. Zdecydowało o tym upodobanie romantyków do frenezji, opisów okrucieństw, do barokowego teatru sceny życia pełnej efektów straszliwości, barw, gestów i zachowań na miarę wyobraźni obytej z okropnością.
Ośmielenie wyobraźni i podstawę dla horroru stanowiły znane wydarzenia historyczne — ruch zwany koliszczyzną z roku 1768. Szczególne nasilenie wyrafinowanych okrucieństw dokonanych na Polakach i Żydach, czyli, jak się w języku potocznym mówiło, Lachach i Ajwejach, oraz straszliwość kar na miarę okrucieństw, składały się na całość krwawego spektaklu. W *Weselu* Wyspiańskiego Pan Młody mówi: „mego dziadka piłą rżnęli, myśmy wszystko zapomnieli", choć od rzezi galicyjskiej do scenicznego czasu dramatu upłynęła porówny-

[9] Tamże, s. 143.

walna liczba lat, które dzieliły koliszczyznę i utwory romantyków. Ale romantycy niczego nie zapomnieli, przeciwnie, eksploatowali temat z wszelkimi skutkami estetyki horroru. Tak, jak czyni to dzisiaj kino amerykańskie w odniesieniu do walk Indian z białymi osadnikami, a wówczas pisarstwo o Wielkiej Rewolucji Francuskiej.

Albowiem koliszczyzna był to temat z czarnej legendy domowej, wspieranej pamiętnikarskimi świadectwami czasu, po raz pierwszy przetworzony w literaturę, nierzadko w wielką sztukę, czego dowodem dramat Słowackiego *Sen srebrny Salomei*. Najpewniej bez fascynacji frenezją romantyczną temat rzezi hajdamackich nie zrobiłby tak wielkiej kariery i nie osadziłby się tak mocno w wyobrażeniach o Ukrainie i jej duchu, o samej esencji bytu ludzi tu osiadłych.

Jak zwykle przy temacie ukraińskim także dziejowy fenomen rzezi nie znajdował jednolitej wykładni. Mówiono o niej jako o zjawisku o podłożu klasowym — tak czyni Goszczyński w *Zamku kaniowskim* — jako o efekcie obcości duchowej kultur polskiej i ukraińskiej (tak zazwyczaj postępuje Michał Czajkowski i do pewnego stopnia Słowacki), wreszcie w kategoriach politycznych jako o fenomenie wpisującym się w ciąg zmagań Rosji z Polską, ściślej o spisku rosyjskim uknutym przeciwko Rzeczypospolitej, a wykonanym rękami Ukraińców.

Jakkolwiek by określano przyczyny, czyli socjologię buntu, w jego przebiegu powracano do podobnej bądź identycznej techniki opisu, składającego się na swoistą czarną mszę rzezi. Zmienna mogła być ideologia, nie estetyka tkwiąca korzeniami we frenezji i horrorze. Toteż opis mordowania szlachty przez tłum kobiet mógłby się znaleźć na stronicach frenetycznego utworu o rewolucji francuskiej.

Ponad brzegiem [jeziora] pokotem, jak chusta, rozesłane ciała ludzkie, różne wiekiem, różne płcią, różne wzrostem; i nogi, i ręce powiązane sznurami, nagie, jak ich matka na świat narodziła, a nad nimi rojem uwijają się mołodyce i dziewki; na ich głowach włosy rozczochrane, na ich piersiach koszule rozchrestane, w oczach żarzy się dzika wściekłość, z ust toczy się gęsta piana. Praczami miażdżą głowy nieszczęsnym ofiarom, nogami przytłamiają ciała. Jedna krzyczy: *Oto tobie, panku, moja dziewczyna!* — Druga woła: *Jak świnię sprzedałeś mego męża — giń teraz jak świnia!* Ta mści się za batogi nad ciałem ekonoma; tamta przypomina arendarzowi grabieże, a wszystkie tłumnie wrzeszczą: *Oto wam pańszczyzna, szarwarki, tłoki; my was za darcmszczyznę pierzem!*[10]

Ta sama zasada literacka, która organizowała opisy rzezi, towarzyszyła opowieściom o karze. Podobieństwo metody, zbliżone realia i wyrafi-

[10] M. Czajkowski *Wernyhora*, t. I, s. 118.

nowane pomysły na zadawanie bólu.

W miejscach, gdzie wcześniej zjawiła się koliszczyzna, wcześniej zeszedł dzień kary. [...] Tam wieszali, tam ćwiartowali; niektórym ręce w słomę i smołę obwinąwszy, zapalano i podczas kiedy wyciągnięte do góry gorzały jak jasne świece, wodzono samych na pokaz po wszystkich ulicach wioski i obwoływano po imieniu i nazwisku kogo tymi rękoma zabili. Długo jeszcze potem spotykałeś na Ukrainie bez rąk i nóg żebraków na wózkach przez dzieci i wnuków po jałmużnie ciągnionych [...].[11]

Pominę liczne w literaturze opisy kaźni Gonty, którego i przypiekano, i obdzierano ze skóry, i ćwiartowano, bo — jak stwierdza bohater *Opowiadań kurennego* — „bez grzechu nie można smucić ludzkich myśli taką mową".[12]

Wydarzenia roku 1768 przeszły do literatury w dostojeństwie sztuki, czasem o znamionach wielkości. Frenezji romantycznej dostarczyły bowiem autentycznego materiału wprost ociekającego krwią, nasyconego smakiem morderstwa i zemsty. Skrajnych zatem emocji i drastyczności realiów, które modelują świat wedle zasad estetyki i horroru. Bez nowego romantycznego stylu wypowiedzi sekwencja historii zwana koliszczyzną pozostałaby niemym krzykiem lub czarną domową legendą dla jednych, testamentem wolności dla drugich. Romantyzm dał jej rzadką szansę zmiany usytuowania, przejścia ze sfery dokumentów historii do bytu literackiego. Dodajmy — o wielkiej sugestywności i doniosłych konsekwencjach dla obrazu Ukrainy. Obok dzikiego piękna, uroków pierwotności na trwale umocniły się w nim groza i groźność, ból i okrucieństwo. Powstała Ukraina horroru, jedno z ważniejszych estetycznych odkryć, które owładnęło także wyobraźnią odbiorców literatury. W ich umysłach istniała taka Ukraina, jaką wykreował Goszczyński i Malczewski, *Sen srebrny Salomei* oraz liczni powieściopisarze z Czajkowskim, Grabowskim i Rzewuskim na czele. A później, oczywiście, *Ogniem i mieczem*.

Z latami coraz bardziej taki właśnie posępny i groźny obraz zmieniony został w stereotyp. Triumfowało estetyczne dziedzictwo *Marii* Malczewskiego i *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego, wraz z lekcją dziejowego fatalizmu. Puentę kończącą Zamek kaniowski: „Piekła za wojną zatrzaśnięto bramę. Znów tenże pokój i zbrodnie te same!"[13]

---

11 M. Grabowski *Opowiadania kurennego*, s. 80.

12 Tamże, s. 63.

13 S. Goszczyński *Zamek kaniowski*, oprac. H. Krukowska, D. Zawadzka, Białystok 1994, w: 1057–1058.

odczytywano jako historiozoficzną maksymę sytuującą także współczesny polsko-ukraiński wątek dziejowy w bezwyjściowym kręgu nienawiści i zbrodni. Aż po słynną powieść Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje....* Warto się zastanowić, czy istotnie można tu mówić o szczególnym nasyceniu historii Ukrainy fatalizmem dziejowym, czy też o równie wyjątkowym ciążeniu tradycji romantycznej, o sile fatalnej jej postrzegania Ukrainy — pięknej, posępnej, krwawej i groźnej.

Ta właśnie wizja Ukrainy, przemieniona w stereotyp, całkowicie wyparła inną propozycję literacką romantyzmu, sygnowaną imieniem Bohdana Zaleskiego. A była to bitewna tradycja kozackiej Ukrainy, jej przewag wojennych przy boku Rzeczypospolitej, bez krwawych porachunków i rzezi. Ukraina totalnego upoetyzowania, ale bez horroru, bez grozy i metafizycznej pustki, barwna, śpiewna, na swój sposób śliczna, raczej rzewna niż drapieżna.

Gdzie nie pojrzysz z Mogiły wokoło,
Bujnie oto, zielono, wesoło,
Wzrok lubuje i serce nie nudzi:
Jakiś grodek, to jakieś tam sioło
Świecą białe i ludzie — huk ludzi —

Wzrok lubuje, i serce nie nudzi. [...]
Gdzie nie pojrzysz, nie słuchasz wokoło
Ługi, strugi, a śpiewno, wesoło,
Ukraina, oj nasza jak dziewa
Gdy na majdan gdzieś bieży za sioło,
Gubi kwiecia i wstążki rozwiewa:
Ukraina, oj nasza, jak dziewa![14]

Te odrębne tradycje literackie, odwołujące się do odmiennych wizji Ukrainy, nigdy nie zostały pogodzone, a z biegiem lat słabł czar „słodkiej" Ukrainy Zaleskiego, zyskiwała zaś na znaczeniu Ukraina romantycznego horroru. Pod naciskiem siły zła i przemocy, które wypełniły wiek XX, ona właśnie zdawała się zawierać prawdę diagnoz historyczno-poznawczych i wchodziła w bliski kontakt uczuciowy ze współczesnością. Stąd — podejrzewam — jej triumfalne zwycięstwo i zarazem narastająca anachroniczność Zaleskiego.

---

[14] J. B. Zaleski *Z mogiły Savor. O najpierwszym hetmanie*, w: J. B. Zaleski *Wybór poezji*, wstęp, oprac. C. Gajkowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1985, BN I 30.

Jakby na rzecz nie patrzeć, Polacy nie zmarnotrawili swych związków z Ukrainą, która przez parę stuleci była także ich domem. Swojemu obrazowi, a raczej nawet obrazom Ukrainy, dali bowiem szlachetną oprawę literatury, nierzadko na miarę arcydzieł. A poprzez dzieje i przyrodę Ukrainy potrafili dostrzec tragiczność losu człowieka, smutek i nicość egzystencji oraz moralne dylematy, od których nie stroni literatura wybitna i odważna.

Maria Prussak

Przygody *Lekcji XVI* czyli O pożytkach tekstologii

Historycy teatru chętnie powołują się na wygłoszony 4 kwietnia 1843 w Collège de France Mickiewiczowski testament teatralny. Nie zastanawiają się przecież nad zagadnieniem poprawności tekstu wykładów Mickiewicza o literaturze słowiańskiej. Mogłoby się wydawać, że tłumaczenie Leona Płoszewskiego opublikowane w obu — narodowym i jubileuszowym — wydaniach *Dzieł* rozstrzygnęło wszystkie problemy. W zasadzie więc zgodnie z powszechnie przyjętymi normami filologicznymi, a jednak nieświadomi popełnianego anachronizmu, do niego odsyłają współcześni wydawcy młodopolskich i międzywojennych autorów, powołujących się na patronat Mickiewicza i cytujących *Lekcję XVI*. I dlatego, tak jak się to zdarzyło z pismami Ostapa Ortwina i Wiktora Brumera, współcześnie dodany przypis każe szukać cytowanych fragmentów w wydaniu, w którym na pewno nie można ich znaleźć. Inni, jak wydawca Leona Schillera, postępują ostrożniej i podają tylko datę dzienną słynnego wykładu, nie wskazując żadnej konkretnej edycji tekstu Mickiewicza. Z sytuacją jeszcze bardziej niejasną mamy do czynienia wówczas, kiedy przytacza się reakcję Krasińskiego na Mickiewiczowską propozycję wprowadzenia „opowiadacza" do przedstawienia *Nie-Boskiej komedii* komentowaną odsyła-

czami do tekstu Mickiewicza w tłumaczeniu Płoszewskiego. Krasiński odpowiadał bowiem na nieznany już dziś list Stanisława Małachowskiego. (Jego listy poeta zniszczył w obawie przed szpiegami.) Odpisywał Małachowskiemu w Rzymie 15 kwietnia 1843. Nie mógł jeszcze wtedy czytać litografowanej odbitki francuskiego tekstu wykładu, którą Leonard Niedźwiecki rozsyłał dopiero 22 kwietnia; pomysły Mickiewicza znał więc wyłącznie z drugiej ręki.

Nawet Zbigniew Raszewski, który odnotował, że w tłumaczeniu Płoszewskiego występuje określenie *Wykład XVI*, posługiwał się konsekwentnie terminem *Lekcja XVI* i pisał o .bliżej nieokreślonej tradycji „w krytyce teatralnej"[1], zamiast po prostu powołać się na jej źródło — dziewiętnastowieczny przekład Feliksa Wrotnowskiego. Przekład współczesny Mickiewiczowi oraz, jak zapewniał tłumacz i jak o tym mogą świadczyć listy Mickiewicza do Wrotnowskiego, sporządzany przy współpracy poety. Szczegółowego rozważenia domaga się zresztą termin „wykład" wprowadzony przez Płoszewskiego jako tłumaczenie francuskiego, dziś już nieco staroświeckiego słowa lesson, występującego w drukowanej wersji wykładów Mickiewicza. W kontekście wyjaśnień Wrotnowskiego wydaje się w dodatku zaprzeczeniem tego, co w odczuciu współczesnych działo się w Collège de France. W przedmowie do trzeciego wydania swojego tłumaczenia Wrotnowski twierdził nawet:

> Nic przeciwniejszego tym godzinnym wylewom roztopionej duszy, jak ze zwyczaju i z niedostatku właściwszego wyrazu narzucone im imię *lekcji* lub *prelekcji*, zawsze przypominające coś akademickiego i niemieckiego.[2]

Mimo zastrzeżeń nazwy te pojawiają się stale w dziewiętnastowiecznej literaturze przedmiotu. Przekład Wrotnowskiego wydawano kilkakrotnie i on właśnie stał się utrwaloną w tradycji wersją Mickiewiczowskich prelekcji. Lwowska, trochę przeredagowana publikacja z roku 1900 musiała należeć do obowiązkowych lektur pokolenia Młodej Polski, które uczyniło *Lekcję XVI* trzeciego kursu manifestem własnego teatru. Badacze powojenni, korzystający z wydania Płoszewskiego, zajmowali się więc tekstem zupełnie innym niż ten, który wiele generacji

---

[1] Z. Raszewski *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*, w tegoż: *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*, Warszawa 1963, s. 411.

[2] F. Wrotnowski *Tłumacz do Wydawcy*, w: A. Mickiewicz *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium Francuskim. Rok pierwszy, 1840–1841*, Poznań 1865, s. VII. Dalej cytaty z przekładu Wrotnowskiego — jeśli nie zaznaczono inaczej na podstawie tego wydania, *Rok trzeci, 1842–1843*, z podaniem po cytacie w nawiasie numeru strony.

teatralnych buntowników czytało z entuzjazmem jako Mickiewiczowski testament.

Poświęconą Mickiewiczowi część słynnego artykułu o stosunku poetów romantycznych do teatru Raszewski zaczął obszernym cytatem z tłumaczenia Płoszewskiego i dopiskiem — „wołał Mickiewicz z katedry Collège de France"[3]. Z całą pewnością można stwierdzić, że tak Mickiewicz nie wołał, nie tylko dlatego, że mówił po francusku. Ale jest to jedyne, co pewne w tej sprawie. W przedmowie do niemieckiego tłumaczenia kursów pierwszego i drugiego Mickiewicz mówił o tym, że przedstawia niemieckiemu czytelnikowi „dzieło, którego nie jestem pisarzem, lubo jestem autorem"[4]. Nie była to kokieteria ani zamiłowanie do paradoksu. Poeta, świadom ogromnej odpowiedzialności za słowo, zwracał uwagę na podstawową różnicę między tekstem wygłaszanym i zapisywanym przez kogo innego. Dlatego przystępując do publikacji francuskiej wersji kursu IV ogromne partie zupełnie przerobił. Co prawdopodobnie wynikało z, jak pisał Weintraub:

> ostrego uświadomienia sobie przez Mickiewicza przy lekturze kopii zapisek stenograficznych, że inna jest funkcja słowa wygłoszonego *ex abrupto*, i to w atmosferze, jak dowodnie wiemy, wielkiego podniecenia, kiedy słuchaczowi udziela się atmosfera sali, kiedy oddziaływa na niego widok mówcy, timbre jego głosu, gest, a inna jest wymowa drukowanego tekstu, który dociera do anonimowego czytelnika i z którym każdy będzie się zmagał prywatnie, na własną rękę.[5]

Proces zapisywania i wydawania prelekcji tworzy długą i zagmatwaną historię, przedstawioną przez Płoszewskiego w komentarzu edytorskim do obu wydań *Dzieł*. Tu wystarczy pokrótce omówić losy kursu III. Wobec wycofania się Władysława Zamoyskiego, który z powodu towianizmu poety przestał opłacać stenografa, Leonard Niedźwiecki sam zajął się tą sprawą, bo wyjaśniał swoje motywy tak:

> przebywając dość długo w Anglii wiedział on dobrze, że rzecz społeczna obchodzić każdego winna, jak to się dzieje w tym kraju; nauczył się też tam stenografii i jej przeważnego użytku, rzeczy naówczas obcych Polakom; może zaś szło to z owego szczęśliwego przeczucia, które się sprawdza w końcu[6].

---

[3] Z. Raszewski *Słowacki i Mickiewicz*..., s. 251

[4] Cyt. za dziewiętnastowieczną wersją retranslacji z niemieckiego, najprawdopodobniej pióra A. Chodźki, A. Mickiewicz *Dzieła*, wyd. jub., t. VIII, s. 5. Cytaty z przekładu Płoszewskiego dalej na podstawie tego wydania, t. XI, z podaniem po cytacie w nawiasie numeru strony.

[5] W. Weintraub Prelekcje paryskie — ale jakie?, „Pamiętnik Literacki" 1976 z. 2, s. 38.

[6] Historię starań o stałą obecność stenografa podczas wykładów Mickiewicza szczegółowo opisał Niedźwiecki w *Sprostowaniu literacko-historycznym*, opublikowanym w artykule L. Płoszewskiego *Mickiewicz w korespondencji Niedźwieckiego* w „Pamiętniku Biblioteki Kórnickiej" 1957 z. 6, s. 208, dalej przytoczenia z tego artykułu oznaczam umieszczonym w nawiasie skrótem PKN z podaniem numeru strony.

Zorganizował więc składkę i wynajął stenografa, pana Grosselin z „Monitora", któremu płacił 20 franków za lekcję. Postanowił też powielać litograficznie przepisany tekst stenogramu i sprzedawać dla pokrycia kosztów. Płoszewski tak opisuje tę procedurę:

Dzięki temu, że Niedźwiecki zapisywał w dzienniku skrupulatnie wpłaty i wydatki (nawet na omnibus lub dorożkę w sprawach *Prelekcji*), można szczegółowo odtworzyć tok jego zajęć. Zawozil na lekcję stenografa, otrzymany od niego odpis stenogramu zawozil lub przesylał Mickiewiczowi do poprawy, poprawiali na miejscu lub zglaszał się ponownie po tekst poprawiony; następnie zawozil do litografii, gdzie „ortografista" przepisywał na papierza autograficznym, a potem odbijano. Przy poprawianiu jakichś jaskrawych błędów w odbitkach korzystał niekiedy z pomocy Romualda Januszkiewicza. Mniej więcej w trzy tygodnie po lekcji otrzymywał odbitki litograficzne [PKN 249].

Odbijano początkowo sto, później sto pięćdziesiąt egzemplarzy. Sprzedawano je po 50 centimów. Stenograf też nie zawsze dokładnie zapisywał słowa mówiącego, mylił słowiańskie nazwiska i cytaty.
W zbiorach biblioteki kórnickiej zachowała się kartka z poprawkami Mickiewicza dotyczącymi właśnie *Lekcji XVI*. W odpisie stenogramu znalazł się zapis: „Les Polonais et les Russes connaissent probablement ce conte où le héros cherche l'oiseau mystérieux, le Pélican"[7]. Można sądzić, że Mickiewicz nie przywiązywał zbyt dużej wagi do ścisłego utrwalenia wypowiedzianych słów. Ten zapis komentował nie podając ostatecznej wersji: „Ptak o złotych piórach nie ma nazwiska, mówiłem może l'oiseau mystérieux, fabuleux, l'espèce de Phènix" (PKN 250). Do odbitki litografowanej włączono całe to zdanie, które u Mickiewicza było raczej propozycją stwarzającą wydawcy możliwość właściwego doboru słów. Ostatecznie więc odbito: „Les Polonais et les Russes conaissent probablement ce conte où le héros cherche l'oiseau mystérieux, fabuleux, l'espèrce de Phénix[8]". W wydaniu drukowanym znalazła się jeszcze jedna poprawka: „Les Polonais et les Russes présents ici"[9], która pokazuje, jak redagując tekst do druku dodatkowo stylizowano go na wypowiedź mówioną. Ponieważ sporządzano odbitki litografowane — trochę już poprawione, nie przepisywano po wielekroć kopii stenogramu, jak to się działo w przypadku pozostałych kursów. Jedyny znany odpis stenogramu, sprowadzony do Warszawy ze zbiorami rapperswilskimi, spłonął w czasie wojny. Nie istnieje więc już zapis najbliższy tekstu mówionego, choć przecież także z nim nie identyczny.

---

7 Cyt. na podstawie przedwojennych notatek Płoszewskiego, tamże s. 250.
8 A. Mickiewicz, *Cours de littérature slave*, Paryż 1843, (wydanie litografowane), s. 87.
9 A. Mickiewicz, *Pisma*, wydanie zupełne, Paryż 1860–1861, t. X, s. 313.

W maju 1844 ukazało się tłumaczenie kursu III sporządzone przez Wrotnowskiego na podstawie odbitek litografowanych, własnych notatek i dodatkowych wyjaśnień poety. Tekst polski nie w pełni pokrywa się z litografowanym tekstem francuskim. W następnym roku wyszło francuskie, przeredagowane wydanie kursów III i IV, a w 1849 wydanie całości prelekcji pod wspólnym tytułem *Les Slaves*. Na podstawie tych wydań Wrotnowski uzupełniał i poprawiał własny tekst, najpełniejsza trzecia edycja ukazała sie w Poznaniu w 1865 roku. Wciąż jednak nie była to wersja identyczna z drukowanym już tekstem francuskim. Problem konieczności ustalenia poprawnego brzmienia wykładów Mickiewicza podniósł w 1891 roku Władysław Nehring, który przypominał:

Ale zachodzi w sądzie o prelekcjach Mickiewicza jedna klopocąca okoliczność. Co mówca powiedział z katedry? czy to, co w druku podano światu jest wiernym, prawie nieśmiało powiem: dosłownym powtórzeniem jego słów żywych?[10].

Postulował więc krytyczne opracowanie zachowanych jeszcze wówczas odpisów stenogramów.

Wydany w setną rocznicę urodzin poety almanach „Rok Mickiewiczowski" przyniósł wiele nowych materiałów i przyczynków dotyczących prelekcji. Stanisław Schnür–Pepłowski po raz pierwszy zwrócił tam uwagę na znaczenie wykładu z 4 kwietnia 1843 poświęconego „rozbiorowi teorii dramatu w ogólności a w szczególności dramatowi słowiańskiemu".[11] Nie traktował go jeszcze jako propozycji reformy widowiska teatralnego, dlatego zapewne o tym tekście nie pamiętali później historycy teatru. Dla filologii prelekcji ważniejszy jednak jest artykuł Piotra Chmielowskiego, który zdecydowanie zakwestionował wartość tłumaczenia Wrotnowskiego podając liczne przykłady błędów i nieścisłości, nie wszystkie przekonujące. Postulował więc opracowanie rekonstrukcji tekstu wykładów Mickiewicza na podstawie wszystkich zachowanych przekazów, to znaczy także odpisów stenogramów, relacji prasowych, notatek studentów, wierząc, że z różnorodnych elementów można odtworzyć jednolitą całość. Pierwsze uwagi o konieczności przygotowania wydania krytycznego *Kursu literatur słowiańskich* pojawiły się więc w tym samym czasie, kiedy czytelnicy wrócili do lek-

---

[10] W. Nehring, *O paryskich prelekcjach A. Mickiewicza,* „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 1891, r. V, s. 58.

[11] S. Schnür–Peplowski *Teatr Mickiewicza,* „Rok Mickiewiczowski. Księga pamiątkowa", Lwów 1899, cz. I, s. 93.

tury tej książki, a twórcy teatralni zaczęli powoływać się na patronat Mickiewicza.

Dziś zbliżamy się właśnie do obchodów dwusetnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza i postulaty dotyczące wydania krytycznego w zasadzie się nie zmieniły, tyle że radykalnie ubyło dokumentów. Rzetelnej edycji tekstu francuskiego nie ma do tej pory. Jesteśmy tylko bogatsi o nowy polski przekład, ze względu na popularny charakter obu powojennych wydań opatrzony bardzo skąpym, nie zawierającym odmian tekstu komentarzem edytorskim, i wobec tego bogatsi o nowe problemy. Chociaż Płoszewski przejmował niektóre zwroty z tłumaczenia Wrotnowskiego, obie polskie wersje Mickiewiczowskich prelekcji są tak różne, że w wielu miejscach z dużą dozą prawdopodobieństwa można mówić tylko o zbieżności układu i analogii tematycznej. W przypadku *Lekcji XVI* tłumacze posługują się zupełnie innymi określeniami, co jest szczególnie ważne w kluczowych dla późniejszych rozważań reformatorów i historyków teatru miejscach wykładu. Przykład z samego początku. Wrotnowski pisze po prostu i w zgodzie z myśleniem swojej epoki:

Dramat jest najsilniejszą realizacją poezji sposobami sztuki i prawie zawsze ukazuje się na schyłku epok. Należy w nim rozróżnić dwie części: napisanie i przedstawienie. Do przedstawienia utworu poety potrzeba teatru, aktorów, dekoracji, machinerii; wszystkie rodzaje sztuki muszą przychodzić w pomoc poezji, żeby wystąpiła na widowisko przed publicznością.[12]

I to ten tekst inspirował wiele pokoleń ludzi teatru. Płoszewski tworzy wersję znacznie bardziej podniosłą i postulującą:

Dramat jest nasilniejszą realizacją artystyczną poezji. Dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Należy w nim odróżnić dwie warstwy odrębne: napisanie a wystawienie. Dramat wymaga osadzenia na ziemi: potrzeba gmachu teatralnego, aktorów, potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuki. W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów. [wyd. jub. 116–117].

Różne brzmienie szczególnie dwu zdań — drugiego i ostatniego — zasadniczo zmienia interpretację poglądów Mickiewicza. W tych zdaniach Płoszewski, dla wyostrzenia wywodu, odbiega od drukowanego tekstu francuskiego. Zdanie drugie brzmi: „Le drame annonce presque toujours la fin d'une époque" (wyd. cyt., s. 301), nie wspomina więc o początku epoki następnej. Ostanie zdanie tego akapitu: „Dans le drame, la poésie est mise en mouvement devant l'auditoire" Wrotnowski osłabia, Płoszewski natomiast bardzo wzmacnia z perspektywy

---

[12] A. Mickiewicz, *Kurs trzecioletni Literatury Słowiańskiej, wykładanej w Kolegium Francuskim przez...*, Paryż 1844, s. 129.

osiągnięć dwudziestowiecznego teatru, podkreślając „poezja przechodzi w działanie wobec widzów". Ma przy tym świadomość przesunięcia znaczenia, bo w komentarzu edytorskim podaje wersję francuską.
Postawa tłumacza i wydawcy wykładów Mickiewicza zależy od ogólnej oceny tego zdarzenia, od odpowiedzi na pytanie, kim był ich autor. Wybór dokonuje się między dwoma skrajnymi biegunami — profesor czy apostoł. Rozłożenie akcentów w interpretacji tekstu Mickiewicza warunkuje decyzje i edytora i tłumacza, określa język przekładu. Feliks Wrotnowski, urodzony koło Trok absolwent Unwersytetu Wileńskiego, dziennikarz i wydawca mówił zapewne polszczyzną zbliżoną do Mickiewiczowskiej. Towiańczyk stale obracający się w kręgu poety, wtajemniczony w ideologię i strategię wykładowcy, traktował prelekcje jak spójną, całościową wizję proroczą. Tak opisywał ich pełny tekst:

Sto trzynaście tych różnobarwnych i płomienistych ogniw, w przeciągu lat czterech wybiegłszy jedno za drugim, ukazało się wieńcem opisującym ściśle zamknięte koło, którego środkiem jest wielka idea, jak słońce rozpromieniona do wszystkich punktów obwodu.

Swoim przekładem starał się oddać rytm żywej mowy i obraz mówiącego, dlatego nie trzymał się ściśle ani tekstu stenogramów, ani francuskich wydań. Korzystał natomiast z uwag poety. Sam zresztą we wstępie do trzeciego wydania prelekcji opisywał swoje postępowanie:

Ś. p. Mickiewicz przywiązywał największą wagę do przedmiotu traktowanego w dwóch latach ostatnich. Przedmiot ten sam w sobie nastręczał trudności językowe, wymagał wyrażeń nowych, nieutartych w naszej mowie. Tłumacz musiał naginać się do ustnych objaśnień i rozwinąć myśli autora; autor niekiedy sam chciał być swoim tłumaczem i dyktował całe okresy po polsku, których nie powiedział dawniej po francusku: tłumaczenie tracąc na wierności tekstowi stawało się wierniejszym od tekstu [s. XIV].

Na pewno ten przekład wyrósł z atmosfery, w jakiej powstawał improwizowany wywód Mickiewicza.
Leon Płoszewski, przygotowując prelekcje paryskie do wydania sejmowego, potem do obu powojennych edycji *Dzieł*, wybrał postawę przeciwną. Dla niego Mickiewicz w Collège de France był najpierw profesorem historii Słowiańszczyzny. Dlatego idąc za sugestią Chmielowskiego starał się uwzględnić możliwie wszystkie francuskie przekazy tekstu i po ustaleniu podstawy — różnej w stosunku do dwu pierwszych i do ostatnich kursów — z pozostałych źródeł dobierał warianty, które uznał za najtrafniejsze. Nie zawsze więc dzisiaj można wskazać podstawę przekładu, nie pokrywa się on ściśle z drukowaną wersją francuską, w *Lekcji XVI* zdarza się, że część zdania Płoszewski

tłumaczy za wydaniem litografowanym, część za drukiem. Poprawia też występujące u Mickiewicza nazwy osobowe; cytaty, zmodyfikowane przez poetę w zależności od potrzeb wykładu, uzgadnia z podstawą.[13] Dąży do polszczyzny zobiektywizowanej, unika zarówno prostych skojarzeń, jak i emocjonalnego charakteru wywodu. Tłumaczy z filologiczną wiernością, co musi prowadzić do konfliktu między dosłownością i obrazowością, płynnością tekstu. Nie zawsze więc jego zdania są czytelne[14].

Dziś nikt już nie czyta Mickiewiczowskich prelekcji jako zobiektywizowanego kursu historii Słowiańszczyzny. Mickiewicz w Collège de France był, jak pisała Zofia Stefanowska, nade wszystko filozofem dziejów.

Co więcej, nie materiał literacki kształtuje wizję dziejów, lecz wizja ta urabia materiał, jest sposobem jego postrzegania i układu. A zatem nadrzędność postawy historiozofa przejawia się w selekcji, na nasze pojęcia często osobliwej, faktów i w trwałej tendencji do ich symbolicznego wykładu[15].

Wydaje się więc, że w przeważającym u Płoszewskiego dążeniu do uporządkowania rozbiegającego się na pozór w różne strony Mickiewiczowskiego tekstu trudniej czytelna staje się jego naczelna tendencja — przeświadczenie o stwarzającej mocy słowa. Przy lekturze fragmentu trzeba pamiętać o tym, że występują tu pojęcia uwikłane w historiozoficzne konteksty całości, takie jak przełamywanie się epok, rola świata niewidzialnego, nadprzyrodzonego, lekceważenie świata materialnego, a tego właśnie najczęściej brak w teatrologicznych komentarzach. W odniesieniu do *Lekcji XVI* na ogół zaciera się kwestię bodaj najważniejszą — wypowiedź Mickiewicza dotyczy przyszłego dramatu słowiańskiego jako najwyższego osiągnięcia literatury, nie jest ustanawianiem reguł dla dramatu w ogóle. Jak całe prelekcje jest

---

[13] Edycję Płoszewskiego omówił W. Weintraub w cytowanym wyżej artykule.

[14] Taka np. ocena możliwości wystawienia dramatu słowiańskiego: „Plemię słowiańskie nieprędko zapewne doczeka się realizacji swojego dramatu; najpierw czekać musi na udoskonalenie sztuk pomocniczych dramatu, jak architektura, malarstwo, gra świateł i tak dalej, które teraz są stosowane jako środki panoramiczne, i będzie musiało później posłużyć się wszystkimi tymi środkami dla wskrzeszenia dawnych dziejów." (s. 122). U Wrotnowskiego niewątpliwie zręczniej, choć nieściśle w stosunku do wersji francuskiej: „Słowiańszczyzna długo zapewne będzie jeszcze czekała nim znajdzie się wszystko, co potrzeba do odgrywania jej dramatów; nim budownictwo, malarstwo rzucające się już do panoramów i rozmaite inne środki pomocnicze tak się udoskonalą, żeby dostarczyły wszelkich sposobów, jakimi kiedyś zdoła ożywić dawne dzieje." (s. 133).

[15] Z. Stefanowska *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich,* w tomie *Próba zdrowego rozumu,* Warszawa 1976, s. 149.

wypowiedzią proroka, nie literackiego prawodawcy[16]. I wtedy na pozór chaotyczny i wewnętrznie sprzeczny wywód ujawnia myśl konsekwentnie przeprowadzoną, tyle że niezgodną z dążeniami dwudziestowiecznych reformatorów teatru. Myśl o nadrzędnej wartości słowa nad wszelką realizacją sceniczną, która najczęściej jest potrzebna, aby sprostać małej wrażliwości tłumu, ewentualnie dopełnić słowo poetyckie. Ważniejsza niż ocena poprawności komentarza do poglądów Ludwiga Tiecka jest więc konkluzja, dla której Tieck miał dostarczyć argumentów:

Kiedy zapał poety nie ogarnia słuchaczy zludzeniem, kiedy słowa jego nie zlocą im ścian i nie zmieniają ciągle malowideł w głębi widowiska, to albo sztuka nic nie warta, albo czucie publiczności zupełnie stępione [s. 133; tu i dalej cytuję Feliksa Wrotnowskiego według wydania z 1844].

Bywa przecież tak, że maszyneria teatru przyczynia się do degradacji dramatu:

Na początku każdej epoki słowo natchnione obiera sobie geniusze do nadania jej popędu; ale masa narodu długo jeszcze pozostaje bezwładną i wówczas to sztuka używa wszelkich sposobów, żeby ją rozgrzać, ucieka się w tym celu do budownictwa, malarstwa, muzyki, do tańca nawet, skoro zaś przerodzi się w komedię, w farsę, upada i niknie. [s. 129]

Jeśli już w tym wykładzie Mickiewicza szukać programu teatralnego, to jest to program dla dramatopisarza, nie dla reżysera.

Tekst *Lekcji XVI*, czytany cokolwiek abstrakcyjnie, w różnorodnych wariantach, oderwany od kontekstu, omawiany w sposób dość specyficzny, przez — jak by się dziś powiedziało — nieprofesjonalistów, zrobił ogromną karierę, znacznie większą niż całość *Kursu literatur słowiańskich*. Była to w dodatku recepcja niesłychanie sugestywna, skoro badacz tak dociekliwy jak Wiktor Weintraub za ustaleniami ludzi teatru pisze o wykładzie traktującym „o dramacie i teatrze monumentalnym", chociaż taki termin u Mickiewicza nie występuje. Tym ważniejsza więc wydaje się świadomość, z czym badacz ma do czynienia, oraz rola filologicznej precyzji wówczas, kiedy — jak pisał Weintraub — pora uwolnić się od iluzji o istnieniu „kanonicznej wersji tekstu prelekcji". W dodatku niezwykle pogmatwana sytuacja filologiczna wykładów Mickiewicza przypomina tę, z którą stale mają do czynienia badacze dziejów teatru, skoro przedmiotem ich opisu jest zdarzenie, a nie tylko tekst, który je przekazuje. Oni więc przede

---

16 Por. W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza.* Warszawa 1982, rozdz. *Prelekcje paryskie jako profecja.*

wszystkim mogliby podjąć postulat Weintrauba i obserwować dialog między poszczególnymi wersjami wykładu. W końcu słowu wygłaszanemu w atmosferze niezwykłych emocji towarzyszy zawsze pewna forma teatralizacji, świadczą o tym liczne opisy zachowania wykładowcy i jego słuchaczy. Na katedrze Collège de France Mickiewicz sam czasem grał rolę przykuwającego uwagę otaczających go tłumów słowiańskiego bajarza, który miał być wzorem dla dramatopisarza przyszłości.[17]

Po stu niemal latach, jakie upłynęły od czasu powołania się na patronat Mickiewicza jako prawodawcy teatru przyszłości, ani on, ani jego komentatorzy nie zasługują na to, żeby wciąż czytać ich teksty w poetyce manifestu. Pora już na rzetelną, wykorzystującą metody różnych nauk humanistycznych interpretację, która mogłaby stać się podstawą dla rozpoznania dróg myśli i praktyki szerokiego, ale nie jednolitego nurtu w teatrze polskim dwudziestego wieku. Dzisiaj raczej warto pytać, jakie właściwości lekcji Mickiewicza bardziej niż konkretne i w rozmaity sposób rozwijane propozycje zdecydowały o jego ogromnej karierze. Oba polskie tłumaczenia we wszystkich wydaniach pomijały francuski tytuł kursu trzeciego: *L'Église officielle et le Messianisme*, wyraz millenaryzmu poety[18]. Tekst kursu trzeciego w znacznej mierze został ukształtowany przez konflikt między formalizmem, zewnętrznością i obezwładniającym ciężarem instytucji a nie znoszącą ograniczeń ideą przyszłości. Z utopii przyszłej sztuki w przemienionym świecie i utopijnej wizji dramatu słowiańskiego powstała niezwykle płodna utopia wolnego od instytucjonalnych ograniczeń teatru, nazywanego już za Wyspiańskim „teatrem ogromnym". Ta opozycja konserwatyzmu instytucji i żywej siły ducha zawiera wizję przyszłej kultury nie do końca wyeksploatowaną, szczególnie ważną właśnie dla dwudziestowiecznego widzenia nowego teatru.

---

[17] Podobnie interpretował jego postawę Bolesław Rostocki w rosyjskiej monografii *Adam Mickiewicz i tieatr*, Moskwa 1976, s. 284–285.

[18] Zob. też T. Terlecki, *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej" Mickiewicza* w zbiorze: *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984.

Piotr Michałowski

Polskie imitacje haiku

Popularność haiku przychodzi do Polski przez Zachód, co przypomina sowizdrzalskie marszruty z Krakowa przez Paryż do Kielc — z wszystkimi konsekwencjami tej absurdalnej podróży, ale niestety odpowiada drodze, jaką przebyły niemal wszystkie współczesne fascynacje kulturami Wschodu. Dlatego opóźnione zainteresowanie gatunkiem wynika częściowo ze słabej recepcji jego anglo-amerykańskiego medium, którym w początkach naszego stulecia był imagizm. Świadczą o tym jeszcze dziś nierzadkie przypadki mylenia nazwy prądu z „imaginizmem". Natomiast druga powojenna fala fascynacji tą formą na Zachodzie, której początek przypada na lata 50., dotarła dopiero po 20 latach.

Gruntowne poznanie wschodnich źródeł haiku — poza wąskim kręgiem specjalistów — nastąpiło równie późno — w latach 70. i 80. Wcześniej wiedza o nich stanowiła zaledwie margines literaturoznawstwa, zresztą proporcjonalny do nikłej znajomości innych zjawisk literatur orientalnych. Wśród nielicznych poetów uchodzących za znawców haiku wymienia się twórców tak różnych, jak Przyboś i Miłosz.[1] Pionierskim dokonaniem w popularyzacji gatunku stał się

---

[1] A. Tchórzewski *Między pierwszym a drugim Poundem*, „Poezja" 1975 nr 1, s. 52. Pojawia się tu trudna do zweryfikowania wzmianka o Przybosiu, który z pewnością interesował

specjalny zeszyt miesięcznika „Poezja", a także numer „Literatury na Świecie", poświęcony literaturze japońskiej.[2] W ślad za tymi publikacjami ukazała się obszerna antologia przekładów z dawnych mistrzów, dokonanych przez Agnieszkę Żuławską-Umeda.[3]
Znamienne, że pierwsze próby nawiązań do japońskiego wzorca mają charakter indywidualnych inspiracji i zbliżeń. W poezji przedwojennej ten kierunek reprezentuje Pawlikowska–Jasnorzewska, która włącza — chyba nieświadomie — orientalne konstrukcje obrazowo-refleksyjne we własny, stworzony tylko na swój użytek model miniatury lirycznej. Kilkadziesiąt lat później haiku staje się inspiracją poszukiwań tak różnych, jak prywatno-sentymentalna liryka Harasymowicza (w zbiorach *Zielnik*, *Żaglowiec i inne wiersze*) oraz moralno-metafizyczne niepokoje i odkrycia Krynickiego. Były to prywatne spotkania z gatunkiem, dokonywane w sposób niezobowiązujący i daleki od manifestu formy. Nurt ten już bardziej otwarcie kontynuują w latach 90. autorskie tomy opatrzone nazwą gatunkową w tytule.[4]
Pierwszym programowym wyzwaniem rzuconym obcej formie był pośmiertnie wydany w 1978 r. zbiór Grochowiaka *Haiku-images*[5], któremu poświęciłem osobny szkic.[6] Ten ważny — nie tylko w dziejach haiku — fakt pozostał jednak zamkniętym epizodem, choć wskazał najbardziej twórczy wariant adaptacji: syntezę obcych sobie kultur i wielokierunkowy polemiczny dialog z tradycją.
W stosunkowo krótkich i nieciągłych dziejach polskiego haiku następną fazę stanowią nie tyle właśnie poszukiwania, ale imitacje, wśród których znajdziemy wiele przykładów krytycznego, a nawet beztroskiego naśladownictwa wzorca. Zjawisko to wystąpiło w latach 80., gdy rodzima twórczość w tym gatunku zaczyna przybierać cha-

---

się poezją japońską, brak natomiast dowodów na jego zainteresowanie konkretnie tą formą. Cz. Miłosz *Haiku*, Kraków 1992. Książka ta zawiera przekłady — zarówno z imagistów, jak poetów japońskich, niestety nie dokonane z oryginałów, ale poprzez angielski. Istotniejszy wydaje się wspomnieniowo-teoretyczny wstęp do tego zbioru, gdzie tłumacz zwierza się ze swoich nieco skrywanych dotąd upodobań miniaturzysty — m. in. w kontekście utworu *Świat. Poema naiwne*.

[2] „Poezja" 1975 nr 1; „Literatura na Świecie" 1976 nr 10.

[3] *Haiku*, posł. M. Melanowicz, Wrocław 1983.

[4] Np. K. Lisowski *99 haiku i inne wiersze*, Kraków 1993.

[5] S. Grochowiak *Haiku-images*, Warszawa 1978.

[6] P. Michałowski *Barokowe korzenie haiku. (Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*, „Akcent" 1993 nr 4, s. 9–22.

rakter powszechniejszy, choć jeszcze nie masowy. Prasa literacka ogłasza wówczas całe cykle autorskie i mikroantologie o wyraźnym nacechowaniu programowym, bowiem najbardziej eksponowany jest gatunkowy nagłówek: *Haiku*.[7] O ile wcześniejsze próby stanowiły margines poezji i wynikały z jednostkowych wyborów artystycznych, teraz haiku wkroczyło do polskiej poezji hałaśliwie, w sztucznie wzniecanej atmosferze nowości. Zazwyczaj były to próby niewysokiego lotu, nierzadko z pogranicza grafomanii i trudno dostrzegać w nich coś więcej niż tylko efekt chaotycznego pośpiechu w doganianiu przeoczonej mody; brak w nich zarówno indywidualnego głosu, jak i wysiłku syntezy. Z pewnością wierszy tych nie można uznać za dojrzałą propozycję polskiego modelu haiku, toteż samo zjawisko niewiele znaczy w perspektywie historycznoliterackiej, natomiast wydaje się pouczające jako lekcja praktyczna z — powiedzmy — „transplantologii genologicznej". Zadaniem niniejszego przeglądu nie będzie więc ocena dokonań, ale ujawnienie sytuacji gatunku przeniesionego z dalekiej kultury, okoliczności tego zjawiska, jego przyczyn i artystycznych konsekwencji.

Przede wszystkim warto szukać odpowiedzi na kilka pytań. Czy „przeszczep" z innej tradycji był konieczny jako wypełnienie pewnej luki w dotychczasowym repertuarze gatunków? Czy wynika z braku formy wypowiedzi właściwej tylko haiku a niepodobnej do żadnej spośród już utrwalonych w rodzimej poezji? Na ile odwołania do archetekstu manifestują „nową" formę, a w jakim stopniu są jej zastosowaniem? Czy polskie próby oddają istotę gatunku? Jak przenikają się dwie rozłączne tradycje i jakiego rodzaju zachodzi tu kompromis?

Częściowo przydatna wydaje się perspektywa badawcza zaproponowana przez Danutę Danek[8]; nawiązanie do gatunku jest odmianą „cytatu struktury" zwanego też „*quasi*-cytatem" — czyli cytowaniem zamiast konkretnego tekstu (*parole*) pewnych reguł artystycznych (*langue*); nie jest on powtórzeniem realnie istniejącego utworu, ale poetyki. W interesującym nas przypadku sytuacja okazuje się jednak bardziej złożona — z kilku powodów: w problematykę „cytatu struktury" należy włączyć kwestię przekładu interlingwistycznego tej struktury. Ponadto będzie tu mowa nie o „tekście w tekście", gdyż

[7] Np. „Pismo Literacko-Artystyczne" 1986 nr 6–7, s. 77–78, skąd pochodzą cytowane utwory. Wiersze W. Kawińskiego, s. 91–94.

[8] D. Danek *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972, s. 70–115.

„*quasi*–cytatem" jest cały utwór, a nie jego fragment. Prócz tego nie można mówić o jednej ustabilizowanej relacji między tekstem a gatunkiem, ale o wielu związkach. Dlatego też niewystarczająca jest klasyfikacja dualistyczna, dzieląca cele cytowania na „wyznawczy" i „polemiczny". Takie pojęcia intertekstualne jak „stylizacja" czy „pastisz" również nie wyczerpują opisu zjawiska, bowiem ważny jest w nim nie tylko cel i kierunek nawiązania, ale i „głębia", podlegająca stopniowaniu. Konieczna zatem wydaje się typologia adaptacji, wyróżniająca trzy grupy owych „cytatów struktury":

1) inspiracje i zbliżenia, które opierają się na paraleli autorskich i postulowanych przez gatunek rozwiązań artystycznych;
2) synkretyzm doświadczeń obu kultur (lub trzech, jeśli włączyć próby imagistów) — będący sumą lub iloczynem;
3) imitacje — polegające na biernym przeniesieniu obcego wzorca i próbie jego zastosowania.

W pierwszej grupie pierwiastek rodzimy dominuje, a obcość pozostaje akcentem drugoplanowym; w drugiej zachodzi partnerska równowaga; w trzeciej — przeważa ciążenie ku obcemu modelowi. Na pozór adaptacja powinna być najpełniejsza w ostatniej z wyodrębnionych grup, gdzie reguły gatunku wypierają jakieś (często tylko hipotetyczne) cechy poetyki autora. Tymczasem bywa inaczej, a często wręcz odwrotnie. Materiał okazuje się niejednorodny a wysiłki imitatorów wielokierunkowe. Aby ocenić głębokość poszczególnych nawiązań, warto ustalić wielopoziomową hierarchię cech istotnych dla haiku. Są to:

1. Model sytuacji komunikacyjnej: jedność podmiotu i przedmiotu spostrzeżenia; subiektywizm iluminacji (satori).
2. Tematyka: poznawcza, uniwersalna, zderzona z obserwacją detalu; dominacja motywów przyrodniczych.
3. Kompozycja: obrazowo-refleksyjna, synekdochiczna, dysonansowa;
4. Styl: oszczędność słowa, skrótowość, eliptyczność.
5. Formalne sygnały gatunku.

a) strofa 5+7+5; ewentualnie inna trzywersowa (jaka przyjęła się w transkrypcji euro-amerykańskiej, gdyż japońskie haiku zapisywane jest w jednym wersie.

b) gatunkowy tytuł cyklu lub utworu.

6. Sygnały obcości: motywy orientalne.

Oczywiście, zaproponowaną hierarchię można podważyć — jak

wszystko, co mówi się o haiku oraz o jego źródle, buddyzmie Zen, który jest dziedziną nie dającą się zdefiniować, bo każda próba opisu tej filozofii, religii czy też metody postępowania wikła się w labiryncie paradoksów i samozaprzeczeń.

Każdy przekład gatunku oznacza wybór jednych spośród wymienionych poziomów kosztem pozostałych; uzyskanie pełnego ekwiwalentu jest translatorską utopią — podobnie jak w przypadku tłumaczenia tekstu. O doborze decydują nie tylko umiejętności poety, lecz także idea artystyczna, czy skromniej: powód nawiązania gatunkowego. Ponadto liczba wybranych poziomów nie warunkuje poziomu artystycznego utworu, toteż ujawniona głębia adaptacji zawiera zawsze ocenę względną.

Próby imitacji pojawiły się już w międzywojniu; nie dotyczyły jednak konkretnie haiku, ale bliżej nie sprecyzowanego modelu poezji orientalnej. Warto wszakże odnotować jedno nawiązanie: utwór (lub cykl) Iwaszkiewicza z tomu *Oktostychy* noszący nazwę „Uty" — co po japońsku znaczy ogólnie „poezje". (Słowo to wykorzystał później Przyboś jako imię córki). Schemat wersyfikacyjny świadczy jednak o odwołaniu dokładniejszym: chodzi o formę pokrewną haiku — pieśń wiązaną *renga*.

Niezależnie od efektów, w imitacji chodzi o to, że wiersze z tej grupy c h c ą być uznane za haiku i wpisać się w paradygmat możliwie bezkolizyjnie. Brak tu jakichkolwiek „postaci nieprzejrzystości stylu" (które najwyraźniejsze są u Grochowiaka), brak zarówno sygnałów apoteozy, jak i przeciwstawienia poetyki cytowanej poetyce realizowanej.[9] Jest natomiast programowe czerpanie ze źródła, abstrahujące od doświadczeń poprzedników. Tu forma nie jest problemem, ale tylko zadaniem; jest aktem wiary, a nie tematem do dyskusji. Następuje też rezygnacja autora z tego, co „własne" i czego tak stanowczo bronił Grochowiak. „Haikuiści" po prostu uprawiają gatunek, nie dostrzegając konfliktu kultur i obcości modelu poezji orientalnej. Ich kompozycje są w pewnym sensie anonimowym powielaniem motywów, upodobniając się do przekładów z japońskich mistrzów. Tak jak u początków gatunku, króluje schemat i „szkoła". A zatem — akademizm i klasycyzm:

---

[9] Tamże, s. 79–80.

* * *
Złota pszenica. Bezmiar
Cisza ćwierkająca
Pasikonik zielony!

[Maria Krystyna]

Wiersz nawiązuje do wzorca na wszystkich poziomach z wyjątkiem wersyfikacji. Jeśli chodzi o najistotniejszy dla gatunku model sytuacji komunikacyjnej, to jak w wielu podobnych sytuacjach „jedność" podmiotu z przedmiotem pozostaje problematyczna, kiedy „ja" skrywa się za opisem. Wobec wyraźnego nawiązania na pozostałych poziomach, owa „jedność" — tu zaledwie hipotetyczna — wydaje się jednak oczywista. Wiersz zachowuje posłuszeństwo regułom gatunku w typie refleksji, w kompozycji, w zwięzłym stylu i przyrodniczym temacie. Co warto odnotować, został podjęty wysiłek spolonizowania realiów: „pasikonik" zamiast egzotycznej „cykady". Utwór ten mógłby uchodzić za przekład; jest stylizacją zręczną i konsekwentną. Jednak, powstrzymując się od oceny, należy zapytać: czy będąc imitacją haiku pozostaje autentycznym głosem poety i czy prócz naśladownictwa wyraża subiektywną wrażliwość? Ale zamiast pytać o genezę, warto kwestię postawić inaczej: czy można jeszcze mówić o stylizacji, czy też o transgresji, właściwej literaturze popularnej: schemat dominuje nad elementami innowacji, które w cytowanym tekście nawet trudno byłoby wskazać. Oto inny przykład:

* * *
kołyszące trawy
legendy usypiają
zapomniane pole bitwy

[Felix Szuta]

Znów stylizacja jest wyraźna, a pod jednym względem głębsza od poprzedniej — dzięki zderzeniu „przypadkowego" konkretu z „absolutem" i możliwości podwójnego odczytania: podmiotem w zdaniu mogą być zarówno „kołyszące trawy", jak i „legendy". Polszczyzna sprzyja takim konstrukcjom, które są niemożliwe w językach pozycyjnych. Ale utwór ten jest parafrazą. Oto pierwowzór mistrza Basho w przekładzie W. Kotańskiego:

Bujność traw latem
jedyny ślad czczych dążeń
dawnych żołnierzy[10]

Przekład niewątpliwie odkrywczością sensu przewyższa parafrazę, która powtarza tylko zwietrzały stereotyp przemijania, kojarzący się z dziejami rodzimego oręża. Z obcej tradycji został więc wybrany taki motyw, który może uchodzić zarazem za swojski. Zbliżeniu kultur nie towarzyszy jednak dialog poetyk i dlatego tekst mieści się w paradygmacie imitacji.

Główny problem, jaki wyłania się podczas przeglądu utworów z tej grupy, dotyczy właśnie „zastosowania" gatunku, wypełnienia wzorca określoną tematyką. Przyjęcie poetyki haiku jest bowiem z a ł o ż e n i e m w y j ś c i o w y m, a gatunek — c e l e m, a nie konsekwencją danego typu wypowiedzi lirycznej. Wybór tematu pojawia się dopiero jako problem wtórny. I tu „haikuiści" proponują trzy różne rozwiązania — wyczerpujące wszystkie możliwe relacje „swojskości" i „obcości". Pierwsze z nich reprezentują cytowane już wiersze: zawierają one motywy wspólne, bliskie zarówno realiom orientalnym, jak i polskim. Obrazy są naturalne geograficznie, a wysnute z nich refleksje mają wymiar uniwersalny, lub skromniej: ponadgeograficzny.

Dwie pozostałe propozycje są natomiast wynikiem wyborów skrajnych: tematyka jest wyraźnie „obca", albo ostentacyjnie „swojska". Sięgając do ustaleń metodologicznych Erazma Kuźmy, badającego egzotykę w literaturze, można — z pewnym uproszczeniem — nazwać pierwszą postawę „inwazyjną", drugą „ewazyjną"[11]. Oto przykład wręcz programowej „inwazji" swojskości w obcą formę:

o płaczącej wierzbie
Polak opowiada
nostalgia

[Felix Szuta]

Przytoczenie stereotypu „polskości" i dość banalna refleksja pozwalają przypuszczać, iż celem tej wypowiedzi jest zamanifestowanie całkowitej przystosowalności obcego modelu do jak najbardziej

---

10 „Poezja" 1975 nr 1, s. 15.

11 E. Kuźma *Semiologia egzotyki*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan i S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 314–315.

swojskich tematów. Oczywiście, próba ta jest mało przekonująca, jako że nie spełnia wymogów gatunku: przede wszystkim nie ma tu zjednoczenia podmiotu z przedmiotem, ani odkrywczego dysonansu obrazu i refleksji, który pobudza wyobraźnię odbiorcy. Pomijając miałkość tej propozycji, wskazuje ona jednak na silną potrzebę przystosowania gatunku, „oswojenia" go bliższą kulturowo problematyką i realiami opisu. Dokładniejsze nawiązanie gatunkowe spełniłoby tę ideę, tworząc kontrafakturę: polski temat „przyglądałby się" obcej formie, w której został uwięziony. Można więc skonstruować teoretyczny model interesującego nas kierunku imitacji: chodzi w nim o to, by mówić o rzeczach pozostających w kręgu bliskiego doświadczenia, ale zarazem — mówić jakby „po japońsku". Nie warto już pytać o celowość podobnych przedsięwzięć.
Przeciwną tendencję reprezentuje cykl Wojciecha Kawińskiego:

Pieśń
Na wzgórzu stoi
Jak ostatnia opowieść
Pieśń drzewa wiśni

Przeczytane dawno
Kto pisał Indie
To kraj Czarnej Pagody
i lawy słońca

Posąg
Piekące słońce
Nad wielkim placem stoi
Jak posąg Buddy

Himalaje zimą
Gdy spadną śniegi
Otoczony górami
Znów zaczniesz pisać

W poprzednio cytowanych miniaturach wyobraźnia poetycka poruszała się wokół motywów sielskich i przyrodniczych, czasem tylko próbując jakoś przekomponować konwencjonalne landszafty w nową całość. „Cykada" — stały motyw wierszy Busona i Issy — została oswojona językowo jako „pasikonik". Kawiński natomiast postanawia całkowicie przenieść się w inne realia geograficzno-przyrodnicze i kulturowe: Indie, pagoda i posąg Buddy; w takim kontekście „kwiat

wiśni" nie może być oczywiście drzewem z wielkopolskiego sadu, lecz zakwitł również gdzieś na Wschodzie — ale raczej Dalekim niż Środkowym; nie służy jednak za *kigo* (sygnał pory roku), lecz wskazuje wyraźny kierunek geograficzny jako symbol Japonii. Jawny orientalizm poety paradoksalnie wydaje się zdrowym odruchem sprzeciwu wobec kompromisów naśladownictwa. Kawiński pisze haiku właśnie dlatego, że ten gatunek podpowiadają mu realia — co prawda, niezbyt dokładnie, bo związki z Indiami uzasadnia pochodzenie buddyzmu, ale nie haiku. Cykl jest dziennikiem dalekiej podróży (nieważne, czy naprawdę spisanym na Wschodzie), co akcentuje końcowy utwór *Himalaje zimą*. Sytuacja „turystyczna" narzuca kompozycję wypowiedzi poetyckiej, a inwencję wyzwala fascynacja obcością innego świata, której autor bynajmniej nie ukrywa. Taka postawa wobec egzotyki została właśnie określona jako „ewazyjna".

Ponad rozbieżnymi kierunkami poszukiwań modelu polskiego haiku istnieje wspomniana już, wspólna wszystkim imitacjom p o t r z e b a f o r m y. Niektóre z przytoczonych przykładów wskazują, że podmiot wręcz rozpływa się w formie zamiast w iluminacji i odczuciu zjednoczenia ze światem. Potrzeba ta bywa jednak rozmaicie pojmowana i realizowana na różne sposoby. Najważniejsza wydaje się uniwersalna „ideologia milczenia" — kontemplacji i ascezy słowa, wytwarzającej „międzysłowie":

* * *

Na białej kartce
rozsypane słowa
i ukryte myśli

[Elżbieta Makowska]

Tak jak istnieją „fraszki o fraszkach", tak pojawiają się niemal równocześnie z „narodzinami" gatunku „haiku o haiku", a więc utwory najwyraziściej eksponujące refleksję genologiczną. Tu został sformułowany prawie manifest, czy też zarys poetyki normatywnej, zgodny zresztą z ideą wypowiadaną wielokrotnie przez mistrzów japońskiej miniatury. Jeśli ten wiersz wart jest przytoczenia, to jedynie dlatego, że obnaża paradoks większości polskich imitacji: znajomości zasad tworzenia nie wspierają umiejętności i nie potwierdza poetyka immanentna utworu. Jest to raczej wiersz o haiku niż samo haiku.

Jeśli jednak tak wyraźnie bywa wysuwany postulat formy — o czym świadczy raczej przywiązanie poetów do nazwy gatunku (poziom 5 b) niż ucieleśnienie idei, zazwyczaj namiastkowe — to zastanawia fakt dla imitacji dość istotny. O ile przystawalność lub nieprzystawalność tekstów do archetekstu na wyższych poziomach świadczy o jakimś wysiłku adaptacji, o powodzeniu lub porażce, to rezygnacja na poziomie niższym — wersyfikacji wydaje się niezrozumiała. Dlaczego upodobanie nie następuje tam, gdzie to jest bezsprzecznie możliwe — o czym świadczą polskie przekłady japońskiej poezji, a także odosobnione próby W. Kawińskiego — i stosunkowo najłatwiejsze: w formacie wersów? Poeci z reguły go nie respektują, zazwyczaj przekraczają, rzadziej zmniejszają:

* * *
Muzyka
spójrz to ja
lustrzana druga jesień

[Grażyna Maziuk]

Dowolność ta zaskakuje; tym bardziej, że imitatorzy przestrzegają jednak trzywersowej strofy — nie zawsze uzasadnionej kompozycją. A przecież właśnie format 5+7+5 prócz nazwy gatunkowej w wielu wypadkach stwarzałby jedyną iluzję, że jest to haiku. Byłby identyfikacją, przynajmniej pozorną — zwłaszcza gdy brak głębszych związków z gatunkiem. Oto przykład zamierzonego chyba naruszenia zasady zwięzłości:

I w kwiecie lotosu mogą czasem zalęgnąć się czerwie
i w kwiecie lotosu
i w nim

[Tadeusz Ross *I w kwiecie lotosu*]

Pomijając już sprzeczne z tradycją gatunku wyodrębnienie incipitowego tytułu, należy zwrócić uwagę na ostentacyjne wręcz rozbudowanie utworu — nie tylko zgłoskowe, ale i stylistyczne. Przydługi pierwszy wers mógłby uchodzić za średniej miary aforyzm; pozostałe są tylko niezbyt uzasadnionym powtórzeniem. Trójdzielność jest sztuczna, a zbędnych słów nie trzeba wskazywać, gdyż zostały celowo

wyeksponowane anaforą; powtórzenie jest oczywiście obce poetyce gatunku.
Zbliżamy się więc od przykładów imitacji w miarę pełnej ku tekstom, które wbrew założeniom są coraz bardziej do haiku niepodobne. Nazwą gatunku zostają opatrzone dziełka dalekie od jego reguł, a czasem — co równie istotne — bardzo zbliżone do innych łatwo rozpoznawalnych gatunków. Cytowany wiersz T. Rossa przypomina aforyzm. Jeszcze wyraźniej — inny tekst tegoż autora:

Prosto
Patrz zawsze prosto w słońce.
Razi cię blask,
ale właśnie wtedy widzisz lepiej

Zamiast konkretu pojawia się refleksja wyrażona nazbyt ogólnie; moralistyczna generalizacja zastępuje olśnienie, a abstrakcyjny tryb zdarzeń — bezpośredniość doznania. Słowa „zawsze", „mogą" (w poprzednim utworze) przekreślają wrażenie momentalności przeżycia i są bardziej charakterystyczne dla dewizy. W efekcie powstaje dość niezręczny (bo rozgadany) i w dodatku niezbyt mądry aforyzm. W żadnym razie nie jest to haiku, choć i w japońskiej poezji gatunek ten przybierać może postać myśli aforystycznej — jak w tym wierszu Bashō:

żyjesz tylko dwa razy
raz gdy się rodzisz
drugi raz gdy umierasz[12]

Jednak nawiązanie do egzotycznego gatunku dla wyrażenia treści właściwej od dawna przyswojonemu aforyzmowi wydaje się wysiłkiem sztucznym i bezcelowym. Być może, chodziło o udowodnienie pewnej symetrii zjawisk w obu obszarach kulturowych; wówczas utwór należało by umieścić nie w grupie imitacji, lecz zbliżeń. Nie można jednak tego uczynić z uwagi na programową sugestię nazwy gatunkowej: to ma b y ć h a i k u, a nie żadna inna forma, którą przypomina.
Na podobnej zasadzie pojawia się wśród haiku erotyk — obcy zwyczajom gatunku (pomijając modyfikację imagistyczną), choć lepiej do niego upodobniony.

---

12 Tl. A. Janta, w: *Godzina dzikiej kaczki*, Southend-on-Sea 1966.

• • •

Wbiec w twoją senność
Gdy lipiec strąca z ciebie
Zalotną gwiazdkę

[Marek Płonka]

Utwór ten jednak pobudza imaginację bogactwem motywów: pory roku, sennego nastroju, życia w harmonii z przyrodą (*sabi*) i wreszcie — tajemniczej zapowiedzi uczucia, lub tylko przelotnego zdarzenia. Nie skonwencjonalizowany język współczesnej poezji nie potrafi jednak dostarczyć motywu, który posłużyłby za *kigo*. Jako sygnał lata została przemycona po prostu nazwa miesiąca — zamiast np. metonimii w postaci reprezentatywnego dlań szczegółu przyrody.
Zaobserwowane tu zjawisko włączania w granice gatunku innych form — znanych i dawno nazwanych — stanowi przykład ujęcia holistycznego: wszystko jest (może być) haiku. To oczywiście pogląd skrajny, nietypowy dla imitacji, ale ważny by odnotować rozbieżności w postrzeganiu obcego wzorca. Z pewnością pomysł przemianowywania różnych gatunków na modne „haiku" jest tylko żałosnym nieporozumieniem, bo o identyfikacji z gatunkiem nie może decydować ani sama nazwa, ani trzywersowa delimitacja wiersza. Niektóre przykłady świadczą zresztą o właściwym pojmowaniu istoty gatunku.
Powyższy przegląd — z konieczności obejmujący twórczość drugorzędną — relacjonuje być może wstępny wciąż etap programowej adaptacji formy. Trudno ocenić, czy haiku wrośnie w rodzimą tradycję, czy też zostanie porzucone razem z modą na kulturę Orientu. Można wątpić, czy po dawno zaniechanych gatunkach stroficznych będzie przezwyciężony opór wobec nowych rygorów weryfikacji i strofiki, czy nastąpi ponowny zwrot ku formie. Niewiarę w możliwość przeniesienia czystego wzorca uzasadnia jeden z badaczy gatunku, Stanisław Cichowicz m. in. niechęcią współczesnej poezji do krajobrazu i przyrody jako tematu. Jego zdaniem drogi oryginalnego haiku i większości dzisiejszych naśladowców rozeszły się zbyt daleko; niemniej widzi możliwość pełnej syntezy polskości z egzotyczną formą, co ilustruje kilkoma przykładami własnej produkcji.[13] Z kolei Aleksandra Olędzka-Frybesowa trafnie wskazuje inną zaniechaną

---

[13] S. Cichowicz *Pozostaną same pale*, „Literatura na Świecie" 1991 nr 6, s. 216–235.

przez haikuistów drogę: haiku może być formą protestu przed zalewem informacji, manifestacją pokory podmiotu, który rozpływa się w świecie poprzez subiektywną kontemplację fragmentu.[14]
Czy jednak haiku można „uprawiać" — tak jak np. fraszkę? Czy liryka przyjmie na siebie nowy gorset, ograniczający wolność systemem tak trudnych reguł? Czy może haiku stanie się raczej zabawą słowną, żartem i popisem skojarzeń — jak było u narodzin gatunku?
Idea imitacji mieści się na peryferiach sztuki, w sąsiedztwie pastiszu i parodii. Wydaje się natomiast, że wzorzec został już utrwalony jako pewien nieosiągalny, ale konieczny punkt odniesienia dla liryki. Haiku przetrwa więc raczej jako źródło inspiracji niż izolowana forma i można przypuścić, że rozproszy się na tyle odmian, iloma głosami przemawia poezja.

---

[14] A. Olędzka-Frybesowa *Przeciw czemu protestują haiku?* „Teksty Drugie" 1994 nr 2, s. 108–109.

Roztrząsania i rozbiory

Czy damy się uwieść lwu?

Odwiecznym problemem szkoły jest jej konserwatywny brak elastyczności. Nietzsche nazwał ją najbardziej mieszczańską ze wszystkich instytucji państwowych. Ponieważ jednak problem edukacji wiąże się ściśle z postępem wiedzy i rozwojem cywilizacji, widoczne są nieustające wysiłki zmierzające ku zrewolucjonizowaniu systemów nauczania, programów, podręczników. Mają być one coraz bliższe młodemu odbiorcy – aktualizować stan wiedzy, utrwalać „znaki czasów", uwzględniać nowe realia komunikacyjne, takie jak prasa, telewizja, wideokaseta i inne. Naczelne miejsce w łączeniu rozwarstwionych i niejednorodnych systemów komunikacji przypada dydaktyce literatury.

Pojawiła się właśnie na naszym rynku wydawniczym propozycja „autorskiego podręcznika" wychodzącego naprzeciw, jak się zdaje, tego rodzaju zapotrzebowaniu[1]. Omawia on literaturę od antyku do poetów „brulionu". Zasadą kompozycji jest założenie, że: „sąsiadujące ze sobą strony tworzą całość – omówienie utworu, zjawiska, sylwetki pisarza". Oprócz tego w specjalnych ramkach podaje się: „daty publikacji utworów, krótkie omówienie twórczości pisarzy, czasem również ciekawostki". Są też „stałe ramki" oznaczone np. balonem (wynalazki i odkrycia), czy skrzyżowanymi szablami (polemiki literackie). Na końcu znajdują się indeksy: tematów i problemów, interpre-

---

[1] J. Tomkowski *Literatura polska*, Warszawa 1993, PIW.

tatorów i badaczy (arcyodważne zestawienia od najmłodszych pracowników IBL-u, np. Grażyna Borkowska, po uznane sławy humanistyki światowej, jak np. Hannah Arend), utworów omówionych, osób. Całość łączy siatka wielu odsyłaczy. Instrukcja we wstępie informuje czytelnika: „Jak męczące jest przewracanie kartek! A co gorsza od czasu do czasu trzeba powrócić do fragmentów przeczytanych (prawie nigdy nie można ich odnaleźć). LITERATURA POLSKA ułożona została inaczej niż wszystkie podręczniki".
Mimo takiego zapewnienia, na niektóre informacje musimy się właściwie „natknąć", gdyż nie sposób ich odnaleźć w indeksie, np. arcydzieła literatury dwudziestego wieku. Szkoda. Spis treści, który zawiera hasłowe tytuły rozdziałów ujawnia kompozycyjne niedostatki książki. W epoce staropolskiej hasło „religijność" pojawia się po epoce baroku. Wówczas dopiero dowiadujemy się czegoś o religijności średniowiecznej, czy renesansowej i rzecz jasna barokowej. We wcześniejszych częściach odsyłacze nie zostały zamieszczone!
Nowatorstwo podręcznika polega w zasadzie na dwu chwytach: po pierwsze jego „komputerowej formie", po drugie swoistej kreacji podmiotu mówiącego.
Gdy przeglądamy książkę, prawie nie możemy dostrzec klasycznego „słowa wiązanego", łączącego wszystkie heterogeniczne elementy tekstu w spójną całość. Wręcz przeciwnie, nie możemy się oprzeć wrażeniu, że oto mamy przed sobą same zestawienia, tabelki, mapki, biogramy, wykazy faktów i nazwisk, streszczenia, wypunktowaną (zresztą w różnych konwencjach) problematykę dzieł. Są też mapy podróży wielkich pisarzy, poczet królów polskich „złotego wieku". Obok takich, jakby stałych elementów gry, pojawiają się różne potrzebne „naddatki" w postaci np.: „Dziesięciu najchętniej oglądanych sztuk Szekspira", czy też podobnie: „Impresjoniści — ulubione tematy" itp.
Wrażenie bogactwa tej książki pogłębia wielość ilustracji, od reprodukcji znanych obrazów, grafik (nota bene zupełnie niezrozumiałe, dlaczego nie podpisanych), po żarty rysunkowe i doskonałe komiksy. Pomysły graficznej szaty podręcznika na tym się nie kończą: streszczenie i sproblematyzowanie dramatów Słowackiego umieszczono np. na stronie imitującej afisz teatralny — nie sposób wymienić tu wszystkich tych oryginalnych rozwiązań! Trzeba też wspomnieć o bogatej

gamie barw, spotykanych u nas co najwyżej w edycjach albumowych — dydaktyka zawsze była wydawana pod tym względem ubogo!
Wszystko to angażuje czytelnika, który oczekuje jak największej efektywności i atrakcyjności w przekazywaniu wiedzy, przyzwyczajony dzięki *mass-mediom* do przyswajania skondensowanych obrazów–znaków. Ta komputerowa forma wydaje się nie tylko motywowana chęcią sprostania komunikacyjnym wyzwaniom dziewiętnastego wieku — ma też aspekt czysto praktyczny, użytkowy. Tomkowski robiąc zestawienia wykonuje za ucznia bardzo cenną pracę. W dotychczasowych podręcznikach pojawiały się one rzadko, a jeżeli już, to przeważnie na końcu, gdzie wzrok utrudzonego czytelnika nie sięgał.
Na okładce *Literatury Polskiej* nie znajdziemy nazwiska jej autora — zastępuje go emblemat dostojnego Lwa. Znak ten widnieje również na stronie tytułowej, a pod nim informacja: „pomysł, tekst i układ Jan Tomkowski". Ta formuła, mimo swej prostoty, jest znacząca dla eksperymentalnej koncepcji podręcznika. Będziemy więc mieli do czynienia z „autoprezentacją" (rozumianą oczywiście jako świadoma kreacja podmiotu literackiego), która organizuje cały materiał. Stanowi to niewątpliwie precedens wobec tradycyjnych bezosobowych podręczników. W każdym wypadku „materiał dydaktyczny" (bardzo wyraźne jest to np. w programach szkolnych) z zasady, tak jak każdy inny „tekst" ujawnia swego autora, i to pod wieloma względami: od horyzontów erudycji, po osobiste upodobania kulturalne, ukazując również jego system wartości widoczny np. w preferencjach dotyczących kanonu lektur. Na tej podstawie możemy ocenić wpisaną w tekst osobowość autora.
A jak on sam się przedstawia? W rozdziale *Zamiast wstępu* znajduje się ramka ze znanym już Lwem, który oznajmia z rozbrajającą prostodusznością (jedno z jego wcieleń):

Literatura Polska to książka dla tych, co nie lubią się męczyć... Dla czytelników przyzwyczajonych do szybkiego przyswajania informacji. Podręcznik do błyskawicznej nauki — zwłaszcza dla miłośników komputerów, MTV i kolorowych magazynów. Książka dla każdego! Dla maturzystów i kandydatów na studia, dla studentów dla... nauczycieli, nawet dla zawodowych badaczy, a także dla tych, co lubią być dobrze poinformowani. Najprostsza synteza literatury polskiej.

Pomińmy jawną sprzeczność dwóch ostatnich zdań, składając ją na karb ostentacyjnej autoreklamy. Usprawiedliwić ten fakt możemy

zwłaszcza, gdy zapoznamy się z charakterystyką wirtualnego nadawcy komunikatu:

Jak powinien wyglądać podręcznik do literatury polskiej? Powinien być szatańsko gruby i ciężki... Zawierać mnóstwo trudnych słów. Powinien go napisać stuletni starzec, który spędził życie na czytaniu książek [podkreślenie moje — K.S.].

A więc — jaki autor, taka reklama: efektowna i dynamiczna. Niestety to, czy autor przedkłada przygodę z komputerem nad miłość do książek, musi — siłą rzeczy — pozostać tajemnicą.
Jak już wyżej wspomniano, w podręczniku brak jednorodnej, narracyjnej „osnowy". Lew przemawia różnymi językami, uatrakcyjniając przekaz od strony werbalnej — pełni to taką samą funkcję, jak różnobarwność ilustracji. Wydawać by się mogło, że autor wybiera wielość języków jako drogę dotarcia do niewątpliwie zróżnicowanej grupy wymienionych we wstępie odbiorców podręcznika (uczniowie, studenci, naukowcy, hobbyści), ponieważ mówienie do nich wszystkich jednocześnie jest niemożliwe — nie ma takiego języka. Czy jednak istotnie udało się Tomkowskiemu osiągnąć dostateczną różnorodność, by sprostać temu ambitnemu (czy nie ponad miarę) zadaniu? Przyjrzyjmy się opisowi powojennej liryki Aleksandra Wata:

[...] wyrasta [ona] z doświadczeń osobistych: bólu, cierpienia, choroby... jest to poezja metonimiczna (według określenia Romana Jakobsona, odróżniającego poezję 'metaforyczną', związaną z romantyzmem i tradycyjną poetyckością, od poezji 'metonimicznej', bliższej prozie), zakładająca 'koniec metafory' [s. 260].

Widzimy jedną z chybionych prób dotarcia do któregokolwiek z wyobrażanych czytelników; sam badacz oczywiście wie, o co chodzi Jakobsonowi, a uczeń na pewno nic nie zrozumie. Przeczy to ideałowi „książki dla każdego" — Tomkowskiemu jak gdyby bardziej zależy na tym, żeby mieć czyste sumienie (bo wspomniał o Jakobsonie), niż na tym, by rzeczywiście przekazać wiedzę.
Najciekawsze efekty powstają, gdy mówiący zaznacza swą obecność — to dwoma zdaniami komentarza, to znów dorzuconym komentarzem — w stylistyce, jak to określili krytycy, Teleekspresu.
Gdy czytamy:

Psalmodia Polska Kochowskiego to przykład kwiecistego, barokowego stylu „Czyni nadzieja ufność w nieprzebranym miłosierdziu Twoim; ale skancerowane grzechami sumienie sprawied-

liwość trwoży", autor dodaje: „Dziwaczne, prawda? Ale ma swój wdzięk." [podkreślenie moje – K.S., s. 49].

O Wacławie Potockim:

Wielbicielowi fraszek Kochanowskiego sprawia zawód – czy rozwlekłe gawędy z *Ogrodu* to jeszcze fraszki? Jak sam napisał (Potocki) „słuchanie wierszów sen przywodzi" – bywa i tak – dorzuca Tomkowski [podkreślenie moje – K. S, s. 44].

O Janie Andrzeju Morsztynie:

[...] nazywał tytoń „smrodliwą trucizną" i przepowiadał palaczom brak powodzenia u kobiet. Bardzo dyskusyjna opinia – komentuje autor [podkreślenie moje – K.S., s. 47].

O strojach w epoce staropolskiej taka oto refleksja:

Jan Andrzej Morsztyn życzył sobie tylko, by panny nie miały zbyt dużo na sobie [podkr. moje – K.S., s. 47].

Dzięki takim zabiegom tworzy się więź między „wykładowcą" a „słuchaczami". Przytoczone zwroty bowiem, to prawie gest foniczny odwołujący się do ponadwerbalnych form wypowiedzi, typowych dla wykładu właśnie. Ma to też inną, bardzo ważną funkcję: Tomkowski świadomy niebezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą dzieło przeładowane informacją i epatujące czytelnika eklektyczną mnogością form podawczych, chce nieco „odśmiać" jego powagę.
Mamy więc oto, mimo pozornie odczłowieczonej, komputerowej formuły książki wrażenie, że wszystko tu jest niejako zapośredniczone przez „jaźń" autora. Czujemy, że jesteśmy w świecie kultury interpretowanej przez niego, pośród jego autorytetów naukowych. Pojawiają się nazwiska wielkie, a jednocześnie nigdy nie przywoływane w tradycyjnej dydaktyce literatury polskiej, takie jak Max Weber (reformacja, etyka protestancka), czy Lew Szestow wyróżniony specjalną żółtą ramką (na sąsiedniej stronie na podobne graficzne wyróżnienie zasłużyli „najpopularniejsi filozofowie greccy"), w której czytamy:

Lew Szestow był zdania, że wybierając między Atenami i Jerozolimą, dokonujemy wyboru między rozumem i Bogiem, filozofią a religią, mądrością ludzką a mądrością nadprzyrodzoną. Sam opowiadał się za Jerozolimą.

Szkoda jednak, że często Lew nakłada na siebie świadome ograniczenia – jakby nie chciał przesadzić z własnymi, narzucanymi czytelnikowi upodobaniami. Dotyczy to np. postaci Jerzego Stempowskiego, któremu poświęcono rozdzialik *Szkoła Stempowskiego*, ale jest w nim

tak niewiele o samym mistrzu polskiej eseistyki! Skądinąd wiadomo, że Tomkowski napisał książeczkę o Hostowcu. Dlaczego w swoim podręczniku zrezygnował z popularyzacji tego wielkiego pisarza? Mógł śmiało pokusić się o „zdrowe" zachwianie proporcji, by po raz kolejny wyrazić swoje upodobania literackie.
Trudno też dociec, dlaczego przy okazji definiowania psychologizmu, gdy autor mówi o Freudzie i Adlerze, stosuje też kryptocytat z Horney, a nie wspomina o niej wcale: „psychologizm — wpływ psychoanalizy Freuda i Adlera, zainteresowanie patologią, snami, neurotyczną osobowością naszych czasów..." (podkreślenie moje — K.S., s. 76). Brak tu nawet cudzysłowu, wskazującego na cytat. Również chyba świadome samoograniczanie wpływa na sposób przedstawienia epoki baroku. Zwłaszcza barok dworski został potraktowany powierzchownie. Dlaczego przy tej okazji nie pojawiło się żadne wielkie nazwisko, choćby Gracjana, na którego chętnie powołuje się Tomkowski we wspomnianej już książce o Stempowskim? Wiadomo, że „podręcznik autorski" stwarza liczne pokusy, by np. w sposób nieograniczony demonstrować indywidualne gusta i zainteresowania, ale trudno, taka jest jego rola! Właśnie w nim szukamy czegoś nowego, nie uwzględnionego gdzie indziej.
Jak więc da się zauważyć Lew nie zawsze jest odważny, ale poza tym prezentuje się nam jako ktoś, kto puszcza do nas oko, z nami się brata, odrzuca fałszywą dojrzałość. Chce, żebyśmy cały czas czuli ton prywatności. W informacji wstępnej np. czytamy: „Od czasu do czasu autor książki mówi wyłącznie w swoim imieniu, wypowiadając opinie, z którymi wolno się nie zgodzić. Kto podyskutuje z Lwem?" Dyskutować z książką, tak jak z nauczycielem, jak wiadomo, nie możemy. Dialog ten, by powtórzyć za Platonem, miałby się rozgrywać w myśli, czyli być wewnętrzną rozmową duszy samej z sobą.
Lew pragnie wciągnąć nas do gry, zgodnie z najlepszymi zasadami metodyki. Chce byśmy współtworzyli interpretację utworów, a może nawet samodzielnie ją tworzyli? Oto kolejne jego wcielenie — nauczyciel refleksyjny–partner, zapraszający do współpracy. Takie są najszlachetniejsze intencje Lwa, możliwe oczywiście do spełnienia, o ile damy mu się uwieść.
„Dziwaczne, prawda? Ale ma swój wdzięk."

Katarzyna Sybilska

Powieść i malarstwo

Jak badać związki między sztukami? Czy można porównywać literaturę i malarstwo, sztuki, które operują innym tworzywem? Jak to robić? Dotychczasowe wzory mogą zniechęcać całkowitą dowolnością skojarzeń (jak na przykład *Mnemosyne* Mario Praza[1]) albo — nadmierną ostrożnością, która każe porzucić efektowne paralele i zająć się badaniem poetyckich programów i manifestów (prace Erazma Kuźmy[2]). Barbarę Sienkiewicz nie satysfakcjonuje żadna z tych dróg. W książce *Literackie „teorie widzenia"*[3] wysuwa w tym względzie własną propozycję — nową i oryginalną. Według niej porównywalne są „teorie widzenia", które da się rekonstruować na podstawie literackiego opisu. Toteż cztery zasadnicze rozdziały książki prezentują cztery różne teorie widzenia, które autorka analizuje na wybranych przykładach. Nadrealizm demonstruje na *Pożegnaniu jesieni* (rozdz. *Między pojęciem a „naocznością"*), ekspresjonizm — na *Generale Barczu* (rozdz. *„Maniera stylistyczna czy „kształtujące widzenie"*), impresjonizm — na *Przygodzie w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej (rozdz. *Świat — barwny kilim*), a konstruktywizm na mało znanej powieści Debory Vogel *Akacje kwitną* (rozdz. *Montaże — kronika widzenia*). Wszystkie te rozdziały mają charakter analityczny; autorka koncentruje się na wybranych przykładach z prozy dwudziestolecia międzywojennego (co zresztą zaznacza podtytuł książki) i rekonstruuje cztery różne teorie widzenia, odpowiadające prądom i stylom w historii sztuki początków naszego wieku. Terenem badań Barbary Sienkiewicz jest więc proza międzywojenna i to również stanowi *novum*, dotąd bowiem zagadnienia korespondencji sztuk obserwowane były na materiale poetyckim (np. prace Z. Łapińskiego

---

[1] M. Praz *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981.

[2] E. Kuźma *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976 oraz: *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem (Na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej)*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska i J. Sławiński, Wrocław 1980.

[3] B. Sienkiewicz *Literackie „teorie widzenia" w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, Wydawnictwo Obserwator.

o Przybosiu[4] czy A. Baluch o Czyżewskim[5]). Egzemplifikacje Barbary Sienkiewicz – szczególnie rozdziały o Witkacym i Kadcnie – stanowią wzór świetnej analizy dzieła literackiego. Autorka bowiem nie tylko poprzez analizę stylu rekonstruuje teorię widzenia, ale pokazuje funkcję opisu w utworze. Od stylu potrafi przejść do problematyki, od warstwy języka do sensów naddanych i zinterpretować cały utwór, prezentując znakomity warsztat polonistyczny.
Praca Barbary Sienkiewicz, w zamyśle teoretyczna, unika ahistoryzmu i problematykę korespondencji sztuk osadza w historycznym kontekście. Dzieło zostaje bowiem wpisane w dwa porządki: w porządek teoretyczny (problematyka opisu, stylu i wizualności literatury) oraz w porządek historyczny. Rekonstruowane literackie „teorie widzenia", kojarzone ze stylami w sztuce dwudziestego wieku, mają implikacje filozoficzne, odwołują się do tez światopoglądowych i koncepcji epistemologicznych. „Uhistorycznienie" rozważań to również zaleta tej ambitnej rozprawy.
Książka Barbary Sienkiewicz nie jest więc luźnym zbiorem rozpraw poświęconych przypadkowym pisarzom, co sugerowałby spis rozdziałów, ale konsekwentnie przemyślaną, spójną całością. Stanowi nową propozycję metodologiczną w zakresie tzw. korespondencji sztuk. Metodologiczne założenia autorki eksplikuje nieatrakcyjnie zatytułowany (czy raczej w ogóle nie zatytułowany) *Wstęp*, który jest w rzeczywistości obszernym wywodem teoretycznym i nie ustępuje pod względem objętości poszczególnym rozdziałom. Tam właśnie Barbara Sienkiewicz kreśli swoje *credo*. W tak konsekwentnie i pięknie zbudowanym gmachu mam ochotę podkopać fundamenty. Zgłoszę zatem parę wątpliwości co do roli, jaką autorka przypisuje teorii widzenia i wizualizacji w literaturze.
Barbara Sienkiewicz traktuje dzieło literackie jako świadectwo widzenia, „widzenie" organizuje według niej całą materię dzieła, a termin „teoria widzenia" staje się terminem kluczowym, który jest

zdolny ogarnąć wszystkie czynniki, tak zewnętrzne, jak i wewnętrzne, związane z kształtowaniem literackiej wizji świata. Zewnętrzne, łączące utwór z kontekstem znajdującym się poza nim, z innymi utworami, tendencjami obecnymi w innych sztukach, z dominującymi „aspektami

---

4 Z. Łapiński *„Ja piszę, ty malujesz"*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk.*
5 J. Baluch *Wizualność poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie" X, 1986, z. 101.

myśli współczesnej". I wewnętrzne: poczynając od warstwy leksykalnej, figur semantycznych, opisu, sposobu budowania postaci, wątków, aż po fabułę, narrację i wreszcie — „ideę" utworu. Wszystkie one okazują się pochodnymi „teorii widzenia", a jednocześnie jej nośnikami [s. 9–10].

A więc wszystkie elementy dzieła podporządkowane są „teorii widzenia", ona zapewnia spójność, porządkuje i organizuje całość. Właśnie absolutyzacja „teorii widzenia" może budzić niejakie wątpliwości. Czy teoria widzenia jest zawsze — jak chce autorka — dominantą utworu? Co w takim razie zrobić z tekstem, który jest niespójny? Który według innych zasad „widzeniowych" przedstawia postać i tło? Pejzaż i wnętrza? Autorka podkreśla w takich przypadkach «inność» widzenia w stosunku do zwykłej percepcji" (s. 32) Wydaje się, że znacznie częściej mamy do czynienia z tego typu synkretyzmem niż z jednorodną teorią widzenia, którą da się skojarzyć z określonym prądem w sztuce — wymownie o tym świadczą cztery starannie wybrane w książce przykłady. Cztery teksty, a nie — cztery korpusy tekstów... Ale czy powszechnie spotykany synkretyzm nie kwestionuje ważności założonej dominanty? Czy nie zaświadcza raczej konwencjonalności owego „widzenia". Na tym tle literackie „teorie widzenia" miałyby status wyjątku, a nie obowiązującej reguły.

Osobny problem stanowi ranga artystyczna analizowanych przykładów. Obok *Pożegnania jesieni* i *Generała Barcza* znalazły się — może niesłusznie zapomniana *Przygoda w nieznanym kraju* A. Gruszeckiej oraz zabytek historycznoliteracki — Debory Vogel. Czy konsekwencja i czytelność „widzenia", które — według Barbary Sienkiewicz — zapewniają spójność dzieła, decydują o jego wartości artystycznej? Przykład powieści Debory Vogel zdaje się mówić, że nie decydują, że teoria widzenia nie jest w dziele najważniejsza i nie zapewnia mu nieśmiertelności...

Według Barbary Sienkiewicz teoria widzenia pozwala włączyć dzieło w kontekst światopoglądowy, epistemologiczny, artystyczny. Czy teza ta się sprawdza? Najwyraźniej widać związki omawianych przykładów z teorią prądów i kierunków w sztukach plastycznych, ponieważ te związki dają się wyśledzić na poziomie stylistyki dzieła. Mniej wyraźnie rysują się natomiast związki teorii widzenia z filozofią. Witkacy okazuje się tu niespójny, Kaden — bardziej „ekspresjonistyczny" w metodzie niż w światopoglądzie. Filozoficzne implikacje powieś-

ciowych opisów są więc dyskusyjne. Literackie „teorie widzenia" nie otwierają wszystkich drzwi...
Zdaniem autorki dzieło literackie jest nie tylko świadectwem „widzenia", ale zmierza do „naoczności". Widzenie stanowi cel sztuki — przywołany tu nawet zostaje Szkłowski: „Cel sztuki — dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania" (s. 21).
Naoczność ujęta więc została w opozycji do pojęciowości, jako przyrodzona niejako właściwość literatury i jej czytelniczej percepcji. Mówi się o „nakazie unaocznienia" (s. 29) i „skali" unaocznienia przedmiotów przedstawionych (s. 28). A więc chodzi tu o przedstawienie unaoczniające, i w gruncie rzeczy, mimetyczną koncepcję literatury. Co wobec tego zrobić z tym wszystkim, co w literaturze pojęciowe, nieobrazowe, dyskursywne? Autorka chce takie zjawiska traktować jako wymowny brak. Ale czy można tak traktować całe gatunki literackie, np. poezję traktatową?
Czy od moich wątpliwości zarysują się fundamenty i starannie zbudowany przez Barbarę Sienkiewicz gmach runie? Nie sądzę. Czy uznamy — za autorką — że literatura jest z a w s z e zapisem sposobu widzenia, czy powiemy ostrożniej, że jest takim zapisem tylko n i e - k i e d y, wówczas, gdy usiłuje przełamać istniejące w literaturze konwencje. I rzadko kiedy jest w tym widzeniu konsekwentna — w niczym to nie umniejszy wartości rozdziałów analitycznych, rekonstruujących różne teorie widzenia w prozie dwudziestolecia. Nie zmieni też faktu, że literackie „teorie widzenia" stanowią nową propozycję metodologiczną w zakresie badania korespondencji sztuk.

Seweryna Wysłouch

Pytania o możliwości historii literatury

1. Teresa Walas w swej twórczości naukowej jawi się jako badaczka o wysokiej świadomości rzemiosła, które uprawia, i rzadkiej konsekwencji, z jaką buduje swój warsztat naukowy i rozwija wybrane wątki badawcze. W książce poprzedniej, która ukazała się pod tytułem *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, poruszyła problem procesu literackiego, prądu, periodyzacji literatury. Nie była to w tej pracy sprawa pierwszoplanowa, ale na

tyle inspirująca, że skłoniła autorkę do poświęcenia jej książki następnej[1]. Teresa Walas podjęła ten temat z pełną świadomością trudności, jakie on nastręcza, a trudności te płyną zarówno ze współczesnego kryzysu historyzmu, jak i z obszernej literatury przedmiotu, literatury — dodajmy — wielojęzycznej i nieraz trudno dostępnej. Przez wielojęzyczność należy rozumieć nie tylko różne języki etniczne, ale i różne języki teoretyczne i metodologiczne, w jakich dzisiaj pisze się o historii, a przez trudną dostępność — nie tylko kłopoty w dotarciu do pewnych książek, ale i w zwięzłym wyłożeniu ich sensu. Na tym jednak nie koniec: ambicją Teresy Walas było nie tylko przedstawienie obszernej panoramy historyzmu współczesnego czy jego kryzysu, ale i zaproponowanie własnej koncepcji pozytywnej. Od razu powiem, że osiągnięcia autorki w obu tych obszarach budzą moje uznanie. Przechodząc do szczegółowych rozważań zajmę się trzema sprawami: najpierw uwagami do pierwszej części, zatytułowanej *Horyzont metodologiczny. Przeciw historii. Ku historii nowej*. Dalej — oceną przydatności propozycji zawartych w drugiej części, noszącej tytuł *Czy jest możliwa historia literatury*? Wreszcie zamierzam zastanowić się nad przystawalnością obu części, a zwłaszcza nad tym, czy i w jakim stopniu propozycje pozytywne zawarte w części drugiej zastosowane zostały w pierwszej, która przecież jest historią, mianowicie historią współczesnej teorii historiografii literackiej.

2. Tytuł pierwszej części wykłada się wielorako. Po pierwsze — zapowiada on przedstawienie pewnego wycinka historii historyzmu: od — do, mianowicie od strukturalizmu po „nowy historycyzm" i hermeneutykę Gadamera i Ricoeura. Historyczność tego rozwoju zakłócona jest jednak współbieżnością pewnych pasm refleksji metodologicznej. Strukturalistyczną bowiem wersję rozpatruje autorka na przykładzie Lévi-Straussa i Foucaulta, a nie strukturalizmu czeskiego. Ten akceptująco spożytkuje w drugiej części, gdzie przedstawi własne koncepcje. Ale i w pierwszej autorka przywoła formalistów rosyjskich i strukturalistów czeskich, dostrzegając ich dziedzictwo w myśli np. „nowego historycyzmu" (s. 53), nie jest więc jasne, dlaczego nie omawia ich szerzej, skoro na przykład wiele uwagi poświęca Collingwoodowi, który był ich rówieśnikiem.

W przedostatnim rozdziale części pierwszej mowa jest o Gadamerze,

---

[1] T. Walas *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993, Universitas.

głównie o jego książce *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* z 1961 roku, a więc z czasów pełnego rozkwitu francuskiego strukturalizmu. Natomiast w ostatnim rozdziale — o Ricoeurze i jego koncepcjach z lat osiemdziesiątych zawartych w trzech tomach *Temps et récit* (1983–1985). Tytułowy *Horyzont metodologiczny* wydaje się więc być — to druga wykładnia — nie historią, lecz strukturą, pewnym synchronicznym systemem czy, jak mówili strukturaliści czescy, systemem systemów panujących w latach 1960–1990 w historiografii przede wszystkim francuskiej, anglosaskiej i niemieckiej. Metafora tytułowa podkreślałaby więc raczej zorientowanie przestrzenne, a nie czasowe. Ale ta sama metafora naprowadza na jeszcze inny trop, na hermeneutyczną, Gadamerowską fuzję horyzontów, co potwierdzałaby część druga książki; w niej bowiem autorka wybiera ostatecznie „szczęśliwy związek cnót pozytywistycznych z postawą hermeneutyczną" (s. 179), to znaczy, swój horyzont pokrytyczny łączy z pewnymi horyzontami zrekonstruowanymi wcześniej w części pierwszej.

Jakkolwiek jednak rozumielibyśmy tytuł części pierwszej, daje ona najpełniejszy w literaturoznawstwie polskim obraz współczesnych problemów metodologicznych historii literatury. Autorka ma szczególną umiejętność jasnego i zwięzłego wyłożenia badanych przez siebie teorii, umiejętność dorównującą mistrzowi — Henrykowi Markiewiczowi — i zapewne przez niego wykształconą.

Nie znaczy to wszakże, że nie można zadać pewnych pytań, zgłosić wątpliwości. Dotyczą one dwóch spraw: po pierwsze — referowanych teorii; po drugie — luk w „horyzoncie metodologicznym". Co do pierwszej. Nie lubianych, czy nie akceptowanych teoretyków autorka „ustawia sobie do bicia", wyłączając z wywodu to, co psułoby obraz, co wskazywałoby na ewolucję poglądów. Jest to zresztą osobne zagadnienie metodologiczne: jak w obrazie ewolucji globalnej teorii umieścić ewolucję teorii indywidualnych? I co to jest w ogóle: ewolucja teorii? Tylko w jednym wypadku Teresa Walas mówi o ewolucji poglądów teoretyka — chodzi o White'a — ale przenosi to do przypisu (przypis 79 na s. 77). Podporządkowuje więc autorka na przykład Lévi–Straussa i cały strukturalizm francuski swoim potrzebom badawczym. Lévi–Strauss w wywiadzie przeprowadzonym przez Raymonda Belloura („Les Lettres françaises" 1967 nr 165) wyjaśniał, że wmawia mu się wrogość wobec historii, tymczasem chodziło mu

o wielość lokalnych historii, zależnych od miejscowych społeczności, a zgodził się też — że od XIV wieku do dzisiaj — w odniesieniu do Europy wizja historii Marksa jest prawomocna. Inaczej też wyglądałaby relacja: strukturalizm francuski a historyzm, gdyby uwzględnić Luciena Goldmanna, Luciena Sebaga czy Louisa Althussera.
Podobnie jest w wypadku Derridy. Autorka pisze, że „w języku dekonstrukcjonizmu spod znaku Derridy tradycyjna idea historii nie znajduje w ogóle wysłowienia" (s. 48), co jest prawdą, ale przecież Derrida w *Positions* (1972), a rzecz ta jest uważana za autorytatywną wykładnię jego poglądów, pisze — przeciwstawiając się metafizycznej koncepcji historii — że chodzi mu o stworzenie „historii monumentalnej" — takiej, jaką zaproponował Sollers (s. 77–82). Dla Sollersa ta historia monumentalna miała być historią materialistyczną, wielowymiarową, tekstualną, przeciwstawiającą się dotychczasowej historii ekspresyjnej, instrumentalnej, kursowej (por. Ph. Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites,* 1968, s. 6, 10). Także w jednej ze swoich ostatnich prac: *Some Statements and Truism about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms and other Small Seismisms* (w: *The States of „Theory", History, Art and Critical Discourse*, 1990) Derrida broni się przed zarzutami niektórych marksistów, a przede wszystkim „nowych historycystów", że dekonstrukcjonizm przeciwstawił się historii. Przeciwnie, powiada Derrida, dekonstrukcjonizm rozpoczął się od podjęcia problemu historii, mianowicie od Husserlowskiej koncepcji historyczności wszelkiej teorii, a więc także teorii historii.
Teraz parę słów o „lukach w horyzoncie". Autorka — jeśli pozostaniemy przy metaforze horyzontu — pewne jego wycinki przedstawia dość dokładnie, zwłaszcza francuski i anglosaski, inne — tylko omiata wzrokiem, w innym jeszcze kierunku w ogóle nie patrzy — na przykład na wschód. Zapewne są tego jakieś przyczyny, dwie z nich sam wymienię: nie można ogarnąć wszystkiego, a poza tym autorka jest przeciw „ekspozycji muzealnej", opowiada się za modelem „organiczno-dynamicznym" (s. 89–94). Ale właśnie wydaje mi się, że ten drugi model zyskałby na wyrazistości, gdyby więcej uwagi poświęcić historiografii niemieckiej. Reprezentowana jest ona tutaj przez Ruscha, któremu Teresa Walas skłonna jest przyznać „lokalne tylko znaczenie" (s. 46) i przez Gadamera. Ja zaś sądzę, że cały „horyzont metodologiczny" historiografii obraca się wokół problemów postawionych przez Niemców: Hegla, Marksa, Nietzschego, Diltheya, Husserla,

Heideggera. To krążenie napędzane jest przez kontynuację albo przez zaprzeczenie, ale zawsze są oni obecni. Można by też wskazać inny model organiczno-dynamiczny, tym razem dotyczący tylko literaturoznawstwa: wszystko zaczyna się od formalizmu rosyjskiego i do niego wraca; taką wersję rozwoju zaproponował ostatnio Steven Cassedy (*Flight from Eden. The Origin of Modern Literary Criticism and Theory*, 1990).

Widoczna jest też inna luka, dość zastanawiająca, jeśli weźmie się pod uwagę, że autorem publikacji jest kobieta: brak omówienia horyzontu metodologicznego historiografii feministek. Sądzę, że ma on cechy swoiste, nie mieści się na przykład w dekonstrukcjonizmie. Historiografia feministek posługuje się retoryką rewolucyjno-materialistyczno-biologiczną, która wydaje się przybierać na sile (por. np. ewolucję Barbary Johnson od *The Critical Difference* [1980] do *The World of Difference*, [1987]).

Sądzę też, że przydałby się choćby krótki szkic o horyzoncie metodologicznym polskich historyków literatury — tym bardziej, że odwołanie do nich stanie się niezbędne w drugiej części książki. Są to jednak odwołania wyimkowe i aprobujące — do Kazimierza Wyki, Henryka Markiewicza, Jerzego Ziomka i Michała Głowińskiego. Nie uwzględnieni zostali np. Maria Janion i Stefan Żółkiewski — ważni przecież dla naszej historiografii literackiej. Budując własną koncepcję historii literatury nie może się autorka obyć bez strukturalistów czeskich (Vodički i Mukařovsky'ego) i formalistów rosyjskich (Tynianowa) — to też argument, by znaleźli się oni na „horyzoncie metodologicznym".

3. Część druga jest odpowiedzią na pytanie: „czy jest możliwa inna historia literatury?" Odpowiedź jest pozytywna, wszakże argumentem jest tu nie jakaś istniejąca już historia literatury, lecz model teoretyczny tej innej — i przyszłej historii. Warto więc zastanowić się nad tym modelem i możliwością jego realizacji. Autorka nie jest dogmatykiem, z pełną świadomością wybiera sposoby bricoleura: z zastanych elementów buduje nową konstrukcję. A więc ma to być model historii dynamiczno-organicznej z pewnymi ustępstwami na rzecz strukturalizmu, model nie rezygnujący z narracyjności. Literatura w tym modelu ma być traktowana jako wyraz „woli ekspresji", „woli twórczości" czy „popędu ku twórczości". To pociąga za sobą uznanie „podmiotu funkcjonalnego", który reaguje na „zaktua-

lizowany w danym momencie stan systemu literackiego" (s. 113) właśnie swoim działaniem, tworzeniem, ekspresją. Wszakże te pojęcia „wola ekspresji", „popędu ku twórczości" obciążone są pewnymi nacechowaniami (schopenhaueryzmem, nietzscheanizmem, freudyzmem), które raczej wskazują na determinowanie jednostki przez to, co jest wobec niej zewnętrzne, niż na swobodę wyboru, wolność ekspresji, a autorka skądinąd przy tej wolności i niezdeterminowaniu jednostki obstaje.

Innym elementem modelu jest pojęcie wyzwania, czyli „impulsu, który wzmacnia popęd ku ekspresji, napina wolę twórczości i nadaje jej określony kierunek" (s. 116). Tu nasuwa się pytanie, jaka jest relacja między „stanem systemu literackiego" a „wyzwaniem". Czy system literacki może być wyzwaniem? Czy literatura może być wyzwaniem? Wydaje mi się to oczywiste i zdaje mi się, że autorka też ten pogląd podziela (por. s. 150, 159), a stąd już blisko do autopoietyzmu Ruscha, który wcześniej odrzuciła czy do socjologicznej teorii społeczeństwa Niklasa Luhmana, jako samozwrotnego systemu komunikacyjnego (*Gesellschaftestruktur und Semantik*, t. 1–2, 1980–1981; Luhman też posługuje się terminem autopoietyzm). Niejasność statusu podmiotu twórczego jest więc wciąż problemem otwartym — autorka twierdzi — przeciw Kazimierzowi Wyce — że wyzwanie ma charakter subiektywny, osobniczy, nie zaś obiektywny, tkwiący w duchu epoki (s. 118), ale gdzie indziej zdaje się wierzyć w to, że istnieje coś takiego, jak duch czasu (por. s. 11, przypis 7). Samo pojęcie wyzwania według niej ma służyć rozpoznaniu, „co dla danego okresu czasu stanowiło wyzwanie, decydujące o kształcie literatury" (s. 117), bo jest tak, że nagle grupa podmiotów tworzących podejmuje to samo wyzwanie, czy raczej ustanawia, co jest tym wyzwaniem. Nie otrzymujemy jednak odpowiedzi na nasuwające się pytanie: co sprawia, że nagle większość pisarzy uznaje pewne zjawisko za wyzwanie? Być może jest to dekonstrukcjonistyczny nierozstrzygalnik, a moje pytanie jest anachroniczne, bo rozróżnia subiektywizm i obiektywizm, ale przecież i autorka to rozróżnienie przyjmuje.

Bo cały jej model teoretyczny oscyluje między dążeniem do pewności, do ustalenia faktów a świadomością, że historia literatury jest jednak konstrukcją badacza, co szczególnie jest widoczne w teoretycznych opozycjach: perspektywa zewnętrzna — perspektywa wewnętrzna, wydarzenie literackie — zdarzenie literackie, utwór–przedmiot histo-

ryczny — utwór–tekst. Z jednej więc strony dążność do ustalenia faktów: taka i taka była świadomość epoki (perspektywa wewnętrzna), taki i taki utwór się ukazał (utwór–tekst), takie i takie było zdarzenie literackie, ale ta kronika zamienia się w historię dopiero wtedy, gdy historyk ogarnie ją swoją narracją (perspektywa zewnętrzna), swoim metajęzykiem nada sens zdarzeniu literackiemu (przekształci je w wydarzenie literackie), utwór–tekst zamieni w utwór–przedmiot historyczny. Tak więc historyk najpierw ustala fakty, a później tworzy z nich historię. Powątpiewam jednak w możliwość ustalenia czystych faktów. „Nie ma faktów — mówi Nietzsche — są tylko interpretacje", a i autorka po części to przyznaje, gdy pisze, że pewność dotarcia do faktów jest złudna, i że „fakty i zjawiska, które bezpośrednio pojawiają się w polu badań, uzyskują swoje znaczenie wtedy dopiero, gdy zostaną podporządkowane skonstruowanemu za pomocą metajęzyka, na innym niż one poziomie, schematowi zdarzeń" (s. 166). Wydaje się więc, że ostatecznie dla Teresy Walas pisanie historii literatury nie tyle jest czynnością naukową, ile działaniem społecznym o wyraźnie moralistycznym charakterze, co szczególnie dobitnie pokazuje zakończenie (s. 191–192). Ważniejsza byłaby więc skuteczność oddziaływania historii i literatury niż jej „prawdziwość", a co za tym idzie — ważniejszy jej model retoryczny niż naukowy — i byłoby to zgodne z dokonującym się „zwrotem retorycznym" we współczesnej humanistyce, obwieszczanym przez Rorty'ego, Perelmana (*L'empire rhétorique*, 1977), Meyera (wydał zbiorówkę *De la métaphysique à la rhétorique*, 1986) czy Carrilho (*Rhétoriques de la modernité,* 1922). Czy napisanie nowej historii literatury według przedstawionego modelu jest możliwe — pokaże przyszłość. Autorka bardzo oszczędnie ilustruje swoje tezy przykładami z literatury. Być może udowodni je następną książką — na którą właściwie już się skazała — podobnie jak książką tu recenzowaną rozwija i udowadnia pewne tezy z książki poprzedniej.

4. Przechodzę teraz do sprawy następnej: przyległości części I i II. Jeśli zgodzimy się, że część pierwsza jest jednak historią teori i historii literatury, to mamy prawo zapytać, w jakim stopniu model historii przedstawiony w części II rządzi historią w części I, w jakim stopniu instrumentarium wypracowane w części II zastosowane zostało w części I. Argument, że to instrumentarium dotyczy historii literatury, a nie teorii historii, uznałbym za nieistotny,

bo różnice w tych dwóch dziedzinach nie są zasadnicze, a ścisły związek rozwoju teorii literatury i literatury jest charakterystyczny dla XX wieku. Za punkt wyjścia uznałbym raczej to, co autorka mówi we *Wstępie* do swej pierwszej książki: to nie wola ekspresji, popęd ku twórczości napędza literaturę czy historię literatury, lecz walka o byt (s. 5–6). Otóż takiego związku między obiema częściami nie ma. Nie dowiadujemy się, co było wyzwaniem dla historiografii literackiej lat 1930–1990, jakie były następstwa „epizodów", jakie „sekwencje" wyznaczały te „epizody", jaka była „perspektywa wewnętrzna" itd.
Trudniej byłoby obalić inny argument: historia teorii historyzmu ma charakter powszechny, zaś model budowany przez autorkę stosuje się do historii literatury narodowej, ponieważ zaś nikt nie wie, jak powinna wyglądać historia literatury powszechnej, nie można przeto wymagać od autorki, by w części I, przestrzegała procedur historyzmu. Wreszcie trzeci — rozstrzygający argument: niezbywalnym prawem badaczki jest wybór sposobu przedstawienia sytuacji w historiografii współczesnej. Skoro przyjęła postawę bricoleura, historyczność elementów zbioru, z których tworzy swoją konstrukcję, jest bez znaczenia. Nieprzyległość części I i II, o której tu mówię, nie jest więc krytyką, lecz refleksją nad sytuacją współczesnego historyka.
Widzę wszakże związek obu części na innej płaszczyźnie i na niej sprawdza się częściowo model zaproponowany w części II. Otóż kryzysowa sytuacja historiografii literackiej jest dla Teresy Walas wyzwaniem, powołuje ją jako podmiot do działania (to zjawisko powoływania kogoś jako podmiotu, czynienia kogoś podmiotem wobec pewnej sytuacji, bo tylko wtedy skłonny jest on do działania, opisał kiedyś Althusser w rozprawie *Appareils idélogiques d'état*, „La Pensée", mai–juin 1970). Sytuacja wyzwala w niej wolę ekspresji, popęd ku twórczości, projekt nowego modelu — wszystko po to, by przywrócić zachwianą równowagę. Podmiotowość wypowiedzi manifestowana jest w całej książce wyjątkowo silnie, tę cechę uważam za ważną i wartościową. Cały wywód wskutek tego nabiera szczególnego uroku, zwłaszcza dzięki bogatej i niebanalnej metaforyce, gdy autorka na przykład odrzuca „chrzęst przekształcających się struktur" (s. 119; ta fuga głoskowa sprawia, że słyszymy i widzimy to zjawisko), gdy komentując *Króla Lira* pisze: „udziałem naszym ma być wrażenie, że rządy sprawiedliwe, jak cnotliwe kobiety, nie posiadają historii, obywają się więc bez zdarzeń" (s. 138; stąd wynika, że literatura nie

jest cnotliwa, więc musi mieć historię), czy gdy charakteryzując żywotność prądów pisze, że „mają wmontowany licznik żywotności" (s. 157; taki licznik ma też każda historia literatury).
Ujmująca jest też postawa autorki: połączenie zdecydowanych sądów krytycznych — i to czasami wobec mistrzów: Kazimierza Wyki czy Henryka Markiewicza — ze skromnością i sceptycyzmem wobec własnych poczynań. Warto zacytować tu ostatnie słowa książki: historyk literatury „pozbawiony naiwnej pewności siebie (choć nie wolny od odpowiedzialności) jest postacią skromną. Proponuje swoją opowieść, gotów w każdej chwili wysłuchać opowieści cudzej".
Wiele z powyższych uwag wynika z mojej skłonności do polemiki, skłonności, która nas łączy — autorkę i recenzenta. Obie książki Teresy Walas, a także jej artykuły naukowe są dla mnie wyzwaniem w tym sensie, jakie ich autorka nadała temu słowu, a w rozwoju nauki liczy się tylko to, co jest wyzwaniem. Polemika jest tu więc równocześnie pochwałą.

Erazm Kuźma

W kręgu mitów polskich i obcych

Można zaryzykować twierdzenie, iż kryzys zaufania do polskiej humanistyki bierze się m.in. stąd, że nadal nie może się ona uwolnić od tych sądów, jakie sformułowało ubiegłe stulecie, w warunkach mało raczej normalnych. Wówczas to, odsuwając na bok profesjonalnych kapłanów Klio, wiedzy o przeszłości zaczęli nauczać malarze, różnego zresztą kalibru, autorzy powieści historycznych (z Sienkiewiczem na czele), przede wszystkim zaś wielcy poeci romantyczni, nie stroniący (przykładem Mickiewicz) od wykładania dziejów Polski przetkanych wiedzą o literaturze. Mało kto się wtedy przejmował formalnym podziałem na dyscypliny, granicami kompetencji czy zasadą fachowości. Tym samym piórem, co dzieła fachowe, historycy tworzyli dramaty (J. Szujski, K. Szajnocha i inni) czy powieści (W. Łoziński). Musi to się wydać czymś nader egzotycznym współczesnym twórcom, skoro dziś historycy *sensu stricto* nie czytają na ogół prac dotyczących dziejów literatury, a historycy sztuki kreślą tło

dziejowe epoki przeważnie bez oglądania się na studia przedstawicieli innych dyscyplin.

Stefan Treugutt (1925–1991), którego wszechstronną erudycję zawsze podziwiałem, należał pod tym względem do wyjątków. Obok inych badaczy dziejów literatury trafił do niedawno (sam schyłek ubiegłego roku) wydanego *Słownika historyków polskich* (Wiedza Powszechna, Warszawa 1994). Jerzy Jackl, autor krótkiej, bo ograniczonej poetyką encyklopedycznego zapisu, notki biograficznej tak charakteryzuje jego dorobek: „Badając wpływ legendy napoleońskiej na polski romantyzm wkroczył w dziedzinę historii, stając się jednym z największych znawców problematyki napoleońskiej w Polsce". I dalej czytamy, iż Treugutt był twórcą błyskotliwych studiów z tego zakresu, „wszystkie opublikowane łącznie w tomie *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*".

Cały ten tom[1] nosi charakter w dużym stopniu, można by rzec, okazjonalny: są to bowiem, przeważnie referaty wygłaszane na różnych konferencjach (a potem publikowane w księgach zjazdowych), jak również w rozmaitych czasopismach, od naukowych poczynając a na popularyzujących wiedzę o przeszłości („Mówią wieki") kończąc. Mimo to ułożyły się one w dość koherentne ciągi, w których historyka będzie z natury rzeczy najwięcej interesować nurt legendy napoleońskiej.

Polska była, obok oczywiście przybranej ojczyzny Cesarza (bo prawdziwą stanowiła Korsyka), jedynym chyba krajem, w którym legenda ta rozkwitła tak bujnie. Historycy wiele już napisali na ten temat: czynił to przede wszystkim Andrzej Zahorski, również przedwcześnie zmarły (1992) badacz wysokiej klasy. Traktował on „napoleońskie ustalenia" Stefana Treugutta z wielką atencją (por. A. Zahorski, *Spór o Napoleona we Francji i w Polsce*); podobne opinie wyrażał Bogusław Leśnodorski. A przecież dwaj ostatni sięgali do zgoła innych rodzajów źródeł aniżeli autor studium *Napoleon Bonaparte jako bohater polskiego romantyzmu*.

Prawdą jest, że „trakt napoleoński" wytyczyły w świadomości historycznej Polaków pióra romantyków, choć żaden z nich nie poświęcił Bonapartemu większego utworu. Także żaden z badaczy cesarskiej

---

[1] S. Teugutt *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak, Warszawa 1993, IBL.

legendy (z Zahorskim i Treuguttem włącznie) nie zwrócił uwagi na ciekawy klucz interpretacyjny, który podsunął Jan Lechoń już przed ponad pół wiekiem (w wykładach o literaturze polskiej, wygłoszonych w 1940 r. w Paryżu). Poeta pisał, że zacny pan Rzecki należy do rodu powstańców, „którzy życie spędzali na wypatrywaniu w gazetach, czy jakiś nowy Bonaparte nie ruszy, ten, który nareszcie raz na zawsze zbije Niemców i Moskali". W systemie narodowych szyfrów, które w okresie rozbiorów łamano z taką łatwością. Napoleon zajmował dość znaczące miejsce: był symbolem wiary w skuteczną, militarną interwencję Zachodu, który ponownie dopomoże (jak to miało miejsce w 1807 roku) w odbudowie niepodległego bytu.

Kim zaś był Bonaparte, tego nie trzeba było tłumaczyć narodowi, który w swym hymnie znalazł miejsce dla obcego wodza. Bo on to przecież nas uczył jak „zwyciężać mamy". I na nic się zdała gorzka jak zwykle ironia Cypriana Norwida: „Kiedy kto w swojej Epopei Narodu sam wyśpiewuje, że dopiero nauczy go ktoś obcy, jak zwyciężać? — tedy naturalnie, że on z siebie wywieść tego nie umie". Ale któż czytał Norwida w okresie zaborów? Z doświadczeń militarnych 1812 r. starano się korzystać w okresie powstania 1830–1831 r., czyniąc tak po obu stronach konfliktu. Przypomina o tym Stefan Treugutt w pięknym eseju *Tradycja napoleońska i powstanie listopadowe*, który równie dobrze mógłby wyjść spod pióra historyka, co i badacza dziejów literatury.

Ale przecież krzepiące strofy narodowego hymnu pozostawały w gorzkiej sprzeczności ze stosunkowo niedawnym doświadczeniem historycznym. W uszach generałów, którzy tak niechętnie przystępowali do powstania i z takim brakiem wiary w zwycięstwo je prowadzili, brzmiały one zgoła inaczej: „Dał nam przykład Bonaparte, że z caratem nie sposób zwyciężyć". Wojnę polsko-rosyjską 1831 r. przegrano już na śnieżnych polach bezkresnej Rosji, a więc w r. 1812 gdzieś pod Borodino i podczas pożaru Moskwy (podobnie zresztą jak i o kapitulacji Francji w 1940 r. zadecydowała bezsensowna rzeź trwająca w latach I wojny światowej). Rozwijam tu myśl Stefana Treugutta, który w zakończeniu szkicu o powstaniu listopadowym pisze, iż „pełnymi entuzjazmu, świetnymi żołnierzami armii powstania dowodzili (...) świadkowie klęski legendarnego geniusza wojny". Ileż twierdzeń zawartych w jego fascynującej książce dałoby się szerzej

rozwinąć, ileż tez, denerwujących nieraz swą lakonicznością, podnieść do rangi osobnego eseju.

O powstaniu listopadowym napisano już całą bibliotekę. Ale chyba Stefan Treugutt pierwszy zwrócił uwagę (s. 45–46), iż ówczesna przegrana była czymś więcej aniżeli klęską kolejnej insurekcji. Do niebytu została zepchnięta ta forma polskiej państwowości, jaką zdołano odbudować po r. 1807. Cóż z tego, że najpierw zależna od Paryża (Księstwo Warszawskie), a później podległa St. Petersburgowi (Królestwo Polskie). Ale przecież z własną armią, rządem i administracją, ze świetnie postawionym szkolnictwem, istniejącym także na tak zwanych ziemiach zabranych, których polonizacji skutecznie służyło. Szkoły te musiały być niezłe, skoro w nich właśnie wykształciła się intelektualna elita polskiego romantyzmu.

Poza żyjącymi przez wieki w diasporze Żydami nie ma chyba innego narodu, który by, jak to właśnie czynią Polacy, włączył literaturę powstałą na emigracji do podstawowego kanonu lektur szkolnych, najpierw w autonomicznej Galicji, później w II Rzeczypospolitej i w Polsce Ludowej. Sporo racji jest w opinii Michała Głowińskiego, którą można przeczytać na „skrzydełkach" książki Treugutta, iż był on „komparatystą, literatura polska stanowiła w jego ujęciu część literatury europejskiej, odwoływał się (...) do wspólnych mitów". Równocześnie jednak omawiany zbiór studiów jest dziełem niesłychanie polskim, o czym jego autor nie pozwala nam ani na chwilę zapomnieć. I to nie tylko dlatego, że wspomina o tradycji barokowo-sarmackiej (*Książę niezłomny na murach Baru*), którą romantyzm był tak mocno podszyty. Jakże wspaniale czuje i rozumie ów dawny świat w *Złotej czaszce* Juliusz Słowacki, ten sam, który w tak operetkowy i skłaniający dziś do śmiechu wszystkich mediewistów sposób ukazał średniowiecze w *Zawiszy Czarnym*.

Po „epoce" przekładów, jak śmiało możemy nazwać polskie Oświecenie, znów nastąpił okres literatury oryginalnej, niełatwo zrozumiałej nawet dla osób znających nasz język (przed laty byłem w Paryżu świadkiem rozpaczy francuskich slawistek, którym kazano czytać na seminarium *Anhellego*). Wykrztuśmy wreszcie z siebie prawdę, którą Stefan Treugutt, sam zafascynowany literaturą romantyczną, dość często umieszcza między wierszami. Jej najświetniejsze dzieła tworzyli ludzie sfrustrowani, znerwicowani i poddawani przez historię kolejnym szokom.

Ostatnio spotykamy się z poglądem, iż tak szybki rozpad legendy „Solidarności", autodestrukcja jej mitu był czymś wyjątkowym w długiej historii polskich legend narodowych. Ale przecież już owe „potępieńcze swary", od których pragnął uciec Mickiewicz w sielski świat Soplicowa, stanowiły rozbijanie mitu listopadowej nocy. Podobnie jak dziś obchodom kolejnych rocznic wprowadzenia stanu wojennego, tak ongiś niemal każdemu spotkaniu, które upamiętniało wydarzenia z 29 listopada 1830 r., towarzyszył skandal polityczny. Przypomniał o tym niedawno Krzysztof Rutkowski w świetnie napisanym pamflecie (co tu ukrywać) na emigrację, a zwłaszcza na księży zmartwychwstańców: *Stos dla Adama albo kacerze i kapłani* (Warszawa 1994).
Geniuszem wydziedziczonym Treugutt nazywa Zygmunta Krasińskiego, ale za takich właśnie wydziedziczonych geniuszy uważała się znaczna część emigracji szlifującej paryskie bruki. Wystarczy otworzyć dowolny pamiętnik, aby się przekonać, iż tętniąca życiem stolica Francji z kanionami wąskich ulic biegnących wśród rzędów wysokich kamienic, musiała się przybyszom z Korony i Wielkiego Księstwa wydawać istnym Babilonem. Stefan Treugutt przypomina, że za Ludwika Filipa Paryż liczył ponad milion mieszkańców, a więc, dodajmy, więcej aniżeli ludność wszystkich znaczniejszych „metropolii" nie istniejącej już Rzeczypospolitej razem wziąwszy. Moloch ów był zamieszkały przez ludzi w znacznym stopniu obojętnych na narodowe nieszczęścia Polaków, którzy nawet pili na swój własny patriotyczny sposób. „Polak prawdziwy, kiedy się upije, wspomni ojczyznę i płaczem zawyje" — pisał Słowacki (*Poema Piasta Dantyszka*). Wszystko im się kojarzyło z utraconą ojczyzną, od starożytnego Rzymu poczynając (por. piękny szkic Treugutta *Wzniosłość w „Irydionie"*), a na podbojach i „rozbiorach" obu Ameryk kończąc.
Nie darmo Mickiewicz spoglądał obojętnie na uroki Bosforu, z fascynacją natomiast oglądał w Stambule wysypiska śmieci, jakże przypominające mu otoczenie żydowskiej karczmy na Litwie. Rozumieli te nastroje niemieccy entuzjaści pokonanych Polaków: od utworów im poświęconych zaroiło się wówczas w literaturze naszych sąsiadów. Treugutt, w ślad za niemiecką badaczką (Annelise Gerecke) twierdzi, iż napisano wtedy ponad tysiąc wierszy poświęconych powstaniu listopadowemu. Sceptyk może oczywiście dodać, że jeszcze więcej napisano owych utworów, niewysokiego raczej lotu, po odsieczy Wiednia (głównie powstawały one we Włoszech), ale ich autorzy

mogli wówczas liczyć na rewanż w dukatach. Tymczasem niemieccy poeci tworzyli swe rymowanki bezpłatnie, podobnie jak i bezpłatnie zafundowała właścicielka luksusowego domu publicznego we Frankfurcie nad Menem wizytę tamże grupie polskich oficerów, udających się z Prus do Francji. Jeśli wierzyć pamiętnikarzowi (był nim niejaki Józef Alfons Potrykowski) panienki ubrano na biało i przepasano amarantowymi szarfami, a w trakcie wieczoru grano Mazurka Dąbrowskiego...

Nastroje euforii szybko jednak minęły i przybysze wychowani w kręgu kultury rustykalnej musieli się powoli adaptować do mieszkania w wielkim mieście. Przychodziło im to z wielkim trudem: niemal wszystkim straszliwie doskwierał brak pieniędzy, każący obywać się bez służby, a często i bez jedzenia, zmuszający do wynajmowania wspólnych mieszkań, co ułatwiało zaglądanie sąsiadom do garnków i do — łóżek. Przede wszystkim jednak doskwierał im brak przestrzeni stanowiącej w ojczyźnie jakże skuteczną warstwę izolacyjną. Wśród szlachty od pokoleń występowali dziwacy, o których Mickiewicz napisze, że są niezbędni w rewolucjach. Większość z nich mieszkała jednak we własnych majątkach, skąd wyjeżdżali rzadko i raczej niechętnie. Klęska powstania listopadowego sprawiła, iż te wszystkie rogate dusze spotkały się w wielkich miastach. A już z badań nad szczurami wiadomo, że ich stłoczenie rodzi agresję. Raz po raz wybuchały pojedynki, nie kłaniano się sobie na ulicach, nie zawsze zresztą pamiętając z jakich powodów nie należy tego czynić.

Pisze o tym wszystkim cytowany Krzysztof Rutkowski: jego książka ukazała się już po śmierci Treugutta, podobnie jak i wiele innych prac poświęconych legendzie napoleońskiej oraz dziejom naszego romantyzmu. Znaczną ich część autor bez wątpienia „skonsumował" w swoich studiach, trudno to jednak stwierdzić kategorycznie. Przypisy zostały bowiem ograniczone do minimum, a i tak niektóre z nich dodała redakcja. Sam Treugutt hołdował raczej francuskiemu stylowi (ascetyzm odsyłaczy), aniżeli niemieckiemu, w którym o uczoności dzieła decyduje ich liczba. W konsekwencji właściwy tekst biegnie niekiedy wąską strużką u góry publikacji, dół przeznacza zaś autor na roztaczanie „pawiego ogona" swej prawdziwej i fikcyjnej erudycji.

Miłośników Treugutta, pamiętających go ze szklanego okienka telewizora, znaczna część studiów zawartych w omawianym tomie może w pewnej mierze rozczarować. Są one bowiem adresowane raczej do

fachowców, wśród których badacze i miłośnicy polskiego romantyzmu stanowią sporą grupę. Inna sprawa, że przeżywającą aktualnie wyraźne frustracje. Jak wiadomo, Polska Ludowa wykład dziejów kultury i literatury starała się podporządkować zasadzie „ideologicznego przekładańca", w którym epoki „reakcyjne" miały być przedzielane „postępowymi". Do tych pierwszych zaliczano średniowiecze, barok i romantyzm, do drugiej grupy przedostało się odrodzenie, oświecenie i pozytywizm. Tymczasem w praktyce największą popularnością, obok kultury sarmackiej (pojmowanej bardzo szeroko), cieszyła się właśnie wielka poezja romantyczna.

Podobnie jak po Nocy Listopadowej mawiano, iż Słowo stało się ciałem, a Konrad Wallenrod Belwederem, tak romantyczne manifesty na temat prawa jednostki i narodu do wolności stały się sztandarem ideowym zbuntowanych intelektualistów oraz stoczniowców. Obecnie jednak maleje podobno zaklęty czar owej poezji. Maria Janion twierdzi, iż na naszych właśnie oczach symbole i paradygmaty romantyzmu kończą swe panowanie. Czyżbyśmy naprawdę byli świadkami schyłku kultu pewnej epoki naszej literatury, studiowanej przez kolejne generacje belferów — gimnazjalnych i akademickich, niemalże na klęczkach. I to tak gorliwie, że często na niej kończyli wykład historii literatury, choć matura była na karku (pisałem o tym w młodzieńczym, a zbuntowanym artykule w rok po jej zdaniu: *Anno domini* 1948, w „Płomieniach").

Omawiany zbiór studiów na pewno jednak nie był pisany na kolanach: ich autor zdawał też sobie świetnie sprawę z tego, iż zajmuje się utworami, które mało kto już dziś zwykł czytać. Kto sięgnie po *Irydiona*, *Króla-Ducha* czy *Konfederatów barskich*? To samo zresztą da się powiedzieć o całej poetyckiej twórczości Kajetana Koźmiana: natomiast jego pamiętniki, ale te pełne, nieocenzurowane, jakie ukazały się dopiero w naszym stuleciu, stanowią — moim zdaniem — wręcz pasjonującą lekturę. Kult Mickiewicza, tak wnikliwie przez Treugutta analizowany, sprawił, iż w poprzednich edycjach wycinano z nich fragmenty uznane wręcz za bluźniercze. Koźmian zaś pisał, że autor *Reduty Ordona* podburzał nierozumnie do walki. Ale gdy ta wybuchła, uciekł za granicę, gdzie układał „jadem i zuchwałością zaprawione pieśni, szczekał w nich na wszystko, co tylko towarzystwo ludzkie czci i szacuje". A przesyłając owe „bezbożne bazgraniny do kraju, ileż nowych nie narobił ofiar" — pisał Koźmian.

Talent „wielkiego tłumacza kultury" (bo tak chyba można określić telewizyjną działalność Stefana Treugutta) sprawił, iż o arcynudnych, mówiąc szczerze, odach najpierw pro- a następnie antynapoleońskich Koźmiana potrafił napisać w sposób tak bardzo interesujący i odkrywczy. Zwalniając nas przy tym zarazem od obowiązku ich ponownego czytania. Z ustaleń Treugutta wynika zresztą wyraźnie, iż oddawanie dworskiego pióra w służbę kolejnych władców i sprzecznych ze sobą ideologii nie stanowi wcale wynalazku naszego stulecia. Jeszcze grubszą opowieść o „hańbie domowej" dałoby się napisać na podstawie utworów poetyckich czy publicystycznych, powstałych najpierw w okresie Księstwa Warszawskiego, a następnie w latach Królestwa Polskiego.

Cóż mówić o wierszokletach w rodzaju osławionego Molskiego („Idzie Molski, w ręku oda, dla Chrystusa, dla Heroda, a za pasem wierszy trzysta dla przyszłego Antychrysta"), skoro nie lepiej poczynali sobie luminarze naszej kultury. Wystarczy przypomnieć wypowiedzi Staszica na temat Polski jako przedmurza, broniącego Europy przed Moskalami. Kiedy Królestwo znalazło się pod berłem cara, przezorny statysta zamienił ich na „Kałmuków", którzy nigdy przecież naszych ziem nie najeżdżali. Nie każdy okazał się równie przezorny, co kahał poznański, który w 1806 r. w hymnie sławiącym Napoleona z patosem iście biblijnym w ostrym tonie piętnował jego wrogów: „chciwych wyspiarzy" zamieszkujących „okrutny Albion" oraz Aleksandra. Kiedy się jednak bliżej wczytamy w tekst panegiryku, to się okaże, że przezorni Izraelici natrząsają się z Aleksandra... Macedońskiego. Wygrażając dalekiej Anglii nie wspomnieli zaś ani słowem o niedawnych władcach, czyli Prusakach.

Choć znaczną część studiów, esejów i szkiców zawartych w książce Stefana Treugutta znałem już wcześniej, przeczytałem je na nowo z wielkim zainteresowaniem i to jako dzieło kolegi po fachu. Po stokroć słusznie znalazł się we wspomnianym *Słowniku historyków polskich*. I jaka szkoda, iż nie zdążył ukończyć studiów nad legendą napoleońską, widzianą z perspektywy nie tylko jednego czy nawet dwóch krajów (Francji i Polski). Tym bardziej, że wśród innych zalet posiadał również talent syntetycznego ujmowania zagadnień, dar wśród humanistów coraz niestety rzadszy.

Janusz Tazbir

Romantyzm – jaki?

Wydana w KUL-owskiej serii „Studia Norwidiana" książka Zofii Stefanowskiej[1] przypomina i gromadzi szkice i referaty, rozproszone dotychczas w wielu różnych miejscach. Wszystkie artykuły łączy wspólna intencja „przywrócenia Norwida historii (...) polskiego wieku XIX", jak pisze w *Usprawiedliwieniu* autorka.
Dziś wydaje się, że to miejsce jest oczywiste i bezsporne. W szkole twórczość poety omawia się zaraz po dziełach Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, a samego autora honoruje tytułem „czwartego wieszcza". Krytyczne wydanie jego *Pism wszystkich*, w edytorskim opracowaniu Juliusza W. Gomulickiego, jest powszechnie dostępne. Zatem praca nad przywracaniem Norwida historii literatury polskiej, a także świadomości literackiej, praca, w którą trzydzieści lat temu włączyła się Zofia Stefanowska, wydaje się nie tylko zakończona, lecz i zwieńczona sukcesem.
A jednak... Wznowione po latach szkice zachęcają do małego rachunku sumienia, do ponownego zastanowienia się nad, z pozoru oczywistym i bezspornym, miejscem Norwida w polskim romantyzmie.
Nie zamierzam podważać – tak znakomicie i trafnie przez Stefanowską dowodzonych i argumentowanych związków poety z tą epoką. Argumentacji nie przypominam, ponieważ na trwałe weszła już do kanonu edukacyjnego. Romantyczność Norwida, jakkolwiek różna od Mickiewiczowskiej, jest już bezsporna.
Sprawą otwartą wciąż natomiast pozostaje problem romantyzmu z Norwidem. I to dziś wydaje mi się najciekawszą kwestią, podjętą przez Zofię Stefanowską.
W artykule *Norwidowski romantyzm*, napisanym prawie trzydzieści lat temu, autorka wyraziła swój sprzeciw wobec obowiązującej jeszcze wówczas „przednorwidowskiej" koncepcji romantyzmu, ukształtowanej „pod nieobecność poety Cypriana Norwida". W obronie Norwida–romantyka pisała zaczepnie, z polemiczną pasją: „Jeśli nie pasuje

---

[1] Z. Stefanowska *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, Towarzystwo Naukowe KUL, „Studia Norwidiana".

nam do modelu poezji romantycznej, to nie dlatego, że jest złym romantykiem, ale dlatego, że nasz model romantyzmu jest zły".
Co złego jest w tym modelu? Jego jednostronność. W wersji kanonicznej, wieszczej jest to literatura historycznie związana z okresem Wiosny Ludów, jej wielkimi nadziejami i spektakularnymi militarnymi klęskami w całej Europie. Jest to literatura uwikłana w problemy walki wyzwoleńczej Polaków, świadomie niwelująca różnice między słowem poetyckim a czynem dziejotwórczym oraz — co się z tym ściśle łączy — kreująca wizje historiozoficzne o wielkim finalnym celu: zbawieniu ludzkości.
Otóż, ów wieszczy styl okresu Wiosny Ludów w potocznej, ukształtowanej przez szkołę, świadomości pozostaje jedyną obowiązującą do dziś wersją polskiego romantyzmu. Paradoksalnie więc, choć z uhonorowanym Norwidem, jest to wciąż romantyzm „przednorwidowski".
„Wybiórcza" pamięć cechuje nie tylko potoczną, powszechną świadomość zbiorowości. Jeśli przypomnimy sobie manifestacje „szyderców" sprzed trzydziestu paru lat oraz bogatą literaturę z tej inspiracji zrodzoną: od *Wariacji pocztowych* Kazimierza Brandysa po późną eseistykę (tę z lat 80.) Andrzeja Kijowskiego, to spostrzeżemy, że głównym przedmiotem krytyki oraz emocjonalno-intelektualnej udręki naszych wybitnych pisarzy współczesnych pozostawał wyłącznie ideowo-patriotyczny kanon *Dziadów* części III i *Kordiana*. I doprawdy, nie byłoby w tym nic niewłaściwego, gdyby nie fakt, iż pisarze ci, jakże często zżymający się na „fatalne" dziedzictwo romantyzmu, zamiast odkrywać jego różnorodność, owej fatalności przeczącą, popadali zazwyczaj w niewolnicze naśladownictwo polemicznego stylu Brzozowskiego lub Gombrowicza oraz mało twórcze powtarzanie ich repertuaru obrachunków.
To, między innymi, decydowało o niemożności prawdziwego sporu, poważniejszych rewizji (choć były i takie), a w konsekwencji przeszkadzało w twórczym przekształcaniu dziedzictwa przeszłości.
Bo czyż można było serio i z przejęciem traktować grę pozorów między obrońcami kanonicznej wersji romantyzmu (do nich w latach sześćdziesiątych należał przede wszystkim ideolog PRL-u Zbigniew Załuski) a zwolennikami szybko kanonizującej się, antymickiewiczowskiej, wersji krytycyzmu czy rewizjonizmu. I jedni, i drudzy przedkładali po prostu mit nad chęć poznania prawdy. Niedawno, bo

ledwie kilka lat temu, we wstępie do Czytelnikowskiego wydania *Dzieł* Mickiewicza, Stefan Treugutt, upominając się o potrzebę podjęcia dialogu z Mickiewiczem (zamiast sporu o Mickiewicza), pisał z ironią i smutkiem:

[...] opatrzony najróżniejszymi objaśnieniami, zachwalany i bardziej wszechstronnie oświetlony niż cokolwiek już oświecający, żegluje Mickiewicz razem z nami, podobny do tych ozdobnych figur pozłacanych, jakie upiękniały w dawnych wiekach dzioby okrętów na postrach wrogom, na radość i sławę swojaków.

Nazwisko Mickiewicza można tu potraktować jako synonim całej epoki i kulturalnego dziedzictwa Polaków, jako najtrwalszy symbol polskości.

I Stefan Treugutt, i Zofia Stefanowska (i nie tylko oni, oczywiście) poszukiwali takiej historycznoliterackiej perspektywy, która — nie dezawuując zupełnie naszych myślowych nawyków — czyniłaby je mniej apodyktycznymi, bardziej krytycznymi, a w konsekwencji pozwalałaby rozszerzyć nazbyt sztywną koncepcję romantyzmu o treści dotychczas zaniedbywane lub odrzucane. Taką intencję można odczytać z ich dawnych szkiców: Treugutta o Słowackim i Krasińskim, Stefanowskiej o Norwidzie.

Ciekawe, że poszukując tematów badań i refleksji wokół, czy poza, zsakralizowanym centrum naszej kultury, oboje autorzy w końcu do tego centrum dotarli. Tak w każdym razie sądzić można po ich ostatnich wypowiedziach: rewelacyjnym *Mickiewiczu — domowym i dalekim* Treugutta czy szkicu Stefanowskiej *Le génie du poète, le génie de la nation. Mickiewicz face à l'insurection de novembre*. Widzę w tych tekstach, zapowiadających nowy, inny wizerunek Mickiewicza, nieugłaskanego, nieskonwencjonalizowanego i, co może najważniejsze, niewygodnego dla naszych sumień — przekorną replikę na werdykt Marii Janion o końcu romantyzmu, dekomponującą nasze wyobrażenia o tym dziedzictwie. Przede wszystkim jednak dostrzegam w nich mądry i dojrzały namysł nad naszą przeszłością i tradycją, które nie muszą być tylko materiałem do oklepanych czytanek, stereotypowych wizerunków dobrych (a jeszcze i prawdziwych) Polaków lub — dla przeciwwagi — przedmiotem prześmiewczej krytyki, zazwyczaj jednostronnie zwróconej przeciw straceńczym gestom bohaterskim. Tradycja i przeszłość w ujęciach Stefanowskiej i Treugutta stają się treścią dialogu, sprawiedliwego sporu, a w konsekwencji możliwością

pełniejszego samopoznania i samookreślenia — nie w relacji do zmistyfikowanych opowieści o dawnych czasach (to już było), lecz na miarę naszej, doświadczonej przez nas (zbiorowo oraz indywidualnie) historii.

Szkice Stefanowskiej o Norwidzie, czytane teraz, gdy znamy późniejsze prace autorki, zwłaszcza jej wypowiedzi o Mickiewiczu, wydają się ciekawe także jako fragment formującego się w jej twórczości wizerunku całego romantycznego dziedzictwa.

Przypominając polemiki Norwida, Stefanowska przedstawia go jako poetę dialogu, nie zaś „likwidatora" epoki. Jego spór z Mickiewiczem (najostrzejszy w okresie tworzenia legionu włoskiego) uważa za konflikt „wewnątrzromantyczny". Norwid „antymickiewiczowski" jest dla niej także „mickiewiczowski", bo taki właśnie był rodowód jego twórczości. Autorka skrupulatnie opisuje, jak przejęte po wielkich poprzednikach wzorce poetyckie czy idee historiozoficzne zrazu inercyjnie ciążą nad twórczością autora *Promethidiona*, by stać się z czasem obiektem antymickiewiczowskich polemik, rewizji oraz impulsem do artystycznych samookreśleń — dokonywanych zawsze w kontekście romantyzmu.

Taki wizerunek poety reorganizuje historycznoliteracką koncepcję epoki, powstałą w czasach jego „nieobecności". Znaczy to, że romantyzm wieszczów, jako zjawisko pewnego tylko okresu, nie może być traktowany jako jedyny styl czy kodeks ideowy pierwszej połowy XIX wieku. Twórczość Norwida, krytyczna wobec poprzedników, staje się impulsem do pełniejszego poznania epoki: jej ideowej różnorodności i skomplikowania. Na tym tle poezja wieszczów nie tylko nie traci, ale zyskuje nowe treści: staje się bardziej wieloznaczna, bardziej dramatyczna niż nasze potoczne o niej wyobrażenia.

Autor *Vade-mecum*, wstępujący w życie literackie już po załamaniu się haseł Wiosny Ludów, postrzega swą epokę w sposób bardziej — a może tylko inaczej — skomplikowany niż poprzednicy. Wedle jego słów, cytowanych przez Zofię Stefanowską, styl czasom nadają, oprócz haseł „romantyzmu", „postępu", „ludu", także: elektryczność, koleje żelazne, cudzołóstwa i rzeczpospolite. I z całym tym wieloznacznym „inwentarzem" cywilizacji, dobroczynnym, ale i przerażającym musi poradzić sobie poeta (a może po prostu Polak) dziewiętnastowieczny. Podobnie myśleli również jego rówieśnicy, tworzący „Cyga-

nerię Warszawską", co dokumentuje autorka w szkicu *Poeta wieku kupieckiego i przemysłowego.*
W artykule tym Stefanowska dokonuje również przesunięcia czy raczej wydłużenia perspektywy badawczej, uznając za reprezentatywne dla późnego romantyzmu zjawiska (którym dał wyraz Norwid i jego rówieśnicy), poczytywane dotąd za charakterystyczne dla modernizmu. Konflikt artysta–odbiorca, sytuacja sztuki w społeczeństwie industrialnym. Tutaj też świetnie uchwycone zostaje „rozpoznanie cywilizacyjne", dokonane przez drugie pokolenie romantyków, rozpoznanie radykalnie różne od nieświadomej mistyfikacji ich poprzedników. Ci ostatni, wedle Stefanowskiej, uważali polityczne przeszkody w kontakcie ze wspólnotą za podstawowy wyznacznik pisarskiej kondycji; swą samotność wieszczów, proroków tłumaczyli narodową niewolą i cenzurą zaborców. Umykał im zupełnie fakt,

że stoją wobec zjawiska ogólniejszego, które — wraz z rozwojem kultury przemysłowej — w coraz większym stopniu kształtuje sytuację każdego pisarza. Jako specyficznie polskie skłonni byli traktować to, co było funkcją przemian cywilizacyjnych w całej Europie XIX w. W kategorie proroka narodowego i jego misji ujmowali nie tylko los emigracyjnych reprezentantów kraju niewolonego, ale i zespół zjawisk określanych przez relację między producentem literatury jako towaru a jego odbiorcą. W kategorie proroka narodowego i jego misji ujmowali problematykę wyobcowania społecznego pisarza.

Otóż, jak dowodzi Zofia Stefanowska, zarówno manifesty poetów „Cyganerii Warszawskiej", jak „świadomość profesjonalna" Norwida przełamywały ten romantyczny schemat myślenia. W miejsce relacji, wieszcz–naród podsuwały inną: artysta–potencjalni odbiorcy i potencjalne zyski ze sprzedaży sztuki. Sama sztuka była dla nich manifestacją wolnego ducha, wieszczym słowem skierowanym do wspólnoty, ale była też towarem rynkowym.
To, dokonane przez młodsze pokolenie romantyków, „rozpoznanie cywilizacyjne" zaowocuje z czasem nie tylko prekursorskimi ideami sztuki uczestniczącej w codziennym życiu społeczeństw, ale także niepopularnymi wymaganiami, kierowanymi do własnego narodu, by nie zasklepiał się w przeszłości i niewolą nie tłumaczył duchowego marazmu, by czerpał z cywilizacyjnych przemian Zachodu, by — niezależnie od klęski politycznej — pozostał narodem twórczym, wnoszącym własne wartości duchowe do pracy całej ludzkości. Wymagania owe były nie tylko konstrukcjami myśli polemicznej, lecz

miały także ściśle praktyczny cel — stworzenie świadomej publiczności literackiej, która chłonie idee i płaci za książki.
Norwid i jego rówieśnicy widziani przez Zofię Stefanowską jako ci, którzy dopełniają epokę i jednocześnie zapowiadają następną, byliby więc niezbędnym ogniwem w łańcuchu pokoleń, swą twórczością wypełnialiby „schyłek". Konieczny „międzyczas" w chronologii epok. Gdybyż jednak byli!
Zdumiewając się błyskotliwym młodzieńczym debiutem Norwida oraz przedwczesną (w wieku lat trzydziestu), rozgoryczoną starością poety, pytając o to, dlaczego jego program poetycki nie stał się programem całego pokolenia i dlaczego to pokolenie między Mickiewiczem a pozytywistami było „nieobecne", Stefanowska dotyka, jak sądzę, sprawy fundamentalnej dla kształtowania się naszej zbiorowej świadomości, dla tworzenia się pewnego stereotypu polskości, do dziś będącego wartością obiegową, potoczną. Nieobecność tego pokolenia miała i fizyczny, i duchowy sens. W tym pierwszym oznaczała po prostu represje. „Aresztowania, zsyłki, przedwczesne zgony, załamanie po klęsce Wiosny Ludów, emigracyjna nędza, terror w kraju — oto czynniki, które wprost fizycznie rozbiły tę potencjalną nową falę romantyzmu polskiego" — czytamy w szkicu *Norwidowski romantyzm*.
Ci, co zostali, zaprzepaścili — po świetnych nieraz debiutach — możliwości twórczego rozwijania literatury, wpadli w epigoństwo, powielali zbanalizowane już poetyckie wzorce poprzedników (przykładem Lenartowicz). Wtórność tej generacji była formą duchowej nieobecności. Ale — trafnie spostrzega Stefanowska — pokolenie Norwida niejako zmuszone było do naśladownictwa. Bowiem autorytet poezji trzech wieszczów był nieporównywalnie większy niż jakiekolwiek nowe szkoły czy prądy w sztuce.
„Być patriotą, a nie być naśladowcą Mickiewicza — jakżeż było trudno" — pisze autorka, rozumiejąca sytuację pokolenia. Czasy po klęsce (a nasza historia XIX i XX wieku składała się prawie wyłącznie z takich okresów) nie sprzyjały rewidowaniu tradycji wieszczów. Mierzyć się z nią znaczyło „mierzyć się z kodeksem patriotyzmu polskiego, z ostoją narodowego bytu". Nie było to łatwe.
Tym większy szacunek należy się Norwidowi, który pierwszy odważył się przeciwstawić przymusowi epigonizmu w poezji, i nie tylko w poezji, bo także w samej historii — paradoksalnie bezdziejowej, bo

naśladowczej wobec nakazów militarnej walki o wolność w czasie odmienionym.

Jeśli dobrze rozumiem intencję Zofii Stefanowskiej, przywrócić Norwida polskiej historii XIX wieku znaczy nie tylko poszerzyć wizerunek epoki romantycznej o nowe, nieobecne w twórczości wieszczów, tematy, idee czy poetyckie wzorce, ale również starać się poznać i zgłębić zbiorową biografię jego *lost generation*.

Odnoszę wrażenie, choć autorka wprost nigdzie o tym nie mówi, że biografia tej generacji pełniej niż losy poprzedników wydaje się symbolizować historię *alla pollaca*. W pojęciu tego „straconego pokolenia" mieści się bowiem nie tylko pamięć o klęskach powstań, śmierci w bitwach, o więzieniach i zsyłkach, ale również doświadczanie tradycji narodowej jako pewnego przymusu. Objawiał się on, między innymi, w konieczności cenzurowania i zakłamywania życia. Objawiał się w nieciągłych biografiach, w których po niesfornej, zbuntowanej młodości, manifestującej własną inność następowała nagła i przedwczesna starość, zwykle uległa wobec psychicznych urazów wspólnoty.

Przymus objawiał się jednak najdotkliwiej w niemożności wyartykułowania wielu istotnych doświadczeń, nie mieszczących się w patriotycznym kanonie, więc objętych milczeniem, nieobecnych w świadomości zbiorowej.

O misji tajnej mówcie, o małpach nie mówcie — zwracał się do potencjalnych komentatorów swej dziwnej biografii bohater *Wariacji pocztowych* (który w niewoli tureckiej będąc, mieszkał w jednej klatce z małpami). To bardzo dobra pointa dla naszej zmistyfikowanej samowiedzy, samowiedzy którą Norwid tak bardzo chciał zmusić do samokrytyki i pracy nad sobą.

Zrozumieć więc romantyzm z Norwidem, to nie tylko wypełnić historycznoliterackie luki i zaniedbania. To także, w dużej mierze, przyjrzeć się raz jeszcze, i może inaczej, genealogii nas samych, zobaczyć w stuletniej perspektywie nasze polskie niespełnienia, urazy i skazy, naszą historię sekretną, nie zawsze harmonizującą z patosem poezji tyrtejskiej, nasze duchowe lenistwo i obłudę, chętnie wciąż usprawiedliwiane powinnościami wobec narodu, romantycznym dziedzictwem i niesprawiedliwą historią.

Namysł nad biografią i twórczością autora *Rzeczy o wolności słowa* przypomina nam prawdę banalną, ale mało praktykowaną, byśmy, pamiętając o naszym dziedzictwie, nie stali się niewolnikami pozorów

i zmyśleń; byśmy nie negując potrzeby samoakceptacji, nie popadali w samouwielbienie i pogardę dla innych; byśmy pamiętali, że w naszym zbiorowym rodowodzie wiele jest splecionych ze sobą wątków, i w każdym z nich jest jakieś ziarno mądrości. Taką widzę korzyść z przypomnianych teraz, i wciąż poruszających umysły, szkiców Zofii Stefanowskiej o Norwidzie — romantyku innym niż Mickiewicz, ale przecież romantyku.

Lidia Burska

Mickiewicz i my

Nie ma chyba w literaturze polskiej autora, o którym napisano by więcej niż o Mickiewiczu. *Zarys bibliograficzny* z roku 1957 liczy 150 stron wypełnionych gęsto tytułami; dziś, po trzydziestu ośmiu latach ta liczba — gdyby wreszcie ukazał się tom Nowego Korbuta — wydatnie by się powiększyła. Mickiewiczem zajmowali się wszyscy liczący się historycy literatury, krytycy, językoznawcy, a także wielu historyków, artystów i pisarzy. Zrobiono więc sporo, choć — rzecz jasna — „tematu nie wyczerpano".

Mickiewiczologia zatem stanowi szczególną dziedzinę literaturoznawstwa, a zwłaszcza historii literatury. Jej bogaty dorobek bowiem — jeśli nie obezwładni badacza — zmusza do ciągle nowych poszukiwań i eksperymentów. Innymi słowy ci, którzy piszą obecnie o Mickiewiczu, skazani są na tematyczną i metodologiczną innowacyjność. Nie przedstawia się to jednak tak prosto, albowiem w naszej zbiorowej polskiej podświadomości — kształtowanej przez szkołę i kulturowe wzory — wciąż istnieje silna presja związanych z Mickiewiczem stereotypów.

Autorzy książki *Balsam i trucizna*[1] (będącej plonem gdańskiej sesji naukowej z roku 1991) w pełni zdają sobie sprawę z tej sytuacji. Świadczy o tym już jej tytuł i okładka. Głowa Mickiewicza na zamieszczonym portrecie przyozdobiona została nie konfederatką bynajmniej, lecz monstrualnym kameleonem symbolizującym niejednoznaczność naszego stosunku do poety. To truje, to koi. Równie

---

[1] *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. E. Graczyk i Z. Majchrowski, Gdańsk 1992.

prowokacyjnie brzmi podtytuł: *13 tekstów o Mickiewiczu*. Nie studiów, nie rozpraw, nie referatów, nie szkiców nawet, ale tekstów, czyli całości nie dających się dokładnie określić i podporządkować jakimś formom. Jest to bez wątpienia sprzeciw wobec „koturnowej" tradycji mówienia i pisania o wieszczu, o którym przecież nie wypadało wypowiadać się byle jak, jakoś, niepewnie. Podtytuł ów zresztą w pełni odpowiada zawartości książki — rzeczywiście składają się na nią bardzo różne formy: „referat mówiony", fragmenty dyskusji, relacje pisarza o własnym fantazmacie na temat Mickiewicza, wreszcie artykuły pisane naukowym stylem, lecz często nie pozbawione eseistycznego wdzięku.

W tym szaleństwie jest jednak metoda — teksty ułożono bardzo starannie. Książkę otwiera błyskotliwa wypowiedź Aleksandra Nawareckiego (*Mickiewicz i robaki*) o współczesnym stanie i tendencjach w mickiewiczologii. Autor przekonująco omawia przełom w tradycyjnej historii literatury (rozpiętej między monumentalnością monografii i marginalnością przyczynku), jaki dokonał się za sprawą studiów Stefanowskiej, Ważyka i Kotta o IV części *Dziadów*. Autorzy ci znaleźli sposób przejścia od drobnego „owądziego" szczegółu do wielkich i fascynujących interpretacji, odkrywających nieznane dotąd aspekty tego dzieła i światopoglądu Mickiewicza. Po owym przełomie w mickiewiczologii wykształciły się — zdaniem Nawareckiego — trzy nurty badań: nurt drobinowy, biorący sobie za punkt wyjścia jakiś szczegół z twórczości poety, nurt ekscentryczny (do którego należą np. prace Z. Kępińskiego) oraz nurt „nieobecności", zajmujący się tym, co wokół Mickiewicza i w związku z nim się działo — zarówno w życiu jak i w literaturze. Tytułowa metafora „robaka" jest dla Nawareckiego czymś więcej niż tylko dowcipną trawestacją przywoływanych przezeń studiów, kryje się tu nowa propozycja badawcza, kierująca uwagę na to, co nie jest widoczne w twórczości Mickiewicza gołym okiem. Innymi słowy chodzi o odczytywanie ukrytych sensów w pozornie nieistotnych detalach, wyrażeniach czy sytuacjach, czyli o „zejście w głąb Mickiewiczowskiego mikrokosmosu".

Kolejne zawarte w książce teksty w pełni potwierdzają diagnozę Nawareckiego. Pierwsze dwa należą do nurtu „drobinowego", następne trzy — do ekscentrycznego, reszta do nurtu „nieobecności": tu, w miarę posuwania się do końca lektury, Mickiewicza robi się coraz mniej, aż wreszcie pojawia się literacka fantazja Pawła Huelle-

go o tym, że gdyby powstanie listopadowe zwyciężyło, nie byłoby takiego wieszcza, jakiego znamy. Czyli poeta znika, choć tylko w trybie przypuszczającym. Kwestia ta zresztą — co Huelle umiejętnie zasugerował — nabiera w dzisiejszych czasach wolności nowego, niepokojącego sensu. Sprawa współczesnego odbioru Mickiewicza (czy raczej kryzysu w tej dziedzinie) pojawia się następnie w dyskusji kończącej tę książkę.

Ów zbiór „tekstów" — mimo zaprogramowanego buntu wobec tradycji — nie przynosi zasadniczych rewizji. Bardziej dopowiedzenia bądź wstępne rekonesanse o niewiadomych jeszcze skutkach. Stanowi więc dokument czasu przełomu i przewartościowań, a nie konkretną zapowiedź „nowej epoki w historii literatury polskiej".

Gdyby chcieć się posłużyć metaforą zaczerpniętą ze znakomitego tekstu Stanisława Rośka o zwłokach Mickiewicza (*Łzy i słowa*) — z dziełem poety stało się teraz to, co kiedyś w Konstantynopolu z jego umarłym ciałem, które milczało i nic nie znaczyło, pomimo szumu, jaki wokół czynili ci, co pozostali. Trzeba było dystansu, odległości, by postać wieszcza nabrała nowych znaczeń, by materialne, konkretne istnienie zamieniło się w byt symboliczny. Może i poezja Mickiewicza w jakimś sensie zamilkła, wyczerpała swe możliwości i musi upłynąć czas jakiś, aby nastąpiła nowa jej semiotyzacja?

Myślę, że tak właśnie jest — i to podejrzenie — głośno wyrażane w końcowej dyskusji — widać również w niektórych tekstach. „Prawdy żywe" Mickiewicza już niezupełnie są dla nas żywe, uwagę zaś zwraca raczej narosły przez te sto kilkadziesiąt lat mit, stworzony przez czytelników, poetów i historyków literatury. Stworzony, spetryfikowany i — dodajmy — nudny. U wielu autorów tej książki taką nudę się wyczuwa i to ona nie pozwala im na przekroczenie granicy wąsko pojętej analizy czy opisu. Robią to „sztuka dla sztuki", bez ciekawości, czy ich wnioski mogłyby zmienić „całościowy" obraz Mickiewicza.

Tak jest na przykład w przypadku tekstu Zbigniewa Majchrowskiego (*Czarne znamię na czole Konrada*), gdzie nowa, egzystencjalna wykładnia Konradowej rany nie skłania autora ani do reinterpretacji *Dziadów*, ani do innego odczytania biografii Mickiewicza.

Tak jest także w tekście Kwiryny Ziemby (*Skażony i natchniony. W kręgu Mickiewiczowskich tematów samotności*), która opisawszy precyzyjnie — na przykładzie konfrontacji Wielkiej Improwizacji

i wiersza *Do Samotności* — niemożność przekroczenia własnego „ja" przez poetę i osiągnięcie metafizycznej pełni — nie próbuje odpowiedzieć, co ten fakt może znaczyć w artystycznym i ludzkim wymiarze biografii wieszcza. Czy dlatego przestał pisać?
Majchrowski koncentruje się na Konradowej ranie, Bogusław Dopart z kolei (*O „człowieku wiecznym"*) w ogóle jej nie zauważa, wpisując bohatera *Dziadów* w biblijny dramat adamicki.
Widać z tego, że autorów tak bardzo absorbuje własny pomysł interpretacyjny, iż zapominają o celu swojego badania, którym powinno być chyba poszukiwanie prawdy o Mickiewiczu w szerszym niż jeden utwór zakresie. Wyraźnie występuje ta tendencja również w tekście Stefana Chwina (*O czym wolał nie pisać Mickiewicz w „Konradzie Wallenrodzie"*), gdzie omówiono „dopowiedzenie" do *Konrada Wallenroda* zawarte w dziełach późniejszych twórców, polemicznie traktujących wersję Mickiewicza. Badacza do tego stopnia zajęło streszczanie „demaskatorskich" względem pierwowzoru innowacji, że nie starczyło mu czasu na jakąś porządkującą refleksję, choćby odpowiedź na parę nasuwających się pytań: dlaczego poemat o charakterze symbolicznym i alegorycznym próbowano „pomniejszyć", przełożyć na język realizmu i psychologii? dlaczego tamte omówione polemiczne utwory są zapomniane i jaki to ma związek z trwałością romantycznego systemu w naszej kulturze? Takich pytań autor nie stawia, zadowalając się obecną w podtekście tezą, iż Mickiewicz „ułatwił" sobie zadanie i dopuścił się manipulacji.
Wymieniona tu grupa artykułów (dotycząca spraw szczegółowych lub poprzestająca na opisie jakiegoś zjawiska) pozwala odpowiedzieć częściowo na pytanie postawione przez autorów książki i rozważane w dyskusji: dlaczego kult poety tak silny w XIX wieku słabnie w naszym czasie?
Myślę, że dlatego, iż Mickiewicz przestał budzić autentyczne zainteresowanie, także u niektórych badaczy. Wedle tego — niekoniecznie w pełni uświadamianego mniemania - wszystko już o nim wiadomo i możliwe są jedynie drobne, dotyczące detali korekty interpretacyjne. Tego rodzaju przekonanie właściwe jest często tym, którzy jednocześnie pragnęliby uwspółcześnić Mickiewicza, pokazywać przy jego pomocy dzisiejsze problemy. Da się to zrobić, oczywiście, lecz wspólna płaszczyzna porozumienia będzie — siłą rzeczy — dość ogólna, więc w sumie nudna. Cóż to bowiem za satysfakcja stwierdzić, iż poe-

ta także odczuwał ból egzystencji, czy też marzył daremnie o transcendencji, o przekroczeniu własnego „ja"? Owe próby przybliżania dzisiejszym czytelnikom twórczości wieszcza są wyrazem ukrytej niechęci do kategorii obcości, która wszak powinna być czynnikiem inspirującym, a nie deprecjonującym.

Tymczasem — moim zdaniem — nowa „semiotyzacja" Mickiewicza możliwa jest właśnie poprzez odpowiedni dystans, a nie sztuczne skracanie odległości. To, co oryginalne, niepowtarzalne, dziwaczne, związane wyłącznie z minioną epoką większą budzi ciekawość. Wie o tym dobrze Rymkiewicz, pisząc wytrwale kolejne tomy historii tamtego utraconego czasu. Przecież dopiero różnice pomiędzy Mickiewiczem i nami pozwalają określić współczesną naszą tożsamość.

Przykładem niedoceniania owej kwestii, a tym samym badawczego niespełnienia jest tekst Ewy Graczyk (*Szczęście „Pana Tadeusza"*). Autorka użyła tu (ze świadomością popełnianego anachronizmu) Bachelardowskiego wizerunku domu dla pokazania ukrytych sensów zawartych w opisie Soplicowskiego dworu. Pomysł wspaniały i mógł przynieść efekty, gdyby owa interpretacja poparta została uważniejszą lekturą tekstu (np. kuchnia — osobna — jednak istnieje w Soplicowie...) oraz konfrontacją z realiami architektonicznymi i obyczajowymi epoki (ciekawie omówiła je Marta Piwińska w artykule *Staropolska „nauka budownicza" w „Panu Tadeuszu"*[2]). W ostatecznym więc rozrachunku autorka nie może kompetentnie rozstrzygnąć, czy kreacja Mickiewicza odwzorowywała potoczną świadomość i potoczne doświadczenie, czy też narzuciła współczesnym i potomnym osobistą wizję poety?

Wśród omawianych „13-tu tekstów o Mickiewiczu" są jednak i takie, dla których powiększający się dystans pomiędzy nami i wieszczem okazuje się czynnikiem sprzyjającym otwieraniu nowych perspektyw badawczych. Najwyraźniej widać to w artykule Bolesława Oleksowicza trochę myląco zatytułowanym *O potrzebie „czarnej legendy" Mickiewicza* (no bo skoro taka legenda nie powstała, to już nie powstanie). Nie chodzi wszakże o legendę, ale o analizę wszelkich — nieudanych w końcu — prób stworzenia takiej legendy przez współczesnych poety, a przynajmniej o zebranie i wydanie w antologii

---

[2] M. Piwińska *Staropolska „nauka budownicza" w „Panu Tadeuszu"*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" XXV (1990), s. 109–122.

wszystkich nieprzychylnych Mickiewiczowi wypowiedzi i dokumentów. Póki Mickiewicz był — w powszechnej opinii — „wiecznie żywy" — takie „kalanie świętości" mogłoby zostać potraktowane jako małostkowa złośliwość. Obecnie zaś — właśnie dzięki odpowiedniemu dystansowi — pozwoliłoby to na wzbogacenie wiedzy o tamtej epoce i na uzyskanie wielowymiarowego obrazu funkcjonowania narodowego wieszcza w polskiej kulturze romantycznej.

Równie ciekawą propozycję, wytyczającą kierunek nowych badań, stanowi tekst Andrzeja Chojeckiego *O tytule eposu Adama Mickiewicza*. Autor zajął się tytułem i kilkoma wersami inwokacji, przywołując wszelkie możliwe asocjacje zawartych tam sformułowań. Owo zestawienie pozwoliło mu stwierdzić, że „wszystko, co istnieje w *Panu Tadeuszu* jest Logosem, jest apoteozą, jest Bogiem, a Bóg jest Logosem" (s. 87). Rozpoznania Chojeckiego mają charakter wstępny i czynione są ze świadomością grożącego w tym wypadku przeinterpretowania. Niemniej idea badania twórczości Mickiewicza pod kątem ukrytych w języku dodatkowych sensów wydaje mi się bardzo obiecująca. Szczególnie, że zbyt często zapominamy o językoznawczej wiedzy i niesłychanym językowym wyczuciu samego Mickiewicza, jak również i o tym, że jego polszczyzna nie jest dokładnie naszą polszczyzną nie tylko w łatwo zauważalnej warstwie słownictwa.

Kwestii języka dotyczy również tekst Justyny Kurc *Jana Lechonia „mówienie Mickiewiczem"*. Szkoda, że autorka ograniczyła się wyłącznie do opisu i kwalifikacji tego zjawiska, przez co można odnieść wrażenie, iż rzecz dotyczy wyłącznie Lechonia. Tymczasem Mickiewiczem „mówiło" wielu — od pierwszych pokoleń romantyków poczynając. Słowacki też w jakimś sensie „mówił" Mickiewiczem, więc w przypadku Lechonia warto by się pokusić o odnalezienie i takich zapośredniczeń. Sprawa jest ciekawa, toteż suchy opis pozostawia u czytelnika niedosyt, pozwalający jednocześnie wierzyć, że jest to tylko etap wstępny obszerniejszej pracy.

Dwa najlepsze moim zdaniem teksty tej książki: Stanisława Rośka *Łzy i słowa* oraz Doroty Siwickiej *Obrok duchowy. O Mickiewiczu-towiańczyku* nie dotyczą bezpośrednio twórczości poety, niemniej są bardzo ważne dla zrozumienia istoty zjawiska, jakim był Mickiewicz. Łączy obie te prace — prócz rzetelności naukowej — przekonanie, iż ówczesnych odczuć, spraw i problemów nie da się pojąć metodą łat-

wych analogii ze współczesnością, przeciwnie — trzeba starać się odnaleźć ich inność właśnie.
Tekst Rośka (będący fragmentem zamierzonej większej całości) poświęcony został fenomenowi zgonu Mickiewicza, oglądanemu na tle kultury i obyczaju tamtej epoki. Mamy tu niezwykle interesujący opis tego szczególnego odcinka czasu, w którym Mickiewicz ulega swoistej metamorfozie: z żywego człowieka przemienia się w postać historyczną. Nie następuje to w jednej chwili i właśnie ów okres niegotowości, formowania się nowych znaczeń przyciąga uwagę autora. Wybrał on wyjątkowo ciekawy punkt obserwacyjny, z którego widać początki pośmiertnej legendy wieszcza: drobne, pozornie przypadkowe, niezależne fakty zaczynają powoli przylegać do siebie i kształtować nową całość. W dodatku autor nie pokazał tego procesu w izolacji, lecz w kontekście okoliczności towarzyszących śmierci innych znanych romantyków. I wreszcie (co dziś bywa rzadkie) zdołał — mimo sensacyjnego tematu — zachować badawczą dyscyplinę: nie poprzestał na opisie efektownych szczegółów, lecz pokazał ich nadrzędny sens. Jeśli można coś „zarzucić" temu tekstowi, to to, że stanowi tylko fragment, a chciałoby się przeczytać od razu całą książkę.
Takiego niedosytu nie budzi tekst Siwickiej, który jest doskonałą w swej logice i precyzji zamkniętą całością. Pokazuje on wyjątkowo przejrzyście proces przechodzenia sekty Towiańskiego od teorii absolutnej wolności do praktyki totalnego zniewolenia. Brzmi to jak słowa Szigalewa z *Biesów*, niemniej autorce chodziło o coś zupełnie przeciwnego, a mianowicie o wykazanie (wbrew praktyce niektórych badaczy towianizmu, ekscytujących się tanimi aluzjami do XX-wiecznych totalitaryzmów), że utopia towiańczyków poza śmiesznością i grozą miała też swój wymiar tragiczny, że wyrosła z rozterek filozoficznych tamtej epoki, a nie z politycznej pragmatyki. Dlatego więc udział Mickiewicza w „sprawie" nie był kwestią przypadku, pomyłki czy zaślepienia — jak chcą niektórzy — lecz konsekwencją wcześniejszych przemyśleń, niepokojów i życiowych wyborów.
Trzynasty tekst książki okazał się feralny — z dyskusji powstał (w wyniku technicznych usterek nagrania) tylko *Ślad śladu*. Niemniej ta fragmentaryczność dodała mu uroku poprzez to, że różne problemy zostały „punktowo" oświetlone i widać je wyraźniej. Dyskusja rozłamuje się na dwie części. Pierwsza dotyczy rzekomej „śmierci" Mickiewicza, czyli jego nieobecności w żywym odbiorze czytelniczym.

Winna jest — zdaniem rozmówców — nieprzystawalność Mickiewicza (a może w ogóle dawnej literatury wysokiej) do współczesnych norm kultury, winna jest też szkoła, bo za wcześnie zmusza młodzież do lektury trudnych utworów wieszcza, winni są historycy literatury, a i sam poeta trochę jest winien, bo zrobił się hermetyczny.
W drugiej części rozmowa schodzi na konkrety dotyczące twórczości Mickiewicza oraz obyczajów epoki i nagle okazuje się, że jest to temat pasjonujący, że ci, co przed chwilą gotowi byli uśmiercić Mickiewicza, na siłę coś z nim zrobić, nagle zapomnieli o programowym buncie i po prostu ulegli urokowi wielkiej poezji. Ten fakt może chyba służyć za ostateczne podsumowanie.

Marta Zielińska

Opinie

Ankieta „Tekstów Drugich"

Redakcja „Tekstów Drugich" zwróciła się do autorów szkolnych i uniwersyteckich podręczników historii literatury z prośbą o odpowiedzi na następujące pytania:

— Czy dla Autorów książek podręcznikowych dzisiejsza sytuacja różni się od tej sprzed roku 1990?
— Na czym polega nowość tej sytuacji dla Autorów podręczników?
— Czy postawiła przed nimi nowe zagadnienia merytoryczne i metodologiczne?
— Czy odczuwają tę sytuację jako szczególne wyzwanie i szansę dla siebie?
— Czy czują potrzebę nowego ujęcia przedmiotu, o którym piszą?
— Jeśli tak, to jaka jest skala tej „nowości", czego dotyczy i czym się wyraża?
— Jakie elementy w dotychczasowym opisie swojego przedmiotu (epoka, prąd, zagadnienia historycznoliterackie, dobór tekstów, sposób interpretacji, powiązania międzytekstowe, etc.) uważają za przestarzałe i wymagające nowego opisu, a jakie warte pozostawienia?
— Czy źródłem innowacji i inspiracji podręcznikowych jest dla nich nowa sytuacja historyczna, czy ich własne badania, koncepcje tematyczne albo hierarchie wartości?
— Jakie znaczenie dla pisania historycznoliterackich książek podręcznikowych ma wiedza teoretycznoliteracka?

— Czy pisząc podręcznik lub jego rozdział postępują w myśl przyjętych wcześniej pomysłów lub założeń?
— Jak oceniają recepcję swoich książek?
— Czy znajdują zrozumienie u czytelników, redaktorów, recenzentów?

Wypowiedzi autorów, którzy odpowiedzieli na naszą ankietę, drukujemy w porządku alfabetycznym.

Tadeusz Bujnicki

Podręcznik — „chwila obecna" i „długie trwanie"

Na ankietowe pytanie o „dzisiejszą" sytuację autora podręcznika literatury, mogę częściowo odpowiedzieć przypominając swoje uczestnictwo w sesji naukowej „Podręczniki literatury w szkole średniej. Wczoraj — dziś — jutro" (w 1989 roku właśnie), której uczestnicy próbowali bliżej określić model nowego podręcznika, uwolnionego od zobowiązań ideologicznych i ciasnych ram programowych. Ponieważ stan wcześniejszy określały przede wszystkim czynniki polityczne, na tę przeszkodę zwracano głównie uwagę.

Sama idea obowiązującego podręcznika, udzielania podręcznikom tzw. „aprobaty" przez wyznaczonego urzędnika resortu, ustalania nomenklaturowej listy autorów [...] wszystko to mówi, że podręcznik szkolny, a szczególnie z zakresu treści humanistycznych, był w PRL-u przede wszystkim narzędziem ideologii i polityki oświatowej

— pisała w *Przedmowie* do materiałów sesji z właściwą sobie bezkompromisowością Bożena Chrząstowska.
Oceniając (negatywnie) przeszłość, sesja skupiła się głównie na modelowaniu podręcznika „jutra". Wystąpiłem wówczas wspólnie z Zenonem Urygą jako autor referatu projektującego kształt podręcznika literatury współczesnej. Z drugiej strony, jako autor świeżo wydanego *Pozytywizmu*[1] pojawiłem się w roli negatywnego przykładu metody „konserwatywno-uniwersyteckiej". Natomiast do funkcji pozytywnego wzoru pretendował na sesji podręcznik *Starożytność* —

[1] *Pozytywizm*. Podręcznik literatury dla klasy II szkoły średniej. WSiP, wyd. I 1989, wyd. IV zmienione 1994.

Oświecenie (napisany przez Marię Adamczyk, Bożenę Chrząstowską i Tomasza Pokrzywniaka), którego nieszczęściem był — chyba — brak alternatywy.
Referentom i dyskutantom chodziło wówczas przede wszystkim o likwidację „białych plam", odkłamanie rozległych obszarów wiedzy o literaturze, przemieszczenie akcentów interpretacyjnych, również — w znacznym stopniu — o nadanie podręcznikom nowego kształtu metodycznego.
Dzisiaj, w 1994 roku, tamte spory nieco przybladły i utraciły radykalizm. Na rynku wydawniczym pojawiło się wiele nowych podręczników, spełniających — w wypadku romantyzmu, Młodej Polski i literatury dwudziestowiecznej — postulat alternatywności. Wielość koncepcji, inny sposób wyzyskania materiału historycznoliterackiego, rozmaity charakter traktowania adresata, wszystko to sprawia, że nie ma już potrzeby ostrego odcinania się od ujęć wcześniejszych (nie wszystkie podręczniki sprzed 1989 roku zasługują na potępienie), zwłaszcza gdy dotyczą one literatury dawniejszej. Rzecz jasna, jak sugerują dalsze pytania ankiety, odmienne warunki ustrojowe i kulturowe narzuciły konieczność daleko idących zmian, tworząc nowe hierarchie wartości, inne zadania wychowawcze, inny sposób refleksji nad dziełem literackim. Nie chcę powtarzać banałów o uwolnieniu autorów spod presji cenzury i z ciasnego gorsetu programu — są to fakty aż nazbyt oczywiste. Natomiast mniej oczywiste okazuje się to, że nadal istnieją pośrednie naciski decydujące o kształcie podręczników. Z nimi przede wszystkim winni się liczyć autorzy. Ciągle istnieją, choć ograniczone, ramy programowe (minima!), podstawowy kanon lektur oraz — co szczególnie ważne — „horyzont oczekiwań" i przyzwyczajeń odbiorców (nauczycieli i uczniów). I o ile dla nauczyciela najistotniejsza jest przejrzysta koncepcja, pozwalająca mu na sprawne operowanie wiedzą podręcznikową, o tyle percepcję uczniowską ograniczają wielorakie bariery: wieku, dojrzałości psychicznej i intelektualnej. Nie licząc się z tymi czynnikami autor podręcznika pozbawi się kontaktu z potencjalnym odbiorcą i przegra, w konkurencji z produkcją rozmaitych streszczeń, repetycji, bryków i „ściąg". To również jest ważny aspekt obecnej sytuacji na rynku wydawniczym. Jednakże pytanie o miejsce podręcznika w nowych warunkach jest nie tyle pytaniem o rodzaj „flirtu" z odbiorcą, którego należy do siebie przyciągnąć, ile o metodę interpretacyjno-poznawczą, która

postawi ucznia (i nauczyciela) przed zadaniem trudnym, ale interesującym — stworzy możliwość włączenia dzieła literackiego w szersze kulturowe, estetyczne i filozoficzne konteksty, tak aby „przygoda" z literaturą była zarazem formowaniem jej świadomego odbioru w przyszłości. A temu celowi powinien służyć klarowny i zrozumiały wykład oraz odpowiednio dobrane przykłady. Tylko tyle i aż tyle.

W jakimś stopniu potwierdzają to moje doświadczenia autorskie. Publikując w 1989 roku pierwszą wersję *Pozytywizmu*, byłem debiutantem i mój kontakt ze „szkolną polonistyką" był ograniczony. Ryzyko niepowodzenia było więc duże, doczekałem się jednak pięciu kolejnych wydań książki (która wchodzi w skład „zestawu podręczników do nauczania języka polskiego" dla II klasy szkoły średniej). Podręcznik pisany u progu zmian (w latach 1987–1988) ma niewątpliwie znamiona okresu „przejściowego", ale ze względu na przedstawianą epokę, w mniejszym stopniu mógł budzić wątpliwości merytoryczne. Poruszając się po obszarze od dawna spetryfikowanym, o ustalonej hierarchii składników literackich i światopoglądowych, wśród dzieł, których miejsce w kanonie nie ulegało wątpliwości, nie miałem tych kłopotów, jakie były udziałem autorów podręczników romantyzmu i literatury dwudziestowiecznej. Problem stanowiło raczej ujęcie metodyczne. Stąd w ostatnim, szóstym wydaniu książki (1994 r.), dokonałem zmian w tym przede wszystkim kierunku: zmieniając częściowo kompozycję, układ i wybór materiałów (uzupełniłem antologię poetycką oraz wprowadziłem fragmenty interpretacyjne z rozpraw współczesnych badaczy).

Wcześniejsza wersja mego podręcznika spotkała się z przyjęciem raczej wstrzemięźliwym. Zarzucano jej (chyba słusznie) dydaktyczny archaizm polegający na przewadze wykładu nad obudową metodyczną, której celem było by kształtowanie samodzielności ucznia. Nie formułowano natomiast poważniejszych zarzutów wobec treści książki. W gruncie rzeczy oceny były zróżnicowane, na ogół uznające wyższość tego podręcznika nad poprzednio obowiązującym.

Poza tym moja sytuacja była komfortowa — jak dotąd bowiem *Pozytywizm* jest jedynym podręcznikiem o tej epoce. Brak konkurencji ma jednak złe strony — osłabia potrzebę innowacji. Nie ma wówczas punktu odniesienia do zestawień i porównań. Utrwala przeświadczenie o niemożliwości przełamania schematu.

Tym niemniej na pytanie, czy chciałbym napisać swój podręcznik ina-

czej, odpowiadam: zdecydowanie tak. Zachętą jest z jednej strony stale przyrastający „stan badań" nad pozytywizmem: pojawiły się nowatorskie prace o twórczości Elizy Orzeszkowej (Grażyny Borkowskiej, Józefa Bachórza, Krzysztofa Kłosińskiego). O *Lalce* Prusa (Józefa Bachórza i Tadeusza Budrewicza), rozwinęły się badania nad kulturą i życiem literackim epoki (ciekawa praca Ewy Paczoskiej o krytyce), wreszcie Jan Tomkowski opublikował kontrowersyjne, ale niezwykle ciekawe, ujęcie syntetyczne okresu. To tylko pierwsze z brzegu przykłady. Ich uwzględnienie staje się koniecznością. Z drugiej strony na pozytywizm można spojrzeć tak: oto „polska droga do kapitalizmu" zaktualizowała system wartości epoki, jej stosunek do demokracji i konserwatyzmu, tolerancji i ksenofobii, zysku i filantropii, nauki i religii... Dlatego tak ważna wydała mi się koncepcja „dialogowa" antologii i niektórych partii wykładu, prezentująca znaczących adwersarzy: Comte'a i Marksa, Tarnowskiego i Świętochowskiego, Koźmiana i Limanowskiego. Być może w tym właśnie kierunku powinny pójść zmiany w następnej wersji podręcznika.

Wreszcie istotną rolę widziałbym w kolejnych przekształceniach metodycznych, zmierzających ku koncepcji podręcznika „otwartego", w którym — obok kompendium niezbędnej „wiedzy podręcznikowej" — winny się znaleźć zachęty do indywidualnego: poznawczego i interpretacyjnego wysiłku ucznia, co pozwoli mu później na samodzielne uczestnictwo w kulturze. Jednakże uznając konieczność różnych dydaktycznych innowacji, jestem zdecydowanie przeciwny swoistej hipertrofii metody pytań, zaleceń i zadań, nierzadko pod pozorem samodzielności manipulujących świadomością ucznia, przez „podsuwanie" mu gotowych, „lepszych" czy „słuszniejszych" rozwiązań. Bliższa jest mi koncepcja otwartej przykładowej analizy, która dając wzór interpretacji nie narzuca jego „obowiązkowości".

Podkreślając zasadność, ba — konieczność, modyfikacji, jestem jednak zwolennikiem ostrożnych, niezbyt radykalnych zmian. Oczywiście, zgoda na podręcznik alternatywny, napisany w innej „konwencji", ale życie podręcznika wprowadzonego do obiegu i zaaprobowanego przez szkołę, nie może być efemeryczne. Ma on — jak sądzę — służyć co najmniej kilku rocznikom i „sprawdzić się" na tle innych propozycji w dłuższym okresie czasu. Radykalne i arbitralne zmiany mogą tylko zaszkodzić. W tym też sensie — jestem konserwatystą.

Niezależnie jednak od tego przekonania, marzy mi się podręcznik

„idealny", różny od dotychczasowych. Podręcznik wielotomowy, obejmujący całość literatury i powstający jako praca zbiorowa metodyków i historyków literatury. Dzieło uwolnione od doraźnych zobowiązań, spójne i stopniujące trudności. Tworzące całość i podsumowujące w ostatnim tomie zdobytą wiedzę i umiejętności interpretacyjne. W takim ujęciu nie mógłby to być podręcznik złożony z oddzielnych części, musiałby mieć wyraźną wspólną koncepcję merytoryczną i dydaktyczną. W wersji rozbudowanej mogłaby go otaczać „konstelacja" antologii i odpowiednio przygotowany zbiór lektur. W ten sposób dotychczasowa zasada niezależności podręczników oraz istniejące między nimi „niepoprzebijane ścianki", uległyby zniszczeniu. O takiej szerokiej koncepcji podręcznika pisał kiedyś Stanisław Burkot, a na wspomnianej sesji Bożena Chrząstowska mówiła o konieczności współpracy metodyka z historykiem literatury. Być może jednak te z pewnością trudne postulaty będą mogły być w jakimś momencie zrealizowane.

I na zakończenie drobiazg *pro domo sua*. W najbliższym czasie przystąpię (jako współautor) do pracy nad podręcznikiem do IX klasy szkół polskich na Litwie.[2] Niewątpliwie będzie to zupełnie nowa „przygoda" z literaturą — w innej „przestrzeni" i wśród odmiennych uzależnień. Ale to już inna historia.

Stanisław Burkot

Odpowiedź na ankietę redakcji „Tekstów Drugich"

Nigdy nie zamierzałem pisać podręcznika (dla szkoły średniej). Rytuał urzędowy dopuszczenia podręcznika do użytku w szkole był dla autorów uciążliwy. Każdy tekst miał trzech–czterech recenzentów, z których każdy preferował innych autorów, inne utwory, inne interpretacje. W kolejnej fazie sprawdzano zgodność zawartości z obowiązującym programem, następnie wkraczała cenzura. W przypadku literatury współczesnej jej opinie podlegały sezonowym

[2] Literatura polska dla klasy IX dla szkół z polskim językiem nauczania na Litwie (współautorstwo). Zamówione przez litewskie Ministerstwo Oświaty. (Wydanie przypuszczalnie w 1996 r.)

zmianom. W mojej „książce pomocniczej" *Spotkania z poezją współczesną* zakwestionowanych zostało sześciu z siedemnastu autorów. Po długich targach „odpadł" tylko Barańczak. Była to w 1976 roku ingerencja szczególna, bo „na maszynach drukarskich". Bez mojej zgody i wiedzy zmieniono w bibliografii tytuł szkicu Michała Głowińskiego z *Katowni* na *...Katowice*!

Cały ten rytuał ocen i ingerencji powodował, że podręcznik w finalnym kształcie daleki był od intencji i zamierzeń autora. W „książkach pomocniczych" proces „dopuszczania" był krótszy i uproszczony.

Rzecz w tym, że w naszym systemie edukacyjnym — i dawniej, i obecnie — nie wyartykułowały się nigdy potrzeby i upodobania młodzieży. Najczęściej „ktoś" (autor, recenzenci, urzędnicy) mówili w ich imieniu. Czytanie utworów literackich nie było przyjemnością, lecz obowiązkiem. Naiwna wiara, że w poezji, że w fabułach fikcyjnych młody człowiek będzie poszukiwał „wzorców osobowych", że w konkretnych sytuacjach życiowych postąpi jak Skrzetuski, czy Wokulski, wydaje się być przejawem nie tylko naiwności, ale i głębokiego zmistyfikowania samego procesu edukacyjnego. Do takich zbiorowych mistyfikacji należą stale ponawiane dyskusje o programach, listach lektur. Wyczerpują one reformatorski impet kolejnych ekip. Zasada — tego wyrzucić, tego dopisać — pogłębia spustoszenie w edukacji literackiej. W rezultacie autorzy „przerabiani" w szkole, „obowiązkowi" stają się dla młodzieży nudni. Umieszczenie *Pana Tadeusza* w programie szkoły podstawowej spowodowało, że kolejne już pokolenia pozostają obojętne wobec tego arcy-poematu. „Przerabianie" w szkole jakiegoś utworu dość często powoduje zmianę pola semantycznego samego słowa — „przerobić kogoś" oznacza w języku uczniowskim „ośmieszyć", „nabrać", „skompromitować"!

Szkolna edukacja literacka (chodzi o szkołę podstawową i średnią) nie może mieć innego celu, jak kształtowanie wrażliwości estetycznej, wyrabianie nawyków czytelniczych i potrzeby uczestniczenia w kulturze. Te cele można realizować za pomocą każdego dobrego tekstu literackiego. W edukacji szkolnej więc i uczniom, i nauczycielom pozostawiona powinna być szeroka swoboda w doborze lektur. Dotyczy to zwłaszcza literatury współczesnej. Warto przypomnieć, że takie prawa mieli i nauczyciele, i uczniowie w dwudziestoleciu międzywojennym, że na przykład w szkołach Zagłębia „przerabiano" na lekcjach szkolnych *Kordiana i chama*!

W całym okresie powojennym (i przed 1989, i po 1989 roku) pogłębiał się proces ubezwłasnowolnienia i nauczyciela, i ucznia. Ideologiczne dobory lekturowe obowiązywały i obowiązują nadal. W ostatnich zmianach „obowiązkowa" jest *Legenda o św. Aleksym*, wykreślony został natomiast „ojciec literatury polskiej" – Mikołaj Rej; konieczny okazuje się Orwell i jego antyutopia *1984*, choć to nie arcydzieło, a nie ma najwybitniejszych dzieł literatury światowej XX wieku. Nie mam nic przeciwko Orwellowi i literaturze popularnej, ale pozwólmy uczniom wybierać.

Idea swobodnego wyboru (swobodnego, nie oznacza dowolnego) wymaga innych koncepcji podręcznika. W praktyce w szkole średniej obowiązuje uproszczony uniwersytecki kurs historii literatury. Literaturę staropolską „przerabia się" w klasach najmłodszych, gdzie sama bariera językowa uniemożliwia rzetelny kontakt uczniów z tekstami. Podręcznik powinien oznaczać to, co jest w źródle słowa: „być pod ręką", leżeć na półce w domu, a nie na ławce szkolnej, służyć pomocą przy przygotowaniu się do lekcji, objaśniać wybrane lektury. Powinien być jeden dla wszystkich klas. Tu dodać muszę, że nie jest to moja koncepcja, lecz znakomitego dydaktyka, Władysława Szyszkowskiego, działającego przed wojną i po wojnie. W podręczniku przeważać winny funkcje informacyjne, wykraczające znacznie poza obowiązkowe zestawy lektur. Taki podręcznik – wobec istniejących nawyków edukacyjnych – pozostaje ciągle pobożnym życzeniem. Towarzyszyć mu winny – już do użytku w klasie – antologie tekstów.

Unikałem pisania podręczników (w ich obecnej postaci) dlatego, że nigdy nie są one wyrazem indywidualnych przeświadczeń i wyborów autora, a także dlatego, że podręcznik bywa „przerabiany" na lekcjach niejako „zamiast" dzieł literackich, narzuca interpretacje, apodyktycznie rozstrzyga wszelkie wątpliwości. Tylko najlepsi i najinteligentniejsi nauczyciele pracują „obok" podręcznika.

Książki pomocnicze, których napisałem kilka, mają tę wartość, że pozwalają omijać rafy biurokratycznych powinności. O ich zawartości w znacznie mniejszym stopniu decyduje „obowiązkowa" lista lektur. Autor może proponować więcej i co innego, może także sugerować alternatywne interpretacje, wreszcie „książki pomocnicze" zachowują piętno autorskie. Inaczej niż podręczniki są adresowane raczej do

nauczyciela (także oczywiście do szczególnie zainteresowanych uczniów), a nie do wszystkich uczestników gry edukacyjnej.
Edukacja literacka — oprócz wspomnianych wcześniej celów — służyć winna rozwijaniu wyobraźni uczniów, pogłębianiu wiedzy o tajemnicach psychiki ludzkiej. Jesteśmy społeczeństwem całkowicie głuchym na problemy psychologii indywidualnej i zbiorowej. Brakuje słów, brakuje elementarnych pojęć objaśniających tajemnice życia wewnętrznego. Nie potrafimy nazywać własnych emocji. Literatura nasza w znacznie mniejszym stopniu niż inne, przynosi świadectwo wielkiego skomplikowania tej sfery życia ludzkiego, staje się dobrym pretekstem do poznawania innych, do pogłębiania autoanalizy. Sposób szkolnego czytania utworów literackich (w kategoriach politycznych, ideologicznych, patriotycznych) powoduje, że lekturze nie towarzyszy poczucie przyjemności z kontaktu z dziełem sztuki (nie chodzi tylko o literaturę). Niezdolność odróżnienia dzieła sztuki od tworu tandetnego, piękna od brzydoty, „dobrej roboty" od kiczu pogłębia rozszerzającą się obecnie sferę złego smaku. Czytanie tekstów literackich przestaje być, jak dawniej, „zabawą przyjemną i pożyteczną". Aby przeciwdziałać tym przejawom, zapewne naiwnie, wybrałem „książki pomocnicze".
Co wiem o ich odbiorze? Niewiele. Bo o społecznym odbiorze literatury pięknej, a co dopiero „książek pomocniczych", nic nie wiemy. Długo w obiegu szkolnym funkcjonowały *Spotkania z poezją współczesną*. Z opiniami o tej książce spotykałem się w rozmowach z nauczycielami, z ich echem — przy egzaminach wstępnych na filologię polską. Całkiem dobrze wiodło się w obiegu szkolnym *Prozie powojennej* (pierwsze wydanie 50 000 egzemplarzy, drugie — 20 000). *Literatura polska w latach 1939–1989* rozchodzi się znacznie wolniej. Ale nie wiem, czy przyczyną jest „strategia" wydawnictwa, zubożenie czytelników, czy też sama jakość książki.
Czy warto pisać podręczniki i książki pomocnicze? Wszystkie wydawnictwa mają „kłopoty" finansowe, oszczędzają jak mogą, najsłabszym trybem tej wielkiej machiny (ze względu na nakłady) jest autor. To on otrzymuje honorarium po roku, po dwóch latach. Inflacja zżera mu połowę wynagrodzenia. Ale pisać trzeba. Nie da się tego obowiązku zastąpić pisaniem komiksów. Pocieszające jest to, że powstały podręczniki alternatywne, że pojawiły się — zwłaszcza dla szkoły podstawowej — nowe, często rzeczywiście nowatorskie.

Maria Cieśla-Korytowska
O *Dziadach* Adama Mickiewicza

Ponieważ nie mam doświadczenia w publikowaniu książek o charakterze podręcznikowym w okresie poprzednim, nie umiem powiedzieć, na ile zmieniła się sytuacja w kwestii cenzury itp. Sądzę, że moje opracowanie *Dziadów* mogłoby się ukazać w takim samym kształcie już kilka lat temu, choć raczej nie przed rokiem osiemdziesiątym. Nie zmieniła się natomiast sytuacja (w wydawnictwach takich jak WSiP na przykład), jeśli idzie o terminowość. Książka, której czas pisania został z trudem wynegocjowany na rok, czeka na wydanie ponad dwa lata. Spowoduje to z pewnością zniechęcenie autorów do pisania dla tego typu wydawnictw, i wiązanie się z wydawnictwami, które drukować będą sprawniej (choć nie zawsze może odpowiedzialnie). W dalszym ciągu brak kontroli nad nakładem, jak również powiązania między ilością sprzedanych egzemplarzy a honorarium.

Przechodząc do meritum, sądzę, że w przypadku opracowań takich, jak moje, można teraz zwrócić większą uwagę na indywidualny, egzystencjalny wymiar dramatu, jako na sprawę r ó w n o r z ę d n ą wobec problematyki narodowej, mesjanizmu, itp. Nie znaczy to, że należy „przewartościowywać" cokolwiek, ale że trzeba pokazać uczniom (studentom), że największe dzieła naszej literatury można też czytać jako rozważania nad człowiekiem (tak jak ma to miejsce w większości innych literatur), człowiekiem–jednostką (którą bez wątpienia był też każdy autor!), która swoje problemy przeżywa w określonej sytuacji historycznej — ale nie tylko w związku z nią. W takim właśnie ujęciu (jakie notabene skrytykowała recenzentka–nauczycielka, a niechętnie przyjęła recenzentka–naukowiec) może polegać „nowość" opracowania tematu. Widać wyraźne oczekiwanie zarówno wśród studentów, jak i uczniów na to, by pozwolić im czytać naszą literaturę tak, jak czytają (oby!) obcą — jako dzieło nie tylko „na służbie" (co znaczy „w służbie narodu"), ale jako utwór o młodych ludziach sprzed wielu lat (myślę tu w szczególności o dramacie romantycznym).

Dotyczy to także ujęć syntetycznych, które winny, moim zdaniem, w znacznie większym stopniu mieć charakter komparatystyczny i sytuować zjawiska polskiej literatury pośród innych zjawisk literackich

i umysłowych znanych z literatur i kultur, zwłaszcza europejskich. Odnosi się to z całą pewnością do romantyzmu, który rozważany w kontekście europejskim zyskuje nowy wymiar, staje się „atrakcyjniejszy". Zwłaszcza odkrywanie nowych powiązań w zakresie historii idei (czy *Geistesgeschichte*) pozwala docenić wiele tekstów, czy odkryć w nich nowe znaczenia.

Nie sądzę, żeby „nowa sytuacja historyczna" mogła jakkolwiek motywować autora do zmiany sposobu interpretacji; takie podejście, jako koniunkturalne, jest mi obce. Sądzę jednak, że „nowa era" zaistniała najpierw w nauce o literaturze: nowe zagadnienia, nowe ujęcia epok i tematów wyprzedziły nadejście zmian. Innowacją jest świadome dokonywanie syntez o charakterze ponadliteraturowym, stawianie pytań, na które odpowiedź przynosi analiza dzieł z różnych kręgów kulturowych.

Znaczenie wiedzy teoretycznoliterackiej dla pisania książek historycznoliterackich jest kwestią dyskusyjną. Znajomość różnych sposobów ujęcia zagadnienia może poszerzyć możliwości badawcze; jest ona niezbędna i studentom, i badaczom literatury. Równocześnie pisanie książek „modelowych" z punktu widzenia teorii dokonuje się zawsze ze szkodą dla analizowanych dzieł, gdyż naczelną metodą badawczą jest „słuch" analityczny badacza, jego rzetelność i pomysłowość. Inaczej mówiąc, dobrze jest wiedzieć, „jak" piszą inni, a samemu pisać tak, jak materiał tego od nas wymaga.

Nigdy nie piszę w myśl z góry przyjętych założeń: takie postępowanie uważam za nieuczciwe intelektualnie i niepłodne. Pozbawia ono badacza elementu przygody w pracy — przygoda taka może być ryzykowna (hipotezy mogą się nie sprawdzić), ale też niezwykle płodna intelektualnie.

W kwestii recepcji książki o charakterze podręcznikowym, to na razie mogę wypowiadać się tylko o recenzentach. „Nowe" podejście, czyli chęć zobaczenia w *Dziadach* historii człowieka zmagającego się z sobą samym i ze światem zewnętrznym zostało przyjęte przez nich niechętnie, jako „zamach" na jedynie słuszną, historyczną, mesjanistyczną interpretację dramatu. Tymczasem „uwolnienie" literatury od obowiązujących interpretacji uważam za jedyną istotną zmianę w nowej sytuacji historycznej.

Za najważniejsze w pracy nad syntezą szkolną czy uniwersytecką uważam umożliwienie odbiorcy „świeżego" spojrzenia na to, co w wy-

niku szkolnej edukacji uważa za znane i interesujące (niesłusznie), nie zaniedbując przy tym przekazania informacji co, kto, gdzie i kiedy (szkoła, w ramach unowocześnienia, zaniechała przekazywania tego rodzaju wiedzy). Stworzenie takiej syntezy, inaczej mówiąc, solidna robota historycznoliteracka w połączeniu z indywidualną, nową, odświeżającą intelektualnie interpretacją jest zarówno wyzwaniem, jak i największym problemem.

Bożena Chrząstowska

W sprawie podręczników odpowiedź nie wprost

To dobrze, że Redakcja „Tekstów Drugich" chce poświęcić numer pisma „sprawom związanym z dzisiejszym pisaniem podręczników, syntez i książek pomocniczych w nauce o literaturze w szkolnej i uniwersyteckiej historii literatury" — jak piszą autorzy ankiety rozesłanej do zainteresowanych osób. Z pewnością należę do nich nie tylko jako autorka szkolnych podręczników, ale także organizatorka sesji naukowej na ten temat i redaktorka tomu zbiorowego: *Podręczniki literatury w szkole średniej. Wczoraj — dziś — jutro* (Poznań 1991). A jednak nie mogę odpowiedzieć wprost na pytania ankiety, są one bowiem źle postawione i kierują uwagę uczestników dyskusji (czy tylko respondentów) na mylne tory. Ani jedno z pytań nie dotyczy adresata podręcznika — studenta czy ucznia. Wymienienie obok siebie tych dwóch różnych ról wynika z formuły wstępnej ankiety: stawia się w niej obok siebie „szkolną i uniwersytecką historię literatury".

To jasne, że w tej sytuacji podręcznik uniwersytecki jest ważniejszy, a szkolny jest tylko jego pomniejszoną, spopularyzowaną mutacją. A przecież cele uczenia się literatury w szkole i cele studiowania jej na uniwersytecie są odmienne, a różnica ta wynika nie tylko z rozmaicie pojmowanego obszaru wiedzy. Szkolne nauczanie nie może w prosty sposób odwzorowywać macierzystej dyscypliny — ani teorii literatury, ani językoznawstwa, kulturoznawstwa, filozofii czy etyki — cokolwiek jeszcze wpisalibyśmy do przedmiotu „język polski". Tak naprawdę historii literatury uczono w szkole polskiej w XIX wieku, kiedy sama dyscyplina była w powijakach, a koncepcja samodzielnego

czytania lektury przez uczniów jeszcze nie powstała w świadomości dydaktyków.

Od początku XX wieku, wraz z przełomem antypozytywistycznym, rodzi się i rozwija idea bezpośredniego kontaktowania uczniów z dziełem literackim — najpierw poprzez samodzielną lekturę, później — za sprawą Kazimierza Wójcickiego i Konstantego Wojciechowskiego — poprzez „rozbiór literacki". Międzywojenne podręczniki szkolne: Lucjusza Komarnickiego i Manfreda Kridla[1], nie rezygnujące z historycznoliterackiego porządkowania materiału (np. u Komarnickiego — poprzez rozwój form literackich), kładą nacisk na rozwijanie świadomości literackiej uczniów i wprowadzają do podręczników, obok informacji odautorskich, różne „teksty źródłowe", pytania do analizy i zadania dla uczniów, czyli tematy prac pisemnych, oraz wskazówki bibliograficzne (u Komarnickiego indywidualizowane, podane na dwu poziomach).[2] Spory o kształt polonistyki szkolnej — literatura czy historia literatury — toczą się bez mała przez całe stulecie, skoro odrodziły się znów w dyskusjach wokół „dziesięciolatki" (na łamach „Tekstów" osobiście wyjaśniałam, na czym polega nieporozumienie w dokonanej „poprawce z polskiego"[3]) i powracają obecnie w namiętnej i (niech mi to wybaczą koledzy poloniści) bezkrytycznej obronie kanonu lekturowego, który w aktualnych postulatach rozrasta się do niewiarygodnych granic.[4] Jesteśmy znów jakby w punkcie wyjścia — jak w latach 20. naszego wieku — nie zmieniło się nic w tradycji podręcznikowej w okresie międzywojennym, czy ostatnio w latach 80. i 90. Na ewentualny podręcznik szkolny patrzy się wyłącznie przez pryzmat p r z e d m i o t u, pomijając zupełnie aspekty podmiotowe — potrzeby i możliwości percepcyjne ucznia — odbiorcy.

W szkole n i e u c z y s i ę h i s t o r i i l i t e r a t u r y. Nie jest to

---

[1] L. Komarnicki *Historia literatury polskiej wieku XIX (z wypisami). Książka dla młodzieży szkolnej i samouków*, cz. I–II, Warszawa-Lublin–Łódź–Kraków 1917; M. Kridl *Literatura polska wieku XIX. Podręcznik dla szkół średnich*, cz. I–V, Warszawa 1925–1933.

[2] Zob. G. Wichary *Koncepcja kształcenia literackiego w podręcznikach szkolnych Lucjusza Komarnickiego i Manfreda Kridla*, w: *Podręczniki literatury w szkole średniej. Wczoraj — dziś — jutro*, red. B. Chrząstowska, Poznań 1991, s. 73–82.

[3] B. Chrząstowska *Poprawka z polskiego*, „Teksty" 1976 nr 6.

[4] Np. *Czego Jaś nie przeczyta, tego...* „Gazeta Wyborcza" z 23 września 1992 r. (tu wypowiedzi uczonych i krytyków na temat kanonu lektury); J. Pieszczachowicz *Obszar na wpół pustynny*, „Polityka" 1992 nr 42.

możliwe. Już wiele lat temu Janusz Sławiński przestrzegał przed prostym naśladowaniem nauki w nauczaniu,[5] co zwykle przeradza się w jej karykaturę, a Michał Głowiński opisał zasady „wprowadzania w tradycję",[6] do czego musi się sprowadzić szkolna historia literatury. Oznacza to zmianę hierarchii celów: nie poznawcze, lecz kształcące są najważniejsze, skoro należy uczyć przede wszystkim sztuki interpretacji wybranych dzieł i poprzez nie wprowadzać w rozumienie tradycji, kształtować pojęcia historycznoliterackie. Bo przecież wcale nie chcemy z nich rezygnować. Chodzi tylko o to (aż o to!), by wiedza docierała do uczniów nie w postaci gotowej, by zdobywali ją sami z różnych źródeł zaproponowanych przez podręcznik, a przede wszystkim — z lektury dzieł literackich. Tym zasadom byli wierni programotwórcy od r. 1981: w strukturze tzw. solidarnościowego programu nauczania[7] można dostrzec szereg zabiegów redakcyjnych i kompozycyjnych, które akcentowały prymat celów kształcących i przybliżenie uczniów do tekstu. Jeżeli dziś musimy stwierdzić, że szkoła po dawnemu uczy „historii literatury", co oznacza, że podaje gotową wiedzę o dziełach, pisarzach, prądach, epokach — „szkolną analizę" zastępując pogadanką analityczną, w której zasadniczy głos ma nauczyciel, to dzieje się tak między innymi z powodu braku dobrze skonstruowanych podręczników nastawionych na kształcenie umiejętności czytelniczych adresata. Szkolny encyklopedyzm ma dwie zasadnicze przyczyny: maturę (niekiedy także egzaminy wstępne) nastawioną na reprodukowanie całej zdobytej wiedzy o literaturze i podręczniki szkolne, w których wykład przeważa nad ćwiczeniami, a teksty literackie są zinterpretowane. Po co uczyć się analizowania, kiedy można przeczytać (i powtórzyć) gotową interpretację?

Nie mogę zatem odpowiadać na pytania ankiety, które utrwalają złe tradycje: skupiają uwagę respondentów na przedmiocie i... autorze, ewentualnie uwarunkowaniach historycznych czasu, w którym powstaje podręcznik. Jeżeli jest to „książka szkolna", to zasadniczym punktem odniesienia musi być u c z e ń. Teoretyk szkolnego podręcznika literatury, Zenon Uryga, zdefiniował szkolny podręcznik

---

[5] J. Sławiński *Zaszkodzi niepolepszenie*, „Teksty" 1972 nr 6, s. 6; oraz *Literatura w szkole: dziś i jutro* „Teksty" 1977 nr 5/6.

[6] M. Głowiński *Szkolna historia literatury: wprowadzenie w tradycję*, w: *Olimpiada Literatury i Języka Polskiego*, red. B. Chrząstowska i T. Kostkiewiczowa, Warszawa 1980, s. 100–108.

[7] Zob. „POo", „Polonistyka" 1981 nr 5.

jako „narzędzie kształcenia literackiego", w którym bardzo ważne funkcje pełni dobór tekstów i dydaktyczno-edytorska warstwa tekstu.[8] Żadne z pytań ankiety nie dotyczy tej problematyki, czy zatem „Teksty Drugie" nie chcą zajmować się „książką szkolną"? Przedmiotowa refleksja, podstawowa w każdym działaniu pisarskim polonisty, musi tu zostać podporządkowana potrzebom ucznia i powiązana z jego sposobem uczenia się, jego oczekiwaniami.

Spróbujmy zatem przekształcić pytania stawiane z pozycji znawcy przedmiotu w pytania motywowane wiedzą o uczniu–odbiorcy literatury oraz wiedzą o szkole i jej procesach dydaktycznych. (Pomijam wychowawcze, formacyjne, bo takich wcale współczesna szkoła nie inicjuje i nie prowadzi — ze szkodą dla ucznia i kultury.) Zacznijmy od końca.

Autorzy ankiety, pytając o źródło innowacji i inspiracji podręcznikowych, podsuwają następujące: „nowa sytuacja historyczna, własne badania, koncepcje tematyczne, hierarchie wartości". Nie uwzględniają w ogóle inspiracji najprostszych: konieczność zastąpienia przestarzałego podręcznika nowym, bardziej przystającym do założeń pedagogicznych programu. Na pisanie podręcznika *Starożytność — Oświecenie* (dla klasy I liceum) z trudem namówiłam współautorów[9], powodowana głównie ciasnym modelem poprzedniego podręcznika (K. Krajewskiego).[10] Literatura współczesna miała od dziesięcioleci ciągle tę samą podręcznikową wykładnię — liczne warianty podręcznika Ryszarda Matuszewskiego, który sam przyznawał, iż nie jest to podręcznik szkolny, lecz książka pomocnicza. W ostatnim wydaniu autor wiele zmienił. Naprawił wcześniejsze — delikatnie mówiąc — przemilczenia czy „słuszne" interpretacje, ale czy poprawił dydaktyczną wartość książki? Jak uczyć się samemu (i jak uczyć innych) za pomocą tej szczegółowej rozsypanki informacyjnej? Nasz podręcznik[11], przyjęty z furią godną lepszej sprawy przez niektórych krytyków

---

[8] Z. Uryga *Podręcznik jako narzędzie kształcenia literackiego w szkole średniej*, w: *Podręczniki literatury w szkole średniej*, s. 13–34.

[9] M. Adamczyk, B. Chrząstowska, J. T. Pokrzywniak *Starożytność — Oświecenie. Podręcznik literatury dla klasy I szkoły średniej*, wyd. 1, Warszawa 1987 (wyd. 8 — 1994).

[10] K. Krajewski *Piśmiennictwo polskie od Średniowiecza do Oświecenia. Podręcznik dla kl. I*, Warszawa 1976 (1978) i zmieniona wersja: *Średniowiecze–Oświecenie* 1981 (wyd. ostatnie — 1986).

[11] B. Chrząstowska, E. Wiegandtowa, S. Wysłouch *Literatura współczesna. Podręcznik dla klas maturalnych*, wyd. 1, Poznań 1992 (wyd. 2 — 1993 i 1994).

i uczonych, z trwożną ostrożnością przez zdezorientowanych nauczycieli, funkcjonuje w praktyce dobrze (Wydawca nie narzeka na brak zainteresowania).

„Jakie kwestie merytoryczne uznać należy dzisiaj za najważniejsze problemy przy pisaniu prac o charakterze syntez historycznoliterackich przeznaczonych dla uczniów i studentów?" — pytają ankieterzy. Powtórzmy z naciskiem — największym problemem (jak się okazuje!) m e r y t o r y c z n y m, bo związanym z rozumieniem swoistości gatunku, jest odróżnienie ucznia od studenta i powiązanie treści oraz układu podręcznika z konkretnym odbiorcą — uczniem danej klasy. Z tego punktu widzenia synteza historycznoliteracka nie może być gotową całością wpisaną w kształt podręcznika i podaną do przyswojenia, lecz procesem zapraszającym uczniów do budowania własnej syntezy, procesem uczącym s y n t e t y z o w a n i a.

W ankiecie sporo miejsca poświęca się autorowi podręcznika: autorzy ankiety domagają się odpowiedzi na temat motywacji pisania (np. czy podręcznik stanowi dla jego autora jakąś szansę?), powiązania inspiracji podręcznikowych z własnymi badaniami, z koncepcjami tematycznymi itp. Być może, pytania takie są uzasadnione, kiedy są skierowane do autorów podręczników uniwersyteckich. W aspekcie szkolnym trzeba je albo osłabić, albo wręcz uchylić. Autor podręcznika szkolnego nie powinien manifestować siebie, przeciwnie — powinien zachować wstrzemięźliwość, zadbać o obiektywizację i ponadindywidualne preferencje. Podręcznik powinien strukturować i podać materiał, ale nie może być zbyt mocno „zapięty", wciśnięty w gorset przyjętej przez autora koncepcji tematycznej czy problemowej, powinien być skonstruowany tak, by n a u c z y c i e l mógł się poczuć a u t o r e m p r o c e s u dydaktycznego. To jest bardzo trudne: zakładać wizję ucznia–adresata i jeszcze uwzględniać pośrednika w procesach lekturowych — nauczyciela, któremu trzeba zostawić trochę swobody w organizacji kształcenia.

Problem znaczenia wiedzy teoretycznoliterackiej „dla pisania historycznoliterackich książek podręcznikowych" nie wymaga, jak sądzę, wyjaśnienia w kręgu profesjonalistów. Z punktu widzenia edukacji szkolnej pytanie należałoby poszerzyć i objąć nim konteksty różnych dyscyplin humanistycznych. Współcześnie, w różnych systemach edukacyjnych Europy poszukuje się rozwiązań zmierzających do integralności kształcenia. U nas szkoły społeczne czy klasy autorskie próbują

uczyć trybem „blokowym" (czym zastąpić to brzydkie określenie?), bez podziału na poszczególne przedmioty, trzeba by więc zamienić polonistykę na humanistykę i szukać powiązań pomiędzy historią a historią literatury, między literaturą a malarstwem, filmem, teatrem, muzyką, między kształceniem literackim a językowym, między literaturą a filozofią, etyką, katechezą itd. Ale właśnie tego wszystkiego nie umiemy. Nie potrafimy wydostać się poza obręb własnej, bezpiecznej dyscypliny macierzystej.[12] Niemożność stosowania metody integralnej jest także pochodną podręczników: wszystkie one są wysoko specjalistyczne, a więc — zamknięte przed integralnością. Wyjściem z impasu mogłaby być praca zespołowa: podręcznik pisany np. przez literaturoznawcę, filozofa, plastyka, dydaktyka... Czy tak kiedyś będzie?

Początkowe pytania ankiety, związane z cezurą roku 1989, są oczywiste i nie wymagają odpowiedzi, poza jednym zastrzeżeniem: licealista z tegorocznej IV klasy urodził się w roku 1976, stan wojenny przeżywał jako pięcioletni brzdąc, a w czasie rządów Mazowieckiego kończył szkołę podstawową.[13] Dla tego licealisty „przedhistoryczny" jest w równym stopniu i Andrzejewski, i Kruczkowski, tak samo jak Tomasz Jastrun czy Bronisław Maj. Jaka naprawdę jest ich „współczesność"? Skąd mają wiedzieć, co stało się w Polsce 17 września 1939, kiedy tylko historyk (czy każdy?) o tym wspomina? Autor podręcznika literatury powinien uzupełnić obrazem literackim wiadomości z historii i nie należy potępiać, ani wstydzić się tak pojętej służebności sztuki literackiej. W książce Andrzeja Kalinina *I Bóg o nas zapomniał...* jest doskonała scena polowania na samotnego polskiego kawalerzystę: myśliwym jest lotnik radziecki z karabinem maszynowym. Obserwujący zdarzenie (w dniu 17 września 1939 r.) polscy żołnierze nie mogą pojąć, co się dzieje. Dramatem polskiej szkoły jest to, że dopiero w latach 90. pojawiają się w literaturze i w filmie podobne sceny i że dopiero teraz można (i trzeba!) przypisać literaturze funkcje ujawniania prawdy. Autor podręcznika musi między innymi spełnić i te służebne zadania.

---

12 Zob. numer monograficzny „Polonistyki" (1994 nr 10): *Polonistyka czy humanistyka?*

13 Por. tabelę chronologiczną zamieszczoną w „Tygodniku Powszechnym" 1994 nr 42, s. 14.

Bogusław Dopart

Odpowiedź na ankietę

Poniższe uwagi będą dotyczyły syntetycznego i porządkującego ujmowania wiedzy o literaturze romantyzmu. Nie nawiązuję do podręczników — z pewnością udanych — które służą obecnie studentom i uczniom szkół średnich. Mój punkt widzenia wiąże się z pewnym projektem metodologicznym, zorientowanym na historię antropologiczną i historycznie adekwatną interpretację semantyczną.

Trudno byłoby przeciwstawić się opiniom głoszącym, że nasza wiedza o literaturze romantyzmu ma charakter eklektyczny. Składają się na nią raczej przesiane niż konsekwentnie zrewidowane rezultaty badań dawniejszych, ożywianych różnymi ideałami filologicznej i historycznoliterackiej naukowości oraz wyniki inicjatyw interpretacyjnych o sprzecznych (historycznych bądź adaptacyjnych) założeniach. Historiografia tradycyjna, która w monografistyce Juliusza Kleinera uzyskała ostateczny charakter paradygmatyczny, nadal determinuje w znacznym stopniu sposób syntetyzowania wiedzy o romantyzmie. Dopiero gdy ze współczesnego pluralizmu metodologicznego wyłoni się integralna metoda historycznoliteracka, będzie można z należytego dystansu spojrzeć na tradycje badawcze i na ramy naszego myślenia o romantyzmie. Nawiasem mówiąc nie sądzę, by nowy paradygmat wiedzy o romantyzmie miał się kształtować przez eliminację paradygmatu tradycyjnego. Trzeba się raczej nastawiać na rekompozycje i komplikacje — zapewne daleko idące — dotychczasowego obrazu. Ale źródłem owych rekompozycji i komplikacji będą, oczywiście, nowe problemy badawcze.

Na obraz literatury romantyzmu wywierają wpływ co najmniej trzy typy przedsięwzięć poznawczych. Znaczenie podstawowe zachowują stale historyczne badania zjawisk literackich lat 1822–1864, jednakże rolę wcale nie podrzędną odgrywają studium recepcji i tradycji romantycznych w literaturze po roku 1864 oraz poglądy na tzw. aktualność romantyzmu, czyli rzeczywistą lub postulowaną obecność dziedzictwa romantycznego w świadomości zbiorowej. Nie trzeba przypominać, od jak dawna piecza nad tym dziedzictwem jest

udziałem znawców przedmiotu. Nie można zarazem przymykać oczu na fakt, że nastawienie na aktualizację romantyzmu nieraz zakłócało historyczne postrzeganie tej literatury i kultury oraz wpływało na selektywne postrzeganie romantycznych tradycji. Nadto wąskie pojmowanie aktualności, odpowiadające modzie kulturalnej czy fascynacji ideologicznej, prowadziło niekiedy do karykatuarlnych efektów. Jak wynika z tradycji polonistycznej, żywotność romantyzmu jawi się najwyraźniej na tle uniwersalnych i dalekowzrocznych wizji humanistycznych.

Może warto przypomnieć o tym dzisiaj, gdy duch dziejów ogłasza kolejne przełomy. Przełom socjokultury sprawia, że tak łatwo płynąć z nurtem nowego uniwersalizmu, nowej kontrkultury, rewolucji konserwatywnej etc., bądź mianować np. *New Age* czy ruch ekologiczny Nowym Romantyzmem. Podstawowa rzeczywistość logoegzystencjalna naszych czasów tkwi z pewnością głęboko pod powierzchnią wszystkich tych prądów, ruchów, utopii. Czy ktokolwiek widzi ją jasno? Równie trudno odpowiedzieć na pytanie, jaki romantyzm jest nam potrzebny w dobie społecznej modernizacji oraz integracji europejskiej. Można w każdym razie przewidywać, że Konrad znowu nie zechce zejść ze sceny.

Jestem świadom, że metodologia historycznoliteracka pozostaje w krzyżowym ogniu pytań i wątpliwości; słyszy się oceny obecnej sytuacji jako kryzysowej albo przełomowej, jako stanu po upadku bądź już po przełomie itd. Z punktu widzenia praktyka–historyka literatury można jednak konstatować, iż zyskaliśmy wiele efektywnych i atrakcyjnych narzędzi, służących historycznie adekwatnej interpretacji dzieł, konstruowania całości historycznoliterackich, uprawianiu narracji historiograficznej. Rysuje się chyba jakaś pośrednia droga między historiografią tradycyjną a rozmaitymi postaciami krytyki (literaturoznawczej). Ujednolicenie sposobu mówienia o romantyzmie jest dzisiaj nie do wyobrażenia, trudno jednak wykluczyć możliwość ukształtowania się nowego paradygmatu wiedzy. Jego wehikułem metodologicznym mogłyby być pewne standardy historii antropologicznej, lingwistyki tekstu, poetyki i semantyki wypowiedzi. Na treść tego paradygmatu składałyby się skorelowane charakterystyki romantyzmu jako prądu dominującego, prądów towarzyszących, dynamiki okresu, romantycznej wypowiedzi literackiej (w dziedzinie poezji i prozy narracyjnej), specyficznych cech komunikacji litera-

ckiej, zasad interpretacji dzieła romantycznego, kultury okresu, geografii i socjologii życia literackiego.
Hipotezę nowego paradygmatu opieram w znacznej mierze na już istniejących pracach i kierunkach badawczych. Jednakże porządkowanie stanu dokonań nasuwa także szereg uwag w kwestii potrzeb badawczych. Jest ich niemało. Wspomnę krótko o kilku kwestiach najogólniejszych.
W ciągu ostatnich dziesięcioleci coraz bardziej oddalamy się od jednostronnej wizji kultury romantycznej jako reakcji na historię narodową. Nie byłaby przedwczesną próba generalnej charakterystyki tej kultury w takich kategoriach jak aktywizm, perspektywa holistyczna, tendencje rewitalizacyjne, orientacja pansemiotyczna, synteza sztuk. Niektóre elementy tej charakterystyki były już przedmiotem badań; chodzi o ujęcie scalające. Romantyzm jest fazą stawania się świata nowożytnego i zarazem wyjątkowo niejednolitą wewnętrznie reakcją na nowożytną cywilizację: mamy tu do czynienia zarówno z „nowym średniowieczem" czy odrzuceniem historii, jak też z radykalnymi proklamacjami nowoczesności. Warto pokusić się o dokładny opis romantycznych „obrazów świata", bowiem brak takiego opisu nieraz ogranicza nasze postrzeganie zawartości ideowej polskich arcydzieł.
Widzę potrzebę bardziej precyzyjnego określenia polskiego romantyzmu jako prądu literackiego. Istota romantyzmu to zagadnienie podejmowane stosunkowo rzadko, tymczasem daje się ono przełożyć na zupełnie konkretne pytania, np. Co łączy *Nie-Boską komedię* z *Beniowskim* bądź *Pana Tadeusza* z *Księdzem Markiem*?; Czy *Zemsta* jest dramatem romantycznym?; Czy do romantyków należy Norwid? Modyfikując zawsze inspirującą propozycję Welleka, można uznać za inwarianty romantyczne — kreatywizm i wizje uniwersum oraz formę otwartą, synkretyzm gatunkowy i estetyczny. Trzeba by również opisać warianty czy modyfikacje prądu romantycznego (najważniejsze to: ludowość, bajronizm i transcendentalizm oraz neosarmatyzm, profetyzm, romantyzm kreacyjno-ironiczny i mistycyzm genezyjski), to znaczy przedstawić je zgodnie z kryteriami definicji prądu i zarazem uczynić je kluczami do interpretacji dzieł. Jedną z „niedoświetlonych spraw polskiego romantyzmu" nazwał Czesław Zgorzelski ówczesny pluralizm prądów; problem ten zachowuje aktualność. Dodam, że określenie wariantów prądu romantycznego może stanowić podstawę do ukazania dynamiki prądu jako wolnej gry inicjatyw twórczych.

Można spodziewać się kontynuacji bardzo ważnych badań genologicznej sfery romantyzmu. Jak się wydaje, do kwestii szczególnie ważnych należą: podstawowe formy synkretyczne (np. poemat, liryk), tzw. kategorie rodzajowe, złożoność konstrukcji podmiotowych, forma otwarta w prozie, faktograficzno-kreacyjne pogranicze w literaturze intymistycznej i podróżopisarstwie.
Za podstawowe zadanie uważam odkrycie specyfiki romantycznej wypowiedzi poetyckiej, a szczególnie semantycznych konsekwencji fragmentaryzmu, synkretyzmu gatunkowego, romantycznej intertekstualności i gry hermeneutycznej oraz wyjątkowo rozbudowanej sfery metatekstowej.

Czesław Hernas

W strefie kompromisów

Odpowiem może w formie memoratu, by przypomnieć nieco realiów już zapomnianych i z perspektywy doświadczeń własnych spojrzeć na sytuację autorów piszących dzisiaj, zdecydowanie lepszą — po przemianach politycznych — ale wobec stale zmieniających się problemów samej dyscypliny równie trudną. W latach 60. pracowałem nad syntezą tzw. akademicką — jej przygotowanie było zadaniem instytutów PAN. Twórcami czterech napisanych w tamtym okresie (właściwie niezależnych) autorskich tomów byli — w różny sposób związani z IBL-em — pracownicy uniwersytetów, redaktorem dyrektor Instytutu prof. K. Wyka, który w 1970 roku wyjeżdżał na wakacje do Zawoi z ukończonym maszynopisem *Baroku*, zapowiadając, że we wrześniu „spotkamy się we Wrocławiu i omówimy wyniki mojej lektury", więc łowiłem ryby w Dębkach (szczupaki i węgorze w Piaśnicy), kiedy w nadesłanej poczcie znalazł się list od K. Wyki. Właśnie na wakacjach dowiedział się („sprawa wybuchnęła nagle"), że z dniem 30 września przestaje być dyrektorem IBL. Groźba zmian personalnych, warto przypomnieć tamten klimat, nie umotywowanych, anonimowych — wszystkim wisiała nad głową. Instytutowi, jak wiemy, ta zmiana nie wyszła na dobre, a K. Wykę jako redaktora postawiła w niejasnej sytuacji. Czekałem więc dłużej na uwagi pierwszego czytelnika, a one (spory rękopis) przyniosły aprobatę całości, propozycje korekt i glosy czytelnicze. Później (druk 1972) ten obraz epoki był dobrze przyjęty przez specjalistów (J. Krzyżanowski,

T. Ticha, A. Morozow, A. Lipatow). Z mniejszą swobodą pisałem tom „syntezy uniwersyteckiej" (1987), dokonywaliśmy uzgodnień objętościowych, merytorycznych. Ustalaliśmy, jak budować, planowany na dziesięć tomów i różne pióra, wspólny wykład dla studentów. O wielu kłopotach pisał później redaktor tej serii prof. Jerzy Ziomek. Wspomnę jeszcze o pracy nad małą syntezą z wyborem tekstów dla czytelnika obcego (*Polnischer Barock* 1991) i o przygotowywanej w innym gronie z inicjatywy PWN „książce pomocniczej" o szerokim adresie *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* t. 1 1984, t. 2 1985.

Pomińmy kłopoty dla każdej pozycji swoiste, te które zniknęły (trudności z przekazywaniem maszynopisów do RFN po r. 1982) i nie zniknęły (z przekładalnością niektórych tekstów poezji barokowej), by wspomnieć tylko o większych, szczególnie dokuczliwych, jakie przeszły już do historii, a najbardziej przeszkadzały w pracy redakcyjnej nad encyklopedią. To, że powstaje, jako pierwsza u nas, stanowiło jej atut i stałe zagrożenie. Co jakiś czas anonimowe czynniki, np. Wydział Nauki KC, za pośrednictwem kierownictwa PWN, dawały o sobie znać. Powody bywały różne, począwszy od spraw prostych jak „zapisy na nazwiska", których (zapisów) oficjalnie nie było, ale też nie było dobrze, że o Janie Kasprowiczu napisał J. J. Lipski, nie można było nie omawiać przynajmniej ważniejszych książek wydawanych w „drugim obiegu" i nie można było o nich wspomnieć, ale w końcu trzeba było wstawiać dane bibliograficzne np. do hasła Tadeusz Konwicki. A były i sprawy złożone jak literatura emigracyjna, ośrodki literackie kresowe, tematy (np. „inny świat"). Prace rozpoczęte u schyłku lat 60. bywały więc zawieszane, przekazywano zbiory haseł do wyznaczonego „u góry" zespołu, próbowano włączać do rady redakcyjnej aktywnych polonistów partyjnych, ale to temat osobnej opowieści. A np. los zdarzył, że w wyznaczonym zespole recenzentów znalazł się uczony z dawnego Wilna i poparł ośrodki kresowe.

*

Wymieniony w ankiecie symboliczny rok, to próg zmian ustrojowych o konsekwencjach instytucjonalnych, a także czas odzyskiwania własnej podmiotowości przez społeczeństwo. W środowiskach twórczych zdobywanie niezależności myślowej, spory z doktryną, to proces trwający od połowy lat pięćdziesiątych. Mimo różnych

presji i represji krzywa niezależności rosła. Nikt nie odwoływał generalnych dyrektyw — w tym przypadku — marksistowskiej nauki o literaturze, ale też nie musiało się jej przywoływać, obrastała w niewiadome, interesowała nielicznych, pojawiała się w sytuacjach rytualnych lub... służyła do bicia. Jeszcze dziesięć lat temu, po ukazaniu się pierwszego tomu encyklopedii literackiej odezwały się głosy partii (skrajny w „Rzeczywistości" pod tytułem *Czyja to ręka?*). Doktryna obowiązywała, lecz konkretne badania rządzone prawami różnych już warsztatów rozmijały się z nią. Tworzyła się nowa przestrzeń, układ dwu rzeczywistości, w jednej z nich badacz był sobą wśród własnych przemyśleń; wobec drugiej się dystansował, trochę z poczuciem zagrożenia, ale i poczuciem humoru.

*

Pisanie syntezy to zawsze „wyzwanie" i „szukanie szansy dla nowego ujęcia", różnej skali ryzyko osobiste autora jako czytelnika szukającego w tekstach głębszych porządków, czego efekty oceniane są według kryteriów naukowych, warsztatowych, pragmatycznych, ale już nie ideowych. W tamtych latach ryzyko ponoszą też instytucje, „gdy jako czynniki decydujące postanowią zwrócić się do grupy autorów" (z narady w IBL, październik 1960). Toczyły się debaty, zmieniały grupy, stenogramy z tamtych lat czyta się i odbiera jak dzieła konceptualistów, czasem zaskakujące jako pomysł (6 października 63 pada zdanie: „czas pisania: maksimum rok"). Znakomitemu gronu sprzeniewierzył się tylko jeden „manualista", prof. Henryk Markiewicz (*Pozytywizm* 1978), a poza tym lektura ówczesnych podręczników odsłania niezmienne kłopoty syntez: łączenie opisów struktury, sylwetki, procesu, proporcje i podziały, przemiany rodzajów a przemiany problematyki, wreszcie cała aksjologia. W moim przypadku konieczność odrzucenia odwołań do nadrzędnego wówczas porządku „postępowych tradycji literatury polskiej". Gdy „czynniki decydujące" zwróciły się z propozycją pisania do kilku nowych autorów w roku 1964, m.in. do mnie, stanąłem wobec tych problemów i — mówiąc metaforycznie — przed rozpadliną, czy po prostu dziurą między Renesansem a Oświeceniem.
Na początek była to jeszcze konieczność doczytywania starodruków i szukanie zarysów modelu epoki w lekturach i konfrontacjach porów-

nawczych, ale na własny rachunek. Wróciłem do nazwy „barok" inaczej ustalając jej zakres, odrzucając oceny według których był z natury gorszy, tworzył „niepostępową" tradycję (sąd panujący też u sąsiadów). W tamtych latach, przypomnę — poza luźnymi pomysłami, by np. między Renesans a Oświecenie wstawić „sarmatyzm" — rysowały się dwie koncepcje. W końcu 1960 roku prof. K. Budzyk przedstawił własną wizję syntezy literatury staropolskiej, korygowaną po Zjeździe Odrodzenia: wyodrębnił „erę średniowieczną" i „nowożytną", dzielił je „przełom renesansowy". Pomysłu nikt nie podjął. W praktyce (w stenogramach, jakie zastałem) między Renesansem a Oświeceniem umieszczano „literaturę XVII w.", niekiedy z dodatkiem „i czasy saskie". W dyskusjach podręcznikowych epoce tej, jak i średniowiecznej, prawie nie poświęcano uwagi. Przyjęto, że jest niezbadana, stąd m. in. wniosek, by przeznaczyć jej nie tyle miejsca, co epokom sąsiednim, lecz o połowę mniej („jeżeli stoimy na stanowisku, że przedstawiamy proces ze wszystkimi szczegółami... to wiadomo, że XVII wiek trudno jest szczegółowo napisać").

*

W budowie syntezy założeniem najważniejszym jest przyjęta, sprawdzana i modyfikowania podczas pisania, koncepcja epoki, którą przynosi przede wszystkim własne odczytanie tekstów, obiektywizowane, konfrontowane ze stanem badań (jeśli taki jest), osadzone (gdy odpowiada to poglądom badawczym piszącego) w szerszych kontekstach kultury. Z bliskiej mi wtedy antropologii kulturalnej wyrosła koncepcja wiążąca właściwie intuicyjnie wyodrębniane nurty, ich przybliżenia, różnice, kolizje, ich odniesienia do bezpośredniej tradycji, przemian świadomości, czy — wówczas — kryzysów chrześcijaństwa, a w tym jakoś waloryzowanym układzie nurtów rzecz najważniejsza to oczywiście ich swoistości artystyczne, oglądane przez pryzmat osobowości autorskich w odniesieniu do tradycji językowej, gatunkowej, tematycznej z uwzględnieniem komparatystyki, gdzie to istotnie potrzebne.

Sądzę, że ten rzut oka wystarczy, by odsłoniły się różne konieczności kompromisów i swobód metodologicznych przy pisaniu, ale także przy samym wyodrębnianiu kolejnych epok przez różnych autorów. Periodyzacja, datowane granice epok to rzecz umowna, ostateczny ład formalny, natomiast spojrzenie na twórczość tych czasowych

pograniczy, jej wartościowanie jest inne w zależności od dwu możliwych tu perspektyw, bowiem z punktu widzenia wyodrębnionej epoki trzeba określać zjawiska istotne i nowe, niezgodne, opozycyjne wobec zastanej tradycji, wobec żywej literatury. One uzasadniają przyjęty przez autora syntezy model przemian. Natomiast przy określaniu schyłku trudno wyznaczać daty wygasania nurtów, konwencji gatunkowych, pisarskich; można szkicować horyzonty ciągów dalszych na tle zarysów następnej epoki. Ale zdarzają się, jak to na pograniczach, sytuacje trudniejsze. Pisząc dużą syntezę, mieliśmy z Jerzym Ziomkiem inne spojrzenia, inaczej odczytywaliśmy poezję Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, jego portret znalazł się więc w obu tomach, natomiast po latach w syntezie uniwersyteckiej *Literatury odrodzenia* autor koryguje tę granicę, bo „nie bez racji można na niego (tj. Sępa Szarzyńskiego) spojrzeć jako na prekursora i prawodawcę poezji barokowej" (s. 187).

Więcej problemów stwarza określenie schyłek epoki. Książka M. Prejsa ukazała żywotność *Poezji późnego baroku* w całym XVIII wieku. To naturalny plan drugi, ale inne publikacje, szczególnie książka K. Stasiewicz o Drużbackiej, odsłaniają niedopowiedzenia w ustalaniu oświeceniowych początków. Ukazane związki wiodą do pytań, w jaki nurt myślowy, literacki wpisać twórczość — jak ostrożnie mówi podtytuł — „najwybitniejszej poetki czasów saskich".

Sądzę, że pytań takich nie da się postawić bez odwołań do teorii kultury — by proces literacki oglądany był na tle przemian norm i wzorów życia, czy innych dziedzin sztuki (choć można taki pogląd odrzucić), a przede wszystkim do wiedzy teoretycznoliterackiej, by w różnych zakresach pomagała trzymać się — jak sądzę — podstawowej zasady: być stale blisko tekstów, z nich wyprowadzać rysy biografii wewnętrznej pisarza, poetykę formułowaną (tropiłem w tekstach sądy pisarzy o literaturze), realizowaną, zmienne formy gatunku, a przede wszystkim pojęcie p r o c e s u. Uznałem, że w opisie baroku — wobec mody szukania tam dziwactw — zadaniem nadrzędnym jest ustalenie granicy między dwoma zbiorami: literaturą i piśmiennictwem, ale też ukazywanie przygranicznych procesów ewolucji, faktycznej (realizacje tekstowe) deprecjacji gatunków wysokich (np. epickich) i kształtowanie się walorów literackich w niskich rejestrach poetyk (pamiętnikarstwo). Spojrzenie *ex post* przynosi inne perspektywy wartościowania, a czy tak budowany model jest konstrukcją czy

rekonstrukcją? Trzeba pytać też, jakie były, a jakie są, normy czytania tego samego utworu, jak rekonstruować strategię i odbiór sprzed wieków. W teorii: dzieło istnieje, gdy istnieje jego odbiór. Oto jeden przykład. Nie wiemy, czy A. Korczyński udostępniał komukolwiek rękopis *Złocistej przyjaźnią zdrady*, czy pierwszym czytelnikiem był Roman Pollak, który w roku 1940 odkrył niezwykłe walory tekstu i dzięki temu, że przepisał całość (manuskrypt spłonął) mógł w 1949 roku nadać b y t literacki autorowi, który żył a nie istniał, choć jego dzieło w tak zasadniczy sposób — zapowiedź rokoka — modyfikuje obraz późnego baroku.

Jerzy Jarzębski

Odpowiedź na ankietę w sprawie podręczników szkolnych

Podręcznik, a właściwie połowa podręcznika dla kasy III szkoły średniej, którą właśnie kończę, miała dość trudną prehistorię i nie ukaże się zapewne w kształcie pierwotnie zaplanowanym. W trakcie pracy okazało się bowiem, że dwie książki o literaturze dwudziestolecia międzywojennego — Edwarda Balcerzana (poezja) i moja (proza i dramat) niezbyt dobrze zniosłyby operację sklejania, zapewne więc pozostaną osobnymi, niezależnymi tomami. Zająć się więc tutaj mogę tylko swoją połówką — nie wiedząc jeszcze, co się z niej w praktyce urodzi.

Piszący o literaturze dwudziestolecia musi przede wszystkim zaproponować nie nazbyt szeroką listę lektur i autorów, program szkolny przewiduje bowiem zaledwie semestr na omówienie tego okresu. Co więcej, pokaźną część tego czasu wypełnia praca nad poezją — ważną wówczas i nad wyraz różnorodną. Dlatego autorów proponowanych nie może być zbyt wielu i powinni oni jednocześnie dawać pojęcie o rozmaitych stylach myślenia i pisania. Założyłem, że z przyczyn praktycznych nie należy zbytnio rewolucjonizować listy lektur, zwłaszcza że niedawno weszły do niej nowe nazwiska — Schulza i Gombrowicza, a przy tym — że lista owa jest w zasadzie reprezentatywna: obejmuje *Przedwiośnie* Żeromskiego, tom I *Nocy i dni* Dąbrowskiej, *Granicę* Nałkowskiej, *Sklepy cynamonowe* Schulza i *Ferdydurke*

Gombrowicza. W dziale dramatu jest natomiast *Most* Szaniawskiego i sztuka Witkacego: w tym ostatnim przypadku zdecydowałem się na zastąpienie *W małym dworku* przez *Matkę* — bardziej charakterystyczną dla poglądów autora.

Co się tyczy układu podręcznika, to starałem się przede wszystkim pamiętać, że książka szkolna nie jest miniaturą akademickiej historii literatury — okrojoną jedynie o kilkadziesiąt nazwisk i kilkaset tytułów, ograniczałem więc w miarę możności tradycyjną narrację historycznoliteracką, rozbudowałem natomiast rozdziały stanowiące kontekst i materiał pomocniczy do analizy dzieła. W efekcie podręcznik rozpoczyna się obszernym wstępem prezentującym kolejno przeobrażenia społeczne i polityczne, stwarzające nowe grono twórców i odbiorców literatury, następnie przemiany w widzeniu świata i człowieka — w kontekście fizyki i kosmologii, psychologii, filozofii. Za tym idzie — również obszerniejszy niż zazwyczaj — rozdział prezentujący współczesne prądy w dziedzinie sztuk, takich jak: malarstwo, architektura, film, fotografia i muzyka.

Proza w podręczniku przedstawiona została w formie bardzo skrótowego omówienia w porządku chronologicznym i następnie — w postaci pięciu rozdziałów obudowujących pięć podstawowych lektur. Owe lektury uznałem za dogodny pretekst do omówienia pięciu sfer tematycznych międzywojennej prozy. A zatem Żeromski pojawił się na tle prozy „obywatelskiej", czyli podejmującej temat budowy nowego państwa polskiego; Dąbrowska — na tle prozy społecznej, mówiącej o przemianach w łonie zbiorowości, Nałkowska — na tle prozy psychologicznej, Schulz — na tle prozy mitologiczno-katastroficznej, Gombrowicz wreszcie — na tle prozy proponującej nową wizję człowieka. Każda z tych sfer tematycznych przedstawiona została jako zjawisko przekraczające granice literatury polskiej, a zatem mające odpowiedniki w piśmiennictwie światowym. Dlatego każdy z rozdziałów zaczyna się od prezentacji dość szerokiego materiału przykładów ukazujących karierę poszczególnych tematów w twórczości klasyków literatury europejskiej i amerykańskiej. Przy okazji staram się przedstawić, także na przykładach, charakterystyczne style i poetyki, które pojawiały się w prozie przy okazji podejmowania tychże tematów. Np. w przypadku prozy obywatelskiej będą to fragmenty dyskursu politycznego wprowadzonego do literatury (u Babla czy u Kadena–Bandrowskiego), w przypadku prozy społecznej —

wejście reportażu w obręb tradycyjnej narracji realistycznej, w przypadku prozy psychologicznej — analizy introspekcyjne z Prousta, strumień świadomości na przykładzie Virginii Woolf i Joyce'a oraz opis behawiorystyczny z Faulknera. Odpowiednie ilustracje kontekstowe pojawią się też w dwu pozostałych rozdziałach.
Dopiero na tak szeroko zarysowanym tle literatury polskiej i światowej omawiam (nieco obszerniej) twórczość wybranych pięciu autorów, a następnie przedstawiam najważniejsze zagadnienia, które pojawiają się w analizowanych książkach, zadaję uczniom pytania itd. Cały materiał kontekstowy i historycznoliteracki został zatem w podręczniku zebrany pod kątem wzbogacenia analizy, uczynienia jej możliwie pełną i bogatą.
Podobnie wygląda sprawa w przypadku dramatu — ta część podręcznika uzupełniona zostanie również o rozdział dotyczący teatru w międzywojennej Polsce — widzianego na tle zjawisk Wielkiej Reformy. Część narracyjną podręcznika zamyka nieduży rozdziałek poświęcony eseistyce i krytyce literackiej, cała książka kończy się słowniczkiem pisarzy i indeksami.
Autor podręcznika musi, rzecz jasna, zająć stanowisko wobec już istniejących na rynku książek szkolnych, odróżnić od nich własną pracę, nadając przez to sens bytowi publikacji. Otóż wydaje mi się, że proponowany przeze mnie podręcznik dość wyraźnie odbiega zarówno od istniejącego od lat, przerobionego ostatnio podręcznika Ryszarda Matuszewskiego, jak też od propozycji Tomasza Wroczyńskiego. Pierwsza z książek jest znacznie bardziej niż moja tradycyjna w układzie; stanowi dość typowy, bogaty w treść podręcznik „historycznoliteracki", w którym omawia się — czasem nawet dość wyczerpująco — utwory, których uczeń w szkole nie przeczyta. Matuszewski napisał więc kompendium literackiej wiedzy, która w mniejszym stopniu służy lekturze konkretnych tekstów, w większym — orientacji w epoce. Co do Wroczyńskiego z kolei, to jego podręcznik zestawiony jest w przeważającej mierze z obszernych cytatów. Autor z rzadka próbuje odezwać się sam — najczęściej trud analizy utworów przerzuca na krytyków cytowanych w bardzo obszernych fragmentach. Ma to swoje zalety: autor książki przy okazji przedstawia teksty znanych badaczy literatury. Wady jednak przeważają: ostatecznie analiza szkolna rządzi się swoistymi prawami, a co więcej — przytaczane teksty krytyczne prezentują niekiedy stan wiedzy dawno już przekroczony przez

literaturoznawstwo. W tej sytuacji wybieram model podręcznika autorskiego — tzn. takiego, którego autor bierze odpowiedzialność za swoje analizy, a jednocześnie skupionego na kilku tekstach i ich maksymalnie szerokiej interpretacji. Od lektury tekstów wiedzie bowiem w praktyce droga do poznania literatury i epoki, z której teksty pochodzą, a uczeń powinien raczej poznawać smak czytania niż wypełniać głowę mnóstwem abstrakcyjnych tytułów i dat, które znikną z jego pamięci nazajutrz po zdaniu egzaminów maturalnych.
Kłopoty w trakcie pisania? Debiutant w tym fachu wyliczy ich bezlik. Najważniejsze wydaje się wyważenie książki w proporcjach, nieustanna pamięć o całości, w którą poszczególne fragmenty muszą się wpisywać logicznie i równomiernie. I jeszcze jedno: unikanie powtórzeń, które narzucają się same, gdyż wiele zjawisk występuje w różnych porządkach i daje się wpisywać w rozmaite ciągi logiczne. Przyjemności? Odczytywanie na nowo tekstów poznanych przed laty, odkrywanie w nich nowych aspektów i motywów nieoczekiwanie aktualnych. I — może nade wszystko — satysfakcja, którą przynosi rzadko w dobie specjalizacji podejmowana próba rozumienia i wyjaśniania procesów kulturowych w większej skali, przedstawiania ich w sposób przystępny, bez plątania się w scjentyzmy. Myślę, że dla tego przede wszystkim doświadczenia warto podejmować trud pisania podręczników dla młodzieży szkolnej.

Alina Kowalczykowa

Podręcznik — przyjemność i kłopoty

Jestem autorką podręcznika *Romantyzm*, zatwierdzonego przez MEN w lutym 1994 „do użytku w szkołach ponadpodstawowych" i wydanego przez prywatną firmę Stentor. Kiedy zaczynałam go pisać traktowałam to trochę jako możliwość sprawdzenia własnego krytycyzmu wobec od dawna obowiązującego szkolnego schematu. Ministerstwo odeszło bowiem przed kilku laty od zasady jedynego słusznego, monopolistycznego podręcznika, dopuściło możliwość wyboru — a że zarazem zdecydowanie rozluźniono rygory kanonu informacji i lektur, autor może realizować własną koncepcję. Moja opierała się przede wszystkim na założeniu, że podstawowym

zadaniem podręcznika jest pobudzenie ciekawości jego przymusowego adresata; czyli zainteresowanie młodzieży romantyzmem i zachęta do samodzielnej lektury. Oczywiście, trzeba przekazać też nieco wiedzy szczegółowej — ale przyznaję, że ją maksymalnie ograniczam, gdyż sądzę, że nadmiar dat, nazwisk i streszczeń utworów, których się nie czyta, jest raczej zbędnym i szybko zapominanym bagażem. Wszystko, co na temat mojego podręcznika piszę dalej, należy odczytać raczej w poetyce intencji autorskich niż osiągnięć.

Podręcznik jest kierowany do ucznia przeciętnego (wybitny na nim nie poprzestanie), toteż sposób wtłaczania mu niezbędnych informacji wydaje się szczególnie ważny. Chcę zmodernizować relacje z czytelnikiem (uczniem), tak by czuł się nie tylko adresatem przekazywanej mu wiedzy lecz, na tyle na ile to możliwe, partnerem we wspólnym dochodzeniu do poznania literatury. Dlatego punktem wyjścia bywają nasuwające się pytania czy wątpliwości, które dalej rozstrzyga się na oczach czytelnika, jakby razem z nim, przez interpretację utworów literackich; gdzieś pośród tych dochodzeń tkwią niezbędne informacje dotyczące terminologii, stylu, języka itp. Ważne wydawało mi się także zachęcenie licealistów do samodzielnych prób formowania opinii, dlatego czasem sugeruję, że interpretacje ludzi uczonych bywają różne. Na przykład zamiast omawiać wiersz *Nad wodą wielką i czystą*... zestawiłam odmienne sądy trzech badaczy na jego temat, by wskazać, że nie mają charakteru obowiązującego, że to znakomite, ale tylko propozycje. Może to stanowić zachętę do śmiałości wyrażania — także przez ucznia — własnych poglądów i ocen nawet na temat usakryfikowanych arcydzieł.

Spośród romantycznych ideałów i utworów chciałam wydobyć to, co najwidoczniej współgra z zainteresowaniami współczesnego czytelnika. Ze skalą wartości, jaką wyznaje — a także ukazać romantyzm jako różnorodną inspirację współczesności. Oznaczało to przede wszystkim potrzebę pewnego modernizowania szkolnego obrazu romantycznej tradycji. Od pokoleń była ona dydaktycznie przytłaczana problematyką heroiczno-martyrologicznego patriotyzmu. Po roku 1989 i odzyskaniu niepodległości takie jej modelowanie wydaje się chybione, nie trafia w dzisiejsze wyobrażenia o sensie życia. Zastrzegam od razu: patriotyzm i w tym podręczniku oczywiście istnieje, ale w wersji łagodniejszej; wprowadzany przez pojęcie ojczyzny prywatnej, przez tematy romantycznego krajoznawstwa, tradycji kulturowo-

obyczajowej (dlatego jest w antologii nie tylko cały opis wyprawy Malczewskiego na Mont Blanc, ale i fragmenty z dziennika wyprawy w Tatry Goszczyńskiego i *Ożenienie się moje* Rzewuskiego). I jest modyfikowany przez układ kontekstów — ważne wydawało mi się ukazywanie kultury polskiej nie na tle, nie pod wpływami — lecz pośród Europy.

Odchodzę od tradycyjnego porządkowania materiału wedle sylwetek (ciągu biografii) twórców ku układowi problemowemu. Oczywiście podręcznik musi zawierać wszystko, co jest zawarte w i tak bardzo już okrojonym obowiązującym programie, a innowacje są miarkowane przez rozsądek, nakazujący wiedzę o dziełach literackich osadzać w kontekście epoki. Zostało to przeze mnie rozwiązane tak, że rozdział drugi (czyli następujący bezpośrednio po uwagach o początkach romantyzmu) zawiera informacje o „osobach i miejscach", gromadząc podstawowe dane biograficzne, splecione z tokiem opowieści o ważnych dla romantyzmu „miejscach" (jak Wilno, Paryż, Warszawa, Syberia...). Dalej układ jest problemowy — szczęśliwie w romantyzmie „problemy" pojawiały się niejednocześnie, tak że udało się zachować zasadnicze ramy chronologii. Następują więc rozdziały poświęcone wybranym zagadnieniom — oto one: *Poezja, lud, bohater romantyczny* (tu m.in. o romantycznych koncepcjach poezji, o nowych gatunkach literackich); *Realność i wyobraźnia* (tu m.in. o koncepcjach poznawczych i o kształtowaniu się mitów — oczywiście w oparciu o konkretne lektury); *Ojczyzna ponad wszystkim* (konsekwencje literackie powstania listopadowego; patriotyzm i mesjanizm a nacjonalizmy); *O dramacie* — na przykładzie trzech zawsze w szkole omawianych (tu także o Bogu romantyków); *O teatrze romantycznym* (i o dramatach spoza kanonu); *Ojczyzna inaczej* (od *Pana Tadeusza* po miłośników krajowidoków); *Poeta i poezja*; *Bohater romantyczny, miłość i kobieta*; *Romantyzm pośród tradycji*. Eksponuje się też, poprzez dobór tekstów w antologii, tkwiące w romantyzmie zalążki współczesnego stylu — jak np. ironia, groteska, dygresyjność. Drugą część podręcznika stanowi antologia tekstów; przy większości są to komentarze, wskazujące ważne według mnie wątki interpretacyjne. Niestety w trakcie powstawania książki coraz bardziej musiałam ograniczać moje aspiracje związane z antologią. Sądziłam początkowo, że utwory, które od lat były w kanonie, są w szkolnych bibliotekach i nie trzeba ich tu powielać. Okazało się, że na zasob-

ność bibliotek liczyć nie można i że właściwie prócz *Pana Tadeusza* i dramatów wszystko, co uznaję za potrzebne, powinno znaleźć się w podręczniku. Nie tylko wiersze Norwida, ale i wiersze Mickiewicza; w obecnym dodruku wobec nalegań nauczycieli z bólem serca kosztem innych utworów wprowadziłam *Odę do młodości*, *Świteź i Lilie*. Rzeczowym uzupełnieniem wiedzy o epoce mają stać się ilustracje. Zatem, nawet kosztem ilości portretów pisarzy, włączam sporo desygnatów pojęć wychodzących z potocznego użycia — takich jak kontusz, czamara, lamus czy świren (a nawet dworek — bo zetknęłam się już z trudnością odróżniania dworku od willi).
Przy dobieraniu ilustracji natknęłam się na nieoczekiwane niespodzianki. Nie udało mi się mianowicie znaleźć właściwych obrazków z epoki z kibitką ani z Kozakiem; „właściwych", czyli w takiej formie, w jakiej dzięki poezji pojawiają się dziś w świadomości. Kibitka, jaką wtedy można znaleźć, to wygodny powozik z oficerem lub pocztylionem, zupełnie nie pasujący do poetyki *Dziadów*. A po Kozaku najlepiej widać, jak dalece nasza wyobraźnia jest ukształtowana wedle literatury — na ilustracji z epoki Kozak to smętny obdartus na dychawicznej szkapinie, nie mający nic wspólnego z młodzieńcem, który jak wiatr unosi się nad stepem (taki pojawia się dopiero po spopularyzowaniu *Marii*).

Podręcznik tym między innymi różni się od innych książek, że jeśli nie jest się autorem WSiP-u, czyli nie ma się pozycji niedawnego monopolisty (w praktyce do dziś utrzymanej), to publikacja jest zaledwie pierwszym etapem działalności autora. Jeśli chce się, żeby podręcznik trafił do szkół, trzeba bowiem przezwyciężyć dwie bardzo trudne przeszkody. Opór księgarzy i nieufność nauczycieli. Opór księgarzy (nie wszystkich! — niektórzy dają szanse nowościom) wynika głównie z inercji, z przyzwyczajenia do sytuacji, w której starcza mieć podręczniki WSiP-owskie. Księgarnie specjalistyczne są prowadzone przez WSiP, z oczywistych powodów konkurencję się w nich lansuje niechętnie (mój podręcznik, który wszedł na rynek w końcu maja, w warszawskiej księgarni szkolnej na Placu Dąbrowskiego znalazł się, po interwencjach, dopiero w połowie sierpnia). Podręczniki WSiP-owskie są pewniakami — bo niewielu nauczycieli zna i zamawia inne. Dlatego WSiP może narzucać hurtowniom swoje prawa — na przykład żądać zapłaty części pieniędzy z góry, prywatnemu wydawcy

trudniej, bo ewentualna rezygnacja ze współpracy z nim hurtownikowi przyniesie straty o wiele mniejsze.
Mogłoby się zdawać, że wobec równouprawnienia przez MEN kilku podręczników równoległych nauczyciel rzeczywiście spokojnie je porównuje i wybiera. Czasem tak bywa; ale wymaga to od nauczyciela mnóstwa determinacji. Z moich kilkunastu spotkań z nauczycielami wyniosłam wiele satysfakcji i wiedzy na temat potrzeb edukacji humanistycznej, ale i gorzką wiedzę o tym, jak trudno jest konkurować na rynku szkolnym z dotychczasowym monopolistą.
Pozostanie przy podręczniku już używanym jest czystą wygodą, nie wymaga wysiłku. By zaś nauczyciel zalecił uczniom nowy podręcznik, musi: 1) dowiedzieć się, że ten podręcznik istnieje; 2) żeby go poznać — powinien go kupić (a uczy w kilku klasach, musiałby zatem wydawać sporo pieniędzy na ten cel); 3) musi uznać, że to podręcznik lepszy; 4) musi — co najtrudniejsze — podjąć niemały trud przestawienia swojego stosunku do przedmiotu nauki, uzupełnienia wiedzy pod tym kątem, zmiany nawyków i sposobu nauczania. Dlatego z entuzjazmem po nowy podręcznik sięgają najczęściej nauczyciele młodzi — starsi a dobrzy („niedobrzy" nowinkami się nie interesują) okazują o wiele więcej nieufności; 5) musi znaleźć księgarnie, które go mają na składzie, lub załatwiać w wydawnictwie sprzedaż wysyłkową; 6) musi przezwyciężyć lęk, że podopieczni uczeni nową metodą odpadną na egzaminach wstępnych na uczelnie — powszechne jest przekonanie, iż od kandydata wymaga się wiedzy uporządkowanej wedle dawno ustalonych schematów; 7) i musi jeszcze wytłumaczyć uczniom (i ich rodzicom) potrzebę wymiany podręcznika, co oznacza spory wydatek, bo odpada możność kupienia książki używanej. Zaprawdę, droga niełatwa.

Henryk Markiewicz

Odpowiedź na ankietę podręcznikową

Podręcznik literatury pozytywizmu (obszerniejsza wersja — 1978, skrócona — 1986) napisałem z poczucia obowiązku, trochę służbowego, trochę społecznego, a także ze względów ambicjonalnych. Już od lat bowiem w prasie atakowano Instytut Badań

Literackich, gdzie wówczas byłem zatrudniony, za to, że jego pracownicy nie spełnili zadania, którego się podjęli — nie przygotowali uniwersyteckiej syntezy historii literatury polskiej. Z różnych przyczyn zadania tego nie zrealizowali starsi członkowie zespołu autorskiego. Młodzi, do których należałem — odsuwali je w przyszłość, ze względu na swą niedostateczną wówczas wiedzę i krępujący gorset metody marksistowskiej w ówczesnym wydaniu, niektórzy także ze względu na brak predyspozycji do pisarstwa podręcznikowego. Jak się wyraziłem w roku 1968 — była to *felix culpa*. Gdybyśmy bowiem podręcznik ten wówczas napisali — byłby szkodliwym i kompromitującym potworkiem. Inna rzecz, że koncepcje mojego podręcznika miałem skrystalizowaną już w roku 1960; jego konspektem jest rozdział o literaturze lat 1864–1890, umieszczony w makiecie tomu III *Historii Polski*, wydanej przez Instytut Historii PAN. Ale wówczas uważałem, że z pisaniem podręcznika należy jeszcze poczekać, by móc wykorzystać wiedzę gromadzoną w opracowywanym wtedy *Obrazie literatury polskiej XIX i XX wieku*.

Jak to u nas bywa, na brak podręczników narzekano długo i głośno, ale gdy się pojawiły — w prasie było o nich cicho. Także i o mojej książce recenzje ukazały się tylko w czasopismach fachowych. W zasadzie były przychylne; ubolewano tylko, że uporządkowanie materiału według rodzajów literackich pociągnęło za sobą pokawałkowanie twórczości wielu pisarzy i sprawiło, że ich osobowość literacka stała się mniej widoczna. W dyskusjach odpowiadałem, że nie można mieć jednocześnie jajecznicy i jajek zachowanych w całości. Z zarzutów szczegółowych zapadła mi w pamięć (sformułowana ustnie) pretensja Jerzego Ziomka, że nie doceniłem *Faraona*. Przeczytałem potem tę powieść na nowo i nie znalazłem podstaw do zmiany swej opinii: jest to rzecz znakomita w swej intelektualnej koncepcji państwa i społeczeństwa, ale bardzo nierówna, chwilami dość płaska w realizacji artystycznej.

Pisząc podręcznik starałem się, by każde zdanie przynosiło przyrost potrzebnej i w miarę możności precyzyjnie sformułowanej informacji, a więc by nie było w tekście powtórzeń, retorycznej waty, a także szczegółów zbędnych a obciążających pamięć czytelnika, choćby nawet były one interesujące i mogły ożywić tok wykładu (np. że Prus cierpiał na agorafobię, że Sienkiewicz sportretował w *Rodzinie Połanieckich* swoją eks-teściową, albo że Wyspiański nazwał Asnyka „wy-

pchanym orłem"). Jak przyjęli *Pozytywizm* studenci — nie wiem. Obawiam się, że nie jest to podręcznik przez nich lubiany. Prawdopodobnie uważany jest za oschły i trudny; nie daje przy tym gotowych odpowiedzi na częste pytania egzaminacyjne, a to o rozwój twórczości poszczególnych pisarzy, a to o treść i charakterystykę osób z utworów figurujących w spisie lektur.

Pytania ankiety tak zostały sformułowane, że jej uczestnikom niejako wypada stwierdzić potrzebę wprowadzenia różnych zmian w ogłoszonych już w podręcznikach — w przeciwnym razie wyglądaliby na zarozumialców lub konserwatystów. Ale podręcznik mój w wersji szerszej — od wielu, w wersji skróconej — od kilku lat jest wyczerpany, a propozycji wznowienia od wydawców nie otrzymuję, pytania owe mają więc, przynajmniej na razie, charakter akademicki. Odpowiem na nie tak: konieczności większych zmian w tekście podręcznika nie dostrzegam. Ani przy jego pisaniu nie liczyłem się z cenzuralnymi ograniczeniami (ten komfort zawdzięczam głównie temu, że musieli się z nimi liczyć omawiani przeze mnie pisarze), ani nowsze badania nad pozytywizmem nie skłaniają mnie do zrewidowania dotychczasowych poglądów. Oczywiście — przygotowując nowe wydanie skorzystałbym np. z tego, co pisał Józef Bachórz o późnej twórczości Kraszewskiego, Zofia Mocarska–Tycowa o poezji Asnyka, Grażyna Borkowska o dialogach Orzeszkowej. Może też pod wpływem książki Jana Tomkowskiego szerzej potraktowałbym alternatywne wersje pozytywizmu. Ale nie przekonał mnie ani Eugeniusz Czaplejewicz ze swą platońską interpretacją *Lalki* ani Krzysztof Kłosiński, który widzi w książkach Orzeszkowej tylko zapożyczenia i repliki wcześniejszych powieści, ani Bogusław Mazan, posługujący się wobec *Trylogii* wytrychem impresjonizmu.

Gdybym znalazł na to czas i wydawca na to się zgodził (bo na ogół woli on wznowienia z matryc, w których nawet bibliografię uzupełnić trudno), dopisałbym rozdziały monograficzne o Orzeszkowej, Prusie, Sienkiewiczu, Asnyku i Konopnickiej, nie usuwając jednak niczego z rozdziałów o rodzajach literackich; zastosowałbym wręcz technikę dosłownych powtórzeń, by czytelnik zobaczył te same fakty w dwóch różnych kontekstach — historii rodzaju literackiego i historii twórczości danego pisarza. Przydałoby się także rozszerzenie rozdziału o życiu literackim epoki, dodanie kilku stronic o przedpowstaniowych antecedencjach literatury pozytywistycznej i wreszcie próba

określenia tego, co wspólne w wyodrębnionych przeze mnie orientacjach ideowych i prądach literackich tego okresu.
Wyobrażam sobie jednak zupełnie inny model podręcznika, dostosowany do zainteresowań i możliwości dzisiejszych studentów, którzy mało co z literatury pozytywizmu *sua sponte* już przeczytali i mało co zechcą przeczytać, a ćwiczenia z tego okresu odbywają w ciągu jednego semestru. Omówienia lektur byłyby tu znacznie dokładniejsze. Również teksty wybitne czy znamienne, ale przez studentów nie czytane, powinny być zaprezentowane poprzez interpretujące streszczenia i cytaty. Może opłaciłoby się uatrakcyjnić narrację poprzez szczegóły i anegdoty charakterystyczne, czy po prostu zabawne? Może nie zaszkodziłyby nawet ekskursy aktualizujące? Wykład powinien być w tonie cieplejszy i w sposób bardziej zdecydowany przekonywać do wartości, które znaleźć można w literaturze pozytywistycznej. Należałoby też skorzystać z różnych środków typograficznych ułatwiających odbiorcy hierarchizację i zapamiętanie faktów.
Jak już wspomniałem na wstępie, pisałem podręcznik nie z potrzeby wewnętrznej, ale z poczucia obowiązku i z ulgą odłożyłem pióro, gdy go już skończyłem. Toteż nawet gdybym był młodszy, nie miałbym ochoty na opracowanie takiego nowego podręcznika. Prawdopodobnie zresztą nie potrafiłbym go napisać. Ale innych, młodszych do takiej próby zachęcam. Przychodzi zresztą na nią pora; każde pokolenie powinno mieć własną historię literatury.

Ryszard Matuszewski

Odpowiedź na ankietę redakcji „Tekstów Drugich"

Odmienność mojej sytuacji jako autora podręczników po r. 1990 jest sprawą oczywistą. Zarówno moją *Literaturę polską 1939–1991* (WSiP 1992), jak poprawioną wersję *Literatury polskiej lat 1918–1939* (wyd. 24, WSiP 1993) opracowywałem — po raz pierwszy od początku mojej współpracy z wydawnictwami szkolnymi — bez jakiejkolwiek ingerencji cenzury i władz oświatowych. To był komfort, na który przyszło mi czekać 40 lat. Młodszym ode mnie — mam w tej chwili lat osiemdziesiąt — należy się odpowiedź

na pytanie, dlaczego podjąłem się pisania podręczników w czasach, kiedy nie można było uniknąć bolesnych kompromisów. Pisałem o tym przy różnych okazjach, ale powtórzę: przede wszystkim — po raz pierwszy zwrócono się do mnie z propozycją napisania podręcznika współczesnej literatury polskiej w roku 1954, w okresie przedpaździernikowej „odwilży" i po bardzo ostrej krytyce, jakiej Antoni Słonimski poddał wydany rok wcześniej podręcznik autorstwa Ewy Korzeniewskiej i Andrzeja Wasilewskiego. Był to okres, w którym wierzyłem jeszcze w możliwość zmian na lepsze w narzuconym nam ustroju „sprawiedliwości społecznej" i nie bardzo zdawałem sobie sprawę, jak dalece właśnie wtedy, w ciągu kilku lat poprzednich, wszczepiono zarówno mnie, jak i większości ludzi pióra mojej generacji, truciznę, którą stanowił ogół głoszonych wówczas kłamstw i półprawd. Skłoniły mnie do podjęcia pracy nad podręcznikiem dwie osoby: ówczesna wiceminister oświaty, Zofia Dembińska, i dyrektor departamentu w tymże ministerstwie, Franciszek Bielecki, który wyemigrował po marcu 1968. Kpina Słonimskiego uświadomiła tym osobom na pewno dobrej woli, że stosowana przez moich poprzedników i odgórnie zalecana metoda traktowania wielkich pisarzy nie-komunistów, np. Żeromskiego, jako ludzi, którzy z zasady byli głupsi od pisarzy-komunistów, bo nie zrozumieli sensu październikowej rewolucji — jest nonsensem. Na początek otrzymałem radę od Zosi Dembińskiej, wychowanki jakby nie było Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie: pisz tak jak Ignacy Chrzanowski — „za co kochamy naszych pisarzy", a nie o tym „czego nie zrozumieli". I taki był — przy wszystkich ówczesnych ograniczeniach — punkt wyjścia. Plus zachęta do śmiałego wykraczania poza ówczesny, dogmatyczny program. Muszę przyznać, że przy pisaniu pierwszego podręcznika większym hamulcem był dla mnie mój własny ówczesny stan zniewolonej świadomości (choć cieszyłem się z każdej bardziej „liberalnej" zmiany), niż ingerencje ministerstwa czy cenzury.

Te zaczęły mi coraz dotkliwiej dokuczać już w czasach przykręcania śruby przez Gomułkę, i potem — w czasach Gierkowskich. Zawsze przy tym było tak, że podejmowałem się nowych opracowań w momencie jakiegoś rozbudzenia nadziei, a kiedy kończyłem pracę, zaczynały wiać osławione „zimne wiatry z kierowników wschodnich" (słynny lapsus w komunikacie meteorologicznym którejś z peerelowskich gazet), i np. w r. 1975 nawet uprzednia aprobata ministerstwa

oświaty nie uchroniła już posłanego do druku podręcznika od dodatkowych lektur speców z KC i żądania, by ze wstępu usunąć wszystkie takie terminy jak „odwilż" czy „przemiany październikowe". Stosowałem wówczas regularnie metodę „wańki-wstańki". Kiedy było można — rozpychałem się i luzowałem. Przy naciskach nauczyłem się nie ustępować, jeśli tylko były jakiekolwiek szanse wytargowania czegokolwiek. Kiedy Konwicki wydał *Kompleks polski* w drugim obiegu i z ministerstwa przyszła sugestia, by przeznaczony mu rozdział skrócić do połowy, a na to miejsce dać Hołuja, krzyknąłem szczerze oburzony w rozmowie z moją redaktorką: czy oni nie rozumieją, że uczniowie będą porównywać nowe wydanie z poprzednim? Argument chwycił i ministerstwo ustąpiło. Za wykreślane systematycznie wzmianki o Miłoszu (zapis cenzury) mogłem wziąć odwet dopiero w r. 1980. Nowy, obszerny rozdział o tym moim ulubionym poecie dostarczyłem wydawnictwu natychmiast, bo już leżał gotowy i czekał na tę chwilę. Wszystko to były jednak drobne satysfakcje więźnia, któremu udało się pokazać język klawiszowi, w porównaniu z tym, co nastąpiło po r. 1990. Ktoś w latach osiemdziesiątych, w czasie rozmowy na temat moich ówczesnych, kontrolowanych przez cenzurę podręczników, zadał mi pytanie, czy naprawdę musiałem je pisać. Oczywiście — nie musiałem. Ale gdybym ich wtedy, pełen najlepszej woli, pisać nie zaczął, to nie potrafiłbym na pewno opracować dzisiaj ich nowej, zgodnej z moimi poglądami wersji.

Moje doświadczenia metodologiczne: zacząłbym od tego, że zawsze dręczył mnie kompleks dyletanta. Nie jestem z wykształcenia polonistą. Nawet krótkiego okresu mojej pracy w IBL (lata 1954–1957) nie uwieńczył żaden stopień naukowy. Moje podręczniki zawsze pisałem „na wyczucie", korzystając co najwyżej z doświadczeń z czasów własnej nauki w szkole średniej (przedwojenne gimnazjum im. Adama Mickiewicza w Warszawie) i „amatorskiego" udziału w pracach Koła Polonistów UW, też przed wojną. Otóż jako uczeń rozczytywałem się w *Historii Literatury Polski Niepodległej* Ignacego Chrzanowskiego. Bardzo lubiłem także podręczniki prof. Manfreda Kridla, z których poznawałem literaturę doby romantyzmu. Zwłaszcza ich rozdziały poświęcone literaturze światowej wydawały mi się pasjonujące. Moi późniejsi przyjaciele poloniści cenili Kridla przede wszystkim za jego ówczesne zainteresowanie badaniami szkoły tzw. „formalistów", poprzedników strukturalizmu. Ale w szkolnych podręcznikach Kridl

metody formalnej raczej nie stosował. Skończyłem szkołę z przeświadczeniem, że najciekawiej jest poznawać literaturę w jej historycznym rozwoju. Od młodości brałem udział w dyskusjach w Kole Polonistów UW między zwolennikami tradycyjnej historii literatury, a zwolennikami „szkoły formalnej" i późniejszych badań strukturalistycznych. Argumentem koronnym tych drugich było to, że historia literatury „nie jest nauką" i że zawiłości tzw. „procesu rozwoju" literatury nie da się wyłożyć uczniom szkoły średniej, a najważniejsza dla ucznia jest analiza czytanych przez niego tekstów. Na podstawowe znaczenie umiejętności czytania tekstów zawsze się oczywiście godziłem, ale nigdy nie umiałem wyobrazić jej sobie bez historycznego tła i zaplecza. Zaznajomienie się, choćby pobieżne, z dziejami ojczystej literatury wydawało mi się zawsze *conditio sine qua non* właściwego poznania literatury, właściwego do niej stosunku. Tego, dla niektórych może „konserwatywnego" punktu widzenia nie zmieniłem po dziś dzień, a więc już z pewnością nie zmienię. Pociesza mnie fakt, że nie jestem w moich poglądach odosobniony.

Inny aspekt mego konserwatyzmu: nigdy nie byłem bez reszty zafascynowany tak modnymi i wpływowymi w okresie mojej młodości kierunkami awangardowymi w literaturze. Owszem, doceniałem w pełni rolę awangardy krakowskiej, z Peiperem i Przybosiem, bawił mnie i zadziwiał autor *Ferdydurke*, a i szaleństwa Witkacego czy francuskich nadrealistów przyjmowałem z zaciekawieniem. Nie wyobrażałem sobie jednak sytuacji, w której autorzy ci wyrugowaliby nie tylko ze szkoły, ale i z szerszej świadomości czytelniczej literaturę wyrastającą z kanonów bardziej tradycyjnych. Dziś, kiedy okres ówczesnych awangard, określany coraz częściej mianem „modernizmu", mamy za sobą, poglądu tego nie zmieniłem, przeciwnie, wszystko mnie w nim utwierdza: i żywotność arcydzieł literatury minionych wieków i wyczerpywanie się inwencji nowatorów za wszelką cenę. Ktoś powiedział, że nic nie starzeje się tak szybko jak nowość. Świadczy o tym także współczesny zwrot ku różnym formom eklektycznym i mieszanym, chętnie dziś określanym jako „postmodernizm". Jestem najgłębiej przekonany, że w sztuce istnieje co prawda ciągły ruch i następstwo mód, stylów i prądów, ale nie ma w niej, jak w technice, niczego, co można by określić jako „postęp", bo gdyby coś takiego istniało, trzeba by uznać, że Picasso z zasady musi być „lepszy" niż Piero de la Francesca, a to przecież nonsens.

To przeświadczenie rzutuje i na moje podręczniki: nie wierzę np., by były one żywsze i lepsze, jeżeli na miejsce *Nocy i dni* wejdzie *Ferdydurke*, a na miejsce Iwaszkiewicza — Leopold Buczkowski. Myślę też, że każde dzieło zaliczone do lektur szkolnych płaci za to pewną cenę. Słyszę dziś o inteligentnych uczniach, których *Ferdydurke* tak samo nudzi, jak nas nudzili np. *Chłopi* Reymonta. Toteż nie dziwię się autorom, którzy wolą w ogóle do lektur szkolnych nie trafiać. Pozostaje im wtedy szansa, jaką dla mego pokolenia mieli jeszcze nawet „Skamandryci": ta, że młodzi zapaleńcy sami ich „odkryją" i będą trzymali ich tomiki pod ławką, ucząc się ich wierszy na pamięć bez szkolnego przymusu.

Zdaję sobie sprawę, że sformułowane tu uwagi dają tylko częściową odpowiedź na pytanie czy nową sytuację autora podręczników odczułem jako wyzwanie i czy mam świadomość, że postawiła ona przede mną nowe zagadnienia merytoryczne i metodologiczne. To jasne, że postawiła: pisząc moją *Literaturę polską 1939–1991* stawałem co chwila wobec problemów, jakie stwarzała konieczność selekcji materiału według kryteriów artystycznych przede wszystkim, ale także mających na uwadze moją intencję stanowczego zerwania z narzuconymi uprzednio ideologicznymi priorytetami. Jednakże przy tym dążeniu do przywrócenia właściwych hierarchii widziałem również i niebezpieczeństwo pójścia zbyt daleko. Przykłady niektórych nowych spojrzeń na literaturę PRL-u były dla mnie ostrzeżeniem, sygnałem, że groźny jest także każdy osąd ahistoryczny, nie uwzględniający warunków, w jakich literatura wtedy powstawała. Że nie można literatury PRL-u traktować jako „czarnej dziury" i wyrzucać całej twórczości paru generacji pisarzy na śmietnik, a z takimi wypadkami zamaszystego czyszczenia stajni Augiasza można się było spotkać i w nowych, po r. 1990 powstałych opracowaniach dla szkoły i w wypowiedziach niektórych krytyków. Bardziej niż kiedykolwiek utwierdziłem się wtedy w przeświadczeniu, że literatura jest pewną ciągłością.

Nowe problemy nastręczała też konieczność decyzji dotyczących kompozycyjnego układu książki: jak podzielić półwiecze na podokresy, jak ugrupować pisarzy, jak ująć literaturę emigracyjną, oddzielnie, czy łącząc z krajową, jak nazwać nowe tendencje w prozie, poezji, dramacie. Starałem się jak umiałem korzystać z sugestii, jakie odnajdowałem w pracach kolegów krytyków, ale miałem cały czas świadomość płynności podziałów, chwiejności określeń. Sądzę, że wiedza teoretyczno-

literacka jest przy takiej pracy bardzo przydatna, ale nie daje uniwersalnego klucza, który by otwierał wszystkie zamki. Podstawową rolę odgrywa osobista lektura dzieł i refleksja nad tymi, które się uzna za najważniejsze, oraz pewna krytyczna intuicja: o tym pisać trzeba, o tym warto, o tamtym — nie warto. Miałem przy tym pełne poczucie względności własnych decyzji, np. przy doborze autorów, którym poświęciłem w książce więcej uwagi, opracowując ich oddzielne sylwetki i nie poprzestając na informacji o ich twórczości w części ogólnej. Samą zasadą podziału książki na dwie części: ogólną, mówiącą o przebiegu życia literackiego oraz sygnalizującą ważniejszych autorów i ważniejsze dzieła, oraz szczegółową, złożoną z kilkudziesięciu sylwetek pisarzy wybranych — można zakwestionować. Nie zrezygnowałem z niej, bo nie wymyśliłem lepszej, ale wiem, że ma ona swoje wady: jednych autorów uprzywilejowuje, czasem nadmiernie, innych niezamierzenie krzywdzi. Już podczas pisania zdałem sobie sprawę, że książka rozrosła się nad miarę, że na podręcznik jest za obszerna, pomijając fakt, że zabrakło w niej miejsca na rzeczy w podręczniku nieodzowne: sugestie o charakterze dydaktycznym, nawet na opracowaną już przeze mnie tablicę chronologiczną literatury polskiej i światowej minionego półwiecza, która musiała by zająć dodatkowych kilkadziesiąt stronic.

Krótko mówiąc, jestem świadom niedociągnięć mego opracowania. Mimo to miałem dowody, stwierdzające pewną jego użyteczność: większą — być może — dla nauczycieli i początkujących studentów polonistyki, niż dla maturzystów. Sześćdziesięciotysięczny nakład książki po dwu latach jest na wyczerpaniu, choć na odwrocie okładki brak oficjalnego zalecenia jej przez MEN jako lektury pomocniczej, gdyż wydawnictwo uzyskało to zlecenie już po wydrukowaniu nakładu. W przyszłym roku ma ukazać się wydanie drugie, uzupełnione aneksem, omawiającym utwory z lat 1992–1994. Pojawiła się też przed miesiącem moja obszerna antologia, *Poezja polska 1939–1991*, (WSiP 1994), stanowiąca w moim zamyśle lekturowy załącznik do mego zarysu literatury tego okresu. Z antologii można — rzecz jasna — korzystać niezależnie od tego, czy się ją traktuje jako dopełnienie książki poprzedniej.

Gdy chodzi o mój podręcznik literatury okresu międzywojennego, udało mi się, dodając poprawki uwzględniające nową sytuację historyczną, nie rozszerzyć jego objętości. Zmiany w 24-tym wydaniu to

przede wszystkim: 1) szersze omówienie kilku autorów, którzy, jak Gombrowicz, Schulz i Witkacy, znaleźli się w programie nauczania, 2) poszerzenie — kosztem analiz dzieł autorów dotychczas „uprzywilejowanych" — szkiców o pisarzach, których do niedawna program pomijał a cenzura tłamsiła (Lechoń, Wierzyński, Miłosz, ale także i Słonimski), 3) nowe rozdziały o twórczości Jerzego Lieberta, literaturze z lat I wojny światowej (m. in. poezja żołniersko-legionowa) i o twórczości satyrycznej międzywojnia, wreszcie 4) w rozdziale o przemianach w literaturze światowej — nowe spojrzenie na literaturę rosyjską w ZSRR i na emigracji.
Pierwsze zmienione wydanie tego podręcznika rozeszło się, o ile wiem, błyskawicznie. Latem 1994 ukazało się następne. Jak się rozchodzi — jeszcze w tej chwili nie wiem. Nie jestem już „monopolistą". Są i inne opracowania. Każda szkoła i każdy nauczyciel może wybrać to, które woli. „No i bardzo dobrze" — jak mawia Tadeusz Konwicki. Współpraca z WSiP-em układała mi się zawsze doskonale. W tej chwili nie wyobrażam sobie, by mogła być lepsza.
Gdy chodzi o nowe zamierzenia: jeden z wydawców prywatnych zamówił u mnie niewielką antologię wierszy polskich poetów na użytek uczniów wyższych klas szkoły podstawowej. Jeszcze nie wiem, czy uda mi się ją dobrze zrobić. To jest dla mnie zupełnie nowe doświadczenie. Sugestie programowe MEN wydają mi się niekiedy zaskakujące. Moje doświadczenie uczy jednak, że należy odnosić się do nich z dystansem, tym bardziej, że czasem ulegają zmianom szybszym niż praca nad podręcznikiem czy antologią.

Wrzesień, 1994

Anna Nasiłowska

Odpowiedź na ankietę redakcji „Tekstów Drugich"

Moja książka[1] w planach wydawców i organizatorów serii nie ma być podręcznikiem, lecz popularną wizją historii literatury, odpowiadającą zmianom i przewartościowaniom, jakie zaszły

[1] *Trzydziestolecie 1914–1944*, w serii *Mała historia literatury polskiej*, oczekuje na wydanie w PWN.

w ostatnich latach. Pisząc syntezę tego typu czułam się mało komfortowo z kilku powodów. Po pierwsze, taka książka zmusza do posługiwania się fikcją, jaką jest opowiadanie jako jednolitej historii tego, co wcale nie jest ciągłe. Po drugie, opowiadający musi pełnić w niej rolę narratora wszechwiedzącego, a jego margines swobody stylistycznej jest węższy niż przy pisaniu jakiejkolwiek innej pracy humanistycznej. Zawsze najbardziej lubiłam owe literackie marginesy, tu zaś zostałam poddana surowym rygorom dotyczącym proporcji stron poświęcanych poszczególnym dziełom, a moja inwencja miała dotyczyć wyłącznie jasności wywodu i „przezroczystości" narracji. Po trzecie — przewartościowania ostatnich lat nie są aż tak wielkie i głębokie, jakby się wydawało. Od wielu lat w pracach szczegółowych pisano dość rzetelnie o wielu zjawiskach, tyle że nie zawsze dochodziło to do poziomu syntez, zwłaszcza tych przeznaczonych dla szerszej publiczności. Absurdem byłoby przecież twierdzić, że do 1989 roku w historii literatury obowiązywał kanon, dyktowany przez ideologię komunistyczną. Tak nie było, choć oczywiście, gdy uwzględni się sumę nowych ujęć i zjawisk dopiero docenionych i dostrzeżonych, to okazuje się, że synteza jako całość zawiera bardzo istotne przesunięcia interpretacyjne.

Tu jednak pojawia się istotny kłopot — tego, co w książce nie jest oczywiste, a więc moich decyzji i wyborów, nie mogłam szczegółowo uzasadnić, wyglądają więc one na kroki całkowicie arbitralne, czy zgoła nieodpowiedzialne szaleństwa. Dlaczego na przykład nie wyrzucam Leona Kruczkowskiego z jego *Kordianem i chamem*, choć to powieść podrzędna, a właściwie — kuriozum? A dlatego, że jeśli się ją, i kilka innych tego typu faktów, wymaże z pamięci i obrazu dwudziestolecia międzywojennego, to wszystko, co działo się w literaturze polskiej po 1945 roku, wygląda na efekt zarazy przyniesionej ze Wschodu. Napisanej przeze mnie syntezie powinna towarzyszyć mniej więcej dwa razy grubsza książka wyjaśniająca, że wiem, co robię, i że nie przypadkiem ustaliłam sobie ramy czasowe trochę inne niż zwykle, bo 1914–1944. Wyszło więc „trzydziestolecie", z którym mam trochę kłopotu, wiem, tę właśnie decyzję krytykować będą recenzenci. Choć książka nie opuściła jeszcze wydawnictwa, spotkałam się już z zarzutem, że jeśli uważam 1939 rok za cezurę mniej ważną niż 1944, to znaczy, że po prostu mam nieczyste intencje i jeśli sama świadomie nie szargam świętości narodowych, to wyraźnie pro-

wokuję czytelnika. Dla innych natomiast nie do zaakceptowania będzie rok 1914, jeśli nie z takich samych powodów (przecież w 1918 roku Polska odzyskała niepodległość!), to z innych. Ja jednak uważam, że ustalenie cezury w 1918 roku powoduje wyraźne niedocenienie dwóch dość poważnych zjawisk: ścisłej kontynuacji między twórczością Staffa i Kasprowicza w latach I wojny a poezją Skamandra oraz nie pozwala docenić rangi przemyśleń związanych ze zjawiskiem wojny, jakie już wtedy pojawiają się w literaturze polskiej. To nie było takie proste, że wybucha niepodległość, wszyscy są szczęśliwi i zaczynają nowe życie. Między 1914 a 1945 przez ziemie polskie przetoczyły się nie dwie, a trzy wojny, a ta polsko-sowiecka nie była niepoważnym konfliktem bez większego znaczenia. Wydaje mi się, że to ostatnie przeświadczenie zawdzięczam nie tyle historykom literatury, co mojej ciotecznej Babce, która mawiała, że udało jej się przeżyć trzy wojny i chyba nic jej w życiu już nie zadziwi. Trzy wojny i jedna krucha niepodległość! To jest doświadczenie pewnego pokolenia, zawarte w datach 1914–1944 i w określeniu „trzydziestolecie". Wcale nie mam ochoty deprecjonować „dwudziestolecia", jest to pewna kategoria czytelna na płaszczyźnie historyczno-społeczno-obyczajowej i pozbywanie się jej z historii literatury byłoby po prostu nierozsądne. Tyle że nawet małe poszerzenie tych ram bardzo zmienia obraz i mocno go dramatyzuje. Przyznaję się też od razu, że znana mi literatura teoretyczna na temat na przykład zagadnienia przełomów literackich, które powinniśmy w tym miejscu zacząć dyskutować, wydaje mi się nieco zmurszała, pochodzi bowiem z czasów niewzruszonej wiary w słuszność historycystycznego myślenia. Dlatego w postmodernistycznych czasach wolę już powoływać się na autorytet mojej ciotecznej Babki. I tak mam więcej szczęścia niż koledzy zajmujący się odleglejszymi epokami jak barok czy oświecenie, którzy nie mają szans by spotkać świadków epoki.

Mam jednak więcej kłopotów innego rodzaju: wynikających właśnie z niezwykle gwałtownych przewartościowań języka dyskusji publicznej, jakie zaszły w ostatnich latach i nie zostały pogłębione w toku poważnej refleksji. Często nieświadomie reagujemy alergicznie na pewne ujęcia i problemy, łącząc je z komunistyczną przeszłością. Trzeba zdawać sobie sprawę, że jednym z najpoważniejszych zagadnień, jakie stawia przed sobą proza realistyczno-obyczajowa w dwudziestoleciu międzywojennym, jest zbadanie konfliktów społecznych.

Brak równości budził wtedy protest — dziś protest budzi samo określenie „równość". W toku prac redakcyjnych dopisano mi ołówkiem „...wobec prawa", gdyż jest to obecnie jedyny przypadek nie obciążonego negatywnie użycia tego terminu. Tymczasem nie o prawo tu chodzi, ale na przykład o to, że jeśli ktoś urodził się jako nieślubna córka kucharki (jak Justyna Bogutówna), to jego los jest mocno zdeterminowany pochodzeniem i niewiele pomogą osobiste zalety charakteru, uroda i intelekt. Samo nazywanie wprost klas społecznych budzi w tej chwili opór — na przykład środowisko drobnomieszczańskie trzeba określać jakoś inaczej, nie wprost, by omijać złe skojarzenia związane z mocno nacechowanym określeniem. A co sądzą Państwo na przykład o takim cytaciku: „Niesprawiedliwy jest u nas podział mienia między obywateli. Jednym się przelewa, a innym na życie nie starcza". Skąd to (jak pisywał Kisiel — kotku...)? Kruczkowski? Nie. Ponieważ sama nie cierpię, jak mi się zadaje podobne zagadki, odpowiem od razu — to z *Obrony Ksantypy* Ludwika Hieronima Morstina. Morstin, znawca antyku, a przy tym dobry polski szlachcic, właściciel Pławowic napisał to w 1939 roku, zdanie wypowiada w dramacie główna bohaterka, a chodzi o pewnego rodzaju krytykę demokracji ateńskiej, która nie obejmuje kobiet. Mężczyźni ucztują, baby pracują — myśl trochę nawet feministyczna, a trochę rzucona w zabawie, by dawny ideał zobaczyć inaczej. Przyznajmy jednak, że w tej chwili zdanko brzmi „wrednie", nagle stało się „kompromitujące" i stanowczo nie nadaje się do powtarzania.

Cała sprawa jest na tyle poważna, że zasługiwałaby na szersze rozwinięcie. Problem dotyczy nie tylko lewicy nie komunistycznej, ale sposobu traktowania demokracji i tradycji. W tym miejscu mogę jedynie to zasygnalizować. Współczesny punkt widzenia nie jest obiektywny, wszelkie wybory są mocno uwikłane w założenia, których nie zawsze jesteśmy w pełni świadomi, a tempo zmian i zupełnie nowe określenie opozycji rządzących myśleniem politycznym potęgują dezorientację. Tego można dowieść posługując się konkretnymi przykładami z dwudziestolecia międzywojennego. Kilka lat spędzonych w towarzystwie myśli i autorów z innej epoki mocno mnie uwrażliwiły na mielizny współczesnego myślenia. Mam wrażenie, że wtedy dyskutowano poważniej, bardziej zasadniczo i na wyższym poziomie, gdy my pozostajemy pod wpływem urazów, dajemy się kierować nowym schematom, jakie powstały z prostego odwrócenia pewnych wartości.

Rozpad komunizmu spowodował ogromne zamieszanie w sferze języka dyskursu publicznego, powstały wręcz nowe obszary „tabu", które trzeba omijać. Do tej pory nie ukształtowało się właściwie myślenie kategoriami demokracji, pełno jest pojęć zmistyfikowanych, a inne — zostały pospiesznie wykluczone z użycia, skazane na przebywanie w „czyśćcu". Powoduje to nie tylko niewygodę, gdy trzeba w dziwnych momentach drapać się prawą ręką za lewym uchem. W ten sposób powstają istotne przesunięcia merytoryczne.
Oczywiście, można by tego częściowo uniknąć. Trochę więcej uwagi poświęcić awangardzie, nowościom formalnym, nie przejmować się tak Żeromskim, Nałkowską, a zwłaszcza Dąbrowską, bo się zestarzała, a nawet stała się — podejrzana politycznie. Ale właśnie dlatego, czy ściślej: przeciw temu ja pisałam. I to jest mój arbitralny wybór.

Jan Tomkowski

Odpowiedź na ankietę redakcji „Tekstów Drugich"

Kiedy ukazała się moja *Literatura polska*, pytano mnie najczęściej, skąd wziął się pomysł tej dziwnej książki. Moim zdaniem, dziwne było raczej pytanie.
Jeszcze dziwniejsze — obawy niektórych dziennikarzy i recenzentów co do spustoszeń, jakie miałem rzekomo poczynić, tworząc obraz naszego rodzimego piśmiennictwa. Ja sam czułem się dosyć dziwnie, słysząc głosy, że zamordowałem znakomitych twórców w rodzaju Leona Kruczkowskiego, Wandy Wasilewskiej i Jalu Kurka. Czułem się dziwnie, ale nie powiem, że czułem się źle. Zwłaszcza, że mogłem wreszcie ukazywać się na ekranie telewizyjnym w towarzystwie pięknych kobiet i pudrowano mi nos. Za tę cenę gotów byłem popełnić wymienione wyżej przestępstwa.
Publikowanie podręczników w PRL było bowiem dotychczas sprawą polityczną. Już nawet nie ministerstwo oświaty, ale władza znacznie wyższego szczebla ustalała odgórnie, czy uczniowie i studenci dowiedzą się czegoś na temat Gombrowicza albo Miłosza. Nie jestem pewien, czy decydowało o tym Biuro Polityczne, czy Wydział Kultury KC. W każdym razie nie wyobrażam sobie, by autor syntezy histo-

rycznoliterackiej mógł w latach pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych wprowadzać te nazwiska na własną rękę.
Ale przecież na wieku XX nie kończył się informacyjny monopol właszy. Najpóźniej w latach pięćdziesiątych uformowano zgodny z obowiązującą ideologią kanon dzieł postępowych i wstecznych. Stworzony wypreparowany i daleki od rzeczywistości obraz Oświecenia, Romantyzmu, Pozytywizmu. Na plan pierwszy wysunięto tak zwane „kwestie społeczne". Ważniejszy i bardziej reprezentatywny był Krasicki jako autor *Satyr* niż Potocki ze swoim *Rękopisem*. *Placówka* istotniejsza od *Emancypantek*, o Mickiewiczu z okresu towianizmu i mistycznym Słowackim wspominano z zakłopotaniem (jeśli w ogóle wspominano).
Naturalnie, byłoby przesadą twierdzić, że w latach następnych nie wprowadzono żadnych korekt. Przeobrażenia dokonywały się jednak niemal wyłącznie na gruncie polonistyki akademickiej, nie zawsze zresztą znajdując swe odbicie w studenckim spisie lektur. Naukowcy z prawdziwego zdarzenia tworzyli syntezy raczej sporadycznie, uważając pisanie podręczników za wyjątkowo niewdzięczne zajęcie.
Prowadziło to do jakiegoś paranoicznego rozdwojenia. Sprawiało wrażenie, jakby istniała historia literatury polskiej dla maluczkich, oficjalna, wykładana w szkołach i historia nieoficjalna, hermetyczna, znajdująca się głównie w posiadaniu pracowników Instytutu Badań Literackich.
Rok 1989 dał wielką szansę przede wszystkim młodym, odważnym i gotowym do podjęcia ryzyka. Autorom niegdysiejszych podręczników szkolnych spędza sen z oczu myśl o rodzącej się konkurencji. Monopol rozpada się w zastraszającym tempie. Kiedyś odpowiednia władza zatwierdzała jedynie słuszny podręcznik. Nakazywano kupienie go nauczycielom i uczniom. Dziś trzeba stanąć do rywalizacji. W tych warunkach całkiem zrozumiałe są histeryczne reakcje (na przykład Bożeny Chrząstowskiej, autorki wyjątkowo nieporadnych ujęć). Kryje się za nimi lęk, że uczeń, maturzysta, student, nauczyciel wybierać będzie na własną rękę i że opowie się za lepszą książką, skuteczniejszą, bardziej atrakcyjną w lekturze.
Zniesienie monopolu państwowego i likwidacja cenzury nie rozwiązały przecież wszystkich problemów. Opatrzona znaczkiem 'Lwa' *Literatura polska* ukazała się we wrześniu 1993 roku, to znaczy wówczas, gdy niektórzy słyszeli (a może tylko tak im się zdawało?) kolejny

wystrzał z „Aurory". Po reakcjach niektórych recenzentów mogłem poznać, jak wiele się zmieniło w wyniku wyborczego sukcesu postkomunistów. Liczba tych, którym marzy się wizja literatury polskiej z Broniewskim, Jasieńskim i Kruczkowskim, a bez Herberta czy Jarosława Marka Rymkiewicza, nie jest wcale mała. Nie chodzi zresztą o nazwiska, lecz o obronę systemu, zgodnie z którym miejsca na Parnasie przyznaje centralna władza.

Dla postkomunistycznego nieuka stronica poświęcona poezji księdza Baki stanowiła wyraz „klerykalizmu". Do Białoszewskiego ów „fachowiec", komisarz nowej rewolucji, zajrzeć nie raczył, Jasnorzewskiej zapewne nie brał do ręki, lekturą Rymkiewicza się nie zhańbił (o znajomość Syrokomli nawet go nie podejrzewam). Na końcu recenzji ów nieszczęsny aparatczyk wyznał zresztą, że książki nie czytał (świadczyła o tym długa lista błędów, przeoczeń i nieścisłości). I trudno się temu dziwić. Gość pochodził wszak z epoki, gdy książki oceniał komitet odpowiedniego szczebla.

Kilka miesięcy temu oddałem do druku (czy może raczej obróbki) *Literaturę powszechną*. Wyznaję otwarcie, że ani sukcesy polityczne, ani próby rehabilitacji komunistów podejmowane przez media nie skłoniły mnie do uznania *Matki* Gorkiego za dzieło wybitniejsze od *Ulissesa*, w dalszym ciągu cenię Eliota wyżej niż Majakowskiego (klerykalizm!), i wolę Szekspira od Brechta. Wymieniam co gorsza nazwiska Sołżenicyna, Szałamowa, Kundery. Nie zdziwię się wcale, jeśli w następstwie takich wyborów zostanę pomówiony o zaciekły antykomunizm. Wierzę jednak gorąco, że publiczność teatralna będzie ziewać na sztukach Kruczkowskiego (o ile ktoś zechce je wystawiać), że nikt nie zechce już czytać powieści Wandy Wasilewskiej. A jeśli nawet w Polsce obejmą władzę najczerwieńsi komuniści, to i tak znajdzie się niemało osób, które sięgać będą do wierszy Herberta, prozy Gombrowicza, eseistyki emigracyjnej. I to będzie jeszcze jedno wielkie zwycięstwo naszej literatury.

Tokimasa Sekiguchi

O tokijskiej polonistyce

Kiedy w nr 1/2 1992 publikowaliśmy wyniki redakcyjnej ankiety o polonistyce za granicą, po cichu liczyliśmy na to, że z czasem, stopniowo, uda się rozszerzyć krąg jej uczestników — w miarę podejmowania naszego apelu przez kolejnych, rozsianych po świecie slawistów–polonistów. Tymczasem publikujemy jedną nową wypowiedź: prof. Tokimasy Sekiguchi z Tokio. Pytania naszej ankiety — układane w roku 1990 — zwietrzały już dziś silnie, lecz odpowiedzi nie straciły przez to swej wartości. Przypominamy zatem tamte pytania w skrócie: 1) czy po rozpadzie rosyjskiego imperium są szanse na osłabienie dominacji rusycystyki na wydziałach slawistycznych? 2) czym wytłumaczyć słabe zainteresowanie polską literaturą i co mogłoby je wzmóc? 3) jak wyglądają polonistyczne zajęcia w danym ośrodku i na czym polegają problemy naszego respondenta? 4) czy nie byłoby pożądane połączenie wiedzy o literaturze z elementami teorii rozwijanej w Polsce? 5) jaka powinna być rola polonistyki za granicą, i co dla niej może zrobić polonistyka w Polsce?

[red.]

*

Polonistyka, jako pierwszy i jak dotąd jedyny w Japonii samodzielny zakład uniwersytecki, istnieje dopiero trzy lata. Powołano ją do życia w r. 1991 wraz z bohemistyką na jednym z uniwersytetów państwowych — Tokyo University of Foreign Studies, uczelni przodującej w naukach filozoficznych w Japonii. Do powstania Zakładu przyczyniły się niewątpliwie wydarzenia polityczne, jakie miały miejsce w Europie pod koniec lat 80. Biurokratom w ministerstwie potrzebny był taki realny, „życiowy" bodziec, który skłonił ich do przydzielenia pieniędzy budżetowych na rozwój tych egzotycznych kierunków studiów. My poloniści, dotychczas działający albo pod cudzym szyldem, albo jako nie związani z żadną instytucją badacze, najczęściej jednak jako tłumacze, nie potrzebowaliśmy argumen-

tacji politycznej. Tradycja prezentowania literatury polskiej w naszym kraju sięga początku naszego stulecia i mamy w tej dziedzinie wcale niebagatelny dorobek. Nie to jest jednak tematem moich uwag. Mogę tylko zapewnić, że poloniści japońscy już dawno dojrzeli do przyjęcia akademickiego „obywatelstwa".
Na naszym uniwersytecie Zakłady Filologii Rosyjskiej, Czeskiej i Polskiej tworzą jedną jednostkę administracyjną – Departament of Russian and East European Studies. Polonistyka przyjmuje rocznie około 15 studentów, bohemistyka tyle samo, a rusycystyka aż 75 osób. Są to studia 4-letnie, „bakalarskie", po których można odbyć kursy magisterskie i doktoranckie trwające łącznie co najmniej 5 lat. Większość studentów opuszcza jednak uczelnię wcześniej, nie przystępując do egzaminów wstępnych na studia magisterskie. Obecnie 3/4 studentów to kobiety.
Nawiązując do pytań ankiety przedstawię skrótowo fakty oraz własne refleksje (punkty 4 i 5 pomijam):

1. – 2. Przeszło sto lat temu otwarto pierwszą w Japonii katedrę filologii rosyjskiej, także na naszym uniwersytecie. Wychowała nie tylko wielu znakomitych rusycystów, uczonych i tłumaczy, lecz również poetów, pisarzy i krytyków literackich. Literatura rosyjska wywierała, i dalej wywiera, ogromny wpływ na literaturę japońską, nie byłoby nawet przesadne twierdzenie, że jest ona ciągle obecna w samym jądrze naszej współczesnej literatury i filozofii. Popularność rusycystyki i popyt na rusycystów można by wytłumaczyć także faktem bezpośredniego sąsiedztwa terytorialnego.
Pozycja rusycystyki nie może zatem ulec zachwianiu z powodu ostatnich przemian politycznych z następujących przyczyn: 1) jej znaczenia i zasług dla literatury japońskiej, 2) istnienia społecznego zapotrzebowania na znawców kultury rosyjskiej, 3) wartości immanentnych tejże literatury. A zatem, jeśli w stolicy kraju powstały wydziały polonistyki i bohemistyki, wydające na świat rokrocznie ponad dwa tuziny absolwentów, i jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że prowadzone są także lektoraty języka polskiego na niektórych innych uczelniach, to sądzę, że wspomniana w Ankiecie „równowaga" została częściowo już zrealizowana. Oczywiście, nadal trwają starania o utworzenie Zakładów innych literatur Europy Środkowowschodniej. Gdy chodzi o samą polonistykę, osobiście nie widzę potrzeby

powiększania liczby instytucji, raczej należy wspierać to, co już istnieje i działa.
Mówiąc o trudnościach w recepcji literatury polskiej, nie będę powtarzał opinii o jej specyfice, polegającej na imperatywie odczytywania kontekstu i podtekstu historyczno-politycznego. Nawet jeżeli twórczość np. Kochanowskiego wydaje się tematycznie wolna od tej przeszkody, to lektura *Pieśni* czy *Trenów* stwarza inne problemy, głównie natury językowej. W wypadku literatury polskiej szczególną trudność sprawiają tłumaczenia poezji na japoński, a właśnie p o e z j a stanowi trzon polskiego piśmiennictwa, i to w większym stopniu niż w innych literaturach. (Myślę, że abstrahując od faktu, że ciągle jeszcze brakuje nam przekładów wielu klasycznych powieści, np. pozytywistów łącznie z Sienkiewiczem, szerzej prezentowane japońskim czytelnikom powinny być takie dziedziny piśmiennictwa, jak eseistyka albo pamiętnikarstwo.)
Doskonale zdaję sobie sprawę z faktu, że trudność i odrębność stają się często atrakcją, rozumiem też, dlaczego wydawcy i dziennikarze ciągle patrzą przez pryzmat egzotyki, jaką był socjalizm albo martyrologia narodowa, na właściwie wszystko, co się wiąże z Polską, i również w literaturze szukają podobnej egzotyki. Istotnie możemy się wiele nauczyć odkrywając polską specyfikę narodową, czuję jednak potrzebę przybliżenia literatury polskiej jako jednej z literatur europejskich, po dzieła której można sięgnąć i dla czystej przyjemności.

3. Po raz pierwszy w roku akademickim 1993 wykładałem „Historię literatury polskiej w zarysie". (Zacząłem od *Bogurodzicy,* dotarłem w końcu roku ledwie do Norwida.) Zamierzam prowadzić ten wykład co drugi rok. W tym roku będziemy na jednych ćwiczeniach czytali romantyków, na drugich *Lalkę* Prusa. To ostatnie seminarium ma mieć charakter komparatystyczny, chcę bowiem, aby studenci poznali szerzej rolę, jaką odegrały gazety codzienne w kształtowaniu się powieści nowoczesnej w różnych literaturach.
Kolega z Zakładu, profesor Masatoshi Kohara, prowadzi wykład o szerszym zasięgu pt. „Literatura holocaustu", na którą przychodzą słuchacze również spoza polonistyki. Tematem wykładu jest literatura Europy Środkowowschodniej poświęcona problematyce zagłady Żydów, a przykładami tekstów są tłumaczenia japońskie. Prof. Koha-

ra prowadzi również ćwiczenia zatytułowane „Literatura polska od romantyzmu do współczesności".
Często wprowadzamy do naszych zajęć elementy i tematy przekraczające granicę wąsko pojmowanego literaturoznawstwa. Film, muzyka, teatr, sztuki plastyczne, są to zjawiska kulturowe, których uwzględnienie w ramach zajęć z literatury staje się koniecznością w przypadku polonistyki „zagranicznej". Powodem jest nie tylko fakt, że studenci japońscy pozbawieni są możliwości uczestniczenia w realiach, w których powstaje dzieło literackie, lecz również to, iż bardzo często same zjawiska i sami twórcy wymagają wielostronnego ujęcia (Wyspiański, Witkacy, Iwaszkiewicz, Konwicki, Buczkowski itd.). Niestety nie możemy sobie pozwolić na luksus, jakim jest „podział pracy" między specjalistów z różnych dziedzin, co w Polsce nie stanowiłoby problemu. Mamy jednak nadzieję, że w ten sposób dajemy studentom możliwości oglądania zjawisk z wielu punktów widzenia, czy to semiotycznego czy interdyscyplinarnego, czy nawet socjologicznego. Poza tym — zdaje się — taki sposób podawania informacji bardziej odpowiada wymogom czasów, gdy funkcja beletrystyki w społeczeństwie ulega istotnemu przeobrażeniu, to znaczy, coraz mniej się jej czyta...

Henryk Markiewicz

Niedobry *Informator*

Ukazał się niedawno *Informator* Instytutu Badań Literackich PAN. Tekst jego opracowali: Anna Grześkowiak–Krwawicz i Zygmunt Ziątek, słowo wstępne napisała Elżbieta Sarnowska–Temeriusz, jako dyrektor IBL. Zgodnie z tytułem główny akcent położony tu został na najnowszy dorobek Instytutu i jego zamierzenia. Ale sporo miejsca poświęcono również pracom dawniejszym, sięgając aż do połowy lat pięćdziesiątych. Niektóre prace odnotowano dwukrotnie, o innych zapomniano (np. o książce Grażyny Borkowskiej *Dialog powieściowy i jego konteksty*). Na ogół jednak autorzy zadbali o to, by należycie uhonorować obecnych pracowników IBL.
Gorzej powiodło się niektórym z nieżyjących. Dla porównania: z nie-

jaką przesadą powiedziano tu, że „H. Kirchner napisała historię życia literackiego w Polsce w postaci przypisów do opracowanych przez siebie sześciu tomów *Dzienników* Z. Nałkowskiej" (s. 43). Ale o Edmundzie Jankowskim i jego wspaniałym komentarzu do *Listów* Orzeszkowej — nie znajdziemy ani słowa. Całą stronę (s. 42–43) zajęło dokładne wymienienie autorów i tytułów różnych studiów i artykułów o literaturze współczesnej, ogłoszonych lub przygotowywanych przez „grupę pracowników preferujących syntetyczne ujęcia problemowe — w granicach często samodzielnie przebadanych materiałów" (czy to aż tak niezwykłe, że zasługiwało na specjalne podkreślenie?). Ale pionierska książka Janusza Stradeckiego o „Skamandrze" nie zasłużyła nawet na wzmiankę.

Nie znaleźli także łaski w oczach autorów *Informatora* dawniejsi współpracownicy IBL. Wśród dziesiątków tytułów z zakresu staropolszczyzny na próżno szukamy książki Jana Błońskiego o Sępie Szarzyńskim. Pominięto dorobek Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, dotyczący Młodej Polski. Niezręcznie mi o tym pisać, ale byłbym hipokrytą, gdybym przemilczał, że również mój własny udział w pracach IBL z czasów, gdy byłem w nim etatowo zatrudniony (tj. do r. 1968), wraz z książką *Główne problemy wiedzy o literaturze*, uległ anihilacji.

Źle być nieżyjącym, i źle być krakowianinem, nic więc dziwnego, że najgorzej być nieżyjącym krakowianinem. *Informator* wzgardliwie pomija prace, które usiłowały „po prostacku" wmówić realizm *Weselu* Wyspiańskiego, nie dostrzega jednak, że główną zasługą Anieli Łempickiej było przezwyciężenie tego nie tyle prostactwa, co jednostronności. Ale co tu upominać się o Łempicką, skoro w 80-stronicowej broszurze cały wkład Kazimierza Wyki w dorobek IBL, skwitowany został (w rozdziale o... pracach dokumentacyjnych i bibliograficznych) przypomnieniem jego banalnej w końcu opinii, że pracownicy Instytutu mieli przygotować warsztat naukowy „dla nas i przyszłych pokoleń" (s. 59). Nie ma co mówić, pięknie tym uczczono dwudziestolecie śmierci Wyki...

Może jednak bardziej jeszcze skandaliczne jest całkowite pominięcie w *Informatorze* Jerzego Kwiatkowskiego, który przecież całe swe życie przepracował w IBL i — dziś chyba to już widać wyraźnie — był najbardziej utalentowanym i zasłużonym badaczem poezji polskiej XX w. IBL powinien szczycić się tym, że tu właśnie powstały jego

książki o Staffie, Przybosiu, Iwaszkiewiczu i synteza dwudziestolecia (książka heroiczna, pisana w walce ze śmiertelną chorobą). Autorzy i recenzenci wewnętrzni *Informatora* (bo chyba byli tacy) w ogóle tych prac nie dostrzegli. Nazwisko jego nie figuruje nawet w dość długim wyliczeniu tych IBL-owskich „historyków współczesności, którzy należeli jednocześnie do czołówki polskiej krytyki literackiej" (s. 40). Na szczęście — to tylko informator, który nie znajdzie się zapewne w szerszym obiegu, więc nie warto przesadnie się obrażać i wyolbrzymiać znaczenia całej tej sprawy. Zdecydowałem się o niej napisać dlatego, że nie jest to zjawisko odosobnione. Podobnie wyglądały niektóre referaty na jubileuszowej sesji w r. 1993 i towarzysząca jej wystawa wydawnictw IBL.

Ciekawe tylko skąd się to wszystko bierze. Z pośpiechu? Z roztargnienia? Z niewiedzy? (Tych czynników nie można wykluczyć, skoro autorzy piszą m. in., że na druk czeka książka *Z domu niewoli*. Ukazała się w r. 1988.) A może to po prostu genezis z ducha... korytarzy w Pałacu Staszica? Jak przystało na budowlę klasycystyczną, jest to zapewne duch owego „dobrego porozumienia sąsiedzkiego", o którym pisał Mickiewicz w artykule *O krytykach i recenzentach warszawskich*.

Interpretacje

Mariusz Zawodniak

Świetna zabawa (uwagi o kompozycji „Widokówki z tego świata" Stanisława Barańczaka)

Jest kilka z pewnością powodów, dla których warto do *Widokówki z tego świata* powracać i na dłużej przy niej się zatrzymywać. Za osobliwy jednak powód uznać można szczególną prowokację ze strony samego autora. Niegdyś w jednym z wywiadów powiedział:

> [...] jeśli ktoś obdarzony poczuciem językowego humoru weźmie do ręki mój z pozoru „poważny" tomik *Widokówka z tego świata* i przeczyta go pod kątem użytych w nim rymów [...], nie będzie mógł nie dojść do wniosku, że ja się w tym tomiku świetnie bawię — przy czym problemy w wierszach poruszane, nie stają się wcale przez tę zabawę mniej poważne.[1]

Warto było reguły tej „zabawy" określić, wszakże nie chodzi w niej tylko o rymy. Barańczak najwyraźniej włączył do niej także elementy strofiki, rytmicznego i graficznego układu tekstu, gatunku czy wreszcie kompozycji. W tym jednym tomie, liczącym 25 utworów, zostały przypomniane — zaprezentowane — różne układy stroficzne, aż

---

[1] S. Barańczak *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, Kraków 1993, s. 91. Wiersze z *Widokówki*, a także z wcześniejszej *Atlantydy* cytuję za wydaniem S. Barańczak *159 wierszy 1968–1988*, Kraków 1990.

trzynaście! (co odnotować należy jako zjawisko absolutnie wyjątkowe). Kilka wierszy, i co ciekawsze, należących do form niezmiernie rzadkich, powstało przy użyciu tradycyjnego formatu sylabicznego np. w 11, 12 wierszu, a nawet w obcej u nas — poza przekładami — strofie 15 wersowej rozbrzmiewa 13-zgłoskowiec (niekiedy przeplatany z 11-zgłoskowcem).
11-zgłoskowcem został napisany wiersz złożony ze strof 14 wersowych; ale prawdziwą ozdobą pozostaje strofa 18 wersowa (w repertuarze naszych form w ogóle nie wymieniana)[2] — i to izometryczna w tym sensie, że kolejne odpowiadające sobie wersy trzech zwrotek zbudowane są z jednakowej liczby sylab (niekiedy także o takim samym rozkładzie akcentów). Długim rozmiarom strof towarzyszy czasami ich ciekawy układ graficzny — rysunek (jest wśród utworów wiersz figuralny, wiersz-klepsydra). We wszystkich 25 wierszach odnajdujemy mniej lub bardziej dokładne rymowe współbrzmienia (niekiedy są to układy odpowiadające strukturze danej strofy), są oczywiście wśród nich — zgodnie zresztą z zapewnieniem autora — przykłady współbrzmień podkreślające „zabawowy" charakter tekstu, a więc zjawiska paronomazji czy kalamburu. *Widokówka* to także ciekawa propozycja genologiczna. Jacek Łukasiewicz zauważył, że „kiedyś wieloznaczność objawiała się w poezji Barańczaka na poziomie słowa i zwrotu frazeologicznego, teraz występuje przede wszystkim na poziomie gatunku"[3]; wiersze z *Widokówki* stanowią najogólniej przykład tego, co można określić — tym razem w zgodzie z tytułem zbiorku — jako gatunek korespondencyjny. Ale „zabawę" uświetniła niewątpliwie kompozycja całości — i jej poświęcam niniejsze uwagi.

Rama czasowa

Już sama okładka paryskiego wydania tomu okazuje się dobrym wprowadzeniem do jego lektury: amerykański znaczek i fale oceanu na pocztówce nie pozostawiają wątpliwości, z jakiego świata pochodzi ta drobna przesyłka; nadto okulary i pisak dopełniają tę szczególną metatekstową informację.[4] Wiemy, kto i skąd śle — do

---

[2] Zob. *Strofy dłuższe od dwunastowiersza*, w: *Strofika*, red. M. R. Mayenowa, s. 382–391.
[3] J. Łukasiewicz *„Ja — zdanie"*, w: „Odra" 1990 nr 1; przedruk w: *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 199.
[4] Na ciekawie zaprojektowaną okładkę tomu zwrócił uwagę J. Łukasiewicz, tamże, s. 198.

nas także — pozdrowienia i możemy się domyślać, co będzie na odwrocie widokówki.
Samej widokówki należało się zresztą spodziewać. We wcześniejszej bowiem *Atlantydzie* mieszkaniec Ameryki, którego nazwiska nie da się tak łatwo odtworzyć (Mr Baranazack — *Poczta;* Banaczek — *Garden Party* otrzymuje jakieś pocztówki:

Jedyny problem — znaleźć miejsce do parkowania
wszystkiego poza tym mogę być mniej więcej pewny,
[...]
nawet tego, że wracając z pracy znajdę
w skrzynce na listy, obok rachunków, prospektów i reklam
pocztówkę z widokiem Nowego Światu i pozdrowieniami
od aresztowanego tymczasem przyjaciela.

[*Nowy Świat*]

A więc pocztówka z odległej Polski — przypomina o „innym świecie", o tym świecie, z którego nie tak dawno pan „Banaczek" jako „wygnaniec" przybył na ten kontynent.
Widokówka została więc pomyślana — zgodnie z tytułem — jako przykład korespondencji,[5] ciągu listów, wspomnień, notatek, które jednak korespondencją w dosłownym znaczeniu tego słowa pozostać nie mogą. Niemożliwy jest bowiem stały, niczym nie zakłócony przepływ informacji między dwoma różnymi światami, zwłaszcza gdy się „uprawia niewidzialne rzemiosło wygnania" (chociaż nie należy używać tego słowa, „bo to nieprzyzwoicie i bez sensu").[6]
Można więc słać widokówki–listy do „jakiegoś Ty", rozmówcy, Fachowego Psychoterapeuty, Łaskawego Czytelnika, Wszechmogącego Pana, Sobowtóra (*Jakieś Ty*), i w subtelnie cieniowanym wielogłosie tekstu przemawiać do kogoś, kto żyje gdzieś „tam", kogoś, kto żył „kiedyś" („tam" lub „tu") czy właśnie kogoś, kto milcząco „skądś patrzy".
Widokówka z tego świata jest zbiorem 25 wierszy ułożonych w szcze-

---

[5] Wydaje się, że w ogóle można mówić o korespondencyjnym charakterze obydwu tomów emigracyjnych; zwracali na to uwagę recenzenci: „W *Atlantydzie* Barańczak wysyłał pocztówki z tej strony świata w tamtą" (T. Nyczek *Jakieś Ty*, „Zeszyty Literackie" 1989 nr 27, s. 140); to tom „korespondencyjnych gier" (T. Komendant *His Master's Voice*, „Twórczość" 1989 nr 5, s. 96); „*Widokówka* jest także korespondencją z zaświatem" (J. Zieliński *Lekcja anatomii i listy do Pana Boga*, „Tygodnik Powszechny" 1989 nr 7, s. 4).

[6] „Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec", „Nie używać słowa wygnanie", w: S. Barańczak *159 wierszy*, s. 165, 152.

gólny sposób — na zasadzie symetrii — w jedną całość. Najpierw rama czasowa. Cykl rozpoczyna się o świcie; właśnie wtedy podmiot tego cyklu wierszy budzi się i postrzega „po raz nie wiem który (...) przybicie stempla na kolejny ranek"; w ostatnim wierszu „jak na sennego dość świadomy /własnego niezasługiwania" po raz ostatni tego dnia rozmawia z „jakimś Ty" — Bogiem, a więc modli się tuż przed zaśnięciem („Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność")[7]. Chronologicznemu układowi dnia odpowiadają jednak i inne utwory. Zaraz w drugim wierszu, a więc po przebudzeniu, „dokładnie pięć minut po ósmej rano", mieszkaniec „tego świata" wychodzi przed dom, by z progu podnieść „ciężkie cielsko niedzielnej gazety"; ale przed dom wychodzi też „prawie w ostatniej chwili przed pójściem do łóżka", by „wystawić na skraj chodnika kubły" — to informacja z przedostatniego z kolei tekstu. Dalej: w szóstym wierszu cyklu przywołuje się porę dnia, jeszcze przedpołudniową, kiedy słońce „tak dufnie jaskrawe /na placu przed kliniką" oświetla powierzchnię skóry czy kurtki; a w szóstym wierszu od końca mówi się o tym, „że już zmierzch".[8] I wreszcie dokładnie pośrodku cyklu wiersz o znamiennym tytule *Południe*. Rama czasowa została więc dokładnie określona.[9] Nietrudno zauważyć, iż temu układowi w pełni odpowiada liczebne zestawienie tekstów: w części „przedpołudniowej" cyklu dokładnie 12 wierszy, tyleż samo w części popołudniowej (a więc w sumie 24 wiersze — tyle ile godzin liczy doba). Osobny wiersz — środkowy, trzynasty — odpowiada tej jednej chwili, która nie przynależy ani do przed-, ani do popołudnia — jest właśnie południem.

W *Widokówce* chronologicznie ułożono też te utwory, których tytuły są datami i w których podmiot wierszy przywołuje konkretne życiowe doświadczenia. A więc kolejno: lipiec 1952, czerwiec 1962, wrzesień 1967, grudzień 1976 i sierpień 1988. Trzy z nich zamieszczone są w części pierwszej cyklu, dwa pozostałe w części drugiej, ale ułożone

---

[7] Na ten element kompozycji — przypominając podobny układ czasowy *Sztucznego oddychania* — zwracali uwagę T. Nyczek i J. Łukasiewicz.

[8] Przed tym wierszem (*Zdjęciem*) umieszczono utwór, który również odpowiada czasowemu rozkładowi dnia, mowa w nim bowiem — w *Pierwszej piątce* — o meczu koszykówki, który rozgrywany jest w Ameryce zazwyczaj w godzinach późnego popołudnia.

[9] Rama czasowa poranka i wieczoru jest w ogóle charakterystycznym elementem poetyki Barańczaka. Poza *Widokówką* i wspomnianym *Sztucznym oddychaniem* w podobną ramę ujęte są wiersze z *Atlantydy* czy tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*.

tak, że cztery ostatnie: drugi i trzeci z części pierwszej oraz czwarty i piąty z drugiej — są symetryczne względem wiersza środkowego.

Paralelizm kompozycyjny

Wśród ciekawostek kompozycyjnych odnotować należy obecność w cyklu wierszy paralelnych. W części pierwszej np. odnajdujemy wiersz *Prześwietlenie*, jest to ciekawy trójgłos na temat „prześwietleń". Najpierw słońca, które:

zamiast na wskroś mnie przeniknąć,
umiało na dobrą sprawę

naświetlić tylko powierzchnię
mojej skóry czy kurtki,
co najwyżej pobieżnie
olśnić oczy [...]

Później rentgenowskiego aparatu:

tu, w czterech półmrocznych ścianach,
przez ścisłą bryłę ciała
przebija się — nieznużenie

i błyskawicznie — nikła
bladość promienia, który
jak wścibski brukowy dziennikarz
ujawnia pod gruboskórnym

zdrowiem wewnętrzne wstydy,
[...]

Ale istnieje też możliwość „prześwietlenia" — „na wylot":

Radiologu Bez Twarzy,
niech stanę obok

Ciebie pokaż mi ekran
a tym mną, znanym na wylot
jedynie Tobie; chwilą
wiedzy niech mnie prześwietla

Twój promień [...]

W drugiej części do myśli na temat „prześwietleń" nawiązuje wiersz o znamiennym tytule *Zdjęcie*. Pozornie to tylko klasyczna scena próby ustawienia obrazu (jego ostrości):

Nie ruszaj się; tak, brawo;
[...]

[...] o tak, stój
właśnie tak; tylko nastawię
ostrość, żeby na jawie
uchwycić twój sen, twój

cień; tak, z tą właśnie
miną, w tej pozie;
tylko się cofnę może,
żeby nie za wyraźnie

rysowały się linie
na twarzy, na murze w tle;
tak, dobrze, właśnie te
myśli [...]

Obydwa teksty pisane są czterowierszem (o podobnym rozchwianiu formatu sylabicznego) — i ułożone są symetrycznie względem wiersza środkowego.
W *Widokówce* odnajdujemy też wyraźne przykłady paralelizmu kompozycyjnego; wystarczy porównać — oczywiście symetrycznie umieszczone — drugi i przedostatni wiersz cyklu. Obydwa złożone są z trzech strof, budowanych na podobnych zasadach (m. in. powtórzenia stanowią o ich organizacji), ale co ciekawe — w każdym występuje charakterystyczny układ wielogłosu. Mówi zawsze ten sam podmiot (mieszkaniec Ameryki), ale w każdej strofie, podejmując od początku tę samą kwestię, zwraca się do innego adresata, bądź zmienia się punkt odniesienia tej wypowiedzi.
W pierwszych strofach przywołuje się rzeczywistość zastaną — teraźniejszą; jest to zatem informacja (np. o codziennej czynności) dla kogoś, kto żyje gdzieś „tam":

W żaden sposób nie możesz wiedzieć — oddzielony
przez strefy czasu, sześć strzępiastych klinów
skórki zdzieranej z pomarańczy globu —
że właśnie w tym momencie (dokładnie pięć minut
po ósmej rano, w ostrożnie zielonym
pierwszym tygodniu kwietnia) schylam się i z progu
podnoszę ciężkie cielsko niedzielnej gazety,
[...]
[*Podnosząc z progu niedzielną gazetę*]

Prawie w ostatniej chwili przed pójściem do łóżka

myśl: zapomniałem — trzeba dziś wystawić
na skraj chodnika kubły; [...]
[*Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami*]

W drugich strofach ta sama myśl zostaje odniesiona do rzeczywistości minionej (własnej przeszłości lub historii tego, kogo już nie ma):

W żaden sposób nie możesz wiedzieć — odgrodzony
przez złoża ziemi, sześć stóp zbitej gleby,
co bębniła grudkami o wieko twej trumny —
że właśnie ponad tobą schylam się, ażeby
w porannym słońcu, które ogrodowi
przyspiesza ćwierkający puls, spełnić nietrudny
rytuał podniesienia niedzielnej gazety:
[...]

A w drugim wierszu:

Prawie w ostatniej chwili przed normalnym życiem
myśl: jednak nie da się całkiem zostawić
za sobą tamtych zsypów, jednej z szarych przyczyn
mojego mózgu, wzroku, zachowania
w strunach głosowych więzi (więzów?) dawnej jawy:
[...]

I w zamykających utwory strofach powraca ciągle ta sama kwestia w rozmowie (modlitwie) z Bogiem:

W jakiś tam sposób musisz wiedzieć — wyniesiony
nad strefy nieba, sześć (czy ile ich tam
jest u Ptolemeusza) przezroczystych kopuł —
że właśnie pod nim, jasnym, masywnym jak lichtarz
sześcioramienny, z progu podnoszę zgniecioną
w pakowną kostkę porcję Twego mroku
i Twojej wiedzy: sześcian niedzielnej gazety;
[...]

Podobnie w wierszu *Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami*:

Prawie w ostatniej chwili przed ostatnią chwilą
myśl: mimo wszystko trzeba by postawić
na swoim (Twoim?), czytać — może się i myląc —
w gratach z wysypisk znaki i przesłania,
jak ten patefon z tubą, w której się objawił
Głos Jego Pana
[...]

Obydwa utwory zbudowane są — o czym wzmiankowaliśmy — ze strof dotąd w naszej poezji praktycznie nie notowanych (15 i 18 wersowych), nadto izometrycznych: pierwszy wiersz pisany jest 13–zgłoskowcem, z rzadkim przeplotem 11–zgłoskowca; taki układ wersów przeważa też w wierszu drugim (podobnie skomponowana jest tytułowa *Widokówka*).[10]

Jeszcze inną parę tekstów odpowiadających sobie pod względem budowy, ale także charakteru wypowiedzi — tworzą utwory zatytułowane *Jakieś Ty* oraz *I tak* (i one są ułożone symetrycznie).

W wierszach tych (tym razem stychicznych) wypowiedzi podmiotu reprezentują podobny rodzaj dyskursu:

Właściwie nie muszę wiedzieć o tobie nic więcej, niż
to, że jesteś tym jakimś Ty, [...]
mój rozmówco, Fachowy Psychoterapeuto,
Łaskawy Czytelniku, Wszechmogący Panie,
Nieśmiertelna jedyna, od Czterdziestu Dwóch
Lat Już Wytężający Nadaremnie Słuch
Sobowtórze, Tubylcze Na Brzegu, skąd jak bumerang
ze świstem nadlatuje ciągle to samo pytanie
zmienione w tę samą odpowiedź: że w międzyczasie umieram
[*Jakieś Ty*]

A jeśli nawet nie, to i tak będę
udawał sam przed sobą, że jest środkiem świata
każde moje ubocze, że biegłego świadka
mam nad każdym pobytem, postojem i pędem,
[...]
nade mną, rozpostarta czujnie i daleko
siatkówka oka, na którego dnie
moje odbicie i skąd wraca echo
tych samych w kółko słów: A jeśli nawet nie
[*I tak*]

Monologi te, pierwszy wyraźnie zdialogizowany, drugi głoszony jakby „dla siebie", układają się w określoną myślową całość; zakończone są tożsamymi motywami (powracających „tych samych w kółko słów"), przy czym utwór drugi zdaje się być dopowiedzeniem tekstu pierwszego, staje jakby na przedłużeniu myśli tam urwanej, nie dopowiedzianej do końca (i podobnie jest w drugim przypadku).

---

[10] J. Łukasiewicz (s. 199) zauważył np., iż w tak zróżnicowanym — pod względem adresata — wierszu *Podnosząc z progu niedzielną gazetę* zawarte są charakterystyczne elementy poetyki trzech gatunków, kolejno listu, trenu i modlitwy.

Prolog i epilog

Wiersze — pierwszy i ostatni — są nie tylko tekstami, w które wpisano porządek czasowy całego cyklu; pełnią one w nim również funkcję prologu i epilogu.
Ranne przebudzenie i pytanie: „Który to świat, czy ten?" jest z pewnością wprowadzeniem do nowej całości, ale jest ona przecież zapisem dalszych doświadczeń tego, kto w ostatnim wierszu (i nie tylko) poprzedniego tomu (*Atlantydy*) wieczorem borykał się z myślami na temat ojczyzny:

Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec,
zastanawia się, co go właściwie tutaj przyniosło
[...]. Zawsze gdzieś będzie ojczyzna asfaltów spotniałych
[...], ojczyzna zrudziałych podkładów
[...]; ojczyzna rozpędu, rozpadu,
[...]. Co go właściwie tu jeszcze
trzyma, unieruchamia, [...]
I skąd to urojenie, uroszczone prawo do wygnania,
jakby nie było prawdą, że i tak nikt dziś wieczór nie zaśnie
na własnej Ziemi. [...]
[*Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec*]

I z pewnością z tymi myślami zasypiał; a teraz się budzi. Wiersz pierwszy *Widokówki* wiąże więc obydwa tomy z kompozycyjną całość; podtrzymuje jakby ciągłość w życiorysie przypadkowego „wygnańca"; ale też *Widokówka* jest w całości zapisem jego doznań, codziennych doświadczeń i co ważne — są one tym razem wyrażone jego głosem (tylko on — mieszkaniec Ameryki, przybysz z innego świata — jest podmiotem wierszy tego tomu; w *Atlantydzie* było nieco inaczej). A zatem pierwszy tekst — podkreślający kontynuację tomu wcześniejszego — jest wprowadzeniem do nowego cyklu, poematu o świecie, w którym „Wiedzący Niemy" —

[...] tka niespodziewane

skrzyżowania przypadków na tej jednej z planet,
w jednym z ciał, między jednym a następnym mgnieniem.

„Co mam powiedzieć" to wstępna próba nazwania „tego świata", chociaż najpierw — po nocnym przebudzeniu — wywołania go z sennych majaków. Wiersz staje się swoistą inwokacją, w której inicjalna apostrofa musi być wyrażona — ze zrozumiałych względów — w formie

pytania. Nie jest to jednak utwór na cześć tego świata, ale zapowiedź jego przedstawiania. I stąd — charakterystyczne przecież w jakimś sensie dla inwokacji, a tu dla poetyki Barańczaka — pytanie o możliwości wyrażania go w s ł o w i e; na końcu staje się ono oznajmieniem, gdyż podmiot wierzy, że co ma powiedzieć — „będzie powiedziane":

Co nam w powiewie, w wietrze będzie powiedziane

na ucho, to się może w głębi krtani stanie
słowem, uwięzłym między podziwem a gniewem,
które poświadczy, będzie trwać, niespodziewane.
Co mam powiedzieć — wierzę — będzie powiedziane.

Wiersz *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* jest wyraźnym zamknięciem całości — jej prologiem. Jest to wiersz modlitwa, ostatni głoszony tego dnia monolog, swoisty rachunek sumienia:

[...] ponieważ jestem

— jak na sennego — dość świadomy
własnego niezasługiwania
na miejsce w punkcie, gdzie atomy
się zbiegły [...]

Podmiot czyni tak dlatego:

Ponieważ nigdy nie wiadomo,
czy oczy również jutro z rana
otworzą się, czy bielą stromą
rozwidni się jak co dzień ściana
na wprost [...]

Każdy dzień jest więc zamkniętą całością, potencjalnie tylko otwartą na kolejny ranek; trzeba się żegnać z tym światem tak, jakby nie było do niego powrotu. Sen bowiem jest odmienną rzeczywistością, jest „Atlantydą" — „lądem" zapadłym między kolejnymi dniami. Nigdy nie wiadomo, na jakim świecie przyjdzie się obudzić z sakramentalnym pytaniem: „Który to świat, czy ten?"
Stąd taka kompozycja cyklu — zwarta, harmonijna, ale i zamknięta.[11] Jego kontynuacją może być tylko kolejne przebudzenie, kolejna apo-

[11] T. Nyczek zaproponował taki oto sposób związania całości tomu: „jeszcze mocniej zwiążmy początek z końcem, ranek z wieczorem, ów tytuł pierwszy z tytułem ostatnim i ułóżmy zeń nowe pytanie: Co mam powiedzieć, żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność" (s. 139).

strofa na cześć nowego dnia, jakiegoś świata. I jeszcze szczególik wersyfikacyjny: wiersz pierwszy — co jest przecież elementem znaczącym — pisany jest tercyną i to 13-zgłoskową; zaś wiersz ostatni — modlitwa — strofą ośmiowersową i utrzymany jest w toku 9-zgłoskowca jambicznego (znamy np. *Modlitwę* Tuwima pisaną czterostopowcem jambicznym hiperkatalektycznym, ale trudno chyba dopatrywać się tutaj zależności semantycznych).

Carmen figuratum

Zwartość, harmonijność (i w jakimś sensie zamkniętość) zostały najbardziej podkreślone w centralnym punkcie cyklu — w środkowym wierszu *Południe*:

Słodki lek prawdziwości, smak, co skróci z nami
przejście, ten stromy szlak, pionową drogę
z naglego krzyku tuż po urodzeniu
w dół; jeszcze nieprzytomny
bielą kropli z piersi,
nagim potopem
światła,
smak
i
znak
świata
jakim powrotem
— wielokrotny, pierwszy,
twój — jeszcze się przypomni
na dnie, po życiu już, po urojeniu
trzeźwiej bezstronny: smak ponownie trochę
słodki, lecz bardziej gorzki, jak to z truciznami

W wypowiedziach krytycznych Stanisława Barańczaka odnaleźć można takie określenie istoty wiersza, które w całej swej rozciągłości wydaje się przystawać do zapisanego wyżej tekstu. W jednym ze swych esejów — tłumaczącym zresztą własny utwór — napisał:

wiersz [...] różni się od wszelkich innych form wypowiedzi tym, iż nie da się w nim nic zmienić: ujęcie jednej sylaby, substytucja jednego przymiotnika, przesunięcie jednego akcentu byłoby jak wyjęcie cegły, po którym wali się w gruzy cały gmach.[12]

---

[12] S. Barańczak *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 11–12.

Południe jest właśnie takim wierszem–„gmachem" – konstrukcją wyjątkowo przemyślaną; każda sylaba jest dla niej niezbędną „cegłą", każde współbrzmienie potrzebnym wiązaniem, każdy akcent dodatkowym wzmocnieniem. I dlatego wiersz ten – obrazek – trzeba dokładnie oglądać, aby dostrzec subtelności jego konstrukcji. Oczywiście obrazek ten odczytuje się jednoznacznie: *Południe* to wiersz–klepsydra, choć gwoli ścisłości na karcie papieru postrzegamy dwa trójkąty równoramienne ułożone symetrycznie.

A teraz o jego budowie.

Obie całostki – nie licząc łączącego je spójnika – zbudowane są z jednakowej liczby sylab: zgodność materiału językowego dotyczy każdej absolutnie pary odpowiadających sobie – symetrycznie ułożonych – linijek tekstu; od najdłuższej poczynając mamy: 13, 11, 11, 7, 6, 5, 2, 1. Najbardziej jednak zaskakują układy współbrzmień. Myśląc o rymie – spodziewamy się współbrzmień końcowych; pary rymowe – zgodnie z rysunkiem – tworzą elementy rozłożone symetrycznie: z nami / truciznami; drogę / trochę; po urodzeniu / po urojeniu; nieprzytomny / się przypomni; z piersi / pierwszy; potopem / powrotem; światła / świata i smak / znak.

Co prawda, pary rymowe, które pokazaliśmy, tworzą współbrzmieniami praktycznie nieuchwytne dla ucha odbiorcy, są bowiem dość odległe (z wyjątkiem dwóch, trzech ostatnich). Ale też w *Południu* nie pełnią one funkcji rytmizacyjnych ani nawet delimitacyjnych. Rym nie jest tu sygnałem zakończenia (jego funkcja strukturalna jest inna) – i wcale nie dlatego, że w większości wypadków jest niesłyszalny. Powód jest bardziej zasadny: otóż c a ł y wiersz Barańczaka zbudowany jest z elementów współbrzmiących, chociaż – co może wydać się paradoksalne – foniczna postać tekstu wcale nie nabywa przez to wyjątkowego charakteru.

A zatem każdy dający się wydzielić element pierwszej całostki (niekiedy w grę wchodzą sylaby) – odpowiada brzmieniowo położonemu symetrycznie elementowi całostki drugiej. Pokażmy to:

13 sylabowe

sło-dki lek pra-wdzi-wo- ści, smak, co skró -ci z na-mi
sło-dki lecz bar-dziej go-rzki, jak to z tru-ci-zna-mi

11 sylabowe

prze-jście ten stro- my szlak pio-no-wą dro-gę
trze-źwiej bez-stro-nny smak po-no-wnie tro-chę

11 sylabowe

z na -głe-go krzy-ku tuż po u-ro-dze-niu
na dnie po ży-ciu już po u-ro- je-niu

7 sylabowe

w dół jeszcze nie-przy-to-mny
twój jeszcze się przy-po-mni

6 sylabowe

bie-lą kro-pli z pie-rsi
wie-lo -kro-tny pie-rwszy

5 sylabowe

na-gim po-to-pem
ja-kim po-wro-tem

— dalej: świa-tła / świa-ta; i oczywiście ostatnie współbrzmienie jednosylabowych smak / znak.

A więc w wierszu Barańczaka współbrzmią już nie tylko miejsca wygłosowe poszczególnych wyrazów czy grup wyrazowych, ale i ich elementy składowe (niekiedy są to współbrzmienia homonimiczne). Ale i na tym nie koniec. Zgodności sylabowej i rymowej towarzyszy bowiem jednakowy rozkład akcentów: nie tylko ich ilość, ale i miejsce występowania. W kolejnych linijkach tekstu akcentem obciążone są następujące pozycje:

w 13–sylabowych: / — — / — / — / — / — / —
w 11–sylabowych: / — — / — / — / — / —
w 11–sylabowych: — / — / — / — / — / —
w 7–sylabowych: / / — / — / — / —
w 6 sylabowych: / — / — / —
w 5 sylabowych: / — — / —

Oczywista jest akcentuacja dwusylabowca i monosylaby pełnoznacznej (jednosylabowy rzeczownik).[13]
Konstrukcja wiersza–klepsydry jest zatem wyjątkowa: poszczególne elementy dwu całostek odpowiadają sobie w każdym calu, od ilości materiału językowego poczynając — na jakości dźwiękowej kończąc. Wszystko po to, by — zgodnie z rysunkiem wiersza, ale i założeniami kompozycyjnymi całego cyklu — ukazać określoną zwartość, harmonię. Harmonia znamionuje również rytm dnia, porządek i następstwo jego pór. Dlatego *Południe* swym tytułem i kształtem graficznym wiersza (klepsydrą) o niej właśnie przypomina. Południe to wyraźna granica (ważna, symboliczna), jakiś moment zwrotny — połowa doby. Tak odczytany tytuł — co teraz jest już oczywistością — przystaje do ramy czasowej całego cyklu (podkreśla jego kompozycję), ale i do struktury tekstowej utworu: zachowuje on bowiem wyraźną dwudzielność, a jego połowy, równoważne sobie, nie stoją obok siebie, ale się ze sobą łączą (w tekście funkcję łącznika pełni rzecz jasna spójnik „i"),[14] zachowują — można by powiedzieć — ciągłość; tak, jak pory dnia w siebie przechodzą: przedpołudnie w popołudnie (podobnie z klepsydrą, gdy po odmierzeniu jednostki czasowej równej upływowi piasku z górnej komory odwrócimy ją i nadamy dalszy bieg temu zjawisku).
Klepsydra przypomina oczywiście o czasie — jego upływie. I *Południe* jest właśnie wierszem o tym. Mówiliśmy już, że układ wierszy „przedpołudniowych" i „popołudniowych" odpowiada — ilościowo — liczbie godzin dnia. *Południe* jako wiersz środkowy, trzynasty, uwyraźnia kompozycję cyklu, ale tym samym stanowi odrębną całość. Tak, jak południe nie przynależy do żadnej pory dnia, tak też wiersz

---

[13] W 13–sylabowych linijkach zastosowaliśmy akcentuację zgodną chyba z założonym ich rytmem (mimo że linijki te są dość odległe); w przeciwnym razie w jednym przypadku należałoby wprowadzić drobną poprawkę:

lek prawdziwości $\frac{/}{2}\ \frac{-}{3}\ \frac{-}{4}\ \frac{/}{5}\ \frac{-}{6}$

lecz bardziej gorzki $\frac{/}{2}\ \frac{-}{3}\ \frac{/}{4}\ \frac{-}{5}$

W wersach 7–sylabowych dziwić może bezpośrednie sąsiedztwo dwóch sylab pod akcentem głównym; dzieje się tak dlatego, że w tekście utworu między tymi sylabami zastosowano znaki interpunkcyjne (średnik, myślnik) — wprowadzające wyraźną pauzę.

[14] J. Zieliński, zwracając uwagę na budowę tego wiersza, podkreślił w niej szczególną rolę spójnika „i" — „niezbędnego łącznika, bez którego nie doszłoby do prawdziwego dialogu".

o tym tytule pozostaje autonomiczną, osobną częścią cyklu. I jako taki właśnie podejmuje fundamentalne kwestię — upływu czasu, przemijania (w pierwszej części wiersza wypowiada się myśl o narodzinach, w drugiej — o czasie „po życiu już"). Kształt klepsydry i tytuł *Południe* z pewnością dobrze temu służą.

Zakończmy myśl o zawartości cyklu i jego uporządkowaniu odwzorowującym porządek czasowy dnia — jeszcze jedną uwagą. Otóż porównując obydwa tomy emigracyjne, zauważymy z pewnością znaczne „rozproszenie" wierszy z *Atlantydy* w stosunku do wyraźnie skupionych w całość wierszy *Widokówki*. To kompozycyjne zjawisko znajduje odniesienie w rzeczywistości pozaliterackiej. *Atlantyda* jest mianowicie odczytywana jako zbiór wierszy autora jeszcze na dobre nie zadomowionego w „nowym świecie", a więc kogoś, kto pisze jedynie „z tej strony świata w tamtą".[15] Zresztą nie ma pewności, czy aby wszystkie utwory składające się na ten tom powstały po wyjeździe Barańczaka z Polski.[16] W *Widokówce* — pisał Jan Zieliński — „proces asymilacji jakby się już dokonał"[17]; „ten świat" stał się póki co domem na ziemi, stałym miejscem zamieszkania — i trzeba żyć w pełni rytmem j e g o dnia. Zwarta i harmonijna kompozycja „Widokówki" — poddana właśnie rytmowi t a k i e g o dnia — zdaje się zatem obrazować i ten porządek życia, jaki stał się następstwem zadomowienia — oczywiście samego Stanisława Barańczaka — w „tym świecie" (to w *Widokówce* jest mowa o domu, który kupili państwo Barańczakowie; to sprzed jego progu podnosi się niedzielną gazetę, tam też na skraj chodnika wystawia się kubły itd.).

---

[15] T. Nyczek, s. 140.

[16] Dariusz Pawelec w swej książce o Barańczaku zakłada, że obydwa tomy emigracyjne „z całą pewnością (...) zawierają wiersze pisane już po wyjeździe autora z Polski w roku 1981" (*Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 151). Ale jednocześnie przywołuje uwagi Nyczka, który przypuszcza, że „jeden utwór, zamieszczony na początku, *Historia*, mógł powstać między czerwcem 80 a grudniem 81" (T. Nyczek *Emigranci*, Kraków 1988, s. 185).

[17] J. Zieliński *Lekcja anatomii i listy do Pana Boga.*

Anna Czabanowska-Wróbel

„Kształt miłości niemożliwej" (O *Milczeniu* Juliana Stryjkowskiego)

Każdy Żyd pamięta. „Niech mnie pocałuje pocałunkami swych ust, bo lepsza twoja miłość od wina". [...] Więc czy wystarczy przecedzić to raz? Żeby słowa straciły swą grubość. Nie, musi być druga raz święta, żeby ich znaczenie stało się boskie. Żeby Bóg oznaczał narzeczonego, a Izrael narzeczoną. Ażeby pocałunki oznaczały błogosławieństwo płynące z Wiecznych Ust.[1]

Żeby się wznieść, konieczny jest upadek. Znasz to? [...]
Po co i dlaczego
Dusza upada
Z górnych wysokości
Do głębokiego rowu
A potem ulata
Do górnych wysokości
Bo upadek potrzebny
Do wzniesienia jest
Bo dla wzniesienia
potrzebny upadek jest.[2]

Milczenie Juliana Stryjkowskiego to opowiadanie, które z niespotykaną dotąd w twórczości tego autora szczerością porusza temat homoseksualizmu traktowanego jako los, którego nie da się ani

---

1 J. Stryjkowski *Sen Azrila*, Warszawa 1975, s. 28.
2 Tamże, s. 121.

zaakceptować, ani przezwyciężyć. Do otwartości tej sam pisarz przywiązuje wielką wagę i, jak wynika z wywiadów, traktuje ją najdosłowniej i bardzo osobiście, jako przełamanie wieloletniego milczenia, wyjście z ukrycia. Tymczasem, zresztą jak w przypadku wcześniejszych utworów pisarza, których związki z jego biografią są oczywiste, nie przeszkadza to wcale, by odejść od dosłowności i poszukać innych, mniej jasnych i nie tylko jednostkowych sensów opowiadania.
Motywy homoerotyczne pojawiły się u Stryjkowskiego już wcześniej, w łatwym do zaakceptowania kulturowym kostiumie, w opowiadaniu *Tommaso del Cavaliere*. Nie było w nim nic z prowokującej demaskacji. Krąg Michała Anioła, dysputy nad dialogami Platona (i jak z dialogów Platona) tworzyły jego koloryt. Podobne konwencje od lat uprawniają do opisywania losów Szekspira czy Oskara Wilde'a, bez konieczności osobistych deklaracji. Na tym tle *Milczenie*, utwór napisany niezwykle powściągliwie, i tak szokuje biograficzną dosłownością i chropawą prostotą, z jaką opowiada się losy bohatera, współczesnego pisarza polskiego żydowskiego pochodzenia. Pochodzenie to nie jest w dodatku mało znaczącym szczegółem, lecz w sposób zasadniczy determinuje życie tej postaci i wprowadza do jej wyborów moralnych kontekst religii i tradycji żydowskiej. „'Łożysko mężów'. Moi przodkowie przed tysiącami lat karali za to ukamienowaniem — powiedziałem. To są widocznie niewyciszone obawy" (M 72).[3]
Milczenie każe przyjrzeć się bliżej postaciom z utworów interpretowanych dotychczas w zupełnie innych kontekstach. Zwłaszcza Azril ze *Snu Azrila*, wielki grzesznik, dźwiga na sobie brzemię win związanych z przekroczeniem zakazów religijnych. Jego związek ze służącą Nastką przynosi w konsekwencji przerwanie łańcucha pokoleń. „A co zostanie po odszczepieńcach? Smród. Milka to nie syn. Urwał się łańcuch. (...) Nie ma ojca, nie ma syna. Urwał się łańcuch."[4] Podobne grzechy ma też na sumieniu karczmarz Tag z *Austerii*, a imię jego służącej Jewdochy przypomina o *Sędziach* Wyspiańskiego.
Z kolei Eli z *Przybysza z Narbony* obdarza zakazaną miłością chrześcijankę Catalinę (ich dialogi przypominają rozpisane na głosy monologi wewnętrzne bohatera). Sam Eli reprezentuje typ bohatera — młodzieńczego herosa, młodzieńca-męczennika, umierającego efeba, niewinnej ofiary o urzekającym, także fizycznym pięknie.

---

[3] Skrót M oznacza *Milczenie*, Kraków 1993. Liczba po skrócie oznacza stronicę.
[4] J. Stryjkowski *Sen*..., s. 144–145.

Rozważania na temat grzechu i odstępstwa przynosi opowiadanie *Sarna albo rozmowa szatana z chłopcem, Aniołem i Lucyferem*. Mówi Szatan: „Grzech otrzymał imię Zło (...) — Zło nazwano *Sitra Achra*, druga strona, odwrotna strona potwierdza pierwszą stronę, nazwaną Dobro. Nazwy są przypadkowe, ale nieodwracalne, niezmienne. Zła nie można już nazwać Dobrem ani Dobra Złem. Druga strona usiłuje zniszczyć pierwszą. To wieczne natarcie grzechu, bez którego nie istniałoby życie."[5] Sprzeczności te najsilniej odczuwa *Acher*, odszczepieniec: „W duszy *Achera* walczyły surowy judajski Zakon z wolnomyślną ideą greckich filozofów, tęczową, ponętną".[6]
Bohaterowie Stryjkowskiego są zgodni, że Eros to boska, ale zarazem ślepa siła. Uważają tak oczytani w Platonie ludzie Renesansu na równi z bohaterami biblijnymi i słabo wykształconym galicyjskim Żydem Azrilem. W opowiadaniu *Tommaso del Cavaliere*, którego bohaterowie doświadczają sprzeczności między swobodą Greków i surowością Savonaroli, czytamy: „Może to prawda, że Eros to siła, która prowadzi do Boga, ale po drodze potrafili pogruchotać kości"[7]. Dłuższa przypowieść w *Śnie Azrila* wyjaśnia słowami włożonymi w usta Boga dlaczego tak jest:

Gdybym zwolnił Ducha Pokusy i wrzucił go do Otchłani, może przestalibyście się oddawać rozpuście, ale przestalibyście też żyć z własnymi żonami i nakaz mój 'mnóżcie się i bądźcie jak gwiazdy na rozpostarciu nieba i jak piasek na wardze morza' stałby się pustym, nie zapisanym papierkiem. Do czego by doszło? Do zagłady mojego ukochanego narodu i wszystkich innych narodów. Bo nie wiem, czy wiadomo wam, że Duch Pokusy nie czyni różnicy między Żydem i nie-Żydem. [...] Od tej chwili Duch Pokusy jest ślepy.[8]

Dawid z biblijnej opowieści *Król Dawid żyje!* mówi: „Miłość przychodzi bez rozkazu nagle jak złodziej. Jonatan powiedział: — Tak jak moja do ciebie. Dawid powiedział: — I jak moja do ciebie."[9] Biblijny prawzór pary wiernych sobie przyjaciół, losy Dawida i Jonatana mogłyby poprowadzić Stryjkowskiego w innym kierunku niż wybrany w *Milczeniu*. Miłość, której nadany jest wymiar wzniosłości i czystości,

---

[5] J. Stryjkowski *Sarna albo rozmowa Szatana z chłopcem, Aniołem i Lucyferem*, Warszawa 1992, s. 27.
[6] Tamże, s. 28.
[7] J. Stryjkowski *Tommaso del Cavaliere*, Warszawa 1982, s. 47.
[8] J. Stryjkowski *Sen*..., s. 78–79.
[9] J. Stryjkowski *Król Dawid żyje!*, Poznań 1984, s. 42.

cenniejsza niż miłość kobiety, poddana najcięższej próbie jest niemożliwa w opowieści współczesnej. Nie ma też mowy o prawdziwej duchowej bliskości o jakiej mówi Biblia: „...dusza Jonatana przylgnęła całkowicie do duszy Dawida. Pokochał go Jonatan tak jak samego siebie." (1 Sm 18,1). U Stryjkowskiego w usta Jonatana włożone są słowa: „Ty jesteś mi droższy niż moi bracia. Odnalazłem cię jak dar Boga wśród tysiąca tysięcy. Bóg mi zesłał ciebie. Dawid powiedział: — I Bóg połączył nasze ręce."[10]

Pozornie prosta historia z *Milczenia* włożona w usta żydowskiego bohatera, który przez całe życie daremnie odsuwał od siebie miłość do rówieśnika, i który w końcu musiał pogodzić się ze swym homoseksualizmem rodzi pokusę, by w jej odczytaniu odejść od oczywistego psychologicznego klucza i spojrzeć na nią jeszcze raz jak na opowieść alegoryczną, wielką metaforę innej bezskutecznie odtrącanej miłości. Tak jak i w odczytaniu dosłownym, powtórzą się tu poczucie winy, inności, odrzucenia i braku samoakceptacji. Motywy miłosne, w tym także homoerotyczne, mają już w literaturze długą tradycję odczytań nie wprost. U początków stoi oczywiście *Pieśń nad pieśniami* z jej religijną wykładnią. Za nią w twórczości Stryjkowskiego powtarzane są słowa: „ja śpię lecz serce me czuwa", czy: „mocna jest miłość, mocna jako śmierć". Utworem Stryjkowskiego najsilniej przesyconym aluzjami i nawiązaniami do tej księgi biblijnej jest *Sen Azrila*.

Z najoczywistszych przykładów wykorzystania topiki homoerotycznej w utworze literackim o wieloznacznej, w tym mitycznej strukturze, trzeba tu przywołać *Śmierć w Wenecji*, bo to właśnie opowiadanie jest niedościgłym wzorem narratora jako początkującego literata. Pianista Marian komentuje jego utwór: „Jest tam jeden króciutki, ale wystarczający fragment. W oknie drugiego pociągu stoi chłopiec, podobny do Tadzia ze *Śmierci w Wenecji*. Podobał ci się? — Nawet mi przez myśl nie przeszło naśladować Manna. Za wysokie progi." (M 37). Wszystkie utwory (a także ich język, hebrajski lub polski) przypisane fikcyjnemu pisarzowi-narratorowi mają ścisły związek z kolejami jego losów. Przed popełnieniem błędu figuratywnej wykładni, a błąd ten grozi mi właśnie w tej chwili, przestrzega historia hebrajskiego wiersza, w którym narrator opisuje muchę w sidłach pająka. Jakub

---

[10] Tamże, s. 41.

zaakceptował sens symboliczny: „Kiwnąłeś głową, zgodziłeś się, że to symbol narodu w niewoli. Bezsilny i skazany na śmierć" (M 31). Narrator wie, że to nieprawda: „I jaki tam symbol narodu w niewoli! To byłem ja sam, biedna omotana pajęczyną mucha to ja!" (M 32). W rozmowie z Piotrem Szewcem Stryjkowski wspomina o swoim utworze *Mucha w pajęczynie* i o jego przyjęciu w organizacji szomrowej[11].

Rówieśnik i rywal (stacza z nim nawet walkę wręcz), a w istocie obiekt uczuć narratora to żydowski chłopiec Jakub. Językiem jego prób literackich jest hebrajski, podczas gdy narrator decyduje się w końcu na twórczość w języku polskim. Jakub uważa taki wybór za zdradę narodu. Może to przypadek, ale na jego liście opozycji: język hebrajski — polszczyzna odpowiada właśnie opozycja rodzaju męskiego i żeńskiego."

Język hebrajski — zaczął swój list — był więzią naszej przyjaźni, wspólnej grupy szomrów. Byliśmy oazą odrodzonego języka Biblii, w obecności gardłowego języka, słusznie zwanego żargonem, od którego zaczyna się nienormalny naród w nienormalnych warunkach, oraz z drugiej strony w ramach kuszącej do odejścia polszczyzny [M 9].

Sam narrator nieraz nazywa siebie tłumaczem, więc sytuuje się gdzieś pomiędzy dziedzinami obu języków i literatur, jako pośrednik i mediator. Imię Jakuba zastanawia, zwłaszcza że później, już w Palestynie, towarzyszyć mu będzie monstrualnie brzydka żona o imieniu Lea. Sam Jakub jest także kaleką. To skutek tajemniczego zdarzenia, o którym narrator nie może się wiele dowiedzieć. Po raz pierwszy usłyszał o nim od siostry przyjaciela: „Jakub uległ wypadkowi. Jakiś dziwny wypadek. Gina nie chciała o nim mówić" (M55). Drugi raz wspomniał o nim sam Jakub: „Miałeś jakiś wypadek. — Tak. Nie chcę o tym mówić. Ale Lei zawdzięczam życie" (M 63). Biblijny Jakub doznał urazu stawu biodrowego w następstwie nocnego zmagania z tajemniczym mężem, który okazał się Bożym aniołem, czy może samym Bogiem. Wtedy to padają słowa: „Jakie masz imię? On zaś rzekł: 'Jakub'. Powiedział: 'Odtąd nie będziesz się zwał Jakub lecz Izrael, bo walczyłeś z Bogiem i z ludźmi i zwyciężyłeś '(Rdz 32, 27–28). W Palestynie metamorfozie ulega także Jakub: „Umarł Jakub

---

[11] *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Stryjkowskim rozmawia Piotr Szewc*, Montricher 1991, s. 45.

Wald i narodził się Jaakow Jaari" (M 8). To przeistoczenie przypomina również schemat „narodzin nowego człowieka" znany z przedwojennych polsko-żydowskich powieści o Palestynie, w których Eugenia Prokop–Janiec odnalazła topos *obiit...natus est*[12]. Cytuje ona *Noce palestyńskie* Feldszuha: „Umarł wychowanek strachu golusowego, a urodził się wolny syn (prawie) wolnej ojczyzny, narodził się szomer Palestyny"[13].

Miłość do Jakuba–Izraela narrator daremnie próbuje zastąpić wmówionym uczuciem do studentki polonistyki, doktorantki Kleinera o czytelnym imieniu Maryla i przelotnymi związkami z kobietami. Polska jest kobietą, jej personifikacje znamy z popularnej ikonografii. Rozstanie z Marylą skomentują słowa: „Smutno mi, Boże" (M 51). Oba wątki uczuciowe, i Jakuba, i Maryli są tak prowadzone, że przy całkowitej odrębności dwojga bohaterów zaznacza się możliwość interpretowania tych postaci jako sobowtórowych wobec narratora. Losy Jakuba są wariantem biografii narratora, gdyby wybrał syjonizm i wyjazd do Palestyny. Dlatego najbardziej nie chce on, by Jakub został „sławnym hebrajskim pisarzem" (M 7). Z kolei rozmowy z Marylą sprawiają wrażenie dialogów prowadzonych z lustrzanym odbiciem. Bez wielu słów, zastanawiająco łatwo, docierają one do istoty problemów narratora.

Sceny, gdy inni mężczyźni, wbrew jego woli, rozpoznają bohatera jako homoseksualistę mogą stanowić replikę sytuacji, gdy ktoś wbrew własnemu poczuciu tożsamości rozpoznawany bywał jako Żyd–obcy, lub, przez innych Żydów, jako jeden ze wspólnoty, której na próżno się wypiera. Jak głęboka jest analogia między przedstawicielem mniejszości narodowej i homoseksualistą (równa się innym, obcym, napiętnowanym, wyklętym i zarazem wybranym, święto-przeklętym), wskazują różne, czasem dziwaczne przykłady literackie. Podstawą porównania jest podobieństwo niewybranego losu, świadomość odmienności i obawa przed prześladowaniem.

Krótki utwór Stryjkowskiego przesycony jest nawiązaniami do tradycji religijnej Żydów. Gdy młodziutka Dolka wśród pieszczot w ostatniej chwili odpycha od siebie bohatera, komentują to pełne patosu

---

[12] E. Prokop–Janiec *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992, s. 266.

[13] R. Feldszuh *Noce palestyńskie*, Warszawa 1928, s. 21. Cyt. za: E. Prokop–Janiec.

słowa: „Dziewictwu przyszła pomoc, obrona księgi dla cór Izraela *C'ena u r'ena*. Wyjdźcie i zobaczcie. Dzięki tej starej księdze, k t ó r e j n i g d y n i e c z y t a ł a, a l e z n a ł a w m g l i s t y m p r z e c z u c i u (podkr. moje A. Cz–W.), nie straciła klejnotu" (M 11).

Najważniejsza scena modlitewnej rozmowy z Bogiem rozgrywa się w opustoszałym pod wieczór kościele katolickim.

Ukląkłem i szeptałem moje pytanie: „Boże, czemu mnie ukarałeś?" Z oczu potoczyły się dwie gorące łzy nietutejsze, nieświadome, dawne, dziecinne. Żydowskie. [...] Ale to Twoje dzieło, Boże! Cierń tkwi w moim sercu, cierń Jakuba, jeszcze przed jego urodzeniem. [M 38–39]

Na pytanie zamykającego kościół kleryka kim jest, narrator mówi, że ascetą, świętym.[14]

Sceny końcowe opowiadania rozgrywają się w *Erec Israel*. Po odkryciu, że Jakub także przez całe życie ukrywał i tłumił miłość do niego, następuje uwolnienie od obsesji: „Jeśli od powietrza Ziemi Obiecanej Żyd mądrzeje, to Jerozolima tchnie wolnością. Pozbyłem się strachu, uwolniłem od stupudowego ciężaru" (M 70). I znowu jak w przedwojennych polsko-żydowskich powieściach samo spotkanie z ojczyzną oznacza wewnętrzne wyzwolenie. W cytowanej przez Eugenię Prokop–Janiec powieści Rubina Feldszuha *Czerwone dusze*, czytamy: „Ziemia pełna wspomnień (...). Pokrewieństwo, łączność. Nie cały świat jest obcy, jest jeszcze szmat ziemi, który ich nie odtrąca, a rozumie, który się nimi nie wstydzi a szczyci."[15] Autorka monografii międzywojennej literatury polsko-żydowskiej zauważa też, że powieści te obiecywały odnalezienie w Palestynie świata swobody seksualnej wyzwolonych mężczyzn i kobiet i atmosferę egzotycznej, orientalnej zmysłowości."[16] Przypadkowo spotkany mężczyzna, John, ma znowu, przy całej swojej odmienności, rysy sobowtóra. Nieznajomy podejmuje od razu rozmowę: „Niech pan zrzuci maskę. Jestem pisarzem" (M 75).

W kontekście przywoływanej tu tradycji literackiej mniej szokujące

---

[14] Temat poszukiwania wiary w prozie Stryjkowskiego omawia Anna Sobolewska w eseju *Ostatnia nitka wiary. Poszukiwania religijne w powieściach Juliana Stryjkowskiego*. Por. A. Sobolewska *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992.

[15] R. Feldszuh *Czerwone dusze*, Warszawa 1932, s. 42. Cyt. za: E. Prokop–Janiec, s. 260.

[16] Tamże, s. 267 i 275–279.

czy nawet bluźniercze wydają się ostatnie słowa opowiadania: „Przez otwarte okno powiewała jego ręka jak gołąb wypuszczony z Arki Noego. Gołąb znikł w ciemnościach, a tylne czerwone światła zgasły na zakręcie, którego się nie spodziewałem" (M 83). Zakończył się czas tułaczki, zbliża się odnalezienie własnego miejsca na ziemi i własnej tożsamości. Skończył się zły czas potopu, wody opadły. Trzykrotnie wysyłany gołąb nie wrócił już do arki. „W sześćset pierwszym roku, w miesiącu pierwszym, w pierwszym dniu miesiąca wody obeschły na ziemi i Noe, zdjąwszy dach arki, zobaczył, że powierzchnia ziemi jest już prawie sucha." (Rdz 9, 13).

Barbara Sienkiewicz

Kto kusi Spinozę?

„Baruch Spinoza z Amsterdamu / zapragnął dosięgnąć Boga". Udaje mu się „przebić zasłonę" i oto staje z Nim twarzą w twarz. Zadaje Bogu pytania podstawowe i ostateczne zarazem: „na temat natury człowieka", „pierwszej przyczyny" i „przyczyny ostatecznej". Odpowiedzi nie uzyskuje. Zachowania Boga niedwuznacznie świadczą o Jego zakłopotaniu — „gładził roztargniony brodę", „patrzył w nieskończoność", „łamał palce / chrząkał". Spinozie udaje się stanąć twarzą w twarz, nie udaje mu się „dosięgnąć Boga" w akcie poznania ostatecznego. Tajemnica zostaje zachowana. Zakłopotany Bóg, kiedy wreszcie Baruch zamilknie, powie: „mówisz ładnie Baruch". „Ładnie". I tylko tyle. „Ładnie" nie znaczy wszak „mądrze". Później zaproponuje rozmowę o Rzeczach Naprawdę Wielkich. Bóg jawi się jako dobrotliwy starzec, brodaty mędrzec, nawiązujący dialog z pragnącymi poznania. Bóg z dialogów chasydzkich, a nie tronujący Pantokrator. To Bóg wskazuje Spinozie na niedostatki jego doczesnej egzystencji: „ręce / pokaleczone i drżące", „niszczone w ciemności oczy", nędzne odzienie, złe odżywianie — atrybuty sytuacji uczonego, który zapragnął dosięgnąć gwiazd i Boga, zamierzył poznać prawdę, to, co składa się na codzienną egzystencję uznaje za rzeczy małe. Bóg proponuje Spinozie radykalną zmianę postawy i odwrócenie hierarchii wartości: wybaczenie rzeczom małym, że są

małe, „lustrom/ że powtarzają powierzchnię", „kwiatom we włosach", „pijackiej piosence". A może to wcale nie są rzeczy małe? Należy wszak chwalić Boga we wszystkich jego dziełach. „Dbaj o dochody", „bądź przebiegły", przypodobaj się władcy, poświęcając mu traktat, „pomyśl o kobiecie/ która da ci dziecko". „Mówimy — rzecze Bóg do Spinozy — o Rzeczach Wielkich".
A więc rzeczy w mniemaniu Spinozy małe (rozumiane także jako „niskie") stały się Wielkimi. Co legło u podstaw takiej przemiany? Obrona ustalonego, odwiecznego, właśnie „boskiego" porządku?

— uciszaj
racjonalną furię
upadną od niej trony
i sczernieją gwiazdy

Znamienne, iż Bóg mówi o „racjonalnej" furii. Jest to niewątpliwie aluzja do racjonalistycznych, Kartezjańskich korzeni Spinozowskiej koncepcji poznania, uznania przezeń rozumu jako miary i jedynego źródła prawdy. Zarazem, być może, wskazanie, że Spinoza zabierał głos także w sprawach publicznych i wtedy był „rzecznikiem wolności i tolerancji". Jak pisze Tatarkiewicz:

Spinoza łączył, jak stoicy, naturalizm etyczny z racjonalizmem; prawdziwą naturę człowieka widział w rozumie; czyny są zgodne z naturą ludzką, jeśli są rozumne. Na tym podłożu Spinoza chciał rozwinąć polityczną d z i a ł a l n o ś ć r e f o r m a t o r s k ą. Pragnął zreformować świat, jego stosunki społeczne i państwowe, prawne i religijne tak, aby dać przewagę racjonalnym czynom i pobudkom [*Historia Filozofii*, t. II, s. 72–73].

W wierszu Herberta „racjonalna furia" (w ustach Boga) burzyć ma tak porządek społeczny, porządek w świecie ludzkim, jak i porządek we wszechświecie — porządek boskiego imperium. To pierwszy boski argument. Wspiera go drugi:

chcę być kochany
przez nieuczonych i gwałtownych
są to jedyni
którzy naprawdę mnie łakną

Te argumenty należałoby — przynajmniej — brać pod uwagę. Ale czy rzeczywiście mają one wspierać postawy pragmatyczne, konformistyczne, minimalistyczne. Zasłona opada. Odejściu Boga nie towa-

rzyszą boskie „atrybuty": złoty obłok, światło na wysokościach. Spinoza:

widzi ciemność
słyszy skrzypienie schodów
kroki schodzące w dół

Wiersz nosi tytuł *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*. „Kuszenie" — potoczne, obiegowe znaczenie wiązane z tym pojęciem to nakłanianie do zła.

Pokusa jest swoistą zasadzką, poprzez którą Kusiciel usiłuje doprowadzić chrześcijanina do upadku. Dlatego należy się modlić nie o to, aby Bóg nie poddawał nas pokusom, lecz o to, żeby nie pozwalał nam ulegać pokusom [podkr. — B. S.], żeby nas brał w obronę przed Kusicielem, to właśnie winno być przedmiotem naszego czuwania i modlitwy [*Słownik Nowego Testamentu*, s. 361].

Kusić może więc Kusiciel (i to sytuacja najbardziej oczywista), ale pokusom może też poddawać Bóg. Odmienny może być cel kuszenia: by skierować na złą drogę, by poddać próbie.
Kto zatem kusi Spinozę? Od rozstrzygnięcia tej kwestii zależy wykładnia sensów wiersza. Czy, jeśli kusi Bóg, jak to zostało zasugerowane na początku, to kusi, by Spinozę wypróbować? By wytrwał w swojej postawie oddanego kapłana prawdy, całkowitego poświęcenia się nauce? W takiej interpretacji rzeczy uznane przez Spinozę za wielkie, są takimi i dla autora. Bóg kusi, by tym bardziej utrwalić mniemanie o ich wielkości. By wspierać postawę wiary. Czy wszakże kapłan prawdy i wiedzy jest tym samym kapłanem Boga i wiary? Odpowiedź nie jest jednoznaczna, i nigdy nie była, jeśli uwzględnimy dzieje nieprostych relacji między „świecką" wiedzą i „świeckim" poznaniem (jeśli można je obdarzyć tym epitetem), poznaniem, które wszak chciało wydrzeć boską tajemnicę, a Kościołem strzegącym jej, strzegącym boskiego i ludzkiego *status quo*, nakazem pokory i poznawania Boga. W tym duchu Bóg mówi w wierszu o „racjonalnej furii", od której upadają trony i czernieją gwiazdy. Miast ulegania jej proponuje postawę ufającego w boskie wyroki prostaczka: chcę być kochany przez nieuczonych. Jeśli tak, to Bóg posługiwałby się „narzędziem" dialektyki, a przecież Herbert wielokrotnie deklarował się jako jej przeciwnik. Niepokoi nadto brak światła nieodmiennie towarzyszącego spotkaniom Boga z człowiekiem. Spinoza

widzi nie światło, ale ciemność. Słyszy „kroki schodzące w dół". Nie w górne, boskie rejony, ale w dolne, diabelskie. To zatem diabeł uzurpowałby sobie bycie Bogiem i w boskiej postaci stanął przed Spinozą? (Tak twierdzi Kaliszewski w *Grach Pana Cogito*, s. 151.) Znamienne, iż jest to odwołanie do wizerunku Boga utrwalonego w ikonografii, a nie w tradycji biblistycznej. Jeśli przyjmiemy, że kusi Kusiciel, to tym bardziej wielkie pozostaje wielkim, małe małym. Dodatkowy trop interpretacyjny wskazuje Rymkiewicz w szkicu poświęconym *Studium przedmiotu* Herberta, przywołując opisy doznań mistycznych ojców greckich i pisarzy mistycznych późniejszych wieków (doznań, które notabene mógł Herbert łączyć ze Spinozą, mając w pamięci fakt, iż z tradycją średniowiecznej mistyki żydowskiej związały go lata wczesnej szkolnej edukacji w szkole żydowskiej):

W duszy, zwracającej się ku Temu, który miał nadejść i oczyszczonej z wrażeń odbieranych zmysłami cielesnymi, zapadał według nich mrok i Bóg pojawiał się w tym mroku. A wdzierające się do duszy światło boże było przez nich doznawane — powiedzmy ostrożniej: było opisywane — jako ciemność. Bóg był więc zarazem światłem i ciemnością. A będąc światłem — ciemnością, był widzialny i niewidzialny, postrzegany a nie postrzegany, poznawalny a niepoznawalny [*Liryka polska. Interpretacje*, s. 495].

Co ciekawe, w szkicu *Piekło owadów (Martwa natura z wędzidłem)*, ojcu entomologii, Swammerdamowi wysłannicy Niebios pojawiają się w nocy i także nie towarzyszy im światło. Warto zauważyć, że i tu zostają oni posłani, by spowodować radykalną zmianę postawy „penitenta":

W nocy nawiedzali go wysłannicy Niebios. Łagodnie namawiali, aby porzucił płoche zajęcia. Swammerdam nie bronił się, a tylko przepraszał. Obiecywał poprawę, ale dobrze wiedział, że nie zdobędzie się na spalenie rękopisów, pięknych, precyzyjnych rysunków i notatek. Aniołowie, którzy znają tajemnicę serc, opuszczali go i wtedy rozpoczynało się pandemonium małych stworów latających nisko, pełzających po ziemi, z pyskami diabłów, z zajadłością diabłów ciągnęły udręczoną duszę Swammerdama w dół, w proch i zatracenie [s. 150–151].

I tu pojawia się opozycja dołu, gdzie ciemność, proch i zatracenie, i góry, której nie towarzyszy jasność; jest noc. Swammerdam, jak Spinoza, postawiony zostaje przez boskich Posłańców wobec wyboru: wierność porządkowi uznanemu za boski czy wierność pasji poznania, nawet jeśli jest to poznanie świata uważanego za gorszy, niższy w boskim porządku stworzeń. Dylemat Swammerdama zdaje się więc

odwracać hierarchię Rzeczy: Spinoza chciał poznawać Wielkie, Swammerdam właśnie „małe".

Swammerdam cierpiał, bowiem przedmiotem jego studiów były stwory umieszczone na najniższym szczeblu drabiny gatunków, na śmietnisku natury, w bliskim sąsiedztwie gorącego przedsionka piekła. Któż może dostrzec palec Boży w anatomii wszy? I czyż jednodniowa łątka nie jest raczej odpryskiem nicości niż trwałą cegiełką bytu? Zazdrościł tedy astronomom, którzy badając ruchy planet odkrywają architekturę wszechświata, wolę Wiekuistego i prawa Harmonii [s. 150].

Przewartościowanie okazuje się jednak pozorne. Jeśli nawet zmienia hierarchię rzeczy, to na pewno nie wartości. Wybór jest przecież wyborem nie między badaniem „architektury wszechświata" i „łątką", ale między ufnością i wiarą a „światoburczym" poznaniem. Tu wszak także wybór poznania okazuje się niemiły Bogu, niszczy bowiem dotychczasowy ład. Boski czy ludzki?
Konstatacja ta pozwala nieznacznie zmodyfikować poprzednie tezy interpretacyjne dotyczące *Kuszenia Spinozy*. To nie dialog Spinozy z Bogiem (czy diabłem), ale dialog wewnętrzny, rozpisanie na głosy wewnętrznych rozterek filozofa (co nie wyklucza sugestii, iż owo ziarno zwątpienia zasiał szatan lub Bóg). Bóg upostaciowany byłby zatem personifikacją wątpliwości Spinozy, jego wyobrażeniem, należałoby dodać — dość stereotypowym. O ile w poprzednich wariantach interpretacyjnych wiersz byłby zapisem rzeczywistego dialogu, o tyle tu mielibyśmy do czynienia z *soliloquium*. W szkicu o Swammerdamie to, że chodzi o wewnętrzne rozterki uczonego sugeruje już powtarzalność sytuacji „kuszenia": „Nawiedzali go wysłannicy Niebios". Nocą, kiedy budzą się upiory. Dla Swammerdama, „religijnego, ze skłonnościami do mistycyzmu", konflikt powinności jest źródłem cierpienia, które wyniszcza ciało i duszę. Jego piekło jest piekłem wewnętrznym:

Doświadczył wtedy, że świat, który badał, zstąpił w niego, zagnieździł się w nim i pustoszy od środka. Przez korytarze żył maszerowały długie korowody mrówek, roje pszczół piły gorzki nektar jego serca, na oczach spały wielkie, szare i brązowe ćmy [s. 151].

„Diabelski" świat.
Dylematy Spinozy nie przybierały tak dramatycznej formy. Ale też w opowieści o Swammerdamie Herbert wyraźnie przyjmuje perspektywę „udręczonego konfliktami sumienia" uczonego, opowieść zaś o kuszeniu Spinozy włożona jest w usta Pana Cogito. Pojawia się tu

zatem element swoistej gry: między przypisaniem sensów wiersza Herbertowi, a nakazem zachowania ostrożności, związanym z pojawiającym się — dzięki zastosowaniu zabiegu zapośredniczenia — dystansem. To Pana Cogito wyobrażenie tego, jak Żyd, Baruch Spinoza mógłby rozmawiać z Bogiem (albo z samym sobą w momencie zwątpienia w sens dociekań filozoficznych). W istocie chodzi więc już nie tyle o osoby, Spinozę czy Swammerdama, ale przede wszystkim o przeciwstawienie postaw, powinności ludzkich i związanych z nimi wartości. „W oczach biografów — pisze Herbert w szkicu *Łóżko Spinozy*, szkicu, który niewątpliwie potraktować można jako komentarz do wcześniejszego wiersza — Spinoza uchodzi nieodmiennie za ideał mędrca — skupiony bez reszty nad precyzyjną architekturą swego dzieła, doskonale obojętny wobec spraw materialnych, wyzwolony od namiętności" (s. 160).

Spinoza okazuje się więc w świetle tego komentarza ucieleśnieniem ideału, ilustracją postawy, być może szczególnie przekonywającą, ale nie jedyną (kolejną byłby Swammerdam). Przypisanie opowieści Panu Cogito w sposób szczególny to podkreśla. Nie rozmawiamy wszak o faktach, ale o cudzych wyobrażeniach. Zostają one tym samym wzięte w cudzysłów. Wątpliwości Spinozy są w istocie wątpliwościami Pana Cogito, argumenty Boga jego argumentami. A może nawet więcej: mówić by należało nie tyle o utożsamieniu Pana Cogito z postawami i wartościami reprezentowanymi przez obu interlokutorów, ile o postaciowaniu wątpliwości bohatera Herbertowskiego cyklu — byłyby one reprezentowane przez Boga i Spinozę. W tej perspektywie ostateczne rozstrzygnięcie, kto kusi Spinozę traci na ważności. Na planie pierwszym pozostaje kwestia wyboru wartości. Fakt zapośredniczenia przesądza o tym, że kształt dialogu mówi nam nie tyle o dylematach Sinozy, ile o stanie świadomości Pana Cogito, współczesnego człowieka myślącego. Określa, jakie problemy i jak ujmowane ją wypełniają. Heroizm, minimalizm, dociekanie prawdy, uroki życia, światło, ciemność, góra, dół. Przeciwstawienie nie wydaje się szczególnie odkrywcze. Podobnie jak przeświadczenie, iż dociekanie prawdy jest groźne z punktu widzenia istniejącego społecznego porządku, uznawanego — przez pewną przynajmniej grupę — za doskonały. Wyobrażenia Pana Cogito na temat tego, co Wielkie, a co Małe uznać należałoby właściwie za oczywiste (podobnie jak wyobrażenie Boga), będące własnością powszechną ogółu wychowanego

w tradycji kultury europejskiej. Jeśli nawet nie w pełni przez jego poszczególnych członków aprobowane, to doskonale znane i identyfikowane jako takie (tj. wielkie — wielkie, małe — małe).
Nie w pełni więc można zgodzić się z Kaliszewskim, który mówi o *Kuszeniu Spinozy*: „Wiersz stanowi brawurową próbę zrelatywizowania nie tylko wiary i życia, ale tradycyjnych kryteriów dobra i zła" (s. 150). Herbert nie relatywizuje dobra i zła. Przeciwstawienie zaś wiary i życia w ogóle nie wydaje się tu rozważanym problemem. Pojawia się natomiast niewątpliwie problem wyboru między wiarą a dążeniem do wiedzy, do poznania. Swoisty komentarz przynosi tu ponownie *Łóżko Spinozy*:

Tak jakby Baruch chciał powiedzieć, że cnota nie jest wcale azylem słabych, zaś akt wyrzeczenia jest aktem odwagi tych, którzy poświęcają (nie bez żalu i wahania) rzeczy powszechnie pożądane dla spraw niezrozumiałych i wielkich (s. 162).

Przechadzki

„Pan Tadeusz" à rebours, czyli nowe wcielenie litewsko-białoruskiej przyrody w polskiej prozie po 1970 r.

Co dzisiaj zostało z wielowiekowych fascynacji litewsko-białoruską przyrodą, której najpełniejszym wyrazem pozostaje wyrosły z tęsknoty poemat Adama Mickiewicza? Dwudziestolecie międzywojenne było, jeśli przyjąć tezę profesora Birkenmajera, okresem wybujałego odrodzenia Mickiewiczowskiej wizji kresowego zaścianka, czego dowodem twórczość J. Weyssenhoffa czy też Marii Rodziewiczówny, gdzie koncepcja opisu wsparta jest na rozległej analogii między człowiekiem i naturą. Uczony ten podkreśla znaczenie *Pieśni o polowaniu na żubra* Mikołaja Hussowskiego, która między innymi dostarczyła Mickiewiczowi podniety do napisania *Pana Tadeusza*. Przywołując w dalszym ciągu wywodu takie nazwiska jak Ignacy Chodźko, Henryk Rzewuski, Ignacy Kraszewski, Władysław Syrokomla oraz dokonując prezentacji „nowej poetyckiej szkoły litewskiej", Józef Birkenmajer stwierdza na koniec:

Wielka jest wartość myślowa i artystyczna tego dorobku, jaki literatura polska zdobyła przez istniejące w niej w takiej obfitości pierwiastki litewskie. Gdyby te pierwiastki z niej usunąć, gdyby o nich zapomnieć, literatura polska stałaby się uboższa o całe niebo.[1]

---

[1] J. Birkenmajer *Motywy i zagadnienia litewskie w literaturze polskiej,* przedruk ze „Złotego Wydania Jubileuszowego Kuryera Polskiego", Milwakee, Wis. 1939, s. 12.

Lata wojenne, mimo apokaliptycznego wstrząsu jaki przeżyła Europa, nie zrywają wcale z tą koncepcją, o czym świadczy motto z epilogu *Pana Tadeusza*, umieszczone na wstępie londyńskiego tomu *Kraj lat dziecinnych*, którego polskość ciąży, zdaniem autorów, silniej w kierunku Dniepru niż Odry i nie opiera się bynajmniej dalekim echom Soplicowa. W tym samym czasie ukazuje się na Zachodzie litewski epos *Nadberezeńcy* Floriana Czarnyszewicza realizujący między innymi założenia romantycznego pejzażu ideologicznego, gdzie rytm przyrody sprzężony jest harmonijnie z losem bohaterów i gdzie czas historii staje niepostrzeżenie obok czasu natury (zob. rozdz. XXX, *Wiosna*). Tymczasem, jak wiemy, pejzażowa formuła polskości rodem z *Pana Tadeusza* zostaje poniekąd „wysadzona w powietrze" za pomocą korsarskiego ładunku płynącego na okręcie *Trans-Atlantyku*. Gonzalowy pałac położony wśród pampy otoczony jest pióropuszem palm baobabów, których próżno szukać w Kowieńskiej krainie. Idąc za wskazówkami Konstantego Jeleńskiego, a także Stefana Chwina (jak pamiętam to on pierwszy wskazał ten ślad), można powiedzieć, iż persyflażowym obrazom zachowań szlacheckich odpowiadają mocno przejaskrawione przeciwieństwa krajobrazów, pełniące funkcję kontrapunktu wobec Soplicowskiej okolicy. W wypadku *Trans-Atlantyku* nie tyle chodzi zresztą o Litwę, ile o formę polskości wywodzącą się z Litwy i jej pejzażu, o ową urodę rzekomo wolną od grzechu, dla której autorowi najwidoczniej nie starczyło wiary.
Jest rzeczą oczywistą, iż sarkastyczny śmiech Gombrowicza musiał nieco utrudnić przyszłe literackie wyprawy do krainy narodowej idylli. Nawet *Dolina Issy*, za pomocą której autor realizuje zamiar terapeutyczny porównywalny, *toutes proportions gardées*, do tęsknych inkantacji mistrza Adama zagubionego na paryskim bruku, nie powiela już w żadnej mierze Horacjańskiej dewizy *ille terrarum mihi praeter omnia angulus ridet*. Jan Błoński wykazał wspaniale (w Lille, na sesji o Kresach), w jaki sposób Miłosz zmodyfikował Mickiewiczowski schemat przyrody, nakazując Tomaszowi rozpoznać zło najpierw w symbolicznej *silva obscura*, a potem w sobie. Ten typ świadomości udzielił się zresztą i innym pisarzom grawitującym wokół litewskiej przestrzeni: w tym sensie proza tak różnych twórców jak M. Wańkowicz i J. Mackiewicz naznaczona jest trwale skazą zwątpienia. A jednak pamięć o wielkim mistrzu nie ginie; świadczą o tym choćby

niedawne słowa białoruskiego pisarza, Sokrata Janowicza, który akcentuje lokalną nutę utworu:

Mickiewicz myślał nie tylko o zakątku, w którym się urodził, spędził dzieciństwo i młodość — myślał o Białorusi. [...] Kawał serca włożył w nasze pola i ostępy puszczańskie, jasną Świteź, bystry Nioman [Niemen], wschody i zachody słońca, w delikatne białe obłoki, mrok i gniew ulewnych burz, w niebotyczną mądrość gwiaździstych nocy. Poczynając od pierwszych młodzieńczych ballad i romansów, poprzez spokojny, szeroki nurt *Pana Tadeusza* — wszędzie z niezwykłą siłą i nieodgadnionym urokiem żyje cudowna przyroda białoruska, jej niepowtarzalność, głęboko osadzona w słowie polskim.[2]

W trochę innym wymiarze kwestia ta została sformułowana przez Halinę Krukowską, która utrzymuje, iż w przypadku *Pana Tadeusza* doświadczenie poety nie powinno być rozumiane jedynie w sensie psychologicznym, biograficznym i linearnym, a raczej w sensie fenomenologicznym, istotnym, bo chodzi tu przecież o doświadczenie z zakresu percepcji środowiska, którego interpretacją zajmuje się geografia humanistyczna (Yi-Fu-Tuan *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987) oraz fenomenologia przestrzeni G. Bachelarda. To kraina nowogródzka powołała poetę, tak jak poeta powołał krainę nowogródzką.

Mickiewicz w najgłębszym, właśnie istotnym sensie doświadczył miejsca i dał w *Panu Tadeuszu* temu swemu imperatywowi wewnętrznemu niezwykle autentyczny wyraz. Jego poemat stanowi więc symboliczny, poetycki ekwiwalent tego doświadczenia, rozumianego właśnie fenomenologicznie. To miejsce, to ziemia rodzinna była ostoją pierwotnego, magiczno-panteistycznego związku poety z naturą.[3]

Można by przypuszczać, że po 30 latach PRL-u, pisarze polscy zdołali się bardziej wsłuchać w szum Bałtyku niż Niemna. Otóż stało się inaczej. Dzieło „odwracania sensów" kontynuowane jest po 1970 roku przez prozaików, którym w dalszym ciągu przyświeca geokulturowa orientacja na Litwę i Białoruś. U Zbigniewa Żakiewicza np. animizacja zjawisk przyrody nawiązuje do Mickiewiczowskiego modelu antropomorficznego, tyle że w nieco anachronicznym ujęciu, z którego nie wynika żadna logika ani celowość (technika pustej formy). Główne tematy soplicowskie poddano znaczącym transformacjom; jądro

---

2 S. Janowicz *Białoruś, Białoruś*, Warszawa 1987, s. 14.

3 H. Krukowska *„Mickiewiczowskie miejsce ostatnie"*, w: *Wilno — Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, t. 4: *Literatura i język*, Białystok 1992, s. 89–102

rodziny Abaczów rozbite jest od wewnątrz, gdyż nad mieszkańcami Niżan ciąży klątwa „samoumiłowania występnego". Natura jawi się nie tylko jako groźna, ale także jako szydercza (*Ród Abaczów*). Wspomnienia dawnych lat przeżytych w świecie tak odległym, że już prawie nierzeczywistym są naznaczone skazą kazirodztwa, która pociąga za sobą stan przykrej odrębności oraz nieznośne poczucie winy.[4] Wszelako to tylko jeden punkt widzenia, jak słusznie zauważa Małgorzata Czermińska.

Przeciwwagę dla tonacji tragicznej stanowi zmysł humoru, czasem zabarwionego skłonnością do rubasznej facecji. Spoza romantycznej ballady przebija szlachecka gawęda z jej ukochaniem obyczajowego kolorytu. Żakiewiczowski zmysł poezji podobny jest jak u jego współziomka w *Panu Tadeuszu*: dochodzi do głosu temperament epika cieszącego się barwnością realiów, zmysłową wyrazistością opisu. Świat stworzony ze słów dźwięczy, pachnie, jarzy się kolorami, zaleca się różnorodnością wrażeń dotyku i smaku.[5]

Najnowsza powieść Żakiewicza *Wilio, w głębokościach morza* rozpoczyna się opisem „wilczych jarów", których baśniowość nawiązuje do czasów przedpotopowych i polodowcowych. Ten mityczny obraz utraconej Białorusi, w którym dostrzec można elementy fantastyczne, z powodzeniem konkurujące ze zjawami *Jurassic Parku*, schodzi jednak dość szybko na drugi plan, aby dać szansę rozwoju wątkom realistycznym i przesiedleńczym. Natomiast cała ta przesiedleńcza przygoda znajduje w końcu swe poetyckie odbicie w wodach Wilii spływających ze wszystkich stron swojskiego, bezpiecznego świata, poprzez Niemen aż do morza.

W głębokości morza? — dziwię się, bo to ładnie zabrzmiało.
— Ma się rozumieć — w głębokości morza. O tym już nasz Mickiewicz piosenka był napisawszy. Znasz ty ją?
— Nie bardzo...
— Wszystko w morza spływa. A tam i sam Pan Bóg...[6]

Te objaśnienia, głoszone przez białoruskiego „dziadźkę", stanowią ważne ogniwo w ekonomii opowiadania. Rzeka, która scala treściowo i symbolicznie poszczególne wątki utworu, jawi się jako twórcza

---

[4] Zagadnieniu Mickiewiczowskich śladów w prozie Zbigniewa Żakiewicza poświęciłem osobny esej (M. Tomaszewski *Tropem wilka wyjącego po wołczemu, czyli oniryczna wizja przyrody w powieściach Z. Żakiewicza*, „Kresy" 1993 nr 14, s. 244–247).

[5] M. Czermińska *Kresowe korzenie*, „Tytuł" 1991 nr 1, s. 123.

[6] Z. Żakiewicz *Wilio, w głębokościach morza*, Kraków 1992.

moc Natury – zawiadująca życiem i śmiercią. Zgodnie z sentencją Heraklita, owa rzeka przywołuje nieubłaganie upływ czasu, wzmacnia uczucie bezpowrotnej utraty, lecz jednocześnie powoduje stałe odnawianie kształtów, mimo zjawiska wymiany materii. Ruch w przestrzeni może być zatem porównany do ruchu w czasie. Oniryczna scena „przechodzenia Wilii", w której uczestniczą dziwne zwierzęta, już to ostre i zębate, chwytające bohatera pod boki i wciągające go do wody, już to złociste i zwijne, obejmujące go zewsząd z czułością i spokojem, symbolizują ciemne i jasne siły budujące wnętrze bohatera. Tak oto różne czworonogi, ptaki i inne zwierzaki stają się dla niego „twórczym śmiechem Boga". „Żakiewicz jest pisarzem widzialności w procesie jej przechodzenia w wizyjność" – stwierdza Anna Kamieńska we wstępie do *Pożądania Wzgórz Wiekuistych* – „jego opisy przyrody, wspomniane już jako kontemplacja świata, są w tej samej mierze utrwaleniem obrazów widzianych konkretnie, niemal malarskich, co wizjami duchowymi." Jakoż uchwycenie konkretnego świata dzieciństwa skazane jest w dużym stopniu na niepowodzenie. Powieść o Wilii ujawnia nam właśnie mechanizm rozprzęgania się form tamtego świata, wymazywania się jego wartości. Autor wydaje się zawczasu świadom trudności, przed którymi będzie musiał stanąć bohater, bezradny wobec konieczności rozstrzygnięć między duchowością, a konkretem, między prywatną przestrzenią aksjologiczną, a realną przestrzenią geograficzną, między symboliką, a topografią. W cytowanym wyżej *Pożądaniu Wzgórz Wiekuistych*, Żakiewicz dochodzi do wniosku, iż jedyna szansa uchwycenia prawdy o tamtych odległych latach kryje się w ustawicznym *quasi*-gombrowiczowskim obnażaniu Formy.

Będziemy więc tańczyli z Panną Formą pod ramię udając, że nie zważamy na nią, a jeno na to, żeby nie sprzeniewierzyć się wczorajszo-dzisiejszemu czasowi, niosąc w objęciach płód poroniony i znów hołubiony i po stokroć jeszcze roniony. Strzępy krwi mając na wargach, bo pozostaliśmy barbarzyńcami z tych brzeźniaków świetlistych i borów ciemnych, aż aksamitnych w swej ciemności, trapieni pożądaniem Wzgórz Wiekuistych, na których Perkun ze Światowidem tańczą swój taniec w wiecznym wczoraj–dziś naszego życia.[7]

Podobny, przesiedleńczy rys, określa również doświadczenia egzystencjalne bohatera *Lidy* Aleksandra Jurewicza. Mamy do czynienia

---

[7] Z. Żakiewicz *Pożądanie Wzgórz Wiekuistych*, Poznań 1987, s. 130.

z powieścią, która konstrukcyjnie nawiązuje do „poematu sielskiego", chociażby ze względu na liryczny charakter uprawianej w niej prozy, przeplatanej na dodatek wierszem. Perspektywa utraty litewskiej ziemi ojczystej leży u podstaw tego utworu, który jawi się także jako swego rodzaju poemat o harmonii domowego życia, o sile wspólnoty sąsiedzkiej i o pięknie pejzaży dzieciństwa tak ważnych dla określenia siebie w obcym świecie „nieproszonych gości". Albowiem bez wspomnienia kraju szczęśliwego — ubogiego, ciasnego, lecz własnego — trudno zmierzyć się z nową, emocjonalnie nieprzejrzystą rzeczywistością. Jakoż powstaniu tej książki towarzyszy zamysł terapeutyczny, jasno przez autora sformułowany: „jeśli nie wyduszę z siebie tej przesiedleńczej powieści, to moje życie nie będzie do „końca pełne".[8]

Przywołana *ex capite* lidzka kraina pełna jest wędrujących ptaków, babiego lata, gniazd jaskółczych, nietoperzy i kręcących się na podwórzu zwierząt domowych. Tytuły niektórych fragmentów książki nie żądają komentarza: *Dzikie gęsi*, *Płonące ćmy*, *Obłoki nad Lidą*. Białoruskie podanie ludowe wkrada się dyskretnie na karty powieści. Duchy umarłych pod postacią szaleństw natury — deszczu i wiatru — wędrują pośród swoich dawnych miejsc, cierpiąc z bólu zagubienia. Moment przesiedlenia jest brutalnym wyrwaniem pięcioletniego chłopca z zaczarowanego kręgu litewsko-białoruskiej przyrody:

> [...] i powiozą ciebie tam, gdzie nie wiesz jakie jest niebo, jakie ptaki siadają na tamtych drzewach, albo latają nad domami, może i żadnych ptaków nie ma, i nie usłyszysz szelestu kołysanych wiatrem liści tak jak naszego tutaj kloniku.[9]

Odczucie obcości świata innego niż lidzki buduje trwały fundament skojarzeń opartych na przeżyciach lat dziecinnych. Swojskie obrazy rodzinnej społeczności Krupowa, proletariackiej repliki szlacheckiego Soplicowa, osadzone są już to w scenerii czereśniowego sadu, gdzie mężczyźni spotykają się przy samogonie, już to w izbie rodzinnego domu, z której rozlega się na całą okolicę pieśń ojca o sybirskim bradziadze. Aspekt przestrzenny odgrywa w rytuale tego śpiewu niebagatelną rolę:

---

[8] A. Jurewicz *Lida*, Białystok 1990, s. 130.
[9] Tamże, s. 20.

[...] przeciągły śpiew taty ogrzany przez światło, wychodził przez okna i mury, ginął w mroku, zacichał w rosie, by odnaleźć się na dalekich, wypalonych jesienią łąkach.[10]

Podobnie jak w Mickiewiczowskim ujęciu, widoki ubogiej białoruskiej codzienności poddane są poetyzacji za pomocą wyszukanych porównań („ptaki jak czarne opaski na rękawach, jastrząb jak zerwany latawiec") i innych zabiegów metaforyzacyjnych uniezwyklających zwyczajność. Przy czym konstrukcja metaforyczna rzadko bywa ograniczona do autonomicznego związku dwóch wyrazów, promieniując na cały tekst tworzy rozwinięty obraz metaforyczny, jak na przykład w barwnej scenie egzekucji koguta. Gwałtowna śmierć tego nieszczęsnego ptaka zapowiada w planie kompozycji okrutny wyrok wygnania, który dotknie niechybnie małego bohatera opowiadania. Zraniony kogut

odpływał jak zakrwawiony strzęp obłoku ku klonom tracącym liście, ku następnemu kluczowi dzikich gęsi albo żurawi. Odlatywał ten nasz rosół na ostatni obiad w tym domu, stawał się malejącą kropką w powietrzu, nutą w zapomnianej z latami białoruskiej pieśni, jedną nieobeschłą łzą, plamką błota albo krwi na babcinym fartuchu, aż zniknął, rozpłynął się.[11]

Motyw krwi odnajdzie zresztą swoje głębokie, istotne dla utworu uzasadnienie, będzie z uporem przypominał o nie zagojonej bliźnie w znaczeniu tyleż fizycznym, co moralnym. Chodzi konkretnie o „dołek w stopie", którego chłopiec nabawił się na kołchozowym polu w Krupowie, przed wyjazdem w nieznane. Otóż dołek ten przywoływać będzie nieustannie w jego pamięci zarówno rozciętą nogę, jak i krople krwi układające się na piasku na kształt rozsypanych jagód z dojrzałej jarzębiny. Czyż z owych kropli krwi nie zakwitły niegdyś na oczach chłopca czarne maki? Krew — symbol oczyszczenia, ale może i niewinnej ofiary — przypomina w tym kontekście o pokrewieństwie ze współziomkami, o poczuciu atawistycznej więzi rodowej. Widać najwyraźniej, że literacko wykreowane odrywanie bandaża z rany, to nic innego jak nie gojący się sen o utraconej ziemi. Odwieczny tandem „krew i ziemia" określa przecież najistotniejszy związek człowieka z rasą i glebą.

W opozycji do *Pana Tadeusza*, *Lida* nie jest optymistyczną syntezą idylli i historii, ciszy domu i zgiełku pól bitewnych. Nie jest też krajem

---

10 Tamże, s. 99.

11 Tamże, s. 29.

odrealnionym, na wskroś wyidealizowanym, przeszłym na zawsze. Fizyczny powrót bohatera na rodzinną Białoruś (po 30 latach nieobecności) wpisany jest trwale w strukturę powieści wraz z całą gamą przeżyć nie znanych dotąd wieszczom. Aliści zmumifikowana przeszłość nie wytrzymuje naporu teraźniejszości, co prozaik–poeta skrupulatnie odnotuje.

Kiedy zdobywcy są w Mieście
nie umknie im żaden motyl
co trwożliwie zasnął w trawie
policzą każdą kroplę deszczu
zapiszą najcichszy szelest liścia.[12]

Cuius est solum, eius est usque ad coelum (ad sidera, ad infinitum). Odnalezienie po latach „świętego i czystego" kraju dzieciństwa pociąga za sobą kłopotliwe uczucie odrębności i nieprzystawalności własnej osoby do opuszczonych onegdaj miejsc. Ta bolesna konfrontacja jest stosunkowo nową jakością w polskiej literaturze, której przyświecał raczej model definitywnego, nieodwracalnego wygnania. I jest to jak gdyby następny etap doświadczenia egzystencjalnego, który unaocznia bohaterowi, że Soplicowo nie oparło się niszczącej sile czasu i że powrót na wybrany obszar wspomnień staje się po latach niemożliwy:

A słońce wschodzi jakby bez wiary
rzeka zarasta zatrutym zielskiem
dom umiera naszą śmiercią [...]
śliwki w ogrodzie pękają z trzaskiem
furtka wciąż skrzypi jakby wołała kogoś z daleka
dom się zapada na naszych oczach.[13]

Ślady przeszłości zacierają się jak rozgnieciona butem jarzębina. Wszystko wokół kruszeje. Nawet stary polski cmentarz przy nowogródzkiej szosie straszy powalonymi krzyżami, porozbijanymi nagrobkami, czarnymi dziurami grobowców oraz potłuczonymi butelkami po „Moskowskoj". O ile bezpieczne oddalenie od miejsc poetyckiej eksploracji niesie z sobą wartości konstruktywne, o tyle bezpośrednia z nimi bliskość zabija. Na tym polega złowieszczy los dzieci repatrian-

---

12 Tamże, s. 60.
13 Tamże, s. 109.

tów, których ból nie umie mówić, lecz za to „jak kamień coraz głębiej wchodzi w ziemię". Dzieciństwo w przeprowadzce — to dwa światy, i pełen napięcia i sprzeczności ruch między nimi. Powrót do stanu wyjściowego nie jest niczym innym jak dojściem do krytycznego *point de non-retour* poza którym ginie wszelka nadzieja.

Warto przy okazji zaznaczyć, że poetycka proza Jurewicza stawiająca problem fizycznego (to znaczy dosłownego) powrotu na Kresy, wpisuje się w szerszy nurt refleksji pojawiający się ostatnio u takich pisarzy jak Stefan Chwin (*Krótka historia pewnego żartu*), Antoni Gołubiew (*Kazimierzówka*), Jan Józef Szczepański (*Biwaki*), Zbigniew Żakiewicz (*Ludzie i krajobrazy*).

A jaką rolę spełnia przyroda litewsko-białoruska w twórczości klasyka dwudziestowiecznej literatury kresowej, Tadeusza Konwickiego? Otóż w jego prozie uwydatnia się dramat romantyczny poprzez rozejście się przeznaczeń natury i człowieka (las palimpsest, pełen znaków narodowej historii), ale często pojawia się też wizja modernistyczna (las w agonii, nietrwałe piękno trupich kwiatów itd.). W *Bohini*, w przeciwieństwie do ożywionej wiosną i nadzieją przyrody końcowych partii *Pana Tadeusza*, mamy do czynienia z umierającym w paroksyzmach boleści światem roślin i zwierząt, który zastyga na zawsze w jesienno-zimowym wystroju. Pisze Stefan Chwin:

> Zasada łączenia obrazów powierzchniowej bujności istnienia z wewnętrznymi oznakami śmierci staje się zasadą nałożenia dwóch pejzaży, stworzenia takiej wizji rzeczywistości, w której spoza niemal arkadyjskiego pejzażu wzbierającej roślinności odsłania się spalony pejzaż zamierania. To nałożenie się dwóch pejzaży miało w polskiej kulturze dwie wykładnie. Konwicki odwołuje się tylko do jednej z nich. Bywało zasadą tworzenia pejzażu symbolizującego mesjanistyczną wizję egzystencji — zamieranie symbolizowało tymczasowość politycznego czy egzystencjalnego niespełnienia. Śmierć była maską wewnętrznego życia. Takie właśnie znaczenia nadała obrazowi mogiły z *Nad Niemnem* Orzeszkowa, podobnie mit Persefony zstępującej do podziemia podjęty przez Wyspiańskiego czy Berenta był rozwinięciem tego toposu. U Konwickiego — odwrotnie. Życie jest łudzącym przybraniem nicości, obraca się w śmierć. Ulubioną anomalią przyrodniczą w jego powieściach jest równoczesne istnienie skłóconych pór roku: wybuch życia w zamierającej jesieni, wiosna we wrześniu.[14]

Krajobraz *Bohini* nie jest krajobrazem przed bitwą, jak w *Kronice wypadków miłosnych*, obok bitwy, jak w *Panu Tadeuszu*, czy nawet po

---

[14] S. Chwin *Sny nad wierną rzeką: T. Konwicki i romantyczne przeżycie Losu*, w: *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989, s. 177. Na ten sam temat zob. też: M. Tomaszewski *Magiczna triada Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki" 1991 z. 3, s. 135–149.

bitwie, jak w *Nad Niemnem*. Krajobraz ten, w odróżnieniu od poprzednich, jest krajobrazem po klęsce. Eliasz Szyra jest postacią niezwykłą, a jego imię nawiązuje zapewne do mitycznego opowiadania o żydowskim proroku porwanym do nieba na ognistym rydwanie. Stąd częste porównania jego głowy do pochodni, płomienia ze smolnej szczapy, czy też do pnia drzewa rozświetlającego horyzont czerwienią. Z obecnością tego leśnego człowieka kojarzą się także łuny pożarów pojawiające się podczas tajemniczej i profetycznej „nocy Schickelgrubera". Eliasz, jak sam twierdzi, przybywa z „tamtego świata", czy nawet z końca świata, podczas gdy życie Heleny ograniczone jest ściśle „ścianą lasu", a jej świat nie sięga dalej niż Puszcza Ruska nad brzegiem Niemna. Ten Żyd–obieżyświat, który na wygnaniu objechał kawał świata, aby wzorem księdza Robaka dopełnić swego posłannictwa, powraca teraz w rodzinne strony, gdzie odnajduje dawną ukochaną i staje się na nowo „wywrotowcem". Powoli wtapia się w pejzaż zaścianka, kojarząc się już to z czarnym pniem osiki, już to z klonem powalonym przez piorun, już to z modrzewiem wznoszącym się jak ogień ku niebu. Ogarnięty zimnym płomieniem rudzielec wynurza się z gąszcza, by zaraz do niego powrócić. Jak by na to nie spojrzeć, przyznać wypada, że ów zagadkowy emisariusz polityczny przyjmuje w sposób doskonały barwę i kształt leśnego krajobrazu.
Jak więc wytłumaczyć, że Eliasz pragnął nazywać się Tadeuszem? Czy chodzi tu o dyskretne pobratymstwo z autorem książki? A może marzył mu się raczej los pana Tadeusza wśród swoich? Jeśli przyjąć tę drugą hipotezę, to wielkie musiało go czekać rozczarowanie: zamiast kochającej się, zwartej soplicowskiej społeczności, odnaleźć mu przyszło lekceważące spojrzenie gawiedzi i śmiercionośną kulę od ojca ukochanej. Zabójstwo dokonane przez pana Michała na Eliaszu mogłoby być też odczytane jako okrutna parodia szlacheckiej zbrodni w afekcie popełnionej przez Jacka Soplicę. W powieści tej ulegają ponadto całkowitej redukcji wszelkie optymistyczne akcenty rodem z *Nad Niemnem*. „Czarny szyber chmur" przesuwa się nad tą krainą jak żeliwne wieko. W dodatku pojawiają się wokół jakieś dziwne kwiaty, których próżno by szukać na kartach naszej kresowej literatury. Świat *Bohini* postrzegany jest przez Helenę jakby przez szkło kolorowej butelki, czy przez soczewkę rozpraszającą. Z tak widzianego obrazu wyłaniają się zmienione perspektywy dróg, ogołocone

kikuty drzew i roślin. Jakże aktualne w tym kontekście wydają się uwagi Jarosława Marka Rymkiewicza na temat modernizmu!

Pośród nagich smutnych drzew i więdnących kwiatów, w ogrodach modernistów nie było już miejsca dla szczęśliwych ludzi [...]. *Hortus deliciarum* stał się ogrodem smutku. *Jardin d'amour* stał się ogrodem łez i tęsknoty. Topos idylliczny stał się toposem elegijnym.[15]

Cały las w swym symbolicznym wymiarze zalany jest purpurą, jakby ktoś go spryskał jagodowym sokiem. Osiągnięty w ten sposób stopień subiektywizacji świata przedstawionego potęguje hiperbolizację zjawisk. Ta ostatnia nabiera takiej siły, że wciąga w swój czarowny krąg wszystko co żywe na ziemi. Karykatura, kolorowy film i światłocień, pozwalają przeciwstawić się koncepcji przyrody rozumnej i przychylnej człowiekowi. Miast pokrzepiających ducha personifikacji pojawiają się coraz częstsze reifikcje, począwszy od tych, które przypisują Eliaszowi cechy drzew, spękanych belek czy płomieni. „Jestem jak kłoda drzewa, jak bryła lodu, jak polny kamień"[16]. Także narrator przyrównuje siebie na koniec do żurawia szybującego wzdłuż nieba na północ. Owo zawieszenie „gdzieś pod niebem" nawiązuje do eschatologicznej symboliki *Rzeki podziemnej, podziemnych ptaków*, gdzie człowiek pozostaje na łasce rozhulanych żywiołów. Tak sfunkcjonalizowane opisy przyrody umacniają główne założenia utworu.

Kiedy przed wielu laty Barańczak recenzował *Kompleks polski*, zarysował przejrzystą dychotomię: stratowana, rozbita i pozacierana współczesność, gdzie trudno o jakąkolwiek identyfikację — soczysta, jednowymiarowa przeszłość, w której kontur aksjologiczny jest ostry i czysty. *Bohiń* wyraźnie załamuje tę taksonomiczną oś. W rzeczywistość popowstaniowej wileńszczyzny wdziera się chaos i destrukcja. Zabita arkadia. Złamane intencje. Rozbita jasność.[17]

W tym zdziczałym „raju" dręczą się ludzie i żywioła. Bocian powraca do gniazda nie inaczej niż schorowany, drzewo cierpi. Fundamentalny porządek kresowej idylli opartej na tradycyjnych wartościach sąsiedztwa i swojskości ulega rozbiciu i rozproszeniu.
W *Rozmowach polskich latem 1983* J. M. Rymkiewicza świat *Pana Tadeusza* odżywa nieoczekiwanie w emocjonalnie rozbujałej polemice pana Mareczka z panią Żabką. Egocentryczny i estetyczny stosu-

---

15 M. Rymkiewicz *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 1968, s. 44–45. Zob. także: T. Komendant *W głąb lasu. Las w polskiej literaturze i sztuce*, Warszawa 1985.
16 T. Konwicki *Bohiń*, Warszawa 1988, s. 179.
17 S. Nowicki [Stanisław Bereś] *Romans z nicością*, Londyn 1988, s. 137.

nek bohaterów do litewskiej przyrody wyraża się wprawdzie poprzez pragnienie zakotwiczenia się w lubym zakątku, lecz napór krytycyzmu z jakim się spotykają nakazuje im jednocześnie odnaleźć korzenie w wielowymiarowym, bynajmniej nie zaściankowym świecie. Jakoż pan Mareczek przekonany jest jeszcze, że oś ziemska znajduje się tam gdzie on stoi, o czym zapewnia nas bez żenady: „Tam jest mały maliniak, a zaraz za nim rosną trzy jałowce. Tam jest właśnie oś ziemska. Wieczorem można nawet usłyszeć jak skrzypi"[18].
Pani Żabka natomiast sprowadza swego rozmówcę na „właściwą ziemię", wykazując mu dobitnie irracjonalność literackich złudzeń. W dodatku naśladownictwo stylistyczne chwytów mistrza z Nowogródka przybiera, w wykonaniu pana Mareczka, formy jednoznacznie parodystyczne, co zauważyć można w takim choćby fragmencie:

Wieczorem pan Mareczek usiłuje ocalić z nicości, uchronić przed niebytem swój zegarek. Liść łopuchu czy obłok nad jeziorem też warte są ocalenia, ale taki wierny zegarek, który — myśli — służy mi już trzydzieści jeden lat, na pewno zasługuje na to, by wśród tylu istnień — wszystkiego i tak ocalić się nie da — zająć miejsce uprzywilejowane. Zacznijmy więc od zegarka. Ale nie rozpaczaj, łopuchowy liściu. Ciebie też kiedyś spróbuję ocalić. Marka zegarka: Sportiwnyj, siemnadcat kamniej.[19]

Parodia współistnieje tutaj z refleksją o duchowym pożytku sielskiego poematu na tle schyłkowego PRL-u. Chęć ocalenia z nicości litewskich lasów i „liścia łopuchu" oscyluje między dramatem i farsą, między retoryką a metafizyką.
I wreszcie w *Kazimierzówce* A. Gołubiewa pojawia się oryginalna forma symboliki, która zrywa ze statyczną postawą kontemplacji *locus amoenus*. Wznoszenie własnej „Szklanej Góry" niewiele ma tutaj wspólnego z mocno wyeksploatowaną formułą „Patrzę i wspominam". Programowo baśniowy charakter tej książki nie powinien zmylić czujnego czytelnika. Autentyzm faktów przedstawionych — miejscowości, ludzi i wydarzeń przeplata się organicznie z iluzją fikcji literackiej, której celem nie jest bynajmniej zwykła archeologia opuszczonej przed laty ziemi. Różne kolejne „gadki" o starym dworze z lipową aleją, o diabliku niemieckim w atłasowym fraczku (ukłon w stronę *Doliny Issy*), czy też o galerii konterfektów narodowych prowadzą do podsumowującej refleksji o „Szklanej Górze", „którą

[18] J. M. Rymkiewicz *Rozmowy polskie latem 1983*, Paryż 1984, s. 138.
[19] Tamże, s. 142.

w sobie wznosimy i której w sobie bronimy". Pojęcie to jest w sumie mniej nostalgiczne niż np. „Królestwo Jasności" opisane przez Wańkowicza w *Zielu na kraterze*. Antoni Gołubiew, na wzór Tomasza Manna, pragnie przedstawić nam swoją wizję o „dziejowym przełomie", kładąc nacisk na frapujące go szczególnie sprawy. Symbol, który mozolnie buduje, znajduje między innymi konkretyzację w mobilnej figurze „pyleńca", którego wygnańczy los dostarcza narratorowi cennego tematu do rozważań nad biografią Józefa Lisiewicza.

Jest taki kwiat, roślina, nazywa się pyleniec. Szarokosmata, wąskolistna, z białymi kwiatuszkami na wierzchołku łodygi. To włóczęga, obieżyświat, wciąż wędruje po drogach, po torach kolejowych, po groblach i nasypach, idzie w ślad za człowiekiem. Podobno kiedyś rósł w dalekim kraju, w Azji przedniej, aż stamtąd przeszedł w nasze strony. Niech tylko ludzie gdzieś zrównają ziemię, przewiodą nową ścieżkę, zaczną nią chodzić, jeździć, a zaraz patrz: kwiatuszek idzie już za tobą, między kolcinami, rowem, miedzą świeci swą jasną główką, pochyla się pod wiatrem rady z życia. Tak bywa i z człowiekiem, w tej sprawie nie ma wątpliwości. Oboje z matką nie mogli się spodziewać, że ich rodzinny, lidzki trakt, w którym z Terejkowszczyzny zwykle jeździli przez Stasiuły, Taraszyszki, Porudomino do Wilna, zaprowadzi ich w końcu w obcą ziemię, nie żadną białoruską czy litewską, unijną, polsko-szlachecką, ale mazurską — skroś jezior, lasów i zapuszczonych pól odłogów [...], by szukać osiedlenia, na nowo wrastać w grunt i być przybłędą po pięćsetletnim zasiedzeniu się od Jagiełły, niby przybyły z dzikiej Azji koczownik, wędrujący pyleniec.[20]

Kiedy Lisiewicz wraca Czarnym Traktem do Sół, niedaleko Kazimierzówki, przeżywa coś w rodzaju oprzytomnienia, wydobycia się ze snu. Przed jego oczyma rozciąga się wówczas typowy (zastępczy poniekąd) pejzaż obok bitwy:

W stronie ku której mają jechać, ciągle podobno walki, front, ziemia dygocze, jęczy, żołnierze atakują, walą się, pełzną na rękach, umierają. A tutaj cicho, wiosenna trawka zieleni się wśród szyn, nieśmiało podnosi się ku górze; nad żużlem, nad spalonym gruzowiskiem stacji, pokręconym żelastwem, cegłami, jak i u nich — w pozostawionej ziemi — świergoli skowroneczek; zadzierają głowy, starają się wypatrzeć ptaszka, jakoś im trochę raźniej, a jednocześnie żal.[21]

Jest im żal, bo wiedzą, że przewrotny los zatrzasnął definitywnie drzwi do ich intymnych marzeń. Żyją odtąd w zawieszeniu „między wczorajszym a jutrzejszym". Wszelako rozwijając swą teorię „dziedzictwa dawnych desperatów" narrator wyznaje wprost, że wpadł w rozdwojenie, jako że z jednej strony zanurzył się w zaczarowanej

---

20 A. Gołubiew *Kazimierzówka*, Kraków 1981, s. 125.
21 Tamże, s. 159.

aurze Kazimierzówki, swej rodzinnej ziemi, z drugiej zaś — odnalazł w sobie jakiś niewytłumaczalny opór.

Po prostu myślę, stwierdza on na koniec, że chociaż nasze dzisiaj zawsze musi wyrastać z przeszłości i chociaż stanowi z nią nie przerywające się continuum, nie do zerwania ciągłość, to jednak powrotu do niej nigdy nie ma.[22]

Skoro nie da się na nowo nawiązać kontaktu z tym, co na zawsze utracone, to jaki jest właściwy sens owych ciągłych powrotów do białorusko-litewskiego matecznika? Czy istnieje jakaś logika, która łączy wektor geograficzny z wektorem filozoficznym, artystycznym? Co oznacza tak pojęta archeologia miejsc? Otóż terytorium, o którym mowa, zarazem geograficzne i mentalne, odpowiada w pełni definicji Michela Foucault, który (w odróżnieniu od „utopii"), wprowadził bardzo operatywny termin „heterotopii" dla oznaczenia miejsc przeciwstawnych (choć na ogół komplementarnych) w stosunku do naszych doświadczeń. Chodzi tu więc o miejsca *sensu scricto* rzeczywiste, geograficznie określone, o elementy przestrzeni istniejącej jakby po drugiej stronie naszego lustra optycznego. Elementy te — występujące w swym kontekście realnym, a nawet fizycznie sprawdzalnym — poddane są równocześnie zabiegom transformacyjnym wprawiającym w ruch — prócz rutynowych przedrzeźnień stylizacyjnych — złożoną maszynerię kontrowersji, negacji, odwracania sensów itp.[23] W myśl tej zasady pisarz stwarza sobie coś w rodzaju własnego krajobrazu topograficznego umieszczonego i w przestrzeni fizycznej, i umysłowej. Wydaje się, że złamanie, zmącenie, wreszcie — przetworzenie zakorzenionego od dawna w polskiej literaturze stereotypu przyrody kresowej nie jest jedynie pokazywaniem języka tradycji, lecz jest twórczym rozpoznaniem atawistycznego niemalże kompleksu. Przy czym, w tej postawie odnaleźć można więcej intelektualnej inwencji i przekory niż rojeń o utożsamieniu.
Jacek Woźniakowski próbował zdefiniować na czym polega entuzjastyczny, sentymentalny czy też romantyczny stosunek pisarzy do przyrody. Stwierdzał w konkluzji:

---

22 Tamże, s. 184.
23 Por. M. Foucault *Des espaces autres* [*O innych przestrzeniach*], „Revue Architecture-Mouvement-Continuite", październik 1984.

[...] linia podziału, która przebiega przez wszystkie klasy (tzn. postawy wobec natury), ma po jednej stronie rzeczowość oraz badawczą i sprawozdawczą dokładność – po drugiej stronie dziedzinę różnych symbolizowań, idealizowań, albo puszczonej na wolę fantazji.[24]

Tak się złożyło, że w omawianych przeze mnie tekstach zwycięża na ogół ta druga tendencja. A jednak, proza ostatnich piętnastu lat skierowana w stronę litewskich pejzaży, odżegnuje się od „infantylnego antropocentryzmu", by użyć sformułowania Roberta Lenobla[25]. Wszystkie te powieści znamionują pewien proces rodzenia się nowych jakości estetycznych w oparciu o stare wzorce i schematy. W procesie tym na centralne miejsce, na przekór wzniosłym eskapizmom i złudnym marzeniom, wysuwa się sztuka dystansu i surowego, wyzwalającego spojrzenia.

Marek Tomaszewski

Dekonstrukcja „Przyjaciół" Mickiewicza

Po lekturze prac dekonstrukcjonistów chciałbym jeszcze raz wrócić do moich niezawodnych baranów – czyli do bajki *Przyjaciele* Mickiewicza[1]. Pamiętamy, że promythion (morał wstępny) utworu to zdanie asertoryczne ogólnoprzeczące:
„Nie masz teraz prawdziwej przyjaźni na świecie".
Ale już w drugim wersie czytamy:
„Ostatni znam jej przykład w Oszmiańskim powiecie".
Tym samym zdanie pierwsze zostało sfalsyfikowane: jeśli istnieje choćby jeden przykład prawdziwej przyjaźni – nie jest prawdą, że „nie masz teraz prawdziwej przyjaźni na świecie". Przyjaźń Leszka i Mieszka została wprawdzie opowiedziana w czasie przeszłym, ale

---

24 J. Woźniakowski *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974, s. 27–35.
25 R. Lenoble *Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature*, Paryż 1963, s. 40.

1 Zob. H. Markiewicz *Interpretacja morału i morał interpretacji*, „Przegląd Kulturalny" 1962 nr 1; tenże *Twórcza zdrada „Przyjaciół" Mickiewicza*, „Teksty" 1981 nr 6. (Przedruk w tomie: *Zabawy literackie*, Kraków 1992.)

należy do poetyckiego teraz, skoro podmiot utworu mówi: „znam", a nie „znałem".
Dalszy ciąg utworu tę falsyfikację umacnia: Leszek i Mieszek to jedni z tych, co to „gdzie ty, tam ja — co moje, to twoje", więc choć takich „liczono niewiele" — w każdym razie nie byli oni unikatowi. Nie jest więc tak (dekonstrukcjonista, jak każdy zresztą humanista używa słowa „więc", gdy wynikanie jest wątpliwe), nie jest więc tak, że nie ma prawdziwej przyjaźni na świecie, i nie jest tak, że owa przyjaźń istnieje. Ta nierozstrzygalna aporia ma swój odpowiednik (*mise en abyme*) w sprzeczności między gramatyką a retoryką w zdaniu: „Rzekłbyś dwójduch w jednym ciele". Mówiąc słowami samego Mickiewicza „głos tu myślom kłamie": nie o to przecież chodzi, że w jednym ciele są dwie dusze, ale że w dwóch ciałach jest (rzekomo) jedna.
Czytajmy dalej: okazuje się, że Leszek i Mieszek nie byli przykładem prawdziwej przyjaźni, wbrew temu, co zapowiadał wers drugi, skoro Leszek opuszcza Mieszka w potrzebie.
Zdradę interpretuje bajka słowami:
„Prawdziwych przyjaciół poznajemy w biedzie".
Uogólnienie to podane jest przez Mieszka jako „przysłowie niedźwiedzie", a więc nie-ludzkie, nie do ludzi się odnoszące. Tymczasem Mieszek sam je poczynił, i z myślą o ludziach. Ważniejsze jednak, że presupozycją zdania „prawdziwych przyjaciół poznajemy w biedzie" jest zdanie egzystencjalne szczegółowo twierdzące: „Istnieją niektórzy przynajmniej prawdziwi przyjaciele". Presupozycja — jak widać — znowu sprzeczna z promythionem, sprzeczny z nim jest więc cały epimythion (morał końcowy). Sytuacja nie zmieni się, jeśliby epimythion zastąpić zdaniem: „fałszywych przyjaciół poznajemy w biedzie", wtedy bowiem presupozycją byłoby istnienie przyjaciół niefałszywych, gdyby takich nie było, cała czynność rozpoznawana byłaby niepotrzebna. By promythion uratować, trzeba epimythionowi nadać zupełnie inną interpretację retoryczną: „w biedzie okazuje się nie ma przyjaciół w ogóle". Chciałoby się powtórzyć za Paul de Manem: „Retoryka w sposób radykalny zawiesza tu działanie logiki i otwiera zawiłe możliwości odchyleń referencyjnych"[2].
Tak więc ta kolejna „twórcza zdrada" *Przyjaciół* jest w gruncie rzeczy

---

[2] P. de Man *Semiologia i retoryka*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992, s. 218.

spełnieniem etycznego wobec nich zobowiązania lekturowego, ujawnia ona, że nie tylko przyjaciele się zdradzają, ale że i zdradzają siebie *Przyjaciele*. Zdradzają siebie — w kontradyktorycznym znaczeniu tego słowa: ujawniają swoją istotę i — siebie zaprzeczają. Tekst różni się od samego siebie, jest autoparodią w źródłowym sensie określenia „parodia" („przeciwśpiew"). Wiedza niedźwiedzia (miszki), jego — ludowo etymologizując — „niedź=wiedźma" to raczej wiedza jego ludzkiego analogonu (Mieszka). Ale z kolei ta wiedza jest tylko niewiedzą. A nasza parodia interpretacji okazuje się interpretacją parodii.

Henryk Markiewicz

Rozmowy

Ze Stanisławem Czyczem rozmawia Krzysztof Lisowski

Od paru lat starałem się namówić Stanisława Czycza na rozmowę o jego twórczości, poglądach na życie i literaturę. Miałem nawet swego czasu wyraźne zamówienia kilku czasopism na tego rodzaju materiał. Czycz jednak nie chciał, za jakiś czas powiedział, że się zastanowi, potem już się zgodził, potem znów nie chciał — tak to trwało, więc napisałem i dałem mu parę wstępnych „pytań problemowych", żeby je w chwilach tej ulotnej zgody przeglądał, z nadzieją, że się zdecyduje, czy choćby napisze odpowiedzi. Tak mijały miesiące, aż wreszcie, któregoś dnia — obydwaj mieszkamy w Krakowie, więc przelotnie się widywaliśmy — powiedział mi, że się zgadza, jeśli ja jeszcze nie zrezygnowałem. Przyszedłem do niego, rozmawialiśmy. Potem on uzupełniał odpowiedzi. Gdy dałem mu maszynopis tej pierwszej rozmowy, rozbudowywał ją. Tak było podczas kolejnych spotkań — czasem wystarczały jego krótkie wizyty w Wydawnictwie Literackim, dokąd zachodził do mnie w drodze po zakupy na Kleparzu. Zapamiętywał wtedy moje nowe pytania i wątpliwości tyczące na ogół jego uzupełnień. Zmieniał coś, potem zgadzał się z moimi uwagami, albo przy czymś się upierał i zostawało, jak było wcześniej, ewentualnie coś jeszcze dopisywał. Ta nie określona w żadnej bliższej perspektywie czasowej rozmowa–rzeka, przerywana nawrotami depresji Czycza, trwa nadal.

Poniżej cytuję jeden z jej obszernych fragmentów sprzed dwóch lat. Stosuję oryginalny, e m o c y j n y zapis naszej roz-

mowy i takąż interpunkcję (którą rządzi rzeczywisty rytm oddechu, a nie reguły dyktowane przez słowniki ortografii).

Stanisław Czycz: Od czego to zacząłeś?

Krzysztof Lisowski: Że jesteś wybitnym...

C: Tak... I co dalej?

L: Na przykład, że wydałeś ostatnio książkę *Nie wierz nikomu*, bardzo dobrze przyjętą przez czytelników...

C: Pomyślałem, dawno temu, że muszę sobie wymyślić jakiś tak zwany pseudonim literacki, gdy jeszcze nie zdechłem, a na życie trzeba zarabiać, miałem wprawdzie inny fach ale miałem już dość kopania dołów pod słupy i rowów pod kable czy grzebania w plątaninie drutów i nieraz mnie któryś pieprznął gdy nie chciało mi się wykręcić bezpieczników, to więc wlec mogę w fachu bazgrania, trochę przeze mnie już opanowanym, ale ten pseudonim, otóż nie chcieli mi tak drukować, bo niestety miałem już jakieś to nazwisko tak zwane, francowate, udało mi się przez jakiś czas w wiejskim tygodniku „Wieści", coś jak felietoniki, a w „Przekroju" musiałem pod swoim nazwiskiem, i tylko taką tam rubrykę „Fotografia jest sztuką trudną" mogłem podpisywać wymyślonym „Michał C. — fotoamator"; krótko mówiąc: pisanie, moje nie jakiegoś Michała C. czy Staniola z tych „Wieści", a zapomnijmy tu, ja chciałbym zapomnieć, tamto moje nazwisko przy opowiadaniach pisanych dla „Przekroju" zebranych potem w książce *Nim zajdzie księżyc*, moje pisanie skończyłem w roku 57, i z pół roku później jeszcze jeden tekst, dopełniający tamto, i potem trochę uzupełniany, nie drukowany do dziś. A i jeszcze: w roku 58–59 chciałem tak jednym tchem napisać coś ostatnie zatytułowane *Ajol i Laor*; zacząłem i po paru miesiącach musiałem przerwać; tak rozpędzony tym pisaniem, tak mi się w roku 60–61 dołożyło jeszcze coś, tak rozpędzony zapomniałem o rzeczywistości, tej mojej francowatej; z pracy w Krakowskich Zakładach Kamienia Budowlanego, filii tych KZBK w Krzeszowicach gdzie mieszkałem, zwolnili mnie wkrótce po upłynięciu czasu Nakazu Pracy, były takie Nakazy, wywalili mnie no dostałem wymówienie z miesiąc wcześniej; nie dziwne, za bardzo tam

już dawałem w dupę a i trochę się mnie bali wiedzieli że coś piszę i jest to drukowane, jakieś gówno bo gówno, sądzili, ale drukowane w gazecie, nie wiedzieli że miałem wydrukowaną już i książkę ten tomik wierszy, może o tym jeszcze powiem, to miało być w drugiej części książki którą wspomniałeś, zresztą jest, bo tę drugą część napisałem od razu z pierwszą, ale były trudności z wydaniem... e duperele... a całe to miało za motto cytowaną wypowiedź Stalina o bazie i nadbudowie.

L: Nie, to Marksa; miałem przecież na studiach marksizm, to wiem...

C: Niewykluczone... ale ja miałem lepsze studia... w liceum, jeszcze za życia Stalina... wtedy wszystko jego... gdyby im pasowało jakieś zdanie Platona też byłoby podane jako Stalina... a zdanie o bazie i nadbudowie, ten sens, to przecież banał... i coś tak oczywiste, i to od zarania dziejów, że nikomu nie chciało się tego nawet formułować, oto jedno z tych wielkich „odkryć" Marksa. Stalin pewnie też tak uważał i gdy mu to zdanie było potrzebne podał jako swoje... też bym tak zrobił... no więc to zdanie miało być mottem tej książki, stąd podtytuł „baza" pierwszej części i „nadbudowa" drugiej, pracę na tym Nakazie zacząłem w Bazie Remontowo-Produkcyjnej Krakowskich Zakładów Kamienia Budowlanego w Krakowie, naprawdę, to nie zmyślone, mieściła się ta Baza na Podgórzu przy ulicy Nadwiślańskiej 9... e znowu gówna...

L: Nie zamierzasz tej drugiej części wydać teraz?

C: I dobrze, że gówna, bo w ten sposób jestem na powrót przy pisaniu, tym moim, genialny świetny łuk, zatoczony gównem, jestem na powrót młody, w tamtej mojej rzeczywistości, gównianej, o której gdy wtedy zapomniałem to ona mnie bęcnęła w pysk i w brzuch, żarcie... zapomniałem że jestem przede wszystkim zwierzęciem a dopiero potem mogę być tym podfruwającym duchem no tą całą psyche, stoi ta psyche na somie niestety, jak kwiatuszek rozkwitający na badylu zatkniętym na użyźnianym gównem gruncie, nagle mi brakło tego... podłoża... pojechałem do Krakowa do Oddziału ZLP z prośbą o stypendium, prezes mi na to powiedział że ZLP nie jest instytucją charytatywną, że muszę podać na co konkretnie potrzebuję forsy,

wymienić tytuł książki nad którą pracuję i określić jej treść i co tam jeszcze i wtedy moja prośba może być rozpatrzona... Książki... i jej tytuł... miałem w dupie książkę, pisałem nie książkę lecz jakieś moje coś, ważne dla mnie, nie wiedziałem co... czyli że gówno z forsy o którą upokarzająco prosiłem... musiałem szukać jakiejś roboty zarobkowej, znajdywałem różne, całe lata tak... E, pieprzyć... trudno... przerwałem... frunięcie... to, co miało być ostatnim moim, kończącym... i nie skończyłem... i nie wrócę już w to... ale mówiąc to, podfruwam... dobrze... i jeszcze chwilkę, krótko jeszcze co to jest to moje, skończone a i przerwane kiedyś tam, lata temu, są to cztery umownie nazywające wiersze cyklu *Słowa do napisu na zegarze słonecznym* i początek tego czegoś zatytułowanego *Ajol i Laor* gdzie między innymi jest *And*. A i jeszcze: ten wspomniany przedtem tekst dotąd nie drukowany, co byłby numer dwa drugiej części wymienionego tu cyklu, ta część też składałaby się z czterech kawałków. To wszystko. Ale muszę jeszcze, jeszcze chwilkę... frunąć... To takie bajanie że się coś... E, zaraz... bo potem zapomnę a nie chcę już wracać w to... czyli otwieramy tu nawias: — ja się zresztą i bałem... więc ten nagły brak forsy na żarcie przyszedł jak pomoc... ocalenie... bałem się między innymi że zwariuję... ale gówno i to... to byłoby nawet ciekawe... lecz *Laor* to miała być zagłada już wszystkiego... czy podołam? i czy nie braknie mi sił? tych zwyczajnych zwierzęcych, a nie odwagi, pieprzonej, tę miałem, i aż w nadmiarze... zagłada nawet strachu... co we mnie w tym rozpędzonym pisaniu na razie narastał... zagłada spokojna zimna na ile to możliwe... iść do końca do nic... spokojnie... już i tak nic nie było zewnętrznie biorąc... ale to za mało... tam w tym wstępie do *Laora*, źle jest podtytuł że fragment, nie, to cały wstęp, tam gówno jest ból fizyczny, a psychicznego już dużo wcześniej nie ma, i gówno jest śmierć, on, ten tam, on ktoś, mógłbym to być ja?... może nie, bo ja go prowadzę... albo jest to ja–on... on tam jest już prawie spalony... gówno mu to, i to, i to że zaraz padnie... lub wyparuje w błysku jeszcze bliższego wybuchu nuklearnego... on siebie–jego spokojnie prowadzi, mówi; przeprowadzę cię i nie śmiej się, nie ze mną się bawić, a gdybyś się słaniał lub odwracał przytrzymam cię mocno lub jak będę mógł... nie ze mną się bawić mówi do siebie-niego głupiego rozbawionego jak te przed chwilą w jego myśleniu mówieniu słyszane dzieci w zabawie w króla–Lula i mówi to zarazem do tych co go jak te dzieci wciągnęli w zabawę nuklearnymi błyskami i grzmoceniami ubliżyli mu

traktując go hecami na gust chama i dalej jeszcze go tym traktują choć już tylko grzmoceniami bo on nie ma już oczu już wypalone, przeprowadzę cię przez to, mówi do siebie–niego spokojnie jakby nic się nie stało i się nie stanie gówno mu wypalone oczy i gówno mu śmierć która on wie o tym nastąpi zaraz a więc nie ma śmierci jest życie i na całe życie zdrowie jak mówił przedtem o korzyściach z gimnastykowania się obojętne mu i spokojne i gówno mu czy to jego życie będzie trwało jeszcze sto lat czy sto sekund nie śmiej się mówi przeprowadzę cię jeszcze dalej aż do białego i dopiero tam się nie wstrzymasz od śmiechu, zobaczysz tam białe słonko kochane... białe słonko kochane jest z cytowanej wcześniej dziecięcej piosenki; a ja raniutko raniutko wstanę zobaczę słonko kochane... jest tam i inna cytowana piosenka; śpij bo właśnie księżyc ziewa i za chwilę zaśnie... z *Lilli Wenedy* Słowackiego cytowane jest: wszystko skłonione do snu na tym świecie... a kiedy nadejdzie świt księżycowi będzie wstyd że on zasnął a nie ty to dalszy już nie cytowany ciąg tamtej piosenki, tytuł tego wstępu do *Laora* „Posłuchajmy mandolin" jest tytułem piosenki, w której gdzieś tam jest: w ciemną noc słychać dźwięki mandoliny w ciemną noc chłopiec gra dla swej dziewczyny... ten wstęp to zapowiedź a *Laor* byłby tym chłodnym spokojnym prowadzeniem w to może dalej niż nic... białe... zaświeci jak słońce... nad wodami?... nie, nad nic... prowadzeniem spokojnym zimnym, i lekkim, piosenkowość wstępu jest zapowiedzią i tej lekkości, prowadzeniem zimnym, i lekkim, tanecznym nawet, i pogodnym i roześmianym, zabawowym... na ile tylko byłoby to wszystko możliwe... zamykamy nawias — ...bajanie że się pisze coś tylko dla siebie... stare: sobie śpiewam a muzom... a potem ten miglanc daje grzeczniutko do druku... Co ja mam czy miałem na swoje usprawiedliwienie? Nie idzie tu o te jakby wiersze wspomnianego cyklu. O, te były pisane zdecydowanie z myślą o druku; ta dbałość o kształt formalny, żmudna praca nad znalezieniem tego koniecznego kształtu, cała ta maestria artysty... i były już złożone w wydawnictwie, w roku już 56, znał je czytał jeszcze Andrzej Bursa, były napisane zanim ukazał się mój tomik *Tła*... moje tu chichotliwe: maestria artysty, lecz tak nawiasowo, skądinąd patrząc artyzm, ten trud, ta dbałość o kształt, jest powinnością każdego piszącego, ten fach Norwid bardzo słusznie i trafnie określił: sztukmistrz; i, jak to zwykle u Norwida, sens tego podwójny: mistrz sztuki a zarazem magikowy macher, i kto się bierze za pisanie niech ma korną świadomość

rzemieślniczego a i niekiedy magicznego, z jarmarcznej budy rodem, charakteru tej roboty, niech byle dupek nie struga natchnionego proroka czy innego nawiedzonego, nawet Apokalipsa nie jest bezładnym zanotowaniem wizji, jest tam praca komponowania i inne trudy, w czym i sięganie do tekstów wcześniejszych autorów i nieukrywane ich cytowanie, żałosny i budzący współczucie biedak kto uprawiając literaturę i to na ogół tę najczystszą papierową łapaną z papierów i póz innych autorów ulepia sobie z tej makulatury portrecik, czy jak się teraz modniej mówi *image*, dzikusa lub obłąkanego i dla tego swojego *image* gotów jest dać swoje życie i czasem naprawdę tak płaci, w niedawnych latach u nas dwaj tacy, jeden to jeszcze pół biedy bo i wiekowo gówniarz, choć trochę zapóźniony, lecz drugi był dorosły chłop i dzikusowato buntując się przeciw papierom pisał i pisał i prędziutko wydawał całe tomy papierowe tego buntu i zakończył śmiercią złapaną z papierów, przenikliwy mądry Czechow, cytuje go Jerzy Stempowski, mówił o takich w Rosji: oni tylko udają chorych i obłąkanych, wszystko to zdrowe chłopy; no zdrowe nie całkiem gdy tak wyraźnie tknięte bałwaństwem, wtrącę tu ja; nie uważam że pisanie ma być majsterkowaniem na wybrany temat, lecz że nawet obłęd czy szaleństwo, ale nie wykombinowane o jakim mówił Czechow, ma być zanotowane na tyle chłodno i precyzyjnie na ile się da; Lautréamont, naprawdę na granicy szaleństwa i obłędu i trawiony gorączką, mówi o chłodzie i niewzruszeniu, z jakim pisze, i zaprzecza że jest w obłędzie, Rimbaud nazywa zwyczajnie alchemią swoje wariackie między innymi wynalezienie koloru samogłosek i ustalenie formy i taktu spółgłosek i wstępnymi studiami nazywa zapisywanie milczeń i nocy i notowanie niewyrażalnego a i zawrotów głowy i bardzo trzeźwo i rzeczowo doszukuje się wpływu ulubienia starej literatury i niedorzecznych refrenów i książeczek dla dzieci i podobnie idiotycznych obrazów i jarmarcznych bud sztukmistrzów itp. na te swoje halucynacje które określa też magicznymi sofizmatami i jeszcze jakby usprawiedliwiająco dodaje że był nękany ciężką gorączką, Witkacy podobnie rzeczowo i logicznie teoretyzuje swą twórczość na granicy przecież szaleństwa, tego samego co się tli w tych jego logicznych wywodach, jak żarzy się w pozornym skrajnym racjonalizmie Gombrowicza irracjonalizm, wariackim, Bursa gryzmolących tak zwany odważny bełkot nazywa gówniarzami co nie dorośli do szaleństwa, ale powiem muszę choć nie tu o jego czymś co on za szaleństwo nie uwa-

żał, wpół szalonym i wpół obłąkanym był Dostojewski, wszyscy wielcy, co najmniej na granicy szaleństwa, wiemy że Pound, że Joyce, Faulkner, dodałbym Conrad, szaleństwa Norwida, Mickiewicza, Słowackiego, Baudelaire, Blake, anioły Rilkego, cofać się tak można dalej, i tak przez Indy, Persy, Egipt, Greków, mówiąc słowami Norwida, wiemy to, a wiedzą najlepiej te wszystkie zdrowe i przytomne chłopy i stąd udają chorych i obłąkanych, no i naprawdę są chorzy na umyśle, jebnięci bałwaństwem, już to mówiłem... Co więc miałem na usprawiedliwienie, że ten fragment tę część *And* dałem do druku; nie szło mi o forsę, gdyby nawet była duża, nie wiedziałem jaka i było mi to obojętne, potrzebowałem jej gdy jeszcze pisałem a teraz już nie, no ale pozostawała jeszcze sława, nie?... tak mi teraz była potrzebna jak i ta forsa, wcześniej przydałoby się jakieś tam zauważenie mnie umożliwiłoby mi ciągnąć to zaczęte dostałbym może stypendium a teraz?... więc nie to, lecz że minęły ponad trzy lata od śmierci Andrzeja Bursy, *And* było czytelne że to Bursa i ten tytuł jest urwane jego imię, minęły te lata i było o nim cicho, e tam młodo odszedł może i zdolny coś pisał zaczynał próbował nie bardzo mu szło, głośno było o Harasymowiczu, Grochowiaku, Drozdowskim, Białoszewskim, Herbercie, to tam Wyka, Sandauer, Kwiatkowski, Błoński, hałasowali, a tu odszedł ktoś naprawdę wielki, nie poprawiaj mnie, ja o Bursie będę jeszcze mówił, był ktoś naprawdę wielki i tak o nim cicho jakby był nawet nie gówno co przecież jakoś tam istnieje lecz pierdnięcie... ulotne... będę jeszcze mówił o nim, nie o *Andzie*, który choć powiedziałem jest Bursa i dodam że nic tam nie zmyślone, *And* jest jednak, chcę czy nie, literaturą. Ale zacząłeś o mojej ostatniej książce, tak zwanej mojej jak to ja powiedziałem, lecz gdy się jeszcze trwa trzeba się czymś zająć, obojętne czym, ja tym, mnie konieczne jeszcze jako terapia zajęciowa, jestem od lat pacjentem psychiatrii... no i patrz, miałbym jak znalazł co mniemaniem przytomnych zdrowych chytrych udawaczy synonim wielkości, tyle tylko że mnie do tego fajnego samopoczucia brakuje szurnięcia bałwaństwem, i od razu powiem co, ty to wiesz, depresja, choroba straszna, o tej nazwie bezmyślnie lub bez pojęcia używanej na określenie byle kiepskiego samopoczucia czy chandry, to jak mawianie szlag mnie trafia lub cholera mnie bierze, i na depresję, inaczej niż w innych tych psychicznych, nie ma leków które same by pomogły, trzeba jeszcze coś robić, obojętne co, żeby nie tylko strach i pragnienie śmierci, robić coś a tu wszystko nie jest wyłącznie zero

lecz jest jeszcze odrażające wstrętne straszące przerażające, trzeba znaleźć w samym sobie oprawcę czy tresera który by to wystraszone znihilizowane depresją bydlę zmusił do roboty, czynności jakiejkolwiek (...) najlepiej żeby ktoś wszedł i mnie zastrzelił czy zatłukł młotkiem lub siekierą jak świnię, straszny ten nagle ogołocony pusty czas i straszne minuty chwile godziny czekania nadejścia nocy by móc wziąć środek nasenny, silny że zaraz padałem jak martwy, lecz tę chwilę jeszcze strach bo przecież się obudzę nad ranem i co wtedy, od nowa to samo, niechbym się już nie obudził, no tak, wystarczyłoby wziąć tę za dużą dawkę, ale mogą odratować (...) widzisz co jeszcze: ja trochę wierzę w Boga i jest przykazanie niestety dotyczące też samego siebie: nie zabijaj, i gdy za karę jest piekło, które wprawdzie już znam, tę depresję, ale gdy piekło jest depresja jeszcze większa? niewyobrażalna? podnosiłem się z leżenia, mniej w dzień, lecz z początkiem nocy i idąc jakimiś ulicami czy obok Błoń chciałem żeby mnie kto zabił (...) och nihilistyczne wywody teoryjki poglądy filozofie; śmieszne gówniarstwo przy depresji, ona jest nicości królową, wszystko leciutko zmiata, a powiem jeszcze jak ona, oddalona na jakiś czas, te leki i terapie zajęciowe, powiem może później jak ona powraca; przodem przed nią fanfary; znam te jej powroty, oddalenie na krótko, kilka miesięcy, powrót na lata, wojna z nią nie do wygrania (...) z ogromną odrazą i równie ogromnym wysiłkiem psychicznym podnosiłem to bydlę z leżenia zaprząc do robienia czegoś, mój lekarz, doktor Piotr Drozdowski, którego zasługą jest że jeszcze żyję mówił mi że mam koniecznie znaleźć sobie czy wymyślić jakąś choćby tylko zabawę i dobrze, choć z początku niekonieczne, żeby wymagała czasem jakiegoś wysiłku, mówił mi też, innym razem, poważnie czy żartem, żebyś się w kimś może zakochał, a ja, że nie mam w kim, nietrudno znaleźć on mi na to, a ja że teraz zakochać się to już chyba tylko bez wzajemności czyli nieszczęśliwie, a on, że tym lepiej bo wreszcie wyraźnie dotkliwość z konkretu... umiem naprawiać buty, nawiasem mówiąc ten tam we wstępie do *Laora*... i wynaprawiałem buty jakie tylko miałem, potrzebne i niepotrzebne, to było mało, i zaprzągłem to bydlę zaraz do roboty następnej, coś ze spodniami, brakujące guziki... powiedzonko: „zabić czas", idiotyzm tego, bo przecież wszystko co mamy to tylko czas i roztloną jakimiś pobudkami, i stąd cel, umiejętność wypełniania go, zabić czas to zabić swoje wszystko a to zabić siebie, a gdy nagle odjęty sens tego wypełniania

jakiegokolwiek zgaszone pobudki... tak depresja idiotyzm przekształca w najwyższą i jedyną mądrość i imperatyw... imperator... rozkaz tej królowej jest jeden: zabić... lecz ona jeszcze dodaje: gdy nie chcesz najprościej fizycznym samobójstwem zabij twój czas a to tak samo siebie i tylko wolniej trochę odwlekająco, czy długo tak potrafisz, ja poczekam, odsunę się nawet na jakiś czas... i potem wraca... wróci... i jest teraz gdy mówimy tuż za progiem i zaraz gdy wyjdziesz ona już

L: Właśnie, już muszę iść, zrobiło się ciemno, kończmy już ten kawałek naszej rozmowy, przyjdę za parę dni, umówimy się... wrócę... jak depresja... Tę twoją odpowiedź na moje pytanie zrozumiałem w ten sposób, że książki, prócz tych czy tego co określiłeś jako prawdziwie twoje, pisałeś z konieczności zabicia chyba lepiej czasu?

C: Nie wszystkie tak... w zbydlęceniu i strachu... *Nim zajdzie księżyc* te opowiadania dla „Przekroju" to w żadnej depresji lecz z konieczności zarobkowania gdy chcę jeszcze żyć... ale zaraz, bo ja o tych butach itp., lecz jak dochodziło do robót sensowniejszych, przykład ten ostatni: proponowałeś mi tę rozmowę dawno, nie chciałem, nalegałeś, po jakimś roku zgodziłem się, ale nagle nie mogłem bo depresja, to mi dałeś te napisane pytania, pieprznąłem je w kąt i dalej leżałem, a potem te roboty, po butach zabrałem się do szmat, gdy i szmat brakło złapałem się za jakieś porządki tak natrafiłem na te dwie kartki z twoimi pytaniami i je pierwszy raz przeczytałem i rzuciłem ale majstrując przy jakiejś niepotrzebnej półce zacząłem mimo woli myśleć chwilami o ewentualnych moich odpowiedziach i nadchodziły momenty w których mi się wydawało że chyba potrafiłbym, bez żadnego oczywiście zapału, robota tak mi potrzebna jak ta półka, tyle tylko że pewna odmiana, to tak się zaczęło... dalej wiesz... mówię że nie wiem na jak długo mi pozwoli ta królowa, ale na razie... wracam do odpowiedzi o pisaniu nie w depresji lecz zarobkowym: a i gdybym miał pieniądze na utrzymanie to trzeba się czymś zająć gdy się wybrało trwać jeszcze.
Baudelaire w *Moim obnażonym sercu* stwierdza, że trzeba pracować gdy nie z zamiłowania to przynajmniej z rozpaczy bo gdy dobrze roztrząsnąć praca mniej nudzi niż zabawa, no tak, dodałbym tylko że ta praca powinna być trochę jednak i zabawą. A co jeszcze mógłbym uznać jako w pewnym stopniu moje: *Pawanę* i opowiadanie *Jest było*

będzie, a z wierszy: *Adieu* i parę urywków innych wierszy, a i dwa lub trzy całe wiersze tego debiutanckiego tomiku, nie chce mi się tu ich wymieniać. *Nie wierz nikomu* wtrącę że miało to być tylko rozwinięcie, poszerzenie o tło, opowiadania *Nie wiem co ci powiedzieć*, zacząłem w ataku depresji, jako tę konieczność robienia czegoś, depresji nasilającej się, cofającej, gdy i leki, znów powracającej, były to lata 80–83, e dość o tym... już kończę, zaraz pójdziesz, chcę jeszcze coś o tych moich, zamknąć już to, tamta książka wydana w roku 67 pod tytułem *Ajol*, mówiłem już że źle tam jest podtytuł do *Laora*, ale i źle jest kolejność trzech części *Ajola* miało być: *Ajil*, *And*, *Listy*, mówię tu z przecinkami ale to miało być czytane bez przecinków, uczyłem się w gimnazjum angielskiego i jakieś tam słowa angielskie znam i wiem co to znaczy *and*, dali mi tego *Anda* na początek, niby że tak lepiej, prędzej ktoś może kupi tę pomyloną książkę gdy zaraz na początku zobaczy *Anda* co po wydrukowaniu w „Twórczości" był trochę omawiany i ja byłem wtedy trochę znany, Maria Kuncewiczowa przekładając jego fragment do książki *The Modern Polish Mind* dała tytuł *Ando* sądząc widocznie że w tym dzikim zbolszewizowanym kraiku, w tym peerelu, nikt z młodych nie zna ani jednego słowa w obcym języku, a przecież ja ten tytuł świadomie, jest to urwane imię Andrzej a zarazem angielskie *and*, a w języku angielskim jest to samo, *And* jest urwanym imieniem Andrew, gdyby tę książkę chciał ktoś kiedyś jeszcze wydać to chciałbym aby *Ajol* był w tym niezmienionym porządku a zmienić chciałbym tytuły dwóch części, że całość byłaby *All And Jol*, to trzy imiona: Al to urwane na przykład Aleksander, *And* już wiadomo, a Jol urwane od imienia Jolanta, prawdziwe imię autorki tych listów, bo to autentyczne, było inne, lecz obojętne to imię byle było wyraźnie żeńskie, a Jol dlatego że brzmieniowo imiona Al And Jol jakby składają całość: Ajol, więc to trzy imiona a zarazem Al i Jol, ten All pisany tak z dwoma 'el' bo angielskie *all*; bo naprawdę wszystko, cały ten *Ajol*, jest w tej pierwszej części do której tylko dodatek: *and Jol*; gdy gdzieś czasem ktoś mnie wspomina to jako autora *Anda*, jest on owszem z tych moich ale na upartego można by go usunąć i usunąć też *Jol* i ten wstęp do *Laora*, mówię: pisane prozą, to tak w uproszczeniu, wstęp do *Laora* jest przecież wyraźnie tekstem dramatycznym. Skończyłem. Możesz już iść. Gdy jestem z kimś, z kimś rozmawiam, depresja cały czas czyha mówiłem jest za progiem, odsuwa się, by uderzyć gdy zostanę sam, ale jestem już zmęczony tym

mówieniem, to dobrze, i już noc, ty wyjdziesz, ja chwilę potem na tę moją przechadzkę i powrót i środek nasenny... kiedy znów przyjdziesz gdy mamy to ciągnąć?

L: Za parę dni, a może pojutrze, umówimy się, zawiadomię cię, wpadnij zresztą do redakcji, wychodzisz przecież i w dzień...

C: Wiesz, co jeszcze byłoby to moje?: słowa do piosenki Salvatore Adamo *Niech pada śnieg*, zapomniałem jak ten tytuł jest po francusku; myślę o tym od lat, od pierwszego jej usłyszenia, na szczęście nie znam francuskiego, no my tu w Polsce wszyscy znamy jakieś tam francuskie pojedyncze słowa to tak chyba już od dziecka, ja przynajmniej, więc i pewne słowa tej piosenki, lecz na szczęście nie składają mi się w zdania, ta piosenka to dla mnie coś jedno z najpiękniejszych i najbardziej wzruszających, i od razu była, ona i głos tego śpiewającego ją chłopca, jak coś moje, nasuwa się tu, jak z Bursą biedziliśmy się nad pewnym sonetem, jeszcze o tym powiem, ona jest trochę jak ten w końcu nie napisany przez nas sonet, była i jest jak moja, tylko mi tam ktoś słowa napisał po francusku, od tych wielu lat usiłuję je czasem przetłumaczyć, w jakichś jaśniejszych i dotkliwie smutnych chwilach, które czy mi się jeszcze zdarzą, będę jeszcze próbował... dobrze, kończmy, idź...

Kraków, grudzień 1994

Treść

Włodzimierz Bolecki Słówko o przemianach 1

Szkice

Krzysztof Mrowcewicz Atalanta i Narcyz. Udręka ruchu i pragnienie trwania 5

Alina Witkowska Dziko – pięknie – groźnie czyli Ukraina romantyków 20

Maria Prussak Przygody *Lekcji XVI* czyli O pożytkach tekstologii 31

Piotr Michałowski Polskie imitacje haiku 41

Roztrząsania i rozbiory

Katarzyna Sybilska Czy damy się uwieść lwu? 54

Seweryna Wysłouch Powieść i malarstwo 60

Erazm Kuźma Pytania o możliwości historii literatury ... 63

Janusz Tazbir W kręgu mitów polskich i obcych 71

Lidia Burska Romantyzm – jaki? 79

Marta Zielińska Mickiewicz i my 86

Opinie

Ankieta „Tekstów Drugich" 94

(*Tadeusz Bujnicki, Stanisław Burkot, Maria Cieśla-Korytowska, Bożena Chrząstowska, Bogusław Dopart, Czesław Hernas, Jerzy Jarzębski, Alina Kowalczykowa, Henryk Markiewicz, Ryszard Matuszewski, Anna Nasiłowska, Jan Tomkowski*)

Tokimasa Sekiguchi O tokijskiej polonistyce 142

Henryk Markiewicz Niedobry *Informator* 145

Interpretacje

Mariusz Zawodniak — Świetna zabawa (uwagi o kompozycji *Widokówki z tego świata* Stanisława Barańczaka) 148

Anna Czabanowska-Wróbel — „Kształt miłości niemożliwej" (O *Milczeniu* Juliana Stryjkowskiego) ... 163

Barbara Sienkiewicz — Kto kusi Spinozę? 171

Przechadzki

Marek Tomaszewski — *Pan Tadeusz* à rebours, czyli nowe wcielenie litewsko-białoruskiej przyrody w polskiej prozie po 1970 r. 178

Henryk Markiewicz — Dekonstrukcja *Przyjaciół* Mickiewicza ... 192

Rozmowy

Ze Stanisławem Czyczem rozmawia Krzysztof Lisowski 195

Książki nadesłane

Bogdan Zakrzewski	*Spowiednicy Mickiewicza i Fredry*, Wrocław 1994, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
Stanisław Barańczak	*Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
Stanisław Dąbrowski	*Męczeństwo księdza Jerzego Popiełuszki*, Gdynia 1994.
Stanisław Dąbrowski	*Wiersz z drogą współbieżny*, Gdynia 1994.
Piotr Kowalski	*Prośba do Pana Boga. Rzecz o gestach wotywnych*, Wrocław 1994, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
Bret Easton Ellis	*American psycho*, tłum. Jędrzej Polak, Poznań 1995, SAWW.
Andrzej Szczypiorski	*I ominęli Emaus*, Poznań 1995, SAWW.
Inga Iwasiów	*Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, Szczecin 1994, Wydawnictwo Jota.
Henryk Markiewicz	*Literatura i historia*, Kraków 1994, Uniwersitas.
	Materiały do bibliografii H. Markiewicza z dziedziny nauki o literaturze i krytyki literackiej 1935–1992, sporządził W. Twardzik, Kraków 1994, Uniwersitas.
	Religia a literaturoznawstwo, red. M. Jasińska-Wojtkowska, P. Nowaczyński, Lublin 1994, KUL.
	Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego, red. A. Szahaj, Toruń 1995.
Stefan Sawicki	*Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologicznoliterackie*, Lublin 1994, KUL.
	Rozgrywanie światów. Formy perswazji w kulturze współczesnej, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 1994, IFP Uniwersytetu Szczecińskiego.
	„Powściągliwość i Praca" – numery od stycznia do kwietnia 1995.

Warunki prenumeraty na rok 1995:
Roczna prenumerata krajowa: **200 000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
- kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **400 000 zł** (pocztą zwykłą)
- inne kraje świata: **42 USD** (pocztą lotniczą).

Cena pojedynczego egzemplarza - **7 USD**.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres Redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury i Nauki
Lublin	ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27/29
Katowice	ul. Bankowa 11
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz w księgarniach:

Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
	„Liber" Księgarnia Uniwersytecka, Krakowskie Przedmieście 24
	Księgarnia „Odeon", ul.Hoża 19
Białystok	Księgarnia „Akcent", ul. Rynek Kościuszki 17
Bydgoszcz	Księgarnia „Bestseller", ul. Jezuicka 8/10
Katowice	Księgarnia Wolnego Słowa, ul. 3 Maja 31
	Księgarnia „Libella", ul. Francuska 12
Kraków	Księgarnia „Znak", ul. Sławkowska 1
	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna 19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Opole	Księgarnia Akademicka, ul. Matejki 12
Poznań	Księgarnia „Bestseller", ul. Wrocławska 16
Rzeszów	Księgarnia Akademicka „Libra", ul. Towarnickiego 3
Szczecin	Księgarnia „Scriptum", ul. Mazurska 26
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
	Księgarnia Arhat, ul. Szczytnicka 50/52
	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, pl. Nankiera 15
Wiedeń	Polnische Buchhandlung - Księgarnia Polska, 1070 Wien, Burggasse 22

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, ul. Nowolipie 9/11, Warszawa, tel. 635 96 95. Bieżące numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129.

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

Wydanie numeru na zlecenie Instytutu Badań Literackich PAN - Wydawnictwo Przedświt, Warszawa, Al. Ujazdowskie 16/49, tel. 621-67-64.
Druk: TEBO ul. Kompanii „Kordian" AK 28, Warszawa, tel. 667-79-21

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Grażyna Borkowska
Pędy, rytmy. Jeszcze o Białoszewskim
Stefan Chwin
Jan Błoński i Witold Gombrowicz
Małgorzata Czermińska
Rok z Konwickim, rok z Miłoszem
Halina Filipowicz
„Białe małżeństwo" i „Wierna rzeka"
Beth Holmgren
Sedno sprawy,
czyli unarodowienie romansu
Jacek Łukasiewicz
Czytanie Stali
Anna Nasiłowska
Feminizm i psychoanaliza
Janusz Sławiński
Miejsce interpretacji
Wojciech Tomasik
Kolej w literaturze polskiej
Elżbieta Wolicka
Filozofia a nauka o literaturze
Marek Zaleski
Jak na fotografii

ISSN 0867-0633