Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

teksty

DRUGIE

Listy, portrety, reprezentacje

Michał Paweł MARKOWSKI
Reprezentacja i ekonomia

Ewa REWERS
Więźniowie
transkulturowej wyobraźni

Elżbieta RYBICKA
O dyskursie epistolograficznym

Marta SKWARA
Whitman „wielki realista"

Wojciech BAŁUS
Witraż Wyspiańskiego

Yves VADE
Romantyczny podmiot liryczny

Anna NASIŁOWSKA
Podręczny dyskont słów

4 [88] 2004
cena 15.00- PLN
(w tym 0% VAT)

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Grzegorz Grochowski,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

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

adres redakcji: 00–330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2.ibl@wp.pl

Prosimy o dołączanie do dostarczanych nam artykułów: dyskietki w formacie Word oraz krótkiej noty o autorze. Materiałów niezamówionych nie odsyłamy.

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Maria Piasecka**
korekta: **Barbara Smoleń**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

nakład: 600 egz.

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Poznań	Księgarnia Naukowa „Kapitałka", ul. Mielżyńskiego 27/29
Szczecin	Księgarnia Literacka, ul. Sikorskiego 7
Wrocław	Księgarnia Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Plac Uniwersytecki 9/13
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Grupa Matras Sp. z o.o., ul. Zwrotnicza 6, 01–219 Warszawa, tel. 631 94 31, fax: 631 07 10
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Grzegorz GROCHOWSKI 6 Monumenty i efemerydy

Szkice

Michał PAWEŁ MARKOWSKI 11 Reprezentacja i ekonomia

Ewa REWERS 28 Więźniowie transkulturowej wyobraźni

Elżbieta RYBICKA 40 Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego

Marta SKWARA 56 Whitman „wielki realista" – Miłosza projekt portretu autorskiego

Roztrząsania i rozbiory

Małgorzata CZERMIŃSKA 75 O Konińskim i literaturze doświadczenia religijnego

Anna SZCZEPAN-WOJNARSKA 81 Iwaszkiewiczowska partytura religijności

Jerzy MADEJSKI 85 Historia, krytyka, konferansjerka

Krystyna RUTA-RUTKOWSKA 91 Laboratorium dramatu Tadeusza Różewicza

Dociekania

Wojciech BAŁUS 97 Wyspiański i tradycja. Na przykładzie witrażu ze św. Franciszkiem.

Magdalena POPIEL 115 List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej. O listach Stanisława Wyspiańskiego

Interpretacje

Andrzej NIEWIADOMSKI 125 Poezja niezrozumiała, czyli o nadzwyczaj trwałym nieporozumieniu krytycznym. Rekonesans badawczy

Alina ŚWIEŚCIAK **144** „Tak się obraca świat w nierzeczywistość". O ruchu i przestrzeni w twórczości Andrzeja Sosnowskiego

Bogusława BODZIOCH-BRYŁA **159** Tam „gdzie ślimaki rozmawiają o wieczności", czyli Adama Zagajewskiego marzenie o trwaniu

Prezentacje

Yves VADÉ **173** Formy podmiotu lirycznego w epoce romantyzmu (przeł. *Piotr Śniedziewski*)

Przechadzki

Anna NASIŁOWSKA **195** Podręczny dyskont słów (dalsze dostawy niewykluczone)

Polemiki

Ewa SZCZĘSNA **206** Utracona tożsamość

Przyczynki

Mirosław WÓJCIK **214** *Księga Gości i Zdarzeń*. „Miscelaneiczne pêle-mêle" Emila Zegadłowicza

Archiwalia

Aleksandra SAWICKA **235** Berlińskie przyjaciółki. Nieznane listy Dagny Przybyszewskiej do Margarethe Ansorge

Kronika

Paulina KIERZEK **245** Narracja i tożsamość, część druga

255 Ogłoszenia

257 Noty o Autorach

14 sierpnia 2004 roku zmarł

Czesław Miłosz

Jeden z najwybitniejszych pisarzy polskich XX wieku,
laureat Literackiej Nagrody Nobla w 1980 roku.

Był wielokrotnie bohaterem artykułów w naszym piśmie,
publikował w nim, odwiedzał Instytut Badań Literackich.

Żegnamy wielkiego pisarza i myśliciela,
bez którego twórczości nie można wyobrazić sobie
literatury polskiej minionego stulecia.

Redakcja „Tekstów Drugich"

Monumenty i efemerydy

Zastanawiająca, niemal zdumiewająca, wydaje się żywotność sporów o „niezrozumiałość" języka poetyckiego, o prawo twórców do pisania tekstów na pozór nie przekazujących żadnego znaczenia. Geneza tych napięć jest przecież dosyć zamierzchła. Od czasów, gdy Wat epatował czytelników hermetyzmem Mopsożelaznego piecyka *minęło już prawie całe stulecie, a sam poemat stał się częścią polskiego kanonu literackiego. Niewiele mniej dekad dzieli nas od bojów, jakie Irzykowski toczył przeciw formalizmowi i „zdobnictwu w poezji". Jego spory z Czystą Formą zdążyły już przejść do historii i obecnie budzą żywsze emocje głównie wśród kronikarzy minionych epok. Nawet późniejsze* Słopiewnie *Tuwima stały się lekturą co pilniejszych uczniów liceum i szokują chyba niewiele bardziej niż ludowe stylizacje Marii Konopnickiej. Można by zatem pomyśleć, że trudno dziś jeszcze kogokolwiek zadziwić deformacją słowa i ekscentrycznym wysłowieniem. Wszak socjologowie sztuki już ładnych parę lat temu wieścili kres awangardy i brak możliwych granic do przekroczenia. A jednak co jakiś czas pojawiają się sygnały, które nie pozwalają całej dyskusji odesłać do lamusa historycznoliterackiego. Na przykład Miłosz całkiem niedawno uczynił walkę z hermetyzmem jednym z głównych zawołań swego programu artystycznego, podejmując po latach wysiłek „walki o treść" i ochrony sensu w poezji. Z drugiej strony sporym uznaniem cieszy się cały nurt poetyckiej prozy, która podstawowym warunkiem swego odbioru czyni akceptację nieprzejrzystości języka, antymimetyzmu narracji, deziluzji przedstawienia (by wspomnieć choćby wszelkie* fractale, klisze, tryby). *Podobna kontrowersja powraca też w licznych – jak najbardziej współczesnych – dyskusjach, jakie toczą się wokół twórczości tzw. „roczników siedemdziesiątych". Nieprzychylni jej obserwatorzy co jakiś czas sięgają po stary zarzut bezsensu, jałowości, odejścia od komunikacji na rzecz obłędu. Natomiast sami młodzi poeci z emfazą i ostentacją chlubią się odejściem od świata w stronę języka, traktując zerwanie z normami czytelnego przekazu jako wciąż aktualne zadanie do wypełnienia.*

Łatwo zatem odnieść wrażenie, że podczas gdy szkoły, doktryny, estetyki przeminęły, to spór o możliwość i wartość „niezrozumiałej" poezji nie przestał rozogniać literatów oraz krytyków. Przewlekłość owych zatargów wydaje się jednak wynikać raczej z perswazyjnej skuteczności haseł i etykietek niż z samej istoty rzeczy. Jeśli się bowiem chwilę zastanowić, to można powziąć podejrzenie, że tak krytyki, jak i pochwały literatury „nieczytelnej" odwołują się za każdym razem do innych przesłanek, a debata o prawie twórców do odrzucania sensu często kamufluje inne, bardziej szczegółowe kontrowersje. Często na przykład granica między dziełami niosącymi jasne przesłanie a zawiłymi rebusami artystycznymi pokrywa się z podziałem na twórczość poetów metafizycznych i poetów-estetów (co w jakiejś mierze dotyczy np. opisanego przez Błońskiego podziału polskiej poezji na stronnictwa Miłosza Klasycznego i Przybosia Awangardowego). Jak pisze Michał Paweł Markowski w swych felietonach metafizycznych, *esteci „nieustannie starają się nas zaskoczyć nowym, niespotykanym jeszcze, zestawieniem wyrazów, z kolei metafizycy raczej chcą nas obdarzyć refleksją nad ukrytym sensem rzeczywistości". Nietrudno zgadnąć, jakie z takich postaw wynikają strategie i preferencje. Ten, kto używa znaków głównie do tworzenia oryginalnych, wielobarwnych kombinacji, kto się delektuje ich zaskakującym ułożeniem, może sobie pozwolić na większą beztroskę w traktowaniu wskazywanych przez nie znaczeń. Nie oczekujemy zaś takiej tolerancji od surowego mędrca, który w księgach szuka prawdy i objawienia. Trzeba jednak zachować ostrożność i pamiętać, że mamy do czynienia nie z bezwzględnie obowiązującym prawem, a tylko z możliwością, tendencją. Co jakiś czas zdarzają się wszak rozmiłowani w prostocie esteci oraz metafizycy przeświadczeni, że skomplikowaną naturę świata można oddać tylko przy użyciu zawiłego, hermetycznego języka.*

Aby więc pojęcie „niezrozumiałości" mogło nasycić się jakąś rzeczywistą treścią, trzeba je każdorazowo postrzegać na tle uwarunkowań danej epoki albo prądu literackiego.

Na przykład w przypadku symbolistów dziewiętnastowiecznych semantyczna niedostępność ich wierszy zyskiwała uzasadnienie w orfickiej koncepcji tworzenia, wynikała z traktowania poezji jako rodzaju ezoterycznej wiedzy, jako narzędzia odkrywania bytu ukrytego, niewyrażalnego. Zupełnie jednak o co innego chodziło rozmaitym dadaistom, kubistom, futurystom i pozostałym awangardzistom z początków ubiegłego stulecia. „Wskrzeszenie słowa", proklamowane wówczas przez Szkłowskiego, oznaczać miało wyzwolenie od narzuconych sztuce zobowiązań, od zawłaszczenia metafizycznego, poznawczego i dydaktycznego. Było odkryciem radości płynącej z samego kształtowania tworzywa językowego, rehabilitowało zmysłową przyjemność obcowania ze słowami, z ich formą i brzmieniem. Kiedy indziej znów, opozycja między zwolennikami a przeciwnikami hermetyzmu zyskiwała podteksty ideologiczne, czy wręcz polityczne – literatura „nieczytelna" bywała afirmowana na gruncie wywrotowej retoryki lewicy jako rewolucyjne rozbicie dominującego kodu kulturowego, jako krytyczna kontestacja bezrefleksyjnie przyjmowanych sposobów mówienia. Tymczasem obrona oswojonych postaci sensu nierzadko stawała się sygnałem przywiązania do tzw. „duchowych" wartości i konserwatywnego zaplecza ideowego.

Chyba jednak żadne z przywołanych wyjaśnień nie pasuje w pełni do sytuacji obecnej. Trudno bowiem przypisać dzisiejszym „niezrozumialcom" formalistyczną fascynację swoistością rzemiosła pisarskiego, jak też obrońcom czytelności – przerosty temperamentu dydaktycznego. Chyba jeszcze więcej kłopotu sprawiłoby nam znalezienie wśród najmłodszych lingwistów mistyka poezji na miarę Mallarmégo. Z kolei sympatie polityczne nie są mocno eksponowane i rozkładają się w dość niejednoznaczny sposób. Nie wydaje się wreszcie, by miało chodzić o kolejny nawrót wspomnianego sporu estetyki i metafizyki. Mamy raczej do czynienia ze ścieraniem się odmiennych opcji metafizycznych, z problemem wyboru spośród rozbieżnych koncepcji czasu, sztuki, języka. Dzisiaj zatargi o „nieczytelność" tekstu artystycznego pseudonimują przede wszystkim dylematy filozoficzne zogniskowane wokół problemu przygodności ludzkiej egzystencji. Po jednej stronie owego sporu lokują się ci, którzy nie chcą chaotycznej faktyczności uznać za prawdziwe oblicze świata i którzy w sztuce próbują znaleźć remedium na zmienność zwyczajów i przemijalność zjawisk, na historyczność naszego bytowania w świecie. Pisanie traktują jako utrwalanie i sublimowanie przeżyć, jako swoistą monumentalizację doświadczenia. Dla tych wszystkich „poezja – by użyć słów Adama Zagajewskiego – jest poszukiwaniem blasku. / Poezja jest królewską drogą, / która prowadzi nas najdalej". Z takiego punktu widzenia niezrozumiałość słowa poetyckiego, które wydaje nas na łup chaosowi zamiast przynosić ocalenie, rzeczywiście może zakrawać na zdradę żywotnych interesów człowieka. „A przecież ekspertyza / wykazuje ponad wszelką wątpliwość, / że większość słów faktycznie nie dolatuje do celu, / to znaczy, nikt nic nie rozumie i rozumieć nie chce". Jak sugeruje urywek z poematu Andrzeja Sosnowskiego, w drugim obozie za iluzje bądź fikcje uznaje się wszelkie porządki i wspólnoty umożliwiające porozumienie. Kody językowe i kulturowe, które miały chronić nas przed chaosem przygodności, same okazują się jego częścią. W odczarowanym świecie priorytetem sztuki przestaje być „dawanie świadectwa", skoro samo dzieło skazane jest na rozmycie swej tożsamo-

ści w potoku innych zjawisk i na nieuchronne zniszczenie. Jedynym wyjściem jest wówczas – jak się twierdzi – zdawanie sprawy z własnego uczestnictwa w wielokierunkowym procesie wyłaniania się i zanikania bytów. „Niezrozumiałość" tekstu poetyckiego otwiera zatem przestrzeń dla swobodnego przepływu efemerycznych znaczeń, niejako interioryzując i antycypując nieuchronnie grożące mu niezrozumienie. Paradoksalnie zatem to właśnie brak sensu staje się sensem.

Na szczęście czytelnik poezji nie musi dokonywać ostatecznego wyboru i opowiadać się po którejś ze stron sporu filozoficznego. Może kontemplować wyłowione z odmętów czasu chwile, bądź ekscytować się chwilowymi rozbłyskami wielobarwnych drobin sensu, zależnie od upodobań, nastroju, temperamentu. Do czego też zapraszamy w bieżącym numerze „Tekstów Drugich".

Grzegorz GROCHOWSKI

Michał Paweł MARKOWSKI

Reprezentacja i ekonomia

> Wycenianie, nadawanie wartości, wymyślanie ekwiwalentów, wymienianie – wszystko to zajmowało pierwotnego człowieka do tego stopnia, że w pewnym sensie stworzyło samo myślenie.
>
> Friedrich Nietzsche

Kursy wymiany

Nie ulega żadnej wątpliwości, że dyskusja na temat znaków jest jednocześnie dyskusją na temat reprezentacji i odwrotnie: każdy dyskurs semiotyczny wkracza nieodwołalnie na obszar odsyłania i zastępowania, które to mechanizmy określają każdą reprezentację. Każdy znak musi coś reprezentować (czyli odsyłać do czegoś innego), aby w ogóle być znakiem i odwrotnie: nie sposób wyobrazić sobie, by jakakolwiek reprezentacja mogłaby się obejść bez znaków. Wydawać by się więc mogło, że dyskurs o reprezentacji jest dyskursem semiotycznym *par excellence* i nie ma potrzeby odróżniania tych dyskursów, albowiem w obydwu wypadkach chodzi nam o to, jak znaki odsyłają poza siebie, ku temu, co od nich inne, choć rozmaicie definiowane. Spróbujmy więc rzecz całą uściślić, umieszczając kwestię reprezentacji na tle relacji międzyznakowych.

Jak się zdaje, wszystkie istniejące modele badań intersemiotycznych opierają się na jednej wspólnej przesłance, którą tak oto sformułowała autorka hasła *Przekład* w *Słowniku terminów literackich*, Teresa Kostkiewiczowa, pisząc o przekładzie intersemiotycznym: „Ze względu na odrębność budowy znaków w różnych systemach semiotycznych – dla dokonania przekładu intersemiotycznego konieczne jest skonstruowanie odpowiedniego języka pośredniczącego, który umożliwia porównanie elementów znaków i dobór odpowiednich ekwiwalentów"[1]. Myślenie

1/ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 408.

takie ma za sobą wspaniałą tradycję, jej najbliższym nam przedstawicielem wydaje się Roman Jakobson, który niezależnie od tego, czy powoływał się na Shanonna czy Pierce'a, cybernetyczną teorię komunikacji czy semiotykę, konsekwentnie utrzymywał, że zarówno rozumienie znaku, jak przekład z jednego systemu znakowego na drugi polega na znalezieniu odpowiedniego interpretanta, który pozwoli porównać dwa elementy i nadać im wspólną miarę. Tą wspólną miarą jest znaczenie symbolu, które Jakobson definiował jako „jego przekład na inne symbole"[2]. Znaczenie w perspektywie semiotycznej definiuje się przez wzajemną przekładalność symboli, musi więc zakładać ścisłą lub tylko przybliżoną ekwiwalencję między nimi, które to słowo należy do ulubionego leksykonu Romana Jakobsona i – konsekwentnie – wszystkich podążających za nim semiotyków. Używa się oczywiście także innych określeń: transpozycja, transmutacja, interferencja, przekład, ekfraza, adaptacja, interpretacja, homologia, analogia, korespondencja, jedno jest wszak pewne: podstawową i nieusuwalną strategią badań intersemiotycznych jest ekwiwalentyzacja, znalezienie medium, dzięki któremu to, co pozornie nieporównywalne, może zostać porównane.

To mediacyjne stanowisko jest, jak powiadam, na gruncie badań semiotycznych zupełnie oczywiste, zastanawia natomiast fakt, że semiotyka w bardzo nikłym stopniu uświadamia sobie swą własną genealogię. Kiedy bowiem mowa o ekwiwalentyzacji lub wspólnej wartości, to nawiązuje się do dyskursu nie tyle lingwistycznego czy semiotycznego, co ekonomicznego, którego te pierwsze są jedynie wariantami. Kategoria przekładu intersemiotycznego, który opiera się na, by przypomnieć Kostkiewiczową, „skonstruowaniu odpowiedniego języka pośredniczącego, który umożliwia porównanie [...] znaków i dobór odpowiednich ekwiwalentów" jest kategorią na wskroś ekonomiczną i opisuje w gruncie rzeczy wymianę lub transakcję dotyczącą rzeczy, które można ze sobą wymienić tylko dlatego, że dysponujemy ich symboliczną reprezentacją. Pieniądze pojawiły się w cywilizacji Zachodu wtedy, gdy ustalono wspólny ekwiwalent (wartość) dla różniących się między sobą towarów, pojęcie zaś wtedy, gdy zaczęto porównywać ze sobą jednostkowe przedmioty i znaleziono to, co je łączy, tak i innorodne znaki można porównać tylko dlatego, że istnieje wspólne dla nich znaczenie, które – czy chcemy tego, czy nie – spełnia w kulturowej wymianie rolę dokładnie taką samą jak pieniądze: pozwala znaleźć wspólny mianownik dla tego, co odmienne. Tak, jak nie istnieje przedmonetarna ekonomia[3], tak i nie istnieje przedznakowa semantyka, co oznacza, że znaczenie, podobnie jak i wartość pieniężna, powstaje tylko dlatego, że to, co jednostkowe może zostać wymienione na to, co ogólne. Proces wymiany tego, co jednostkowe na to, co ogólne można określać rozmaicie: jako generalizację, abstrakcję lub

---

2/ R. Jakobson *Językoznawstwo a teoria informacji*, w: *W poszukiwaniu teorii języka*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, t. 1, s. 468.

3/ J.-J. Goux *Symbolic Economies: After Marx and Freud*, Ithaca: Cornell University Press, 1990, s. 127.

symbolizację, słusznie jednak postąpiłby ten, kto wrowadziłby tu kategorię reprezentacji, jako kategorię scalającą.

Przyczyn ku temu jest wiele. Najistotniejsza jednak wydaje się ta, że słowo *repraesentatio*, które w języku antycznej retoryki oznaczało żywe uobecnienie rzeczy przed „oczami umysłu [*oculis mentis*]"[4], w nowożytnej epistemologii oznaczało przedstawienie idei w umyśle, w języku antycznej i średniowiecznej ekonomii oznaczało gotówkę, czy, jak się dawniej mówiło, gotowiznę[5], czyli – dosłownie – możliwość natychmiastowej spłaty finansowych zobowiązań. Gotówka to gotowe pieniądze, *pecunia praesens*, które mogą natychmiast wejść w obieg, zastępując należny towar. *Repraesentatio pecuniam* to płacenie, jak to powiada siedemnastowieczny słownik francusko-łaciński, *sur le champ*, od ręki, bez zwłoki[6], a nawet, jak objaśnia Janusz Sondel w swoim słowniku, „zapłata z góry"[7].

Reprezentacja we wszystkich tych trzech kontekstach (retorycznym, filozoficznym i ekonomicznym) to coś pośredniego między zmysłowym kształtem (znakiem, przedmiotem, towarem) a umysłem, ogólny ekwiwalent tego, co szczegółowe, wspólna miara, dzięki której możliwa jest wymiana: zarówno myśli, jak i dóbr materialnych. Zarówno historia myśli, jak i historia ekonomii rozwijają się wedle tego samego wzorca: przechodzenia od zmysłowego kontaktu z tym, co jednostkowe do abstrakcyjnego poznania, za pomocą mediatyzujących kategorii. Wartość pieniądza jest tym dla wymiany dóbr, co idea dla poznania o czym wiedzieli doskonale filozofowie nowożytni i nowocześni od Berkeleya przez Hegla, Marksa do Simmla, Bergsona i jeszcze dalej[8]. W obu wypadkach dochodzi do wymiany tego, co materialnie dostępne i obecne na jego ekwiwalent, bez którego – podkreślmy to – ani poznanie, ani handel, ani przekład intersemiotyczny nie byłyby możliwe. Z tego właśnie powodu kategoria reprezentacji, która jest nadrzędną kategorią wszędzie tam, gdzie pojawia się ekwiwalentyzacja (najprostsza

---

4/ *Itaque enargeian, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus.* LXII. *Magna virtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi* (Quintilian *Institutio oratoria*, VIII, iii, 56].

5/ Hasło: *Gotowizna*, w: *Słownik polsko-łaciński*, przez ks. A. Bielikowicza, Kraków 1866, t. 1, s. 359.

6/ *Thresor de la langue françoyse* Nicota (Paris 1606) podaje takie oto konteksty znaczeniowe: 1. *Payer argent contant, Pretium rei emptae repraesentare* (hasło: *argent*, s. 42, *recto*). 2. *Avancer argent, Repraesentare pecuniam*, (hasło: *advancer*, s. 56 *recto*). 3. *Payer sur le champ, Payer contant, Repraesentare pecuniam, Repraesentare pretium rei emptae* (hasło: *sur*, s. 611, *recto*).

7/ J. Sondel *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków 2001, s. 836.

8/ Zob. na ten temat instruktywne książki Marka Shella *The Economy of Literature*, Baltimore 1978; *Money, Language and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval Era to the Modern Era*, Berkeley 1982.

i najkrótsza definicja reprezentacji to „coś za coś"), jest przede wszystkim kategorią ekonomiczną. Dotyczy każdej wymiany w obrębie kultury: rzeczy na znaki, *signifiants* na *signifiés*, znaki na inne znaki, znaczenia na inne znaczenia i dlatego jest obiektem pierwszorzędnego zaintersowania teoretyków kultury. Jako taka jest więc także reprezentacja kategorią polityczną, albowiem, jako fundament wymiany, odnajduje swe miejsce w przestrzeni publicznej[9], zaś jako narzędzie ustalania relacji między podmiotem reprezentacji a światem jest także kategorią ideologiczną.

Ekonomie

Jak trafnie pisał Claude Lévi-Strauss w *Przedmowie* do pism Marcela Maussa, istnieje „logiczna pewność, iż w y m i a n ę można uznać za wspólny mianownik dużej części pozornie innorodnych działań społecznych" (s. XXVII). Oczywiście ani Mauss, ani tym bardziej Lévi-Strauss nie zauważyli tego faktu pierwsi. Klasykiem analizy kultury w kategoriach ekonomicznych jest oczywiście Arystoteles, ale zanim do niego przejdę, zacytuję fragment całkiem współczesny, paragraf stanowiący metodologiczne credo wybitnego przedstawiciela *New Historicism*, Stephena Greenblatta. Esej ten po raz pierwszy opublikowany został w roku 1987:

> Dzieło sztuki nie jest czystym płomieniem gorejącym u źródeł naszych spekulacji. Dzieło sztuki jest [...] wytworem negocjacji między twórcą lub klasą twórców, wyposażonych w złożony, podzielany przez nich wszystkich repertuar konwencji oraz instytucjami i praktykami społecznymi. By osiągnąć cel negocjacji artysta musi stworzyć odpowiednią walutę, dzięki której wymiana może być skuteczna. Podkreślić trzeba fakt, iż proces ten nie polega jedynie na przyswajaniu, ale wzajemnej wymianie, albowiem istnienie sztuki zawsze zakłada relację odwrotną, zwykle mierzoną przyjemnością i zainteresowaniem. Muszę dodać, że tradycyjnie dominująca waluta w społeczeństwie – pieniądze i prestiż – odgrywa tu oczywiście swoją rolę, ale używam określenia „waluta" [*currency*] metaforycznie, na określenie systematycznych regulacji i symbolizacji, bez których jakakolwiek wymiana nie mogłaby zaistnieć.[10]

Zacytowałem Greenblatta, albowiem choć on sam nie używa tutaj słowa reprezentacja, to jednak nie ulega wątpliwości, że o niej właśnie myśli, opisując mechanizmy rządzące kulturą. Wytwarzanie i odbieranie dzieł sztuki polega na negocjacji między twórcami i odbiorcami, zaś samo dzieło sztuki porównać można metaforycznie do pieniędzy, które cyrkulują w zastępstwie naszych potrzeb (przyjemności i zainteresowania) i które podlegają określonej, wysoce skonwencjonalizowanej regulacji. Dzieło sztuki jest w tym ujęciu reprezentacją naszych potrzeb, które muszą mieć ze sobą coś wspólnego, albowiem w innym wypadku jakakolwiek

---

9/ Zob. M. Shell *The Issue of Representation*, w: *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*, London 1999, s. 53-74.

10/ S. Greenblatt *Towards a Poetics of Culture*, w: *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, London 1990, s. 158.

wymiana nie miałaby nigdy miejsca. Dzieło może więc stać się wymienialną monetą (i krążyć w kulturowym obiegu dopóty, dopóki się ponad miarę nie zużyje) tylko wtedy, gdy odsyła do podzielanych przez uczestników wymiany potrzeb. Jakkolwiek nowoczesna wydaje się ta koncepcja (z pewnością Nowi Historycy wiele jej zawdzięczają), jej korzeni szukać należy w greckiej starożytności, ściślej zaś u Arystotelesa.

W księdze piątej *Etyki Nikomachejskiej*[11], poświęconej sprawiedliwości i niesprawiedliwości, Arystoteles rozważa kategorię sprawiedliwości proporcjonalnej, dzięki której opisać może mechanizm wymiany, czy transakcji, na jakim wspierają się wszystkie, jak pisze, *technai*, „sztuki i rzemiosła". Jest niemożliwe, dowodzi, żeby „to, co przypada w udziale stronie doznającej, nie było tym, co zrobiła strona wytwarzająca", albowiem wymiana następuje nie między dwoma tymi samymi stronami (powiedzmy: artystami), ale między stroną wytwarzającą (artystą) i doznającą (odbiorca). Co więcej, wymiana następuje tylko wtedy, gdy istnieje możliwość porównania wymienianych dóbr (które muszą się różnić, albowiem inaczej nie byłoby w ogóle wymiany), a mianowicie tylko wtedy, gdy „istnieje jeden powszechny miernik", dzięki któremu dobra zostają zrównane w wartości. Tym powszechnym miernikiem jest dla Arystotelesa p o t r z e b a, albowiem, „gdyby ludzie nie mieli potrzeb lub nie mieli potrzeb podobnych, to nie byłoby żadnej wymiany". Wymiana bowiem „następuje dopiero wtedy, kiedy ktoś potrzebuje czegoś, co drugi ma". Potrzeba jednak nie bierze sama udziału w wymianie, gdyż uzyskuje reprezentację w postaci pieniądza. Dlatego powiada Arystoteles, pieniądze nazywają się *nomisma*, albowiem nie są czymś naturalnym, lecz uzależnione są od konwencjonalnego prawa (*nomos*) i podlegają zwyżce lub zniżce, w zależności od naszych działań. Co więcej, samo istnienie pieniądza dowodzi, że nawet jeśli aktualnie niczego nie potrzebujemy, to wymiana naszych potrzeb za pomocą umownych znaków będzie możliwa w przyszłości. Pieniądze są więc gwarancją przyszłej transakcji, bez której nie jest możliwe życie społeczne. Arystoteles bowiem używa tego samego słowa *koinonia* na transakcję i wspólnotę. W obu wypadkach bowiem dochodzi do wymiany potrzeb za pomocą umownych reprezentacji i dlatego wspólnota może opierać się wyłącznie na skutecznie przeprowadzonych transakcjach.

Interpretując Arystotelesa dla naszych potrzeb (mając także na uwadze to, co napisał Stephen Greenblatt) powiedzielibyśmy tak: z ekonomicznego punktu widzenia, k u l t u r a t o e f e k t t r a n s a k c j i, r e z u l t a t w y m i a n y d o k o n u j ą c e j s i ę z a p o m o c ą u m o w n y c h r e p r e z e n t a c j i. U podstaw owej wymiany tkwią zmienne potrzeby uczestników wymiany (*chreia*), które nie pojawiają się w samej wymianie wprost, lecz są reprezentowane przez *nomisma*: konwencjonalne wytwory sztuk i rzemiosł, odgrywające rolę „umownego środka zastępującego potrzebę" a zarazem gwarancji funkcjonowania kultury,

11/ Wszystkie cytaty z *Etyki Nikomachejskiej* w tłumaczeniu D. Gromskiej pochodzą z wydania w *Dziełach wszystkich*, Warszawa 1996, t. 5, s. 167-192.

gdyż jak powiada Arystoteles, umowne reprezentacje zabezpieczają przyszłą wymianę tym tylko, że istnieją.

Trzy podstawowe kategorie użyte przez Arystotelesa do opisu transakcji kulturowych to *chreia* (w l.p. *chreos*) na oznaczenie potrzeb, *nomisma* na oznaczenie kulturowych reprezentacji za którymi tkwią potrzeby, oraz *koinonia* na oznaczenie samej transakcji dokonywanej za pomocą *nomisma*, transakcji bez których żadna wspólnota nie mogłaby istnieć.

Chreia to niezbędne potrzeby wynikające z braku (takie jest znaczenie podstawowe), ale *chreia*, to także zatrudnienia wynikające z określonego interesu, a nawet sam interes, *business*, jak podają w swoim słowniku Lidell i Scott. To także użytek czyniony z czegoś i efekt owego użytku w postaci jakiegoś dzieła, *ergon*. Niewątpliwie *chreia* ma znaczenie pragmatyczne (*ta pragmata* to uczynki wynikające z potrzeb) i nie bez znaczenia jest tu fakt, że jednym z bliskich znaczeń łacińskich o podobnym zakresie jest *negotium*: zatrudnienie zaprzeczające bezczynności (*nec otium*). Z tej pobieżnej analizy wynika jasno, że potrzeby, o których mówił Arystoteles, to potrzeby, które domagają się negocjacji w przestrzeni publicznego działania. Dlatego forma owych negocjacji to *koinonia*. W *Etyce Nikomachejskiej* jest to określenie transakcji dokonywanej w kulturze w imię potrzeb, ale przecież znaczenie podstawowe to związek, wspólnota, społeczność. *Koinonia* to w gruncie rzeczy *res publica*, rzecz publiczna, wspólna, która jest efektem politycznej (a więc społecznej) negocjacji. Kultura jako *koinonia* jest polityczna na wskroś, albowiem odnosi się do negocjowalnych potrzeb, reprezentowanych przez *nomisma*, czyli, raz jeszcze odwołuję się do Lidella i Scotta, to, co usankcjonowane przez społeczny użytek. Oczywiście, *nomisma* to pieniądze, ale także konwencje kulturowe, dzięki którym dochodzi do wymiany potrzeb. Jak pisze o organizacji greckiego świata antycznego Jean-Pierre Vernant, „intelektualną konsekwencją bitej przez państwo monety jest zastąpienie dawnego wyobrażenia bogactwa [...] obciążonego znaczeniem uczuciowym i implikacjami religijnymi – przez abstrakcyjne pojęcie *nomisma*, społecznego miernika wartości, racjonalnej sztuki ustalania wspólnej miary dla różnych rzeczy i zrównania przez to wymiany tak, jak stosunku społecznego"[12]. Dla Greków *nomisma* to zinstytucjonalizowane reprezentacje, których cyrkulacja jest możliwa tylko o tyle, o ile odsyłają one do tej samej wartości. Może nią być wartość handlowa, ale może być to także potrzeba oparta na braku. Jeśli przypomnimy sobie, że tak właśnie, odsyłając do braku, Platon definiował pożądanie, to okaże się, że reprezentacje/*nomisma* odsyłają także do ludzkich pożądań i regulują ich ekonomię, tym samym wyznaczając granice społecznego porządku. Zarówno jednak pragnienia, jak i potrzeby muszą mieć wspólny mianownik, gdyż odsyłają do tego, co podzielane w sferze publicznej. Jest to możliwe tylko wtedy, gdy, jak dodawał Arystoteles, pomiędzy uczestnikami transakcji panuje „równość", czyli wzajemnie się oni potrzebują. Artysta musi potrzebować odbiorcy w tym samym stopniu, co odbiorca artysty, co oznacza, że dzieło które ich łączy,

12/ J.-P. Vernant *Źródła myśli greckiej*, przeł. J. Szacki, Gdańsk 1996, s. 113.

łączy *de facto* ich potrzeby, które są tu najistotniejsze (potrzeba, czytamy w *Etyce Nikomachejskiej*, łączy wszystkich uczestników kulturowej wymiany „jakby w jedną całość"). Wynika stąd, iż dzieło, które nie odsyła do wyraźnie ujawnionych potrzeb, przestaje cokolwiek reprezentować i staje się pustym znakiem. Dzieło niewymienialne na nic jest dziełem potwornym lub występnym, albowiem grozi zawaleniem społecznego porządku. Dlatego właśnie podstawą politycznej teorii reprezentacji jest jej c a ł k o w i t a w y m i e n i a l n o ś ć. Co to znaczy? To mianowicie, że znaki muszą się wymieniać na potrzeby, które za nimi stoją, potrzeby zaś muszą być wspólne, gdyż inaczej wymiana nie doszłaby do skutku. *Nomisma*, czyli reprezentacje, to abstrakcyjne (bo odszczegółowione) wartości, których podział i wymiana dokonuje się za cenę abstrahowania od jednostkowych (a więc i materialnych) różnic. Dzieła sztuki, pieniądze, słowa i pojęcia dają się wymieniać tylko dlatego, że istnieje specyficzna dla nich sfera ekwiwalentyzacji, dzięki której może zawiązać się *koinonia*, wspólnota ludzi posługujących się tym samym kodem wymiany. Wspólnota ta natomiast wystawiona jest na szwank, gdy znaki nie poddają się pełnej ekwiwalentyzacji, gdy skonwencjonalizowane *nomisma* nie pokrywają całej semiosfery, gdy niemożliwy jest całkowity przekład tego, co jednostkowe i zmysłowe na to, co uniwersalne i intelektualne. Klasykiem tak rozumianej koncepcji kultury opartej na całkowitej wymienialności reprezentacji jest święty Augustyn, *notabene* także jeden z wielkich klasyków nauki o znakach.

Jak wiadomo, Augustyn w *De doctrina christiana* dokonał fundamentalnego rozróżnienia między znakami i rzeczami: „Cala nauka odnosi się do rzeczy, albo do znaków, z tym, że rzeczy poznajemy przez znaki"[13]. *Res per signa discuntur:* znaki to „rzeczy, których używa się na oznaczenie czegoś" [13]. Istnieją więc dwie klasy rzeczy: takie, które „poza sobą na nic innego nie wskazują, czyli nie znaczą" i są tylko rzeczami i takie, których „cały pożytek polega na znaczeniu", czyli znaki. Znaki do czegoś odsyłają, czyli reprezentują, zaś rzeczy po prostu są i nie odsyłają do niczego. Z tych pierwszych powinniśmy korzystać, natomiast tymi drugimi możemy, ale nie powinniśmy, się rozkoszować. Użytek, jaki czynimy z rzeczy, powoduje, że zmienia się ona w znak, czyli reprezentację. Przywiązanie do rzeczy samych powoduje, że niczego one nie reprezentują, albowiem jedynie zatrzymują nas przy sobie. Jako puste reprezentacje rzeczy nie będące znakami nas zniewalają i dlatego trzeba sprawić, by coś reprezentowały, albowiem „powinniśmy korzystać z tego świata, a nie radować się nim" [15]. Fundamentem chrześcijańskiej hermeneutyki jest więc bezwzględna przemiana rzeczy w znaki, czyli reprezentacje. Rzeczy, które mogą nam same w sobie sprawiać przyjemność, to znaki perwersyjnie pozbawione swojego odniesienia, reprezentacje ogołocone z referencji. Według Augustyna znak, który traci swą przejrzystość, zostaje zdegradowany do poziomu rzeczy po-

13/ Św. Augustyn *De doctrina christiana. O nauce chrześcijańskiej*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył J. Sulowski, Warszawa 1989 (cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście). O św. Augustyna nauce o znaku zob. R. Simone *Semiotyka augustyńska*, przeł. J. Sulowski, w: *Studia z historii semiotyki*, t. 2, Wroclaw 1973; T. Todorov *Theories du symbole*, Paris 1978, s. 34-58.

zbawionych znaczenia, a więc niepotrzebnych. Na drodze do Boga potrzebne jest bowiem tylko to, czym można się odpowiednio posłużyć, a więc znak, którego istota polega na pełnej wymienialności. I tu, podobnie jak u Arystotelesa, mamy do czynienia z tezą o doskonałej wymienialności reprezentacji i jej ekwiwalencji. Teraz jednak tym, do czego odsyłają znaki, czyli *nomisma*, jest nie tyle ekonomiczna potrzeba, co wiara. To wiara sprawia, że musimy przechodzić od znaków do ich reprezentacji, czyli – w ostatecznym rozrachunku – do samego Chrystusa w Trójcy Jedynego, który swą Osobą łączy wszystko, co rozproszone, tak jak jeden sens przywołuje do siebie wszystkie możliwe znaki.

Wydaje się, że z punktu widzenia politycznej ekonomii reprezentacji nie ma większych różnic między Arystotelesem a Augustynem. Obydwaj uważają, że sama reprezentacja musi być w pełni wymienialna na swój przedmiot i obydwaj twierdzą (Arystoteles pośrednio, Augustyn wprost), że rozspojenie reprezentacji (odsunięcie znaków od tego, do czego odsyłają) grozi poważnymi konsekwencjami politycznymi. Dla Arystotelesa puste reprezentacje wiodą ku rozstrojeniu *polis* (albowiem potrzeby obywateli nie dają się uzgodnić), dla Augustyna zaś znaki skupiające uwagę na sobie niosą groźbę perwersji i braku zbawienia. W obu wypadkach reprezentacje niewymienialne (na potrzeby lub wiarę) muszą wypaść z kulturowego obiegu i – w najlepszym razie – egzystować na jego marginesie.

Arystotelesowi trzeba jednak oddać sprawiedliwość. W przeciwieństwie bowiem do Platona, który w *Państwie* pieniądz definiował wyłącznie jako „znak służący do wymiany [*nomisma sumbolon tês allagês heneka*, 371b][14] i nie przywiązywał doń żadnej wartości, zgodnie z zasadą doskonałej wymienialności rzeczy zmysłowych na idee, Arystoteles przyznawał monetom samoistną wartość. W *Polityce* czytamy bowiem (1257a-b), że pieniądze posiadają też własną substancję, jako rzeczy sporządzone z cennych kruszców i choć są jedynie konwencjalną reprezentacją wartości [*dio dokei hê chrêmatistikê malista peri to nomisma einai*], to jednak zwracają też uwagę na własną wartość, której nie da się całkowicie zgeneralizować pod postacią abstrakcyjnego ekwiwalentu. Jeśli dla Platona metalowe monety są tylko przechodnim symbolem wymienialnej wartości, gdyż w granicach jego ontologii zmysłowe przedmioty są jedynie odbiciem nadzmysłowych idei, to dla Arystotelesa monety mają podwójny status: owszem, są konwencjalne, lecz także mają wartość same w sobie, jako przedmioty wykonane z cennego materiału.

W ten oto sposób, zderzają się ze sobą nie tylko dwie ekonomie, ale też dwie filozofie reprezentacji. Linia Arystotelesowska dostrzega w każdej reprezentacji dwa aspekty: przechodni i samozwrotny. Pierwszy z nich, z konwencjonalności reprezentacji czyni zasadę pełnej ekwiwalentyzacji. Drugi, z materiału wywodzi wartość nie abstrakcyjną, lecz właśnie materialną[15]. Linia Platońska natomiast, której Augustyn jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli, wymianę, będącą głów-

14/ Platon *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2001, s. 65.

15/ Pisze o tym J.-J. Goux w eseju *Monetary Economy and Idealist Philosophy*, w tegoż: *Symbolic Economies...*, s. 88-96.

nym mechanizmem każdej reprezentacji, traktuje jako konieczny sposób odzmysławiania materii. Jak powiada Platon w *Fajdrosie* chodzi o to, by człowiek „dochodził do wyrażeń pojęciowych, przechodząc od mnogości wrażeń zmysłowych do jednego ujęcia myślowego" [249 c][16]. Na tym właśnie polega reprezentacja, czyli przekład „wielu spostrzeżeń" na „jedno" pojęcie. Na tym też, wedle Platona, polega prawdziwa wymiana. W *Fedonie* Sokrates mówi do swego rozmówcy: „Drogi Simmiasie, to nie jest w żadnym razie zamiana słuszna [...] jeśli zamieniamy przyjemność na przyjemność, przykrość na przykrość, strach na strach, a to, co większe na to, co mniejsze, jak monety. Jest raczej tak, że istnieje jedna jedyna prawdziwa moneta, za którą należy wszystko wymieniać; jest nią mądrość. Wszystko, co za nią, czy raczej wraz z nią, kupuje się i sprzedaje, jest rzeczywiste" (69a-b)[17]. Jest tak, jak u Augustyna: wszystkie znaki muszą reprezentować Jedno, co oznacza, że w obiegu jest tylko jedna moneta, co z kolei dowodzi, że nie ma żadnego obiegu, żadnej cyrkulacji. Jeśli prawdziwa jest tylko jedna reprezentacja, to wszystkie inne nie mają racji istnienia. Filozof to ktoś, kto czuwa nad tym, by nie powstały fałszywe reprezentacje, czyli symulakra (świetnie tę właściwość platońskiego dyskursu opisywał onegdaj Deleuze[18]), podobnie jak teolog to ktoś, kto pilnuje, by w świecie dostępnych znaków nie pojawiły się reprezentacje perwersyjne, pozbawione boskiego odniesienia, czyli idole. W obydwu wypadkach pojawia się postać uprzywilejowanego zarządcy, który kontroluje obieg znaków i stara się nie dopuścić do tego, by wymiana odbywała się w sposób nieprzewidywalny. Ta Platońsko-Augustiańska ekonomia reprezentacji, ekonomia pełnej wymienialności zmysłowych znaków na jasno określone znaczenia, ma bardzo poważne konsekwencje polityczne.

Polityki

Jak przypomina Louis Marin, w siedemnastowiecznym słowniku języka francuskiego autorstwa Furetière'a[19], który raz jeszcze przywołujemy, czasownik *représenter* oznacza dwie rzeczy: zastąpienie tego, co nieobecne, czymś obecnym (nietrudno w tej definicji dostrzec definicję znaku jako takiego) oraz ukazanie, prezentację, uobecnienie tego, co obecne. Z jednej strony mamy więc relację: (obecna) kopia – (nieobecny) model, z drugiej zaś – autoprezentację tego, co obecne. Innymi słowy, „reprezentować oznacza prezentować siebie reprezentując coś innego"[20]. Każda reprezentacja posiada więc dwa wymiary: przechodni (reprezentować coś)

16/ Platon *Fajdros*, przeł. L. Regner, Warszawa 1993, s. 33.

17/ Platon *Fedon*, przeł. R. Legutko. Kraków 1995, s. 76.

18/ G. Deleuze *Platon i pozór*, przeł. K. Matuszewski, „Principia" XXI-XXII (1998). Jest to tłumaczenie jednego z apendyksów książki Deleuze'a *Logique du sens*, Paris 1969, s. 292-307.

19/ Furetière *Dictionnaire universel de la langue française*, La Haye-Rotterdam 1690.

20/ L. Marin *De la représentation*, Paris 1994, s. 255. Dalej jako R, z podaniem strony.

i zwrotny (prezentować siebie) [R, 342-343]. Mówiąc jeszcze inaczej: reprezentacja jest tym, co – po pierwsze – wchodzi na miejsce czegoś innego, jednocześnie pozostając z tym czymś w jakiejś relacji, po drugie zaś tym, co odsyłając do czegoś innego prezentuje siebie samo.

Z tych dwóch wymiarów, czy aspektów reprezentacji, najistotniejsza w perspektywie politycznej jest niewątpliwie substytucja. Dobrze ten aspekt reprezentacji określała średniowieczna definicja znaku, wedle której *aliquid stat pro aliquo*, coś stoi za coś, znak jest postawiony w miejsce tego, do czego odsyła, zajmuje poniekąd jego pozycję. W języku francuskim tę relację trafnie oddaje słowo *lieutenance*, które dosłownie znaczy „zajmowanie miejsca", ale w języku wojskowym oznacza funkcję porucznika (*lieutenant*), który reprezentuje dowódcę na polu bitwy, jednocześnie jednak przypominając o jego władzy[21]. Porucznik, czyli ktoś do specjalnych poruczeń, jest p o s ł a n y przez dowódcę na pole bitwy, a więc jest tam z a m i a s t niego, choć w tym samym czasie przywołuje jego obecność. Te dwie uzupełniające się funkcje reprezentacji zasadnie można nazwać d e l e g a c j ą i e w o k a c j ą. Porucznik, jako reprezentant dowodzącego (w języku niemieckim: *Vertreter*, zastępca) jest oddelegowany w jego imieniu do sprawowania jego funkcji i tym samym ewokuje go tam, gdzie go nie ma. Mówiąc najkrócej, reprezentacja, w wojskowym, ale także politycznym (a za chwilę zobaczymy, że i religijnym) znaczeniu tego słowa, to proces przenoszenia czy przekazywania władzy komuś innemu, oddelegowywanie kogoś do sprawowania władzy pod nieobecność rzeczywistego władcy. Jest to także przeniesienie władzy rzeczywistej, posiadanej na przykład przez króla, na poziom symboliczny. W tradycyjnym obrzędzie funeralnym zmarły król reprezentowany mógł być dwojako[22]: bądź to przez podobizny (*in effigie*), czyli wizerunki oparte na podobieństwie do zmarłej postaci (rzeźby nagrobne lub obrazy), bądź też przez przedmioty należące do zmarłego (zbroje, insygnia, szaty, herby), czyli reprezentacje w sensie ścisłym. W obydwu wypadkach reprezentacja polegać miała na „wizualizacji zmarłego", czyli z jednej strony wywołania iluzji jego obecności metaforycznym *in effigie*, z drugiej zaś zastąpienia jej metonimicznymi znakami władzy. W obydwu wypadkach reprezentacja spełniać ma podwójną funkcję: d e l e g a c j i (przedmioty zastępujące władcę) i e w o k a c j i (przedmioty przywołujące jego obecność).

Przykład ten dobrze pokazuje, że związki między władzą a reprezentacją nie na tym tylko polegają, że reprezentacja ma władzę ewokowania rzeczywistości, ale też na tym, że owa ewokacja jest niezbędnym n a r z ę d z i e m w ł a d z y, czego negatywnie dowodzi fakt, iż każda rewolucja zaczyna się (lub kończy) od niszczenia pomników lub innych symbolicznych reprezentacji znienawidzongo reżimu. Zarówno w geście stawiania pomników, jak i geście ich burzenia zawarte jest prze-

21/ Zob. hasło *représentation* w: *Encyclopédie de la philosophie*, Paris 2002, s. 1422-1424.

22/ Zob. D. Kucia *Repraesentator a kirysnik. Idee wyobrażania zmarłego władcy w ceremoniach pogrzebowych królów polskich od XVI do XVII wieku na tle ceremonii Europy chrześcijańskiej*, w: *Theatrum ceremoniale na dworze książąt i królów polskich*, Kraków 1999.

świadczenie o niewiarygodnie skutecznej społecznej roli reprezentacji. Jeśli pomniki Stalina, Dzierżyńskiego, Lenina czy Saddama Husseina obalane są z taką furią przez ludzi, których dotknęło nieszczęście z ręki reprezentowanych przez nie postaci, to oznacza to, że reprezentacja nie jest tylko zwykłym przedstawieniem, ale znakiem władzy (*regalium*), w którym założona jest nie tylko symboliczna, ale także realna obecność władcy.

Zarówno uniżona pokora wobec pomnika tyrana, jak i wściekłość w jego unicestwianiu, opierają się więc na tej samej zasadzie, co kult boskich obrazów, a mianowicie na dosłownym uobecnieniu przedmiotu reprezentowanego w przedmiocie reprezentującym[23]. Polityczna ekonomia reprezentacji nie jest więc, co onegdaj udowodnił przekonująco Ernst Kantorowicz w klasycznym studium na temat podwójności królewskiego ciała[24], daleka od teologii reprezentacji. Obie bowiem zakładają, że wszystkie znaki odsyłają do jednego, boskiego znaczenia, tak jak wszystkie członki państwowego ciała odsyłają do mistycznego a nie fizycznego ciała władcy, który nadaje im jeden, scalający sens[25]. U podstaw takiego poglądu tkwi przekonanie wyrażane wielokrotnie przez św. Pawła, który sam siebie określał „szafarzem" czy też – dosłownie – „ekonomem boskich tajemnic": „szafarzowanie łaski Boga" (Ef 3,2) czy też „szafarzowanie wypełnienia czasów" (Ef 1,10) odnosi się do czasu wypełnionego, kiedy to wszystko (*ta panta*), zostanie sprowadzone pod głowę Pomazańca. To znaczy wszystko to, co do tej pory tkwiło w rozproszeniu, zostanie zjednoczone w ciele Chrystusa (tak jak wszystkie przygodne spostrzeżenia, wedle Platona, muszą się zjednoczyć we wspólnym pojęciu). Innymi słowy, nic nie wymknie się tej ekonomii, każda część zostanie podporządkowana całości, nic nie zostanie zmarnowane. W języku hermeneutyki teologicznej oznacza to, że żadne znaczenie nie oprze się przyswojeniu, nic nie pozostanie niezrozumiane, wszystko zostanie podporządkowane jednemu, nadrzędnemu sensowi, każdemu znakowi zostanie przyporządkowany duchowy ekwiwalent, który stanie się gwarancją wymiany. To, co niezrozumiałe musi zostać wymienione na zrozumiałe, sens dosłowny na sens pneumatyczny, zaś ciało grzeszne, *sarks*, musi zostać wymienione na ciało uduchowione, *soma*, gdyż w innym wypadku zapanuje niezrozumienie a Kościołowi (któremu odpowiada Arystotelesowska *koinonia*) zagrozi rozpad. Paweł określając się jako „szafarz tajemnic Boskich [*oikonomos mysterion theou*]"

23/ Piszę o tym szerzej w książce *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

24/ E.H. Kantorowicz *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1997. Zob. też A.M. Schmitter *Representation and the Body of Power in French Academic Painting*, „Journal of the History of Ideas", 63.3 (2002), s. 399-424.

25/ To przekonanie o ścisłej zależności między władcą a boską mocą było oczywiste przez stulecia. Jednym z wyraźniejszych przykładów jest dyskusja w *Makbecie* między Malcolmem a Lekarzem, który o praktyce uzdrawiania przez władcę mówi tak: „at his touch,/Such sanctity hath Heaven given his hand,/They presently amend", [IV, iii, 143-145] (w przekładzie S. Barańczaka: „ale/Dotknięcie dłoni króla – której niebo/Moc taką dało – wróci chorym zdrowie", Kraków 1998, s. 119).

[1 Kor 4, 1], zmierza do kontrolowania tej boskiej ekonomii, której ostatecznym celem jest zespolenie się wszystkich członków w Jednym Ciele i tym samym „pełne poznanie Syna Bożego" [Ef 4, 13]. Jak powiedziałby Sokrates, nie ma wielu walut, jest natomiast jedna moneta, którą jest Chrystus. Nie ma ekonomii w liczbie mnogiej, jest natomiast jedna boska ekonomia, w ramach której człowiek zewnętrzny zostanie wymieniony na człowieka wewnętrznego (na tym właśnie polega *metanoia*), ten zaś dostąpi bezpośredniego obcowania z Bogiem. Paweł, nie tylko szafarz boskich tajemnic, ale też boski porucznik („Jego sługą stałem się według zleconego mi wobec was Bożego wlodarstwa" Kol. 1, 24), ma za zadanie czuwać nad prawidłowym przebiegiem tej wymiany, albowiem w razie jej niepowodzenia Ziemskie Ciało Kościoła, które jest reprezentacją Ciała Chrystusa, rozpadnie się na kawałki. W tym sensie hermeneutyka Paulińska jest na wskroś polityczna, albowiem rozgrywa się w przestrzeni publicznej, jaką jest Kościół (*notabene*, takiego właśnie argumentu używał Kościół katolicki, gdy komuniści żądali, by się nie wtrącał do polityki w czasach PRL-u). Nie chodzi tu o pojedynczego człowieka, ale o wspólnotę wiernych, o *koinonia*. „Chleb, który łamiemy, pyta retorycznie Paweł, czyż nie jest udziałem [a raczej wspólnotą: *koinonia*] w Ciele Chrystusa? Ponieważ jest jeden chleb, przeto my, liczni, tworzymy jedno Ciało" [Kor 1, 10, 16-17]. Chleb jest reprezentacją Ciała Chrystusa (o to, jaki jest status tej reprezentacji, będą się później toczyły spory między Rzymem a Lutrem i Zwinglim), a skoro my wszyscy jemy ten sam chleb, to tworzymy też jedno Ciało, Kościół, który reprezentuje Ciało Chrystusa.

W optyce Paulińskiej nie da się odróżnić ekonomii od polityki reprezentacji, gdyż obie one podlegają teologii zbawienia. W tym znaczeniu Paweł zasadnie zajmuje miejsce pośrednie, między Platonem a Augustynem, wyznaczając wspólną linię poszukiwania najogólniejszego ekwiwalentu dla wszelkiej reprezentacji. Tym najogólniejszym ekwiwalentem, jedyną wartością, miarą powszechną, jest albo – jak u Platona – Mądrość, albo – jak u Pawła i Augustyna – mistyczne Ciało Chrystusa, które – o czym trzeba pamiętać – w nowożytnej historii znalazło swój polityczny ekwiwalent w boskim ciele monarchy, a następnie – niestety – przebóstwionym ciele państwa totalitarnego. We wszystkich tych przypadkach reprezentacja polega na zamazaniu jej zwrotnego charakteru, na neutralizacji jej materialnej osobliwości, na powstrzymaniu perwersji rozkoszowania się samą reprezentacją i w końcu – wyeliminowaniu przygodności, przypadkowości oraz przyjemności. W tej perspektywie nie ma żadnej różnicy między teologią i polityką reprezentacji. I pierwsza, i druga pragnie kontrolować cyrkulację przedstawień, a jeśli się to jej nie zawsze udaje, dzieje się tak tylko dlatego, że każda reprezentacja posiada też drugi wymiar, który za Louisem Marinem nazwę autoprezentacyjnym.

Przypomnę więc na koniec (znów za Marinem), że mimetyczne *organon* składa się z dwóch podstawowych tez:

1. Sztuka wytwarza tak dokładną kopię rzeczy, że zdaje się ona pokrywać z rzeczą samą i tym samym ustępować jej miejsca.

2. Przedstawienie wyprodukowane przez sztukę nie pokrywa się z samą rzeczą, lecz ją tylko bardziej lub mniej przypomina.

Tezy te, jak widać, są ze sobą sprzeczne, gdyż odnoszą się do dwóch aspektów *mimesis*, do dwóch biegunów mimetycznej reprezentacji. Z jednej strony podziwiamy samą rzecz i doświadczamy jej obecności, z drugiej to, jak została ona przedstawiona, czyli zastępujące ją przedstawienie. Między samą rzeczą a jej przedstawieniem, wzorcem a kopią, przedmiotem i efektem naśladowania, rozciąga się sfera reprezentacji, czyli jednoczesnego podwojenia i zastąpienia modelu przez kopię[26]. Mimesis zaś jest tym rodzajem reprezentacji, który – skupiony wyłącznie na przechodnim aspekcie reprezentacji – zmierzałby do maksymalnego zamazania aspektu zwrotnego, do „zapomnienia o swojej zwrotnej nieprzejrzystości" [R, 255].

Zamierzam powiedzieć, że polityczno-teologiczne wierzenia dotyczące ewokacyjnej roli reprezentacji (a więc tego, że reprezentacja przedkłada przed nami to, co jedynie rzeczywiste), opierają się na solidnym mimetycznym przekonaniu o tym, że znaki, których używamy do przedstawiania czegokolwiek innego niż one same, nie mogą być rzeczami, które instensywnie skupiają na sobie uwagę. W tym sensie każda reprezentacja, która udanie bierze udział w społecznej wymianie, musi być mimetyczna, i odwrotnie: każda mimetyczna reprezentacja pada łatwo łupem politycznego zawłaszczenia, albowiem staje się przedmiotem transakcji, która m u s i odsyłać do wspólnych potrzeb. W innym wypadku, w wypadku zamazania aspektu zwrotnego, reprezentacja traci swą czystą mimetyczność, stawia opór wymianie i jak czysty pieniądz Arystotelesa, który po wiekach odrodzi się w czystej poezji Mallarmégo[27], ociera się o niezrozumiałość, która jest zaprzeczeniem wszelkiej ekonomii i wszelkiej polityki. Jeśli znaki nie dają się wymienić na wspólne potrzeby, to stają się, dosłownie, niepotrzebne i skazane na żywot pokątny, marginalny i wygnańczy.

Argumentowałem powyżej w taki oto sposób. Reprezentacja, będąc prymarnie relacją między materialnym znakiem a myślowym znaczeniem, jest w ostatecznym rozrachunku transakcją, jaka dokonuje się w publicznej sferze wymiany, przy czym to nie *signifiants* się wymienia, ale *signifies* (by użyć języka de Saussure'a), które zostają uznane za odpowiedniki społecznie uznawanych wartości. Jako taka, reprezentacja jest kategorią ekonomiczną, gdyż nie o znaki jako takie chodzi, ale o to, że każda reprezentacja wymusza poszukiwanie „ogólnego ekwiwalentu", który jest podstawowym warunkiem zaistnienia jakiejkolwiek wymiany. Ów ogólny ekwiwalent, powtórzmy, nie dotyczy materialnej sfery reprezentacji, lecz jej wyabstrahowanej wartości wspólnej dla uczestników wymiany. Z tego względu każda reprezentacja podlega politycznemu zawłaszczeniu, które przeja-

---

26/ Zob. J. Derrida *La dissémination*, Paris 1993, s. 228-236 oraz komentarz: M.P. Markowski *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 2003, rozdział: *Dekonstrukcja przedstawienia*, s. 225-267.

27/ Zob. na ten temat książkę J.-J. Goux *Les Monnayeurs du langage*, Paris 1984.

wia się w dążeniu do kontroli przedstawień ze względu na dobro wspólnoty. Kontrola ta jest możliwa tym bardziej, im mniej reprezentacja skupia się na sobie samej, a eksponuje swoje tranzytywne właściwości. Gdy reprezentacja zaciera swój zwrotny aspekt, wówczas wymyka się politycznemu zawłaszczeniu i każdy *oikodespotes* (jak mówił św. Paweł), czyli ten, kto dogląda właściwej cyrkulacji reprezentacji, wpada w szał, albowiem zdaje sobie sprawę, że nad potworami i ozdobami, które rodzą się poza celami ustalanymi wspólnie w przestrzeni publicznej, zapanować nie sposób.

Potwory i ozdoby

By zilustrować ten mechanizm odwołam się do jednego tylko przykładu, za to (żeby było ciekawiej), pochodzącego ze sfery przedwojennej polskiej krytyki literackiej. Otóż w „Ateneum", „czasopiśmie poświęconym sprawom kultury" (jak głosi podtytuł), w styczniu 1939 roku ukazał się dwugłos krytyczny na temat prozy Brunona Schulza. Dyskutantami byli Kazimierz Wyka i Stefan Napierski[28]. Dwugłos ten w istocie jest bezpardonową napaścią na autora *Sklepów cynamonowych*[29], przy czym argumenty obydwu nie przebierających w środkach polemistów sprowadzają się do wspólnego rozumowania: z punktu widzenia potrzeb współczesnej kultury (i jej przyszłości) proza Schulza jest prozą wsteczną i zdegenerowaną, a więc zasługującą na całkowite potępienie. „Nie zmienia hierarchii rzeczywistości" [159], jak pisze Wyka, „ani też nie staje się pozycją przyszłości", wobec czego należy się jej słuszna reprymenda. Argument to nie nowy, zdumiewające jest jednak uderzające podobieństwo retoryczne do późniejszych ledwie o kilkanaście lat rozpraw z pisarskimi dekadentami[30]. Co jednak najistotniejsze, to stylistyka obydwu tekstów, która wyraźnie pokazuje, że głównym terenem sporu jest odmienne rozumienie kwestii reprezentacji. Według Wyki i Napierskiego lite-

---

28/ K. Wyka, S. Napierski *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum", styczeń 1939 nr 1, s. 156-163. Wszystkie cytaty podaję już bez szczegółowej lokalizacji.

29/ Zofia Nałkowska pisała w *Dzienniku* w styczniu 1939 roku: „Niesłychaną napaść Wyki i Napierskiego w «Ateneum» na Schulza [...] uczuwam też jako zły bardzo symptomat", cyt. za: Z. Nałkowska *Dzienniki IV, 1930-1939. Część 2 (1935-1939)*, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 387.

30/ Szokujący (i zatrważający) jest argument Wyki, który pisze, że „zbyt wielu czyha na palenie książek i zbyt łatwym kosztem mogliby ci panowie czerpać słuszności, byśmy nie uprzedzali tego gestu, nie wyrywali łatwej broni. «Sanatorium pod klepsydrą» nawet spalone na stosie w niczym nie uderza młodego pokolenia, ponieważ zbieżność przypadkowa w latach wydania nie oznacza zbieżności istotnej" [159]. Ja, niestety, rozumiem to w sposób następujący: spalmy Schulza zanim spalą go faszyści. Jednak nawet wtedy, w postaci całopalnej ofiary, proza Schulza nas, młodych, nic a nic nie będzie obchodzić. Czy taki ton Wyka znalazł u Brzozowskiego, którego wówczas był zachłannym czytelnikiem? Nie odrzucałbym pochopnie takiej hipotezy, której przebadanie dużo mogłoby nam powiedzieć o kulturowych konsekwencjach „filozofii czynu".

ratura jest wyłącznie sprawą dodatnich „wartości kulturalnych" [159], w związku z czym, literatura będąca „kanonizacją antyhumanistycznego stanowiska" [157], musi zostać, ze względu na swoją szkodliwość społeczną, którą Wyka nazywa „niemoralnością artystyczną", wyrzucona poza sferę autentycznych wartości.

Przyjrzyjmy się bliżej tej potępieńczej metaforyce. Według Wyki Schulzowska „arlekinada" jest w oczywisty sposób anachroniczna (bo żeruje na „starych kawałach hiperromantycznych") i histeryczna (bo odsyła głównie do prywatnych obsesji autora). Jest jednak przede wszystkim wroga humanizmowi, „celowej organizacji naszych działań", albowiem Schulz odrywa czas od człowieka i nie przemienia ludzkiej „psychiki w artyzm", lecz pozwala „rzeczom martwym" „zastąpić człowieka". Z tego powodu rzeczywistość przedstawiana przez pisarza staje się „kaprysem", „niepochwytnym dla zintelektualizowanych określeń". To najpoważniejszy zarzut Wyki: człowiek został podmieniony przez martwe rzeczy, które opierają się rozumieniu. „Ludzie są sprowadzeni do gatunku przedmiotów, grają tę samą rolę substratu dla przemian automatycznych, co drzewa i domy rzucone pod działanie zachodu słońca, bierne świadki barw po nich przepływających". To właśnie Wyka nazywa a n t y h u m a n i z m e m, czyli konstruowaniem przedstawień samozwrotnych, w których język przemienia się w „same kule kolorowe, rozpylone przepływem chmur, cieni i świateł" i odsłania „egzotykę martwoty". To najistotniejsza metafora, która zdominuje też retorykę Napierskiego: teksty Schulza to „trupie zabawki" (Napierski), których nie sposób ożywić i wprowadzić do obiegu kultury. Owa „pogrzebowa wspaniałość ozdób" (Wyka) nie może znaleźć się w centrum humanistycznej kultury (to byłaby jej klęska) i dlatego ten „epos emerytury i dziwactw" powinien pozostać na jej marginesie, poza obiegiem autentycznych wartości. Zauważmy przy tym, że Wyka starannie dobiera określenia ekonomiczne. Schulz według niego dokonuje „zamiany czasu na fantastykę", z czego wynikać ma koncepcja literatury wymieniająca psychikę ludzką na martwe przedmioty, a w konsekwencji rzeczywistość na język pozbawiony odniesień. Zadaniem krytyka będzie więc wskazanie i potępienie owych sfer oporu reprezentacji, który to opór Wyka nazywa „pozorem na usługach plazmy".

Zrobi to precyzyjnie Napierski, który za cel ataku obiera „szkaradną ornamentacyjność"[31]. Oto najciekawsze wyjątki serii, w której ultranowoczesne zarzuty dotyczące martwego języka i zarzuty dotyczące „zbytku" niebezpiecznie zbliżają się – przypomnijmy: jest rok 1939 – do faszystowskiej i komunistycznej

31/ W tym sensie idzie wiernie za argumentacją Adolfa Loosa, autora słynnego eseju *Ornament und Verbrechen* [*Ornament i zbrodnia*] z 1908 roku (pierwszy raz opublikowanego w języku niemieckim w roku 1930), którego główna teza brzmiała tak oto: rozwój kultury polega na usuwaniu ornamentów z przedmiotów życia codziennego. Co dla Papuasów i dzieci jest oczywiste, dla dorosłego człowieka współczesnego jest znakiem degeneracji. Ornament nie jest produktem naturalnym, zaś jego brak jest przejawem intelektualnej siły. Według Loosa kultura nowoczesna musi odrzucić ornamenty, albowiem te, skupiając uwagę na sobie samych, przeszkadzają cyrkulować prawdziwym wartościom. Ta właśnie drogą podąża Napierski.

metaforyki kultury jako zdrowego i silnego organizmu, nieskażonego niczym obcym[32]:

> Schulz jest tyleż przerafinowany, co nieudolny: to w istocie jedna i ta sama cecha płynąca z organicznego niedoboru. Nadmiar jego słów, zbytek wymowy, zachrypła od przejęcia swada – przebija się przez jakieś opary, dudni głucho, przebrzmiewa mozolnie i bez echa. [...] Autor ten bowiem ciągle grzebie się w resztkach, gmera i pławi w odpadkach, to stanowi o kulturalnej i społecznej ujemności podobnego zjawiska. [...] Są to trupie zabawki, przesycony roztwór, martwe kryształy, napuszczone obojętnymi barwnikami. [...] Jest to często solenne i koślawe gadulstwo, pełne grandezzy piętrzenie pleonazmów. [...] Łechtliwość wyobraźni, jej improdukcyjna pobudliwość gonią za bodźcami, za jaskrawością, krzykliwością barw, za fatałaszkami i brzękadełkami, za wszelkimi fortissimo, jak za zastrzykiem morfiny, który, jak wiadomo, tworzy krótkotrwałą i wysiloną feerię. [...] Liryzm podobnego szalbierstwa bywa odrażający. Jest to schylkowość, która całkiem bierze się na serio, grubo zapóźniony „dekadentyzm" i obfita jego kostiumologia, doprowadzona mimo woli do absurdu, do unicestwienia. [...] Widzimy, że są to kiepskie efekty, pozbierane ze szmir całego świata, figury z poza spleśniałych kulis [...]. To wszystko należy do secesji i do ogranego jej repertuaru. Stiuki, ozdoby, zakrętasy, figlasy, marginalia, esy-floresy, wypuczenia; [...] pasożytowanie stylu; rozkrzewienie, sztucznie pędzona „bujność", „liany i dżungle" (tapet) – to rozplenienie się wegetatywności, tak bliskie majaczeniu, jakie spotyka się u ludzi nieopanowanych [...], którzy nie potrafią sobie dać rady z instynktami, ulegają im, folgują, zamiast je skanalizować. [...] Proza ta rozłazi się w szwach, zszywana z barwnych, zbyt barwnych, jaskrawych galganków i skrawków, strzępi się, jak tu i ówdzie grymaśnie pruty haft.

Widać wyraźnie wzorzec, do jakiego przykłada Napierski prozę Schulza i który sam nazywa „tokiem normalnego realizmu". Jest to pisarstwo – jak by on to powiedział – żywe, oszczędne w słowach, przejrzyste, organicznie zespolone, pozbawione ozdób, opanowane i nie ulega wątpliwości, że ten realistyczny model reprezentacji jest modelem wyraziście opresywnym. Najlepszym określeniem Schulzowskiej prozy zdają się być tedy „brudne, nieprzejrzyste plamy": brud kryje w sobie konotacje moralne (którymi nasycony jest tekst Napierskiego), nieprzejrzystość zaś odsyła do waloryzowanego negatywnie modelu literatury, z którego nie da się wyabstrahować żadnej społecznie użytecznej wartości. Proza Schulza jest albo potworna (bo niespójna, niejednorodna i odrażająca), albo ornamentacyjna (bo nie ma w sobie żadnej zdrowej substancji)[33].

32/ Odwołuję się tu do analiz Zygmunta Baumana przedstawionych w książce *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.

33/ O „rzeczy potwornej", której nie możemy sobie nijak wyobrazić, a więc nie potrafimy jej umieścić w jakimkolwiek tradycyjnym cyklu wymiany, pisał Fredric Jameson, że jest „tym bezimiennym, obcym istnieniem, które udomawiamy za pomocą najbanalniejszych antropomorficznych pojęć rozumu, wyborów, motywów, wzlotów wiary, nieodpartych odruchów i tym podobnych" (*Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991, s. 248-249).

Ten niewybredny atak Wyki i Napierskiego pokazuje dobrze, jak działa polityczny mechanizm reprezentacji. „Stiuki, ozdoby, zakrętasy, figlasy, marginalia, esy-floresy, wypuczenia" nie dają się w y m i e n i ć na żaden program, nie ma w nich sensu, który zbudowałby wokół siebie jakąkolwiek wspólnotę, wobec czego mogą być jedynie, jak pisze Wyka, „sankcjonowaniem chaosu". Są nieprzetłumaczalne na żadny inny język i dlatego – z punktu widzenia jakiegokolwiek programu kulturowego – jako prywatne obsesje, jako wypuczone ozdoby, jako chore urojenia, są całkowicie bezużyteczne. Z tego powodu, powiada Wyka, należy je spalić, dlatego, dodaje Napierski, trzeba je zwymiotować (bo „nie jest to potrawa strawna, lub choćby jadalna"). W obu wypadkach dzieło, które z naciskiem tematyzuje nietranzytywny aspekt reprezentacji, zostaje poddane surowym regułom ekonomii. Nie da się wymienić? Do diabła z nim! Jak widać, reprezentacja, która jest z istoty swej ekonomią, nigdy nie ucieknie od teologii.

Sygnalizuję tu tylko złożony i przepastny problem nieekonomiczności teratologii, którym obszerniej zajmę się kiedy indziej.

Ewa REWERS

Więźniowie transkulturowej wyobraźni

Konstruktorzy więzienia

Zdążyliśmy się już przyzwyczaić do tego, że powiązanie narracji z tożsamością, dwóch terminów bardzo często używanych w dociekaniach uczonych humanistów, prowokuje do stawiania kolejnych pytań, chociaż po wielu latach dyskusji można odczuć także symptomy pewnego znużenia problemem, aby nie powiedzieć – wyczerpania. Z antropologią literatury, a tym bardziej z jej problemami, rzecz ma się jednak inaczej. Raczej zapewne chcielibyśmy się dowiedzieć czym antropologia literatury zajmować się może oraz jakie w realizacji swoich zamiarów dostrzega problemy, niż potrafilibyśmy dzisiaj konfrontować spójne koncepcje, jednoznacznie wiązane z tak nazwanym obszarem badań. Zapewne wielu z nas podziela pogląd, który najdobitniej sformułował ostatnio Ulrich Beck[1], o konieczności powoływania nowych specjalności badawczych, trafniej powiązanych z rzeczywistością nowego tysiąclecia, niż ukonstytuowane najczęściej w XIX wieku dyscypliny akademickie. Oczywiście, mowa tu o nieuchronnym nowym podziale pracy pomiędzy dyscyplinami naukowymi, który zmusi także do refleksyjnej odpowiedzi na pytanie o tożsamość uprawiających je badaczy. Uwagi Becka, mające w tle przekonanie o zmierzchu wieku epistemologii, opierają się jednak przede wszystkim na czysto socjologicznej obserwacji, dotyczącej zanikania tożsamości zbiorowych opisywanych dotychczas przez tradycyjne kategorie humanistyki, w tym nazwy starych dyscyplin naukowych. Zasługują zatem na uwagę, w kontekście rozważań nad narracją i tożsamością, z przynajmniej trzech powodów.

Po pierwsze, Beck wyraźnie mówi o tym, że występujące w roli monopolistek tradycyjne dyscypliny coraz rzadziej odwołują się w walce o zachowanie dotychczasowych pozycji do argumentów przedmiotowych i metodologicznych, jako że

1/ U. Beck referuje swoje stanowisko m.in. w wywiadzie zamieszczonym w „Krytyce Politycznej" nr 3.

ekonomiczne podstawy zacieklej obrony przywilejów są aż nazbyt czytelne, a świadomość wspólnej *episteme* niepewna, ponieważ podważana nieustannie w wyniku wewnętrznych sporów. W tym zamieszaniu coraz lepiej radzą sobie te dyscypliny, których nie osłabia lęk przed utratą tożsamości. Inaczej rzecz ujmując – te, które nie muszą toczyć wewnętrznej walki o zachowanie metody, paradygmatu, standardów naukowości itd., czyli zużywać energii na podtrzymywanie wygasającej zbiorowej tożsamości, która w świetle nowych tendencji wydaje się trudna do utrzymania.

Po drugie jednak, Beck nie bez powodu ma pretensje do starych dyscyplin o to, że nie tylko z rozmysłem przeszkadzają w konstytuowaniu się nowych, lecz same rozwijają się wolniej niż otaczający je świat. Po części wpływa na to fakt, że kierują się ograniczeniami typowymi dla państw narodowych, które usiłują wyznaczać im nadal instytucjonalne ramy, podstawy ekonomiczne, wreszcie narzucać konstrukcje światopoglądowe. Tymczasem, modele tożsamości kolektywnej, takiej jak narodowa, etniczna, klasowa, religijna, tracąc pierwszoplanowe znaczenie w świecie refleksyjnej nowoczesności, pociągają za sobą dyscypliny podobnie się autoidentyfikujące, trwające przy ideach autonomii, centralizacji, obronie i nieprzenikalności własnych granic. To sprawia, że coraz ważniejsze obszary życia społecznego zostają przez nie pominięte, ponieważ nie pozwalają się ujmować jako egzemplifikacja lub przedłużenie istniejących perspektyw badawczych. To z kolei pozwala takim dyscyplinom, jak antropologia – przywołuję w tym miejscu przykład Becka – wyćwiczonym w otwieraniu się na nową rzeczywistość i – dodajmy – pozbawionym na ogół scjentystycznych zahamowań, rozlewać się na niezagospodarowane tereny. Z całą pewnością przecież przekraczanie granic narodowych stanowi od początku jedno z fundamentalnych założeń antropologii i zarazem przedmiot jej badań.

W ten sposób nowe antropologie: literatury, obrazu, mediów, itp., posługując się strategią *bricoleura,* do której z racji pochodzenia samego terminu mają przecież prawo, używają rozproszonych fragmentów wiedzy i metod: socjologicznych, lingwistycznych, medioznawczych czy literaturoznawczych i składają z nich nowe całości, zgodnie z „użytecznością", jaką z własnej perspektywy w nich dostrzegają. Może nie warto byłoby o tym mówić, gdyby nie to, że podstawową rolę w tym procesie odgrywa dość szeroko rozumiana kategoria narracji, właśnie z racji swej „użyteczności". Aby odpowiedzieć na podstawowe pytania dotyczące tego, czym się zajmują i kim są, a zatem co stanowi o ich tożsamości, przytaczają bowiem „nowi" antropologowie najczęściej opowieści oparte na narracjach dość dobrze już uchwyconych przez różne koncepcje narratologiczne. Stanowią one doskonały przykład tożsamości wytwarzanej, autorefleksji antropologicznej konstruującej się jednocześnie z jej przedmiotem badań. Otrzymujemy w ten sposób ciekawą strukturę narracyjną, na którą składają się trzy poziomy: narracje kulturowe badane przez antropologów, narracje samouzasadniające/tożsamościowe, konstruowane przez antropologów oraz narracje reprezentujące dyskurs współczesnej antropologii. Wtedy jednak pozostaje otwarte pytanie będące konsekwencją

dwóch wcześniej wspomnianych tendencji oraz trzeciego wniosku wyciągniętego z poglądu przedstawionego przez Becka: jak antropologia literatury, wypełniająca jeden z takich źle zagospodarowanych obszarów współczesnych praktyk kulturowych, radzi sobie z wpisywaną dzisiaj w tę nazwę podwójną tautologią? A także, z wymiany pomiędzy antropologią i literaturą, jakie ta pierwsza czerpie korzyści, bo o korzyściach drugiej opowiadają przecież od dawna sami antropologowie?

Ponieważ nie znam odpowiedzi na te pytania, swoje miejsce w dyskusji o związku narracji z tożsamością określę najpierw odwołując się do wypowiedzi Deleuze'a, który – pytany o możliwości filozofii kina – mówił: „Do spotkania między dwoma dyscyplinami nie dochodzi wtedy, gdy jedna zaczyna zastanawiać się nad drugą, lecz wtedy, gdy jedna dyscyplina zdaje sobie sprawę z tego, że musi rozwiązywać na swoim gruncie i własnymi środkami problem podobny do tego, przed którym staje ta druga"[2]. To właśnie przydarzyło się filozofii, socjologii, historii, psychologii, antropologii, studiom kulturoznawczym oraz wszelkim sztukom, w których użycie terminu narracja ma nie tylko metaforyczne uzasadnienie. Nie znaczy to jednak wcale, że zmierzają lub zmierzać powinny do wspólnego czy uzgodnionego rozwiązania problemu. Przeciwnie, właśnie obserwując jak na swoim gruncie i swoimi środkami sobie z nim radzą, dostrzec możemy dopiero złożoność i atrakcyjność stojącego przed nami zadania oraz chybotliwość i ograniczony zasięg zawieranych sojuszy. A jak już wcześniej powiedziałam, to wokół zadania właśnie, wokół konsekwencji łączenia dzisiaj narracji z tożsamością będzie krążyła moja wypowiedź – mniej troszcząc się o międzydyscyplinarne sojusze i granice. Obranie takiej perspektywy sygnalizuje już umieszczone w tytule pojęcie transkulturowości, które odnosi się równocześnie do rzeczywistości podmiotowej i przedmiotowej. Ma też filozoficzny raczej niż antropologiczny rodowód.

Zacznijmy od tego, że pierwszym punktem wyjścia tych rozważań są trzy pojęcia, które ukierunkowują współcześnie badania nad tożsamością. Te pojęcia to: narracja, przeciwstawiana jej często fragmentacja oraz wyobraźnia, której status zostanie nieco dalej dookreślony. Wzajemne usytuowanie tych pojęć względem siebie dynamizuje wewnętrzną grę różnych typów tożsamości z jej jednostkowymi i zbiorowymi formami. Bardzo ważne w tym momencie staje się podkreślenie, że narracja, fragmentacja i wyobraźnia są terminami należącymi, z jednej strony, do języków wymienionych wyżej dyscyplin oraz sztuk pięknych – w najbardziej tradycyjnym tego słowa znaczeniu – z drugiej strony natomiast, posługują się nimi użytkownicy nowych mediów, badacze kultury popularnej i urbaniści. Narracja, fragmentacja i wyobraźnia współdecydują bowiem także o przebiegu praktyk życia codziennego, w ramach których, świadomie lub nie, wytwarza się i aplikuje strategie tożsamościowe. Stanowią, inaczej rzecz ujmując, trzy wierzchołki trójkąta, w który wpisać można tożsamość.

2/ G. Deleuze *The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze*, w: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, G. Flaxman (ed.), London 1997, s. 16.

Zanim przedstawimy niektóre okoliczności tego „wpisywania", dodajmy, że drugim punktem wyjścia do dalszych rozważań będzie to, co Gianni Vattimo nazwał odchodzeniem nauk humanistycznych od nowoczesnej utopii przezroczystości i klarowności na rzecz tematyzacji świata, rozumianej jako przekształcanie tego, co realne, w to, co baśniowe[3]. Vattimo powoływał się tu na Nietzschego, a właściwie na rozdział *Zmierzchu bożyszcz*, zatytułowany *Jak „świat prawdziwy" stał się w końcu baśnią*. W jego zakończeniu Nietzsche pisał: „«Świat prawdziwy» – idea na nic już nieprzydatna, nie zobowiązująca już nawet – stała się niepożyteczną, niepotrzebną, zatem obaloną ideą: precz z nią!"[4]. Vattimo tę nową baśniowość świata wywodzi najpierw z wielości jego obrazów rozpowszechnianych przez media komunikacji, co dzisiaj dość powszechne, następnie jednak ze współczesnych „świato-obrazo-twórczych" praktyk nauk humanistycznych.

Rozprzestrzenianie się różnych obrazów świata, w którym nie tyle różnorodność tych obrazów jest ważna, ile niekontrolowany przebieg ich „rozmnażania", prowadzi do utraty „zmysłu realności". Strata nie jest przy tym zbyt wielka – dodaje Vattimo – ponieważ na skutek działania perwersyjnej, wewnętrznej logiki, sama realność materialno-obiektywnego świata, opisywana przez stechnologizowane nauki, przekształca się w towar i obraz, „fantasmagorię masowych mediów"[5]. W powstających obrazach świata dominującą rolę odgrywają wówczas przekrzykujące się nawzajem lokalne „racjonalności", pogłębiając wrażenie rozpadania się wspólnej, stałej, uporządkowanej rzeczywistości, a wraz z nią całościowej, stabilnej, kolektywnej i jednostkowej tożsamości. Medialnej fragmentacji obrazu świata towarzyszy dezorientacja i zagubienie jednostek rozdartych między nostalgicznym wspomnieniem bezpiecznej swojskości i zachwycającą erupcją innych światów, co stanowi wyzwanie dla nauk humanistycznych i sztuki. To one bowiem posługują się dwiema strategiami scalającymi: narracją i wyobraźnią. Pierwsza z nich pozwala zbudować spójną opowieść z tego, co doświadczone i doświadczane, wykorzystując w tym celu fragmenty rzeczywistości, w której jesteśmy zanurzeni. Druga, zarówno w metaforycznym, jak i dosłownym znaczeniu tego słowa, buduje nowe przestrzenie zanurzenia oraz sposoby naszego poruszania się w nich.

Z drugiej strony jednak, Vattimo wskazuje właśnie na nauki humanistyczne, które „konstytuują samą obiektywność świata" w ramach tej samej, nietzscheańskiej strategii: nie ma już faktów, pozostały interpretacje. W *La società trasparente* pisał: „Bardziej sensowne będzie uznanie, że to, co nazywamy «realnością świata» jest «kontekstem» mnogości wytwarzanych baśni i zadanie oraz znaczenie nauk humanistycznych leży dokładnie w tematyzowaniu świata według nich"[6]. Innymi słowy, rewolucja w naukach humanistycznych rozpoczyna się od momentu, w któ-

3/ G. Vattimo *The Transparent Society,* przeł. D. Webb, Cambridge 1992, s. 24.

4/ F. Nietzsche *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem,* przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1905-1906, s. 30.

5/ G. Vattimo *The Transparent...*, s. 8.

6/ Tamże, s. 25.

rym uświadomią sobie one własny „baśniowy" charakter. Stąd, pisze dalej Vattimo, kariera pojęcia narracji w dyskusjach historyków i socjologów oraz poszukiwania retorycznych modeli historiografii. Czy zatem nie lepiej pogodzić się z tym, że wszystko, co mogą nam zaoferować, to nowe doświadczenie poruszania się między „światoobrazami", wytwarzanymi na własnym gruncie, rodzaj emancypacji, wolności, który – doda Vattimo – polega w rezultacie na dezorientacji? Podążając za Vattimo, wracamy zatem znowu, tym razem frontowymi drzwiami, do problemu wielopoziomowości strategii narracyjnych, charakteryzujących jak się okazuje nie tylko antropologię literatury, lecz nauki humanistyczne w ogólności. W gęstwinie mniej lub bardziej uświadamianych i poznanych strategii narracyjnych nauki te gubią dominujący jeszcze w kulturze nowoczesnej mit o przezroczystości i klarowności świata. Nie dlatego, że wszystkie lokalne racjonalności wydają im się względne i niepewne, nie dlatego także, iż stojące na straży wizji przezroczystego świata dyscypliny naukowe, takie jak np. fizyka, nie radzą sobie z tą wizją zbyt dobrze. Dzieje się tak pod naporem odpowiedzialności za nagromadzony przez różne kultury i epoki, nieskończony w praktyce, ciąg opowieści, których narracje, przenikając się nawzajem, tworzą sieci niejasnych przekazów, z których wydobyć się nie sposób.

Projekt Vattimo, z dzisiejszego punktu widzenia, uznać można mimo wszystko za bardzo optymistyczny. Jego punktem wyjścia miało być przecież stworzenie nowego podmiotu ludzkiego zdolnego do twórczego życia i wolnego od neurozy, o której źródłach była mowa wcześniej. Podstawową rolę w tej ponowoczesnej utopii pełniła wiara w to, że nauki humanistyczne potrafią w sposób krytyczny wykorzystać swą zdolność do poruszania się między narracjami, w ramach szerszego, emancypacyjnego projektu. Inaczej rzecz ujmując, że uzyskana w ramach „hermeneutycznego zwrotu" świadomość własnej „baśniowości" pozwoli im spełnić rolę przewodnika w gąszczu „baśni – pozorów" wytwarzanych na gruncie innych praktyk kulturowych i sprawujących władzę nad codziennym życiem. A zatem, będziemy mogli mówić także o zwrocie hermeneutycznym w wyłaniających się jednostkowych strategiach tożsamościowych. Ich krytyczne nastawienie wykorzystać by można po to, aby wyprowadzać tożsamości nie tylko z więzienia nadmiaru dławiących je opowieści, lecz także przetwarzającej te opowieści transkulturowej wyobraźni, nie kierując ich jednocześnie na powrót do matecznika źródłowych mitów.

Dzisiaj najważniejsze wydają mi się dwie korekty, które należałoby wnieść do tego projektu: po pierwsze, zjawisko tematyzacji świata przekształciło się w strategię samouzasadniającą, tzn. jej efektem jest nie tylko rozprzestrzenianie się obrazów, opowieści i narracji, lecz także ich interpretacji, które po części przejmuje się z humanistycznych wywodów i sprzedaje jako medialny towar (np. *Simulacres et Simulation* Baudrillarda w *Matriksie* braci Wachowskich). Krytyczny, przez co rozumiem również mediacyjny status humanistyki po zwrocie hermeneutycznym, stanął tym samym pod znakiem zapytania. A przecież to hermeneutyka czyniła możliwym przejście od myślenia o tożsamości w kategoriach reprezentacji, do uj-

mowania ich jako złożonych mechanizmów translacji. Tymczasem pojęcie translacyjnej tożsamości wprowadzono dopiero na gruncie studiów postkolonialnych pod naporem wyników badań empirycznych dotyczących procesów migracji. Po drugie, w następstwie praktyk „baśniowej wyobraźni" nie tworzy się oczywiście i nie zakłada jakiejś obiektywnej natury świata oraz monologicznej o niej opowieści – ich emancypacyjny efekt, w stosunku do starych, monologicznych opowieści, okazuje się złudzeniem. Więzienie nie przypomina wprawdzie już twierdzy czy panoptikonu z centralnie usytuowanym strażnikiem, lecz wieloznaczną, hybrydyczną przestrzeń, szczelnie wypełnioną gąszczem opowieści, z której, czy od której nie ma ucieczki. Trudno w niej znaleźć też miejsce na własną opowieść, na to, co Giddens nazywa „oryginalnymi faktami myślowymi, uczuciowymi i pragnieniami"[7] – nie zapożyczoną zatem tożsamość. Chciałoby się w tym miejscu powtórzyć raczej za Italo Calvino: wszędzie jest Pomona.

Co najważniejsze jednak, jednostce „trudno wyobrazić sobie świat życia, który jest siedzibą wszystkich światów życia"[8], jak pisał Venn – światem niemożliwej do określenia przynależności, tożsamości fraktalnej lub posiadającej strukturę kłącza. W tym świecie nie tylko nieustannie pisze się, przepisuje, kopiuje i hybrydyzuje opowieści, lecz także domaga się zawieszenia opresyjnych kryteriów marginalizujących jedne narracje po to, by inne mogły rościć sobie prawo do uniwersalności. Tym samym problem tożsamości uwikłany został w stałą kontestację kolejnych struktur narracji historycznych, etnocentrycznych, antropocentrycznych, kontestacji, którą uprawiać jednak nadal można tylko po zaakceptowaniu, instytucjonalnym czy dyscyplinarnym, kontestowanych punktów widzenia. Raz jeszcze zatem: wszędzie jest Pomona.

Konstrukcja więzienia

W tym miejscu chciałabym sformułować dwie tezy, które zamierzam rozwinąć w dalszej części tego wywodu.

1. Narracje tożsamościowe ulegają postępującej prywatyzacji, co sprawia, że wymagają wielopiętrowych translacji, w następstwie których stają się tworami transkulturowymi i transnarodowymi.
2. Druga rewolucja wyobraźni doprowadziła najpierw do destabilizacji tożsamości narracyjnych, później do instytucjonalizacji własnych wytworów zastępujących „stare" tożsamości.

Kiedy mowa o narracjach tożsamościowych, pojawia się najczęściej koncepcja jednostki ludzkiej jako bytu czasowego, zdolnego do autorozumienia i porządkowania swojej biografii w sekwencje zdarzeń. Takie ujęcie ułatwia eksplorowanie analogii między życiem ludzkim a strukturami narracyjnymi, ponieważ osadza

---

7/ A. Giddens *Nowoczesność i tożsamość. „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001, s. 261.

8/ C. Venn *Narrating the postcolonial*, in: *Spaces of Culture*, M. Featherstone, S. Lash (eds.) London 1999, s. 263.

je w szerszym kontekście czasowości i historyczności[9]. Oznacza też przejście od koncepcji tożsamości ahistorycznej (istotowej, esencjalnej) ufundowanej na metafizycznych podstawach i rozwijanej w różnych postaciach przez klasyczną filozofię podmiotowości, do zanurzenia podmiotu w strumieniu historii, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Jeśli jednak przyjrzeć się założeniom ontologicznym, do których odsyła narracyjna koncepcja tożsamości, zobaczymy czasowość pozbawioną swego elementarnego, wydawałoby się dopełnienia, jakim jest przestrzenność. Co więcej, oparta na czasowej i historycznej konstrukcji podmiotu koncepcja narracyjnej tożsamości wspiera się na metafizycznym założeniu o istnieniu uniwersalnych struktur rozumienia. Nie podzielam takiego poglądu. Właśnie to, że narracja jest strukturą poznawczą skłaniałoby raczej do kulturowego pojmowania jej historyczności i czasowości. Podobnie rzecz się ma z pamięcią i projekcją.

Przede wszystkim jednak narrację, fragmentację i wyobraźnię, na których opieram tu pojęcie tożsamości, skłonna byłabym przedstawiać jako struktury czasowo-przestrzenne, choć być może nie w takim samym stopniu i z pewnością nie w taki sam sposób eksponujące oba połączone wymiary. Aby to jednak było możliwe, podmiot narracji tożsamościowej odróżnić należy najpierw od podmiotu epistemologicznego, który stanowi klasyczną figurę filozofii. Przenika jednocześnie także do innych dyscyplin, o czym już pisał przed wielu laty Norbert Elias[10]. Tam też, chociażby w socjologii Parsonsa, jako jednostkowy aktor, dorosły wyabstrahowany z procesu dorastania, umieszczony zostaje ponad społeczeństwem, które przecież i tak przedstawia się jako system i lokuje ponad jednostkami. Trzeba zatem przywrócić mu dzieciństwo i młodość, zanim jako dorosły, samowystarczalny podmiot poznania (np. Kantowski) zacznie porządkować świat i ustalać zależności, z których na pierwszy plan wysuną się logiczne i czasowe. To pozwoli mu powrócić do innych istot i do rzeczy, spojrzeć na siebie jako na to, co najbardziej własne, lecz i fragment tego, co zewnętrzne zarazem, również bez dystansu poznawczego, w nierozerwalnej współzależności z innymi.

Narracja autobiograficzna, „historia życia", konstruowana jest z reguły z punktu widzenia autonomicznego podmiotu, który biograficzne przedsięwzięcie podejmuje w imieniu „innych" lub pod ich nieobecność: swoich wcześniejszych postaw i decyzji życiowych, osób, których już nie ma lub tych, którzy są, lecz milczą. Ten dystans poznawczy autobiograficzna narracja wykorzystuje – pisał Bourdieu – wykazując nadmierne zainteresowanie koherencją i koniecznością. Okazuje się stronniczo motywowana przez troskę o nadanie znaczenia, usprawiedliwienie, ukazanie wewnętrznej logiki przeszłości i przyszłości. „To życie jest organizowane jako historia i rozwijane zgodnie z chronologicznym porządkiem, który jest także porządkiem logicznym, z początkiem, źródłem (oba w znaczeniu rozpoczęcia, za-

9/ Temu zagadnieniu poświęcona została książka K. Rosner *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

10/ N. Elias *The Civilizing Process*, Oxford 1978, pp. 221-263.

sady, *raison d'être*, pierwotnej siły) i zakończeniem, które jest także celem"[11]. Bardzo łatwo przejść zatem od dominacji podmiotu epistemologicznego w naukach humanistycznych, do czynienia ideologami własnego życia autorów narracji autobiograficznych i biograficznych.

Na dobrą sprawę przecież, powróćmy do Deleuze'a, wytwarzanie historii życia to opowiadanie nowej „baśni", dopasowywanie się do retorycznej iluzji, a także potocznych czy medialnych reprezentacji egzystencji, którą wzmacnia tradycja. Selekcja najważniejszych wydarzeń, budowanie przyczynowych związków szczególnie łatwo przychodzi zawodowym interpretatorom przyzwyczajonym do kreacji znaczeń i nadawania im statusu bezspornych faktów czy „uniwersalnych" reguł. Bourdieu domagał się wyjścia narracji tożsamościowych z tej klaustrofobicznej przestrzeni zamkniętego, uporządkowanego świata iluzji i jako przewodniczkę wskazywał awangardową powieść, w której, jak pisał Robbe-Grillet, „rzeczywistość jest nieciągła, formowana z elementów zestawianych bez uzasadnienia, każdy z tych elementów jest jednorazowy i wszystkie coraz trudniejsze do uchwycenia, ponieważ wszystkie ukazują się nieoczekiwanie, nie w porę i na chybił trafił"[12]. Narracje tożsamościowe znalazły się zatem pomiędzy bardzo silnie w tradycji zakorzenionym dążeniem do przedstawiania życia jednostki jako zamkniętej, autoreferencjalnej, narracyjnej jedności oraz doświadczeniem jej otwarcia na nieuporządkowaną, nieciągłą, wielodyskursywną rzeczywistość.

Problem jednak w tym, że aby tę nową szansę stojącą przed narracjami tożsamościowymi wykorzystać, należało przywrócić sens stwierdzeniu, że sposób istnienia człowieka jest czasowy i przestrzenny zarazem, zaakceptować najpierw proces, który Martin Jay nazwał rekorporalizacją podmiotu myślącego[13]. To ciało pozwala bowiem umieścić podmiot zarówno w przestrzeniach mentalnych, jak i fizycznych, w czasie uniwersalnym i czasie bezpowrotnie upływającym, zakwestionować dystans dzielący podmiot od innych. Cielesność ujmowana jako determinanta doświadczenia wewnętrznego i zewnętrznego pojawiła się już u François-Pierre Maine de Birana. Cielesność i seksualność jako źródła doświadczenia, prowokowały skutecznie do przywrócenia wagi pożądającemu ciału i to nie tylko jako tematowi w sztuce. Uznanie istnienia konkretnego ciała na gruncie filozofii klasycznej zawdzięczamy m.in. Ludwigowi Feuerbachowi i Karolowi Marksowi, których materialistyczna koncepcja praktycznego raczej niż myślącego podmiotu pozwalała na usytuowanie teorii w kontekście doświadczenia żywego ciała. Szukając innej tradycji możemy zacząć także od Bergsona. Jego dociekania filozoficzne powracają nieustannie ku ciału – ciału splecionemu ze świadomością. W *Materii i pamięci* pojawia się ciało jako jedność – przed podziałem na umysł i materię. Tak rozumiane

---

11/ P. Bourdieu *The biographical illusion*, trans. Y. Winkin, W. Leeds-Hurwitz, in: *Identity: a Reader*, P. du Gay, J. Evans, P. Redman (eds.) London 2000, s. 298.

12/ A. Robbe-Grillet *Le miroir gui revient*, Paris 1984, s. 208.

13/ M. Jay *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 318.

ciało może być podstawą wszystkich naszych aktów percepcji, podstawą działania w świecie, podstawą narracji tożsamościowej, jej wewnętrznym rytmem, układem ruchomych cezur. Dążeniem tego żywego ciała nie jest jednak konstruowanie scalających doświadczenie autobiograficznych narracji, lecz poruszanie się w świecie, zdolność do bycia centrum i nośnikiem wyborów oraz, co najważniejsze, stałej, bezpośredniej, łączności ze światem, której zawiesić czy wziąć w nawias nie sposób.

Trafny przykład tej zmiany w ujmowaniu podmiotowości przytoczył Elias[14] charakteryzujący osobowość otwartą, konstytuującą się w procesie nierozerwalnej współzależności z innymi. Jest to przykład tańca, który ma treść społeczną: mazurka, menueta, poloneza, tanga, rock'n'rolla. Przed oczyma staje nam wówczas obraz mobilnych figuracji, tanecznych figur, które mogą z pewnością być tańczone przez różnych ludzi, lecz bez fizycznej różnorodności tańczących jednostek nie ma tańca. To absurd powiedzieć, twierdził Elias, że tańce są mentalnymi konstrukcjami oderwanymi od obserwacji jednostek, a skoro tak, to możemy także wyobrazić sobie państwa, miasta, rodziny itd. jako figuracje. Wraz z przyjęciem czasoprzestrzennej perspektywy wskazujemy na wielorakie sposoby łączenia się ludzkich istot ze światem – przede wszystkim poprzez muzykę, sztukę, architekturę, które przekraczają granice narracji, a także – napisze Welsch[15] – ludzką miarę, czy ludzki punkt widzenia, co oczywiście oznacza odwrót od tradycji kantowskiej i rewizję obu znaczeń, w jakich Heidegger używał terminu humanizm.

Oznacza to także krytykę epistemologicznego i konstytuującego się w narracyjnych strategiach rozumienia podmiotu. Taką krytykę przygotował Foucault, zwracając się w kierunku historii seksualności i lokując współczesną samoświadomość właśnie w seksualności. A jednak, chociaż „historia kreacji samoświadomości w ciele seksualnym zakłada zastąpienie teorii podmiotu teorią ciała. [...] Foucault z pewnością nie może przyjąć rozwiązania proponowanego przez Merleau-Ponty'ego: pożądające ciało nie jest dla niego ciałem żywym, zjawiskowym, nie jest namacalną, wcieloną podmiotowością"[16]. Foucault nie budował zatem filozofii ciała. W ciało wpisane zostają strategie społeczne, nie jednostkowe. Szczególnie w *Nadzorować i karać* widoczne jest zastąpienie filozofii podmiotowości „polityczną (ekonomią) technologią ciała". Foucault odrzucając podmiotowość samowyjaśniającą i nie podzielając semiotycznego zaufania do języka, pożądanie odłączył jednocześnie od podmiotowości i od języka. To Kristeva, w przeciwieństwie do Foucaulta, Derridy i Lacana, nie rozdziela ostatecznie ciała, jako konstruktu teoretycznego, od ciała biologicznego, złożonego z kości, mięśni i hormonów. Dla niej, jak pisał Michael Payne „ciało jednocześnie jest i nie jest zewnętrzne w sto-

14/ N. Elias *The Civilizing...*, s. 62.

15/ W. Welsch *Art. Transcending the Human Pale – Towards a Transhuman Stance*, „International Yearbook of Aesthetics" 2001 vol. 5, pp. 3-23.

16/ Ch.C. Lemert, G. Gillan *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, przel. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa-Wrocław 1999, s. 137.

sunku do języka"[17]. Jestem przekonana, że tu tkwi nadal podstawowa trudność, na jaką napotykamy, nie mogąc w konsekwencji zaakceptować narracyjnych koncepcji tożsamości kolonizujących doświadczenie jednostkowe.

Kilka lat temu proponowałam w związku z tym spojrzenie na podmiot jako miejsce wykorzystywane przez jednostkę w różnych jakościowo (i o różnych statusach ontologicznych) przestrzeniach: przestrzeni mentalnej (językowej, przestrzeni zdania); fizycznej, w skład której wchodzi także trójwymiarowa przestrzeń ciała; przestrzeni społecznej ujmowanej relacjonalnie itd.[18] Inspirację stanowiła tu krótka wypowiedź Blanchota przedstawiona w dyskusji o kryzysie w filozofii podmiotu[19]. Blanchot przytoczył w niej fragment zabawy dziecięcej, której uczestnicy pytają: „kto jest mną dzisiaj, kto zajmuje moje miejsce?". Takie ujęcie relacji między podmiotem i miejscem wiązałoby się, z jednej strony, ze stałym braniem pod uwagę „innego", którym staję się, byłam, będę. Z drugiej strony natomiast, z odwróceniem perspektywy antropologicznej, w której miejsce oznacza głównie miejsce zakorzenienia: moje mity, narracje założycielskie, kładące fundamenty pod tożsamości indywidualne i zbiorowe, w których zawiązuje się sojusz między miejscem i tekstem. Zamiast tego proponowałam spojrzenie na podmiot jako miejsce stałego przepływu: narracji biograficznych i autobiograficznych, innych struktur językowych, dyskursywnych, tekstowych „wypłukujących" z „mojego miejsca" stopniowo metafizycznie ugruntowaną podmiotowość i rozpraszających ją w przestrzeniach kulturowych.

Dzisiaj skłonna byłabym uzupełnić ten wywód, zastanawiając się nad konsekwencjami myślenia o współczesnych przestrzeniach kulturowych jako mozaice miejsc i nie-miejsc, szczególnie te drugie bowiem zaczynają oddziaływać na nasz krytyczny stosunek do narracji tożsamościowych. Wtedy, czytając nowy projekt antropologii Marca Auge[20], zapytalibyśmy: a jeśli podmiot to raczej nie-miejsce, niż miejsce? Jeśli narracje tożsamościowe nie odgrywają głównej roli w procedurach autopoznania i autoprezentacji, lecz praktyki wyobraźni? Czy raczej nie jest tak, jak w eseju Simmela *Most i drzwi*, w którym dwie najbardziej ludzkie czynności – dzielenie i łączenie – wyrażone w swoich figuratywnych odpowiednikach – moście i drzwiach – splatają się i dzielą, otwierając różne perspektywy? Pokusa powiedzenia, że narracje są jak mosty, które prowadzą tożsamości rozpięte niby linie między dwoma punktami: narodzinami i śmiercią, wyznaczając bezwarunkową pewność i kierunek, okazuje się wtedy bardzo silna. Kontynuując tę trawestację pomysłu Simmla powiemy także, że przez drzwi wyobraźni, z kolei, życie rozlewa

17/ M. Payne *Reading Theory. An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva*, Oxford, Cambridge 1993, s. 168.

18/ E. Rewers *Miejsce podmiotu – podmiot jako miejsce*, „ER®GO" 2000 nr 1, s. 21-34.

19/ M. Blanchot *Who?*, przeł. E. Cadava, w: *Who Comes after the Subject?*, red. E. Cadava, P. Connor, J.-L. Nancy, New York, London 1991.

20/ M. Auge *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. J. Howe, London, New York 1995.

się „bezgranicznie" we wszystkich kierunkach, rozsadzając struktury narracyjne, eksplodując w fajerwerkach obrazów, kakofonii dźwięków, wszystkich nieudolnie kolonizowanych przez języki doświadczeniach ciała. To wyobraźnia jest zatem „umiejscowiona" w kulturze, języku, symbolicznym uniwersum i lokalnym słowniku, lecz jednocześnie „zdelokalizowania". Jak nie-miejsce, w którym decydującą rolę odgrywają samotność i podobieństwo.

Wyobraźnia, termin dotąd dobrze umocowany w myśli filozoficznej, zmienia dzisiaj swoje zastosowanie i staje się jednym z najczęściej eksploatowanych pojęć w analizach tego, co Adorno nazwał przemysłem kulturowym. Obecnie, światy wyobrażone to raczej światy medialnej produkcji obrazów, internetowej nawigacji, technologicznej sprawności nowych demiurgów budujących wirtualne rzeczywistości i najbardziej natrętne reklamowe raje, niż efekty jednostkowych aktów wyobraźni. W studiach postkolonialnych natomiast wyobraźnię pokazuje się jako podstawę tego, co nazywane jest przemysłem tożsamościowym (*identity industry*). Ten nowy rodzaj przemysłu pracuje dla niezwykle chłonnego rynku tożsamości wyobrażonych, które wypierają dawne kolektywne tożsamości, o których była mowa na początku: etniczne, narodowe, rasowe, genderowe, pokoleniowe, klasowe, religijne. To nie znaczy jednak, że stare tożsamości giną wraz z konstruującymi je narracjami. Przeciwnie, stanowią doskonały materiał, surowiec dla przemysłu tożsamościowego, który produkuje z nich swoje medialne hybrydy. Jak zwykł powtarzać jeden z najbardziej wpływowych amerykańskich developerów, James Rouse: „Korzyść jest tą rzeczą, która holuje marzenia do celu"[21]. Jest też rzeczą znaną, że oba przemysły: kulturowy i tożsamościowy, ściśle ze sobą współpracują. Podstawowe pytanie marketingowe brzmi tu: kto potrzebuje tożsamości po kryzysie tożsamości zbiorowych związanych z polityką lokacji?

Najbardziej doniosłym elementem tej zmiany w wykorzystywaniu i analizowaniu kategorii wyobraźni nazwałabym przechodzenie od myślenia o aktach wyobraźni do nadawania wyobraźni miana praktyk. Arjun Appadurai pisał: „Wyobrażenie, wyobrażony, zmyślony – to wszystko terminy, które kierują nas do czegoś krytycznego i nowego w globalnych procesach kulturowych: d o w y o b r a ź n i j a k o p r a k t y k i s p o ł e c z n e j"[22]. Appadurai podkreśla zmianę społecznej funkcji wyobraźni, która w globalnej kulturze stała się zorganizowanym polem praktyk społecznych, formą pracy i negocjacji, a w rezultacie kluczowym komponentem nowego porządku globalnego. Nie chodzi tu już zatem o podążanie śladem Kartezjusza i upatrywanie w wyobraźni cielesnej zdolności podmiotu do ulegania iluzji podsuwanej przez zmysły. Tym bardziej jednak zarzucona zostaje analiza wyobraźni, przedstawionej przez Kanta w *Krytyce władzy sądzenia* jako zdolność i siła umysłu. Anachroniczna i pozbawiona znaczenia okazuje się również romantyczna jej wykładnia, oparta na opozycji w stosunku do rozumu, który sprzeciwia

21/ Za M. Demarest *He Digs Downtowns*, „Time" 1981, Aug. 24 , s. 46.

22/ A. Appadurai *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*, Minneapolis, London 1996, s. 31.

się wyobraźni. Dokonująca się na naszych oczach druga rewolucja wyobraźni (pierwszą rewolucję znakomicie opisał Tadeusz Sławek w swej książce o Williamie Blake'u), ma charakter nie tylko, jak pisze Rob Wilson[23], transnarodowy, lecz także transkulturowy. Przebiega zatem na poziomie wszystkich kultur: elitarnych i popularnych, masowych i niszowych, uczonych i ludowych, miejskich i wiejskich itd., nie tylko etnicznych i narodowych.

Lista różnic między pierwszą a drugą rewolucją wyobraźni jest długa. Myślę jednak, że na szczególną uwagę zasługują trzy z nich, pokazujące, czym różnią się tożsamości kreowane przez akty wyobraźni od tych, które wytwarza przemysł tożsamościowy, praktykujący wyobraźnię, jakkolwiek dziwacznie by to jeszcze brzmiało. Pierwsza dotyczy relacji między rozumem i wyobraźnią. O ile powrót do związków wyobraźni z rozumem nieinstrumentalnym i nieabsolutnym cechował rewolucję pierwszą, o tyle w drugiej panuje zasada efektu, która przywraca znaczenie rozumowi instrumentalnemu właśnie. Druga różnica dotyczy faktu, iż w pierwszej rewolucji wyobraźni dominowała krytyka ekonomicznego obrazu świata poddanego władzy postępu gospodarczego, krytyka gromadzenia dóbr jako podstawy społeczeństwa nowoczesnego. Jak pisał Sławek, ta wyobraźnia opierała się na hojności dawania. Rewolucja druga – przeciwnie, czyni z wyobraźni mechanizm napędzający nieograniczoną konsumpcję wytwarzanych tożsamości, w którym utrwala się przejmowanie, naśladowanie, powielanie. Po trzecie wreszcie, pierwsza rewolucja wyobraźni przywracała wolność, pomagała odzyskać człowiekowi właściwe mu miejsce świecie, aczkolwiek sama nie miała żadnego miejsca. W drugiej właśnie to miejsce zostaje człowiekowi odebrane i zastąpione nie-miejscami produkowanymi przez przemysł tożsamościowy. Zinstytucjonalizowana wyobraźnia nie przywraca wolności, lecz stanowi nowy rodzaj zdelokalizowanego więzienia.

Pomiędzy narracjami tożsamościowymi oraz praktykami wyobraźni, pomiędzy dążeniem do zapewnienia sobie bezpieczeństwa ontologicznego, o którym pisał Giddens oraz społecznym praktykowaniem wyobraźni, do czego zachęca Appadurai, rozciąga się mało w istocie rzeczy zbadana przestrzeń, konstruowana ze strategii tożsamościowych i to zapewne sprawia, że problem tożsamości nie schodzi z listy przebojów konferencyjnych.

23/ R. Wilson, D. Wimal (eds.) *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary,* Durham, London 1996.

Elżbieta RYBICKA[1]

Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego

Wprowadzenie

Chciałabym rozpocząć od dwóch wypowiedzi. Karol Irzykowski w 1913 roku, w szkicu *Nieoficjalna literatura*, tak pisał o sztuce korespondencyjnej i o listach dziewiętnastowiecznych:

> Brak w nich właściwego żywiołu listowego, którym jest pisemne obcowanie ze sobą dwóch ludzi, forma społeczna wielce odrębna i charakterystyczna; są to przeważnie jednostronne pamiętniki pisane z dnia na dzień dla drugiej osoby, a więc dzienniki pod pozorem listów, nie dialog, lecz monolog.[2]

Vincent Kaufmann w 1990 roku natomiast zauważył, iż jako badacz literatury nowoczesnej nauczył się (jak wielu zresztą współczesnych) skrupulatnego ignorowania biografii pisarza, a uzasadniał ten brak zainteresowania znanym toposem „śmierci autora". Wykluczył więc z obszaru swoich zainteresowań epistolografię z powodu instytucjonalnych koniunktur badawczych. A napisał to we wstępie do książki *L'equivoque épistolaire*, poświęconej listom pisarzy kanonu modernistycznego, korespondencji Baudelaire'a, Flauberta, Prousta, Rilkego, Kafki, Mallarmégo. Książka Kaufmanna nie wieści jednak łatwego powrotu do zapomnianych kategorii. Wręcz przeciwnie – list staje się dla niego „maszyną do produkowania dystansu"[3], unieobecnianiem Innego:

1/ W trakcie pisania artykułu korzystałam ze stypendium Fundacji na rzecz Nauki Polskiej przyznanego w ramach subsydium Profesora Ryszarda Nycza.

2/ K. Irzykowski *Nieoficjalna literatura* [1913], w tegoż: *Pisma rozproszone 1897-1922*, Kraków 1998, s. 206.

3/ V. Kaufmann *L'Equivoque épistolaire*, Paris 1990, s. 25.

> List wydaje się faworyzować komunikację i bliskość; w rzeczywistości dyskwalifikuje on każdą formę współudziału i wytwarza dystans, dzięki któremu może wydarzyć się tekst literacki.[4]

I choć Kaufmann podkreśla na wstępie „dwuznaczność" listu, to efekty końcowe są dość jednoznaczne, gdyż z obu kodów listu akcentuje on tylko jeden, literacki. Innymi słowy, żeby mogła się narodzić literatura, musi umrzeć list, a komunikacja przemienić w autokomunikację.

W tych dwu wypowiedziach widziałabym dwa świadectwa nowoczesnej refleksji nad epistolografią – otwierające i domykające pewien sposób myślenia o liście. Obie bowiem, mówiąc o liście jako monologu sygnalizują epistolarny kryzys komunikacyjny. I ten właśnie problem – kryzysu komunikacyjnego – chciałabym uczynić „punktem krytycznym" niniejszego studium.

Odmiany listu

Rozpoczęłam od „śmierci" listu jedynie po to, by przekonywać, że jest inaczej. A wyraźnym dowodem żywotności tego sposobu komunikacji jest niezwykle intensywny renesans badań nad epistolografią w nauce i kulturze przede wszystkim francuskojęzycznej, renesans przeradzający się wręcz w epistolomanię. Korespondencją interesują się historycy, socjolodzy, literaturoznawcy, badacze stylów, psychoanalitycy, filozofowie. Zainteresowaniu epistolografią towarzyszą przedsięwzięcia instytucjonalne. We Francji funkcjonują co najmniej dwa ośrodki badawcze zajmujące się wyłącznie listami, zarówno wyszukiwaniem i publikowaniem korespondencji dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej, jak i inicjowaniem badań nad nimi. Jedno to Le Centre Pluridisciplinaire de Recherche, d'Étude et d'Édition de Correspondances du XIX siècle, utworzony na Sorbonie w 1980 roku, drugi ośrodek natomiast to stowarzyszenie Association Interdisciplinaire de Recherche sur l'Epistolaire, od 1987 roku skupiające badaczy z różnych dyscyplin. Jako o swego rodzaju ciekawostce, choć dającej do myślenia nie tylko o francuskojęzycznej epistolomanii, wspomnę o jeszcze jednej „instytucji", mianowicie o festiwalu epistolarnym „Les Nuits de la Correspondances", którego efektem jest między innymi publikacja zbioru listów czytelników do pisarzy, który zmienili ich życie.

We Francji wydaje się nie tylko listy artystów, ale też anonimowych świadków i aktorów historii, żołnierzy I i II wojny światowej, listy miłosne, powrócił też list otwarty i relacje z podróży w formie listów, a nawet powieść epistolarna, ukazują się także fikcyjne listy apokryficzne czy kontynuacje jak ciąg dalszy *Niebezpiecznych związków*. W literaturze polskiej sygnałem ożywienia wydaje się powrót listu poetyckiego – przykładem oczywistym i najciekawszym są listy Jacka Podsiadły,

4/ Tamże, s. 8.

ale też Jarosława Mikołajewskiego, Artura Szlosarka czy – z najmłodszych – Tadeusza Dąbrowskiego.

Z jednej strony ten wzrost zainteresowań epistolografią wydaje się oczywisty, gdyż współbrzmi z reorientacjami we współczesnych naukach humanistycznych. Z drugiej – taka gwałtowna epistolomania – budzi zaciekawienie i prowokuje pytania, zarówno o przyczyny, jak i potencjalne konsekwencje i pożytki. Odpowiedź na nie pozwolę sobie przełożyć na zakończenie, tymczasem chciałabym wskazać na kilka zaledwie problemów wprowadzających do interesujących mnie zagadnień.

Badania nad epistolografią podlegają tym samym modom i tendencjom, które widoczne są i w innych przypadkach. Skala i rozrzut zainteresowań ze względu na polimorficzność i wielofunkcyjność listu jest olbrzymia. Jedyna może wspólna cecha różnorodnych perspektyw badawczych to fakt szczególnej „demokratyzacji" przedmiotu badań. Uwaga skupia się nie tylko na literackości, choć oczywiście problem relacji między epistolografią a literaturą pojawia się często. Specyficzną właściwością jest natomiast dominacja badań historycznych oraz interdyscyplinarnych. Historia listu jako fenomenu socjoliterackiego i sposobu komunikacji jest bowiem o tyle interesująca, że sytuuje się ona pomiędzy dziejami form artystycznych a historią społeczną, historią mentalności czy przemian obyczajowych[5]. Praktyki epistolarne związane są na przykład z historią edukacji zróżnicowanych środowisk społecznych i ich dostępu do poczty, historią życia prywatnego i rodzinnego. W kulturze polskiej praktyki epistolarne oraz listowniki uczestniczyły w formowaniu i przekształcaniu języka narodowego. Listy wreszcie związane są także z polityką. Mocno artykułuje tezę o związku epistolografii i polityki Janet Altman, twierdząc, iż list odegrał rolę w „ukonstytuowaniu władzy pewnych grup społecznych"[6]. Każdy listownik zakłada – według niej – jakąś koncepcję społeczeństwa, gdyż proponując normy językowe i stylistyczne dla określonej grupy społecznej w określonym momencie historycznym projektuje równocześnie obraz środowisk, które uprawiają tę praktykę. Listownik zatem „inscenizuje – przez swoją selekcję, nakazy i zakazy – w równym stopniu politykę i poetykę pisarstwa epistolarnego"[7].

5/ Anne Chamayou, autorka jednej z najciekawszych prac poświęconych epistolografii, zauważa, iż historia epistolografii powinna uwzględnić wyjątkowo zróżnicowane parametry, i te o charakterze bardziej literackim (na przykład typy dyskursywne), i socjokulturowe, w tejże: *L'esprit de la lettre (XVIII siècle*, Paris 1999, s. 178).

6/ J. Altman *Pour une histoire culturelle de la lettre: l'épistolier et l'Etat sous l'Ancien Régime*, w: *Epistolarité à travers de siècle. Geste de communication et/ou pratique d'écriture*, sous la direction M. Bossis, Stuttgart 1990, s. 106. O związkach między polityką a epistolografią traktuje także praca zbiorowa *La lettre et la politique*, éd. P. Lebrun-Pérerat et D. Poublan, Paris 1996.

7/ J. Altman *Pour une histoire...*, s. 107.

Interesujące, choć oczywiście schematyczne uporządkowanie zróżnicowanych perspektyw badawczych zaproponowała Brigitte Diaz[8]. Według niej list może być rozważany w czterech głównych postaciach, jako:

1. dokument
2. tekst
3. dyskurs (w zawężonym znaczeniu rozmowy[9])
4. działanie.

W praktyce oczywiście list bywa najczęściej tym wszystkim naraz. Dwie pierwsze odmiany listu nie budzą większych wątpliwości. Rozpatrywany jako d o k u m e n t list stanowi świadectwo rzeczywistości historycznej, społecznej, politycznej, literackiej. Ten sposób rozumienia był chyba najbardziej rozpowszechniony w wieku XIX, a ograniczony został w czasach dominacji metod formalistycznych i strukturalistycznych. Warto przy tej okazji jeszcze zauważyć, że zmieniła się też jego wartość dokumentalna. Obecnie, jak na przykład w ostatniej książce Małgorzaty Szpakowskiej, list nie dowodzi już wiedzy o faktycznych stanach rzeczy, lecz jest świadectwem z poziomu *doxa*, czyli ze sfery przekonań i przeświadczeń, dokumentem samowiedzy[10]. Niemniej, pomimo że analizowane listy są dokumentami niejako podwójnie ograniczonymi (od strony podmiotowej i przedmiotowej), opatrzonymi licznymi zastrzeżeniami, książka Szpakowskiej pozostaje wnikliwą diagnozą przemian obyczajowych.

List jest jednak także t e k s t e m, ożywianym przez mniej lub bardziej świadome intencje estetyczne. W niektórych nawet przypadkach listy stają się „wielkimi manewrami literackimi" – jak dla Schulza czy Rilkego[11]. Rzecz jest na tyle oczy-

---

8/ B. Diaz *L'Épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX siècle*, Paris 2002, s. 49-62. Dobrym wprowadzeniem jest także artykuł K. Cysewskiego *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki" 1997, z. 1. Metody badań nad epistolografią, w uproszczeniu, można podzielić na socjokulturowe (np. M.-C. Grassi *L'Art de la lettre au temps de La Nouvelle Héloïse et du Romantisme*, Genève 1994; taż *Lire épistolaire*, Paris 1998; praca zbiorowa *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, sous la direction M. Bossis; oraz wspominana już praca J. Altman), skupiają one uwagę na opisie procesu wyłaniania się dyskursu prywatności w ramach dziewiętnastowiecznych systemów społecznych i politycznych oraz literaturoznawcze (najobszerniejsze bibliografie prac znajdują się w książkach A. Chamayou i B. Diaz).

9/ W niniejszej pracy dyskurs rozumiany jest szerzej – jako zinstytucjonalizowany społecznie typ praktyki o charakterze zarazem ponadgatunkowym i poniżej-rodzajowym, a także specyficznych kulturowo regułach i uwarunkowaniach oraz o wyraźnym nacechowaniu wypowiedzeniowo-sytuacyjnym. Definicję przyjmuję za R. Nyczem (*Literatura nowoczesna: cztery typy dyskursu*, „Teksty Drugie" 2002 nr 4, s. 41-42).

10/ M. Szpakowska *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przełomu*, Warszawa 2003.

11/ Pisze o tym E. Neyman w szkicu *A ciało słowem się stało*, „Teksty Drugie" 1993 nr 4/5/6.

wista i od dawna obecna w literaturze przedmiotu, że dodam jeszcze jedynie, iż literackość listu jest oczywiście zmienną historycznokulturową.

Epistolografia pojmowana jako d y s k u r s wiąże się z dwiema tradycjami, najstarszą, klasyczną, definiującą list jako „rozmowę pomiędzy nieobecnymi", oraz ze współczesnymi analizami pragmatycznymi, które przyczyniły się do zredefiniowania związków pomiędzy listem a konwersacją *sensu stricto*, pokazując odmienność obu typów komunikacji[12]. I tutaj po raz kolejny pojawia się kłopotliwy problem nieobecnego adresata listu dowodząc, iż konwersacyjny model komunikacji epistolarnej jest chyba najbardziej spornym miejscem współczesnych badań. Otóż dominującym założeniem we współczesnej świadomości krytycznej jest samozwrotność epistolografii, czyli przekonanie, że listy w gruncie rzeczy pisze się dla siebie. Jak widać, krytyka współczesna po nieudanym uśmierceniu nadawcy wzięła się za adresata. Brigitte Diaz posługuje się w opisie tego unieobecniania adresata chyba dość trafną metaforą „e k s - k o m u n i k a c j i"[13]. Odbiorca zostaje zatem eks-komunikowany, by wyzwolić epistolarza, umożliwić mu zainscenizowanie siebie i autokreację. Metafora ta mówi zarazem o stanie przeszłym, o byłej, a już nie funkcjonującej komunikacji. (Model „eks-komunikacyjny" ma ograniczony zasięg i stosowalność, poza tym problem „eks-komunikowanego" adresata wydaje się w dużym stopniu problemem historycznym i powrócę do niego w odpowiednim momencie).

Pisać, adresować, wysyłać list to także próbować działać na odległość, a przynajmniej wierzyć we władzę performatywną epistolografii. Jest więc list również formą d z i a ł a n i a – koncept to wiekowy, żarliwie przekonywał na przykład o tym Słowacki Joannę Bobrową; „ten list, który trzymasz w ręku zaczarowany jest – wolą moją – czuciem moim – prawdą moją – zaklęty jest – ma moc i władzę uzdrawiania nawet serca"[14]. Mniej poetycką wersję zaproponował Irzykowski, na koniec cytowanego już szkicu powiada on tak: „Nie samym [...] tylko czynem żyje człowiek, owszem, czynem żyje tylko mało i rzadko, o ile za czyn uważamy spełnienie zamierzeń. Nierównie większą rolę grają w życiu zapowiedzi czynów, czyli gesty", a następnie krótko szkicuje swoją teorię gestów jako d z i a ł a ń s y m b o l i c z n y c h odwołując się do metafory ekonomicznej:

> W obrocie stosunków międzyludzkich c z y n y g o t ó w k ą są tylko jaskrawszymi punktami w skomplikowanych procesach socjologicznych, jest to materiał zbyt ciężki i kosztowny. Natomiast oświadczenia, groźby, nadzieje, noty, manifesty, przechwałki, obietnice, obawy, w ogóle tysiące c z y n n o ś c i symbolicznych – to materiał, z którego wysnuwa się tkanka życia politycznego, dyplomatycznego, stowarzyszeniowego, towarzyskiego, rodzinnego – skończywszy na tych dwóch niepodzielnych już komórkach życia społecznego, jakimi są miłość i przyjaźń.

12/ C. Kerbrat-Orrecchioni *L'Interaction épistolaire*, w zbiorze: *La lettre entre réel et fiction*, sous la direction de J. Siess, Paris 1998.

13/ B. Diaz *L'Épistolaire ou la pensée nomade*..., s. 58.

14/ J. Słowacki *Korespondencja*, t. 1, Wrocław 1962, s. 489.

Irzykowski zarysował w tym szkicu performatywną, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, koncepcję komunikacji epistolarnej jako działań symbolicznych. Performatywna koncepcja jest też jednym z podstawowych założeń teorii listu Skwarczyńskiej:

> List może być wyraźnym fragmentem życia, a k t e m ż y c i a. Wtedy posuwa je, kształtuje, jest momentem akcji, którą życie posuwa swoich bohaterów: autora i adresata listu. List z oświadczynami tworzy życiową całość z faktem przyjęcia lub nieprzyjęcia tych oświadczyn, jest momentem wplecionym w życie i koleje losu dwojga ludzi; akcję między nimi p o s u w a, nie jest zaś jej biernym receptorem. [...]
>
> W ten sposób list jest o g n i w e m a k c j i d r a m a t y c z n e j, k t ó r ą r o z w i j a ż y c i e; [...]
>
> Każdy list jest jednoznaczny ze zdarzeniem życiowym, czynem, pociąga za sobą czyn, stwarza zdarzenie; [...] Widzimy więc, że stosunek korespondencji do życia, które ona „stwarza", i które ją opływa ma charakter istotnie dramatyczny, w najczystszym greckim pojęciu tego słowa.[15]

Co ciekawe, ten sposób myślenia o liście, jako formie działania, pojawia się często w sytuacjach i doświadczeniach granicznych – izolacji, uwięzienia, wygnania, szaleństwa, wtedy także zdaje się on być ożywianym przez demiurgiczne marzenie, które słowom przypisuje wszechmocną potęgę[16]. Przykładem mogą być listy Słowackiego z okresu Sprawy Bożej. Rzecz jest o tyle interesująca, że tym sposobem rozumienia listu kieruje intencja pojednania za pomocą słowa sfery symbolicznej i rzeczywistości. Niemniej list pojęty jako działanie odgrywa też wielką rolę w działalności politycznej, społecznej oraz religijnej – wszelkie formy listów otwartych, politycznych czy apostolskich odkrywają więc niejako marzenie całej praktyki epistolarnej, to znaczy pisania, które byłoby zarazem działaniem[17]. Na koniec tych paru uwag dodam jeszcze, iż performatywność listu znajduje potwierdzenie w domenie prawnej – chociażby w listach uwierzytelniających[18].

15/ S. Skwarczyńska *Teoria listu*, Lwów 1937, s. 303, 313.

16/ O doświadczeniach granicznych w epistolografii zob.: *Experiences limites de l'épistolaire. Lettres d'exil, d'enfermement, de folie*, textes reunis par A. Magnan, Paris 1993.

17/ Interesującą analizę „przemocy" korespondencyjnej ufundowanej na koncepcji listu jako działania przynosi szkic Pierre'a de Gaulmyna *La violence apostolique de Paul Claudel* (1904-1914) (w pracy zbiorowej *Les lettres dans la Bible et dans la litterature*, sous la dir. de L. Panier, Paris 1999).

18/ Pisze o tym A. Chamayou *L'esprit de la lettre...*, s. 61. To za sprawą performatywności jednak listy – co należy zawsze mieć w pamięci – mogą stać się narzędziem najbardziej odrażających manipulacji, intrygi, są też podatne na zamienianie się w pułapkę hermeneutyczną, na wytwarzanie złudnej iluzji pozornej wspólnoty komunikacyjnej, a także tragicznych w konsekwencjach projekcji.

„Niebezpieczne związki" epistolografii z autobiografią

Dzieje listu jako formy wypowiedzi i sposobu komunikacji związane są z dziejami form autobiograficznych[19]. Związki te początkowo oparte były na zasadzie wykluczania lub, łagodniej, zastępowania. O ile bowiem wiek XVIII był wiekiem listu, to początkiem końca tej epoki korespondencyjnej stały się *Wyznania* Rousseau, a wiek XIX uważa się za kadencję pisarstwa intymnego, dzienników, autobiografii oraz powieści autobiograficznej. Teza to atrakcyjna, a jej potwierdzenie nie będzie większym kłopotem. Badacze zorientowani socjologicznie wiążą tę dominację intymistyki z rozwojem przestrzeni prywatnej, „własnego pokoju", dziennik intymny narzuca się wtedy jako swego rodzaju higiena intymna. W świadomości dziewiętnastowiecznej dziennik pisze się bowiem dla siebie, aby rozpoznać siebie. Pojawienie się dziennika intymnego oraz powieści autobiograficznej potwierdza zniknięcie drugiej osoby, zanika dialog Ja-Ty[20]. Dominantą nowoczesności i modernizmu jest wszakże „narcystyczne", autoprezentacyjne „ja" z *Wyznań*, kontemplacyjne, realizujące się nie w działaniu, lecz w autoanalizie, i jak Narcyz coraz bardziej zanikające, nie mogąc we własnym obrazie rozpoznać siebie.

Dominacji autobiografii towarzyszy jednocześnie proces, który można by nazwać autobiografizacją epistolografii. Innymi słowy, dzieje listu od wieku osiemnastego do dziewiętnastego byłyby historią postępującej prywatyzacji. Przechodzi on bowiem z przestrzeni publicznej (i funkcji z tym związanych) do przestrzeni prywatnej, następnie „autobiografizuje się" i może dzięki temu uczestniczyć w konstruowaniu „ja" prywatnego. Prywatność po drodze zamienia się jednak stopniowo w formułę prywatywną. Pisanie listów staje się deprywacją, unieobecnianiem innego i postępującą zamianą dialogicznej zasady listu w monologiczną, a komunikacji w auto- czy eks-komunikację. Kulminacją tego procesu autobiografizacji epistolografii byłyby listy pisarzy nowoczesnych. Rilke wyznaje w liście do Lou: „Wszystko, co tu piszę do Ciebie, droga Lou, to jakby kartki dziennika, nie mogę teraz napisać Ci żadnego listu"[21]. Podobnie Kafka proponuje Felicji – jako substytut listów – fragmenty dziennika[22]. Na podobną przypadłość cierpiał również Brzozowski – wedle napominającego wyrzutu Irzykowskiego – sformułowanego zresztą w liście:

19/ Problem relacji między listami a gatunkami autobiograficznymi powraca często. Zob. m.in.: M. Reid *Ecriture intime et destinataire*, w: *L'Epistolarité à travers les siècles...; Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, textes rassemblés par P.-J. Dufief, Paris 2000.

20/ A. Chamayou *L'esprit de la lettre...*, s. 167.

21/ R.M. Rilke, L. Andreas-Salome *Listy*, przekład i wstęp W. Markowskiej, wybór, słowo wiążące i przypisy A. Milskiej, Warszawa 1980, s. 228.

22/ F. Kafka *Listy do Felicji*, t. 1, przeł. I. Krońska, Warszawa 1976, s. 344.

> Traktuje pan ludzi jak pionki, żyje Pan jak „głuszec, co gdy tokuje, oprócz siebie nic nie czuje!" Czytałem nieraz listy Pana do Perlmuterki – to nie listy, lecz wyjątki z dziennika myśli.[23]

Najbardziej wymowną wersję przynoszą wszakże *Pamiętniki Maltego*, ich bohater podważa w ogóle zasadność pisania listów:

> Nie napiszę już żadnego listu. Po co mam komuś mówić, że się zmieniam? Jeżeli się zmieniam, to przecie i tak nie pozostanę tym, kim byłem, a skoro jestem czymś innym niż dotąd, wtedy rzecz jasna, że nie mam znajomych. A do ludzi obcych, do ludzi, którzy mnie nie znają, pod żadnym pozorem pisywać nie mogę.[24]

Proces autobiografizacji listu wpłynął również na postrzeganie epistolografii w świadomości krytycznej, a przede wszystkim na współczesną teorię korespondencji, doprowadzając w efekcie do sytuacji, w której list opisuje się najczęściej za pomocą kategorii wypracowanych w analizie form autobiograficznych[25]. Konsekwencją tego procesu wydaje się też swoista tragikomedia omyłek, czyli utożsamienie „ja" epistolarnego z „ja" autobiograficznym. Najdobitniejszym przykładem jest wspominana książka Kaufmanna, który chyba najradykalniej domyka epistolografię w narcystycznym, samozwrotnym geście.

Oczywiście obie formy wypowiedzi w toku rozwoju wpływały na siebie, oczywiście każdy list ma także aspekt autobiograficzny, a w praktyce często przybiera formę listu diarystycznego, oczywiście, zwłaszcza dla artystów, może być jedynie wyrazem troski o siebie (*casus* Gombrowicza). Niemniej podstawiając „ja" autobiograficzne za „ja" epistolarne, jak sądzę, stwarza się mylny obraz rzeczy.

Schematyczna z konieczności historia listu prowadziłaby więc od formy listu-mowy retorycznej, przez koncepcję listu-rozmowy do listu jako monologu autobiograficznego. Czas jednak dowodzi, że tak być nie musi i przynosi pewną korektę do tezy o dominacji autobiografizmu w wieku XIX i XX. Do korekty tej tezy skłaniają także kolejne wydawane tomy korespondencji, a uważniejsze przyjrzenie się gatunkom intymistycznym, dziennikom i autobiografii wnosi także poprawki do tego obrazu. Dziennik bowiem zastępuje Innego, a jednocześnie nie może bez Ty funkcjonować, a znamienna jest w tym względzie ilość zwrotów skierowanych do jakiegoś Ty iluzyjnego, czy personifikacje typu „drogi zeszyciku" (niezwykle charakterystyczny jest w tym przypadku dziennik Irzykowskiego, operujący wszechstronną skalą odmian Ty i kończący się zapisywanymi listami do przyjaciół).

23/ K. Irzykowski *Listy 1847-1944*, Kraków 1999, s. 74-75.

24/ R.M. Rilke *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1993, s. 7.

25/ Na autobiografizację epistolografii złożył się splot wielu czynników – nie bez znaczenia pozostają tu decyzje edytorskie, czyli praktykowana publikacja nie całej korespondencji, lecz połowicznego bloku listów jednego autora.

Nieco paradoksalnego i pośredniego świadectwa przemian w związkach między listem a intymistyką szukałabym w kolejnej, a wysoce według mnie znamiennej fazie ewolucji refleksji Philipe'a Lejeune'a nad autobiografią. Otóż ten gatunek – tak narcystyczny i egocentryczny przecież z powołania i tradycji Rousseau, w swoich ostatnich uwagach pojmuje Lejeune jako dialogiczny i komunikacyjny. W szkicu z 1999 roku *Czy można zdefiniować autobiografię?* powiada tak:

> Autobiografie nie są przedmiotami estetycznej konsumpcji, lecz s p o ł e c z n y m i ś r o d k a m i m i ę d z y l u d z k i e g o *p o r o z u m i e n i a*. To porozumienie ma kilka wymiarów: etyczny, uczuciowy, referencjalny. Autobiografia została stworzona po to, aby przekazać uniwersum wartości, wrażliwość na świat, nieznane doświadczenia – i to w ramach relacji osobistych, dostrzeganych jako autentyczne i niefikcjonalne.[26] [podkr. kursywą – Ph. L., podkr.spacją – E.R.]

Nie sposób nie dostrzec, iż ta definicja autobiografii jako, powtórzę, „społecznego środka międzyludzkiego *porozumienia*" nadaje jej status listu.

Równie znamienne wydają się pod tym względem zmiany w poglądach Małgorzaty Czermińskiej. W szkicu *Między listem a powieścią* opublikowanym w 1975 roku traktuje ona zbiór listów jako „powieść autobiograficzną", czyli jednocześnie i „literaturyzuje", i „autobiografizuje" epistolografię[27]. W swoich późniejszych pracach Czermińska zauważa, że nawet najbardziej narcystyczna narracja autobiograficzna zawiera jakieś ślady Innego i wprowadza strategię wyzwania akcentującą obecność Ty w autobiografii.

Zmierzam zatem do wniosku, że po pierwsze, związki między epistolografią i autobiografią nie mają charakteru jednokierunkowego, po drugie natomiast, choć to oczywiste, charakter tych związków jest kulturowo i historycznie uwarunkowany. List i dziennik łączy osobliwa relacja – trochę tak jakby jeden nie mógł istnieć bez drugiego. A spektakularnym przykładem hybrydyzacji epistolograficzno-autobiograficznej są *Envois* Derridy, jako osobliwy wariant relacji chiazmatycznej, między listem a dziennikiem, Ja epistolarnym a Ja autobiograficznym.

Najnowsze tendencje wskazywałyby więc, że parafrazując klasyka, b e z Ty a n i r u s z. A kiedy na scenie pojawia się Inny, to można zacząć mówić o komunikacji.

26/ Ph. Lejeune *Czy można zdefiniować autobiografię?*, przeł. R. Lubas-Bartoszyńska, w: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 18. Podobnie wypowiadał się Lejeune w niedawno opublikowanej rozmowie z P. Rodakiem (*„Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane". Rozmowa z Philippem Lejeune'em*, „Teksty Drugie" 2003 nr 2/3, s. 221-222).

27/ M. Czermińska *Między listem a powieścią*, w: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

Epistolografia w perspektywie komunikacyjnej – wynajdywanie siebie i/poprzez Innego

Komunikacyjną sytuację epistolografii zwięźle i celnie ujął Philippe Lejeune: „Nie ma pozaczasowej istoty listu, istnieje tylko zmienna i przygodna egzystencja jakiegoś sposobu komunikowania się za pomocą pisma"[28]. Zgodnie z tym założeniem i w dużym uproszczeniu mówiąc, dominantą osiemnastowiecznej epistolografii byłaby k o m u n i k a c j a s p o ł e c z n a[29], takie więc problemy jak upowszechnianie i konfrontacja idei filozoficznych w mikrośrodowiskach kręgów korespondencyjnych, a także kształtowanie przestrzeni publicznej debaty zgodnie z duchem wymiany i współuczestnictwa. Kultura salonowa uprawomocniła natomiast funkcję „towarzyską" i wspólnototwórczą, a więc zawiązywanie i podtrzymywanie więzi społecznych. Dominantą wieku XIX byłaby k o m u n i k a c j a raczej p r y w a t n a i, co za tym idzie, przewaga problemów związanych z konstytucją lub ekspresją podmiotowości, a zatem kwestie tożsamości, autoanalizy, autokreacji, autoprezentacji, autoodniesienia i tym podobne.

Właściwością wyróżniającą wiek XX, przynajmniej na pierwszy rzut oka, wydaje się natomiast powszechnie odczuwany generalny k r y z y s k o m u n i k a c y j n y, zatem wspominana już wielokrotnie autokomunikacja lub eks-komunikacja. Jego kontekstem jest niewątpliwie modernistyczny kryzys językowy[30], był on bowiem nie tylko kryzysem reprezentacji i ekspresji, ale także, w konsekwencji, kryzysem komunikacyjnym. Chodzi zatem o proces alienacji porządku słów, ich nieprzyległości wobec emocji, czyli ogólnie znane kwestie związane z problemem wyrażania niewyrażalnego. Zauważył to w odniesieniu do listów Kafka, zapisując w dzienniku, iż „listami swymi nie możemy zadowolić własnego uczucia [...] musimy nieustannie posługiwać się takimi wyrażeniami jak «nieopisane», «niewypowiedziane» lub nawet «tak bardzo smutne» czy «tak piękne», po których bezpośrednio następuje szybko rozsypujące się w pył zdanie, zaczynające się słówkiem «że»"[31]. Konsekwencją podwójnej alienacji słów stało się powiększenie dystansu komunikacyjnego i wyobcowania[32].

28/ Ph. Lejeune *Le pacte autobiographique*, Paris 1975, s. 315.

29/ Zob.: A. Chamayou *L'esprit de la lettre...*, s. 31-70; W. Jurkiewicz *Korespondencja elit Polski Stanisławowskiej. Analiza wybranych kręgów korespondencyjnych*, Bydgoszcz 1992.

30/ W sprawie modernistycznego kryzysu językowego zob.: R. Nycz *Język modernizmu: doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*, w tegoż: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

31/ F. Kafka *Dzienniki (1910-1923)*, przel. J. Werter, przedmowę napisał Z. Bieńkowski, Kraków 1961, s. 142.

32/ Przykładem nowoczesnego kreowania dystansu mogą być także nieopublikowane listy K. Przerwy-Tetmajera. W ten sposób podsumowuje je K. Fazan: „Silnym impulsem listopisarskim staje się potrzeba przekształcenia konwencji porozumienia poprzez list w konwencję nieporozumienia, oddalenia, kreowania dystansu i wreszcie eliminowania adresata. [...]. List staje się rozmową z własnym językiem czy specyficznie pojętym

Komunikacyjne perypetie listu wymagają wszakże dwóch korygujących uwag. Po pierwsze, w ten najbardziej ogólny zarys należałoby jeszcze wpisać zjawiska z kultur bardziej lokalnych i zakłócających ten schematyczny porządek. Myślę tu przede wszystkim o emigracjach polskich, wnoszą one bowiem sporo zamieszania do historycznych perypetii listu. W obu przypadkach, dziewiętnasto- i dwudziestowiecznym, emigracyjna sytuacja komunikacyjna, sprzyjała bowiem raczej funkcjom integracyjnym, wspólnototwórczym, gdyż pisanie listów w dużym stopniu zastępowało forum publiczne, by wspomnieć jedynie o Giedroyciu czy Stempowskim[33]. Paradoksalnie więc emigracyjność, dystans, oddalenie i nieobecność byłyby czynnikami twórczymi. Byłoby dobrze pamiętać także o korespondencyjnych poczynaniach Miłosza – odsyłają one bowiem do pragmatyki kultury oświeceniowej – wyraźnie pełnią funkcję wymiany idei, dialogu intelektualnego, debaty publicznej.

Po drugie, pojawiają się sygnały wskazujące na to, że sposób myślenia o liście wyłącznie jako o formie autokomunikacji zdaje się przechodzić do historii. Nie znaczy to oczywiście, że najnowsze prace wieszczą ekstazę komunikacyjną, bezproblemowe porozumienie bez granic i niczym niezakłóconą harmonię kontaktu. Wręcz przeciwnie, lekcja nowoczesności, jej pisarzy i teoretyków, była tak dotkliwa, że wszelkie formy bezproblematycznego spojrzenia na komunikację nie są już chyba możliwe.

Z jednej strony bowiem, zauważa Erazm Kuźma, „komunikacja jest następstwem braku, [...], środkiem zastępczym, próbą zaleczenia blizny rozdziału, [...] jest znakiem pożądania niemożliwego do spełnienia"[34], z drugiej wszakże dystans komunikacyjny może być – przynajmniej w niektórych przypadkach – zasadą twórczą, to dzięki oddaleniu i nieobecności możliwa staje się korespondencja. I tak jak każde przekroczenie granicy jednocześnie ją potwierdza, tak każde wysłanie listu ten dystans próbuje znieść, choć zarazem o nim przypomina. Może więc nie należałoby zbyt pochopnie odrzucać komunikacyjnego wymiaru literatury, co najwyżej go przeformułować.

W tych komunikacyjnych dylematach najważniejszy jednak wydaje się mi się powrót Ty epistolarnego. A jego niezbędność w scenariuszu komunikacyjnym wynika przede wszystkim z faktu, iż praktyka korespondencyjna jest, najkrócej mówiąc, w y n a j d y w a n i e m s i e b i e i / p o p r z e z I n n e g o. A dzięki temu komunikacja epistolarna staje się m e d i u m problematyki antropologicznej.

światem wewnętrznym" (K. Fazan *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Przerwa-Tetmajer: między epistolografią a sztuką*, Kraków 2001, s. 71, 86-87).

33/ Zob.: A.S. Kowalczyk *Niespieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim*, Wrocław 1997, s. 96-154.

34/ E. Kuźma *Modele komunikacji literackiej we współczesnych doktrynach literaturoznawczych*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2003, s. 208.

Epistolografia w perspektywie antropologii pisarstwa

Najstarsza tradycja ujmuje list jako *speculum animi*. Inna z kolei powiada – jak Mallarmé w liście do Cazalisa – że „jest się za bardzo komediantem, kiedy się pisze". I choć komunikacyjnych aspektów dyskursu epistolograficznego nie można oddzielić od antropologicznych, to jednak dla współczesnego myślenia o antropologicznych problemach epistolografii znamienna wydaje się wypowiedź Brigitte Diaz: „Bardziej niż siła sprawczą (*agent*) komunikacji, list jest koniecznym przekaźnikiem (*relais*) w konstytucji podmiotu, a wymiana epistolarna – która w rzeczywistości funkcjonuje często jako wymiana «od siebie do siebie» – staje się miejscem prawdziwej ontogenezy"[35]. Dlatego jeszcze raz chciałabym odwołać się do historycznych perypetii listu, gdyż potwierdzają one wagę epistolografii w performatywnym konstytuowaniu tożsamości.

Zarówno listowniki, jak i praktyka epistolarna łączą się na przełomie XVIII i XIX wieku z wprowadzeniem i upowszechnieniem pisania „na swój własny sposób"[36]. Rzecz – ze względu na potencjalne konsekwencje – wydaje się nader interesująca. Nie chodzi przy tym jedynie o popularyzację nowego, prostego stylu epistolarnego, na antynormatywizm listownika spojrzeć można nie tylko z perspektywy stylistycznej, ale i antropologicznej czy społecznej. Improwizacyjna i osobista praktyka epistolarna, zalecana na przykład przez Stanisława Szymańskiego, okaże się w tej perspektywie działaniem na rzecz nowożytnej podmiotowości, na tym etapie jeszcze indywiduum spontanicznego, wolnego, wyrażającego siebie na swój własny sposób. Innymi słowy, byłaby działaniem na rzecz koncepcji ufundowanej na pojęciu „natury ludzkiej"[37], co zresztą wskazuje na jej kulturowe uwarunkowanie, czyli oświeceniowy naturalizm Rousseau[38].

Innym świadectwem jest fakt, iż począwszy od wieku XVIII zmieniająca się forma listu jako wyznania uczestniczy również w zmianie znaczenia pojęcia intymności. O ile początkowo służyło ono do charakteryzowania relacji uczuciowej łączącej dwie osoby, o tyle w latach czterdziestych XIX wieku „intymne" znaczy już tyle, co „wewnętrzne i głębokie", „to, co stanowi istotę rzeczy". Nie jest już więc związane

---

35/ B. Diaz *L'Épistolaire ou la pensée nomade...*, s. 61. Uwaga badaczy rzeczywiście skupia się na problemie „ja" epistolarnego. Zob. np. *Les Lettres ou les regle du Je*, études reunies par A. Chamayou, Artois 1999.

36/ Najlepszym polskim przykładem jest listownik Szymańskiego. Zob. w tej kwestii: P. Matuszewska *Pod hasłem naturalności. O listowniku Stanisława Szymańskiego*, w taż: *Gry z adresatem. Studia o poezji i epistolografii wieku oświecenia*, Wrocław 1999, s. 131.

37/ Tamże, s. 132.

38/ W kwestii oświeceniowego naturalizmu zob.: Ch. Taylor *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, nauk. oprac. T. Gadacz, wstępem poprzedziła A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 654-676.

z relacjami międzyludzkimi i sferą emocji, ale z odniesieniem do siebie, autoanalizą i postawą intelektualną[39].

Praktyka epistolarna byłaby zatem swoistą szkołą kształtowania podmiotu i jego relacji społecznych. Należy oczywiście pamiętać, iż „konstytucja" podmiotu w liście jest właściwie inscenizowaniem siebie, a dokładniej inscenizowaniem *persony* w miejsce osoby, odkrywaniem, które jest zarazem odgrywaniem siebie[40]. W tym przypadku jednak skupia się uwagę na tożsamości podmiotu wyizolowanego z relacji interpersonalnych. I jest to perspektywa dominująca w badaniach nad epistolografią.

Na „ja" epistolarne można wszakże spojrzeć jeszcze inaczej, tak jak czynił to Irzykowski, mówiący o inscenizowaniu w pełni dramatycznym i dialogicznym zarazem w idealnej korespondencji:

> Prawdziwa korespondencja jest dialogiem dwóch nie ludzi, lecz duchów z sobą, gdy ma być wykluczoną wszelka dorywczość, a zetknięcie ma się odbyć w sferze możliwie najgłębszej i pogłębiającej się. Nie jest to więc „wymiana" myśli i uczuć, komplementów lub dowcipów, lecz żywy dramat, który trzeba nie odegrać, lecz rozegrać z p o c z u c i e m s c e n i c z n o ś c i. I można ubolewać nad tym, jak mało dramatycznym jest wychowanie dzisiejszego człowieka, jak mało ma on w ogóle poczucia sceniczności, jak nie dba o zespół, a jest tylko lepszym lub gorszym solistą.
>
> Prawdziwy gracz listowy nie będzie więc pisał na oślep, uważając swego partnera jedynie za naczynie wynurzeń, lecz będzie wyczekiwał skutku swych słów i swych przemilczeń, będzie ciekawy drugiego człowieka, jego charakteru i istoty, uruchomi całą swoją finezję i pomysłowość, aby owładnąć drugą duszę, bo wie, że gra idzie tu o najwyższą stawkę, jaką jest człowiek dla człowieka.[41]

Widziałabym w pomysłach Irzykowskiego koncepcję konkurencyjną wobec dominującego w nowoczesnej teorii epistolografii modelu przeniesionego z form autobiograficznych. Koncepcję interesującą między innymi ze względu na swą d r a m a t y c z n o ś ć, czyli zaakcentowanie zarówno d i a l o g i c z n o ś c i, jak i realizacji „ja" epistolarnego w d z i a ł a n i u, czyli w symbolicznych gestach listu. „Ja" epistolarne jest personą interakcyjną, relacyjną i działającą, z tego powodu przede wszystkim, że gest epistolarny i komunikacja są zarazem – wynajdywaniem siebie i innego oraz siebie poprzez innego. Byłaby to więc, przez analogię do tożsamości narracyjnej, t o ż s a m o ś ć k o m u n i k a c y j n a. Wyodrębniam ją głównie dlatego, że dominujące obecnie modele tożsamości narracyjnej najbliższe są, ze względu na autonarracyjny charakter, „ja" autobiograficznemu, laboratoryjnie wyizolowanemu z relacji międzyludzkich. Zaproponowana tu tożsamość ko-

39/ O przemianach pojęcia intymności zob.: J. Beauverd *Problématique de l'intime*, w: *Intime, intimité, intimisme*, Lille 1976, s. 15-16; D. Madelénat *L'Intimisme*, Paris 1989. Zob. też: B. Diaz *L'Epistolaire ou la pensée nomade*..., s. 31-32.

40/ Zob. np.: B. Beugnot *De l'invention épistolaire: à la maniere de soi*, w: *L'Epistolarité*..., s. 35.

41/ K. Irzykowski *Nieoficjalna literatura*..., s. 208.

munikacyjna byłaby natomiast bliższa koncepcji Hannah Arendt, łączy ona bowiem mowę z działaniem, a te z realizacją w sieci międzyludzkich więzi[42].

Repertuar możliwych relacji korespondencyjnych ujawniających różne sposoby konstytuowania tożsamości komunikacyjnej, wydaje się olbrzymi, więc tylko kilka przykładów scenariuszy. Relacje między „ja" i „ty" epistolarnym mogą być ufundowane na micie Pigmaliona – tak na przykład o swej korespondencji w okresie mistycznym myślał Słowacki, pisząc do matki: „z jakąś rozpaczą rzucam się do papieru, chcąc garściami duszę moją rzucać na ludzi, przemieniać ich w siebie, nadgryzać im ciało, aż ich urobię podobnych najpiękniejszym ze śmiertelnych"[43]. Za pomocą korespondencji chciał Irzykowski, jak sam powiada – „budzić, czyli brudzić dusze" – a szczególnym przykładem są jego listy do Erny Brandówny; podobny motyw odnajdziemy w relacjach łączących Wyspiańskiego i Rydla.

Inaczej natomiast profilował idealną sytuację komunikacyjną Norwid, gdy pisał, w liście do Trębickiej: „Ile razy zamiast odbicia optycznego zapragnąłem lampy drugiej, nie mniej czujnie palącej się"[44]. Dobrym przykładem takich relacji wydaje się korespondencja Miłosza i Mertona albo Giedroycia i Stempowskiego.

Listy zatem odkrywają i odgrywają, siebie i Innego, w r e l a c j i c h i a z m a t y c z n e j, więc współkształtującej, opartej na obustronnym oddziaływaniu. I dlatego właśnie w epistolografii widziałabym tak ważną praktykę pisania, czy też „formę społeczną", jak mówił Irzykowski, ważną dla naszej tożsamości komunikacyjnej.

Zamiast zakończenia: kilka propozycji

Na koniec chciałabym najpierw powrócić do pytania o przyczyny i konsekwencje współczesnej epistolomanii. Wzrost badań nad epistolografią współgra oczywiście z powszechnymi tendencjami, to znaczy „koniunkturą" na dokumenty osobiste i tłumaczony jest – jak w podobnych przypadkach – zainteresowaniem, nie tylko znawców, ale też szerszych kręgów czytelniczych, przeszłością przeżywaną, postrzeganą, zapisywaną w jej codzienności. We Francji dodatkowo sprzyjają temu, od dawna zresztą obecne, tendencje w historiografii śledzącej raczej intymną i prywatną historię ludzkości niż wydarzenia polityczne. Epistolografia ceniona jest zatem za swą wartość poznawczą – jako dokumentu osobistego.

To przyczyna najszybciej się nasuwająca, ale są chyba i inne, nie mniej ważne. Częściowo podsuwa je kontekst kulturowy – komunikacyjny przede wszystkim. Zarówno anarchiczny rozwój środków i nośników komunikacyjnych, jak i nieby-

---

42/ Zob.: H. Arendt *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Warszawa 2000, s. 193-211. Koncepcję Arendt przypomniała ostatnio J. Kristeva w monografii *Hannah Arendt ou l'action comme naissance et comme étrangeté*, Paris 1999.

43/ J. Słowacki *Korespondencja*, t. 2, Wrocław 1962, s. 25.

44/ C.K. Norwid *Listy*, w tegoż: *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 368.

wały rozkwit teorii komunikacji, usposabia bowiem do ponownego przyjrzenia się najstarszemu medium.

Co wyczytujemy i czego szukamy, czytając listy z przeszłości? Otóż poszukuje się, można by rzec, wzorców komunikacyjnych i społecznych. Celebruje się zatem siedemnasto- i osiemnastowieczne formy towarzyskie, znaczenie wymiany, wartość życia wspólnego. Jest w tym oczywiście element nostalgii za utraconym poczuciem wspólnoty, za słowem twórczym i przekształcającym rzeczywistość. To jeden z paradoksów współczesnej kultury – kryzys komunikacyjny wywołuje reakcję w postaci ożywionego zainteresowania komunikacją.

Co ważne jeszcze, zainteresowanie epistolografią współgra z socjologicznymi, filozoficznymi i psychologicznymi koncepcjami podmiotu relacyjnego, realizującego się w interakcjach, czy, mówiąc bardziej ceremonialnie, w spotkaniu z Innym. Niewątpliwą zasługą współczesnych badań epistolarnych wydaje się hipoteza/konstatacja, iż „bez Ty ani rusz", czyli ponowne postawienie problemu Innego, jako Ty komunikacyjnego. Dlatego też w epistolografii widziałabym szczególnie uprawniony obszar badań nad podmiotowością, nie tylko w jej „odosobnieniu" i izolacji, ale i w jej relacjach z innymi. Mogłyby one przy tym prowadzić nie tylko do refleksji nad tożsamością relacyjną, ale i nad historycznokulturowymi wzorcami komunikacyjnymi, owym dramatem międzyludzkim, o którym pisali Irzykowski i Skwarczyńska.

Korespondencja wydaje się też atrakcyjnym miejscem dla kulturowej analizy uczuć. Ale najpierw krótka dygresja o nowoczesnym projekcie krytycznoliterackim. T.S. Eliot w szkicu *Krytyk doskonały*, w 1920 roku, twierdził, że „krytyk literacki nie powinien żywić żadnych uczuć z wyjątkiem tych, które wywołuje zetknięcie z dziełem sztuki, a i te [...], aby miały jakąkolwiek wartość, prawdopodobnie w ogóle nie mogą być nazwane uczuciami"[45]. Tak więc wykluczenie z literatury wyrażania emocji, jedno z podstawowych założeń kanonicznego nurtu modernizmu, równie dobitnie wypowiedziane przez Eliota („poezja to nie dawanie upustu wzruszeniom, ale ucieczka od wzruszeń") oraz ucieczka od osoby („to nie wyrażanie osobowości, ale ucieczka od osobowości") idą w parze z programem krytycznoliterackim. A instytucjonalna edukacja upowszechniła ten estetyzujący model i ideę – przy okazji opatrując etykietą „błędu afektywności", „prostoduszności", odbioru „naiwnego" ten styl czytania, który poszukuje w literaturze i sztuce ekspresji i emocji. Konsekwencje są wiadome, bowiem narcystyczny estetyzm nowoczesny, twierdzi Richard Shusterman, „zamiast czynić nas otwartymi na autentyczne moralne uczucia i ludzką sympatię, utwierdza nas w estetycznie wyszukanej, lecz moralnie niewrażliwej postawie, w skłonności, by wszystko, łącznie z ludźmi, traktować jako obiekty estetycznego użytku"[46]. Z perspektywy

---

45/ T.S. Eliot *Krytyk doskonały*, w tegoż: *Szkice krytyczne*, przeł. M. Niemojewska, Warszawa 1972, s 339-340.

46/ R. Shusterman *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, i in., red. A. Chmielewski, Wrocław 1998, s 209.

wewnętrznej, to znaczy nowoczesnej, podobnie sytuację diagnozował Ortega y Gasset w wielokrotnie przywoływanym jako jedno z najbardziej wnikliwych świadectw epoki szkicu *O dehumanizacji sztuki.*

Wiadomo również, że sytuacja ta ulega zmianie, a emocje zaczynają, choć niespiesznie, zajmować uwagę badaczy, przykładem może być chociażby zainteresowanie nostalgią lub empatią[47]. Dla uspokojenia od razu też dodam, że mówienie o kulturowej analizie uczuć nie unieważnia ich językowego wymiaru – a wyraźnie podkreślił to niedawno Clifford Geertz:

> Słowa, obrazy, gesty, cielesne znamiona i nazewnictwo, opowieści i rytuały, zwyczaje, reprymendy, melodie i konwersacje nie są jedynie nośnikami i licznymi refleksami, symptomami i przejawami uczuć ulokowanych gdzie indziej. Są miejscem i mechanizmem ich funkcjonowania.[48]

Do tej listy „mediów" dorzuciłabym oczywiście listy, w których kulturowe konstytuowanie emocji znajduje swoje i uprzywilejowane, i osobliwe miejsce. Są one przecież sferą cyrkulacji, „przekaźnikiem" pomiędzy kulturą i naturą uczuć.

Kulturowej analizie uczuć (podobnie jak i krytyce etycznej) grozi wiele niebezpieczeństw, przede wszystkim p r o b l e m j ę z y k a o p i s u. Wydaje mi się, że obiecujące mogą być dwie zwłaszcza propozycje, pierwsza, ciągle nieprzebrzmiała Stefanii Skwarczyńskiej, analizującej na przykład listy Sobieskiego w perspektywie dworskiej kultury wyrażania uczuć. Druga natomiast to socjokulturowa praktyka badań nad kodowaniem intymności i semantyką miłości Niklasa Luhmana. Obie, jak sądzę, dostarczają wiarygodnego języka opisu konstytucji i funkcjonowania emocji w kulturze.

Trzecim wreszcie obszarem badań nad listami mogłyby być historyczne „normy intymności" oraz relacje między sferą publiczną i prywatną, których świadectwem pozostaje epistolografia.

Te trzy przykładowe pola zainteresowań dałyby może impuls i podstawy dla antropologii pisarstwa i socjologii literatury[49], których ośrodkiem byłaby osoba emocjonalna i komunikująca się z innymi. Więc chyba jakoś bardziej rzeczywista.

47/ Zob. A. Łebkowska *Pragnienie empatii*, „Teksty Drugie" 2002 nr 5; J. Płuciennik *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004.

48/ C. Geertz *Kultura, umysł, mózg – mózg, umysł, kultura*, w: *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. i wstęp Z. Pucek, Kraków 2003, s. 259.

49/ Socjologia literatury nie pojawia się tutaj przypadkowo. Jest konsekwencją przyjętych w tej pracy zarówno definicji epistolografii (nie tylko formy wypowiedzi, ale i sposobu komunikacji) oraz generalnych przeświadczeń na temat literatury (jej socjokulturowego uwarunkowania). Taka perspektywa skłania do ponownego postawienia problemu, a raczej pytania o możliwą socjologię literatury. Zwrócił na to uwagę w interesującym szkicu Yannick Séité *La théorie littéraire questionnée par l'histoire*, w: *Où en est la theorie littéraire*, textes réunis par J. Kristeva et E. Grossman, Paris 2000.

Marta SKWARA

Whitman „wielki realista" – Miłosza projekt portretu autorskiego

Badania materiałowe i analityczne przeprowadzone przeze mnie w ostatnich latach[1] upoważniają do sformułowania tezy, iż pierwszeństwo w kreacji autorskiego obrazu Whitmana w literaturze polskiej – jeśli w ogóle możemy mówić o takim wizerunku – przyznać należy Miłoszowi[2], uważnemu czytelnikowi, wieloletniemu tłumaczowi[3] i interpretatorowi tej poezji. Jak w soczewce widać u Miłoszowego

1/ Szczegółowe wyniki przedstawiam w pracy *Krąg transcendentalistów amerykańskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Dzieje recepcji, idei i powinowactw z wyboru*, Szczecin 2004.

2/ O związkach Miłosza i Whitmana napomyka się w wielu omówieniach, ale jak zauważyła B. Carpenter (*Recepcja poezji Czesława Miłosza w Ameryce*, przeł. T. Żukowski, „Teksty Drugie" 2001 z. 3-4, s. 111), nie zostały one dotychczas wnikliwie zbadane w kraju Whitmana; trudno też znaleźć polskie systematyczne opracowanie tego wątku twórczości translatorskiej, eseistycznej i poetyckiej Miłosza.

3/ Porządkując swoje dokonania translatorskie w *Mowie wiązanej* (Warszawa 1986), wskazał Miłosz czas powstawania tłumaczeń z Whitmana; z lat 1946-1950 pochodzą dwa przekłady: *Pieśń dla poległych* [*Dirge for Two Veterans*], publikowana już w roku 1945 w „Przekroju" (nr 30), co wskazuje, że należałoby autorską datację skorygować, oraz szósta pieśń *Song of Myself – Dziecko zapytało* drukowana w „Odrodzeniu" w roku 1948 (nr 12); z lat 1961–1983 pochodzą wiersze (podaję je w kolejności publikacji, nie notując mnogich przedruków): *Kiedy wlokłem się z trudem lasami Wirginii* [*As Toilsome I Wander'd Virginia's Woods*], *Miasto uczt* [*City of Orgies*], *Opowiedziała mi matka (Z poematu „Śpiący")* [*The Sleepers, fr. 6*], *Noc na preriach* [*Night on the Praires*], *Słyszałem was, uroczyście i słodko brzmiące organy* [*I Heard You Solemn-Sweet Pipes of the Organ*] („Tematy", New York 1963 nr 6); *Dzieci Adama* [*I Sing The Body Electric*, 3] (*Gucio zaczarowany*. Paryż 1965); *Iskry spod koła* [*Sparkles From the Wheel*], *Cudy* [*Miracles*], *Kawaleria przechodzi rzekę w bród* [*Cavalry Crossing a Ford*], *Biwak na zboczu góry* [*Bivouac on a Mountain Side*], *Do lokomotywy w zimie* [*To a Locomtive in Winter*], *Wy zbrodniarze na rozprawach w sądzie*

Whitmana zagadnienia obecne w polskich przywołaniach i interpretacjach wierszy „barda Ameryki", a zarazem ich przekroczenie; odnajdziemy motywy zawsze wybijające się na plan pierwszy i te ukryte, podskórne; odwołanie do elementów zapoznanej recepcji i szkicowanie map terenów niezdobytych. Zacznijmy od podsumowania i przekroczenia problemu Whitmana-socpoety, bo to Miłosz właśnie, „tropiciel realności"[4], ocalił Whitmana od „małego realizmu" i wskazał obszary dla jego romantycznego realizmu właściwe. W *Traktacie poetyckim* (1957) czytamy:

> Oni by chcieli nowego Whitmana.
> Ten by im w tłumie woźniców i drwali
> Codzienne czyny zamieniał na słońce.
> Ten by im w heblach, obcęgach i dłutach
> Lśnił i wibrował, obiegając Kosmos.[5]

O to żądanie „nowego Whitmana" potknęło się wielu: Gałczyński (który, według diagnozy Miłosza, „pragnął padać na kolana" i wierzyć, że „poeta bez ludzkiej wspólnoty/Jest jak szum wiatru w suchych trawach grudnia"[6]); i Tuwim (co „Żądał poematów./Ale myśl jego konwencjonalna/I tak zużyta, jak rym i asonans", przykrywająca wizje „których się wstydził"[7]), i Wierzyński, płacący cenę za

---

[You Felons on Trial in Courts], *My obaj [We Two, How Long We were Fool'd]*, *O, żyć zawsze i zawsze umierać [O Living Always, Always Dying]*, *Kiedy ocean życia zabierał mnie w odpływie [As I Ebb'd with the Ocean of Life*, 1,2], *Kim ostatecznie jestem [What Am I After All]*, *Czy nigdy na ciebie nie przyszła godzina [Hast Never Come to Thee an Hour]*, *Ostatnia inwokacja [The Last Invocation]* (*Nieobjęta Ziemia*, Paryż 1984). Do tego zestawu (wielokrotnie przedrukowywanego w prasie i rozmaitych zbiorach, co sprawiło, że tłumaczenia Miłosza były stale obecne w polskiej rzeczywistości literackiej), trzeba dodać wiersze *Biegacz [The Runner]*, *Wiejski obraz [A Farm Picture]*, *Bezgłośny cierpliwy pająk [A Noiseless Patient Spider]* oraz *Jestem poetą rzeczywistości [I Am the Poet]* obok starych tłumaczeń opublikowane w *Wypisach z ksiąg użytecznych* (Kraków 1994), a także *Wandering at Morn* opublikowany pod tytułem *Z Walta Whimana* w „Tematach" (1969 nr 31/32) oraz *Olśniewający, olbrzymi, zabiłby mnie zachód słońca* [fr. 25 pieśni *Song of Myself*] opublikowany w artykule *Młodzi poeci*, „Kultura" 1954 nr 1-2.

4/ Posługuję się tu określeniem Ryszarda Nycza (*Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia: Cz. Miłosza tropienie realności*, w tegoż: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001).

5/ Cz. Miłosz *Wiersze*, t. 2. Kraków 1993, s. 41. Wiersze Miłosza, jeśli nie odnotowano inaczej, cytuję wg tej edycji.

6/ Gałczyńskiego chyłkiem sięganie po Whitmana w czasach dla poezji najchudszych wskazuję w artykule: *Jak hartowała się poetyka? Walt Whitman jako „wieszcz i prorok proletariackich Ideałów"*, w: *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, Szczecin 2002, s. 164-165.

7/ W kontekście „nowego Whitmana" trzeba mieć w pamięci niektóre dokonania poetyckie Tuwima z wczesnych lat pięćdziesiątych, będące często żenującym przykładem propagandowego grafomaństwa, powtórzeń i zapożyczeń. Przywołując młodzieńczy, autentyczny (a przynajmniej bezinteresowny) zachwyt Tuwima dla „świętego demosu

„radość chłopca, za wiosnę i wino" w „nie lepszej wcale, tylko bardziej dumnej samotności w bieli zim amerykańskich"[8]. W tych fragmentach *Traktatu poetyckiego*, zawierających obraz poezji polskiej skupiony w portretach poetów jednego pokolenia, zadziwiająco zbiegają się powinowactwa Whitmanowskie. Od młodości huczącej „Pod Pikadorem", w której tubalnym głosem przemawiał i Tuwim, i Whitman – przez Tuwimowe prowokacyjne wezwanie do „przeszczepiania na Dąb Polski"[9], które na tle socrealistycznych praktyk brzmi nie mniej gorzko niż

---

całego globu" [*Manifest powszechnej miłości (Walt Whitman)*, „Pro Arte et Studio" 1917 z. 8] i mając w pamięci fragmenty jego przekładu *Salut au Monde*! Whitmana, nie sposób nie dostrzec wtórności takich pieśni jak chociażby *Ex Oriente*, w której „ja, warszawski poeta" śpiewa „O rozkwitłym, olśniewającym Ogrodzie Ludów", kończąc swą inkantację następująco:

– Simonie Czikowani, miły piewco gruzińskiej jaskółki!
Przyjaźń naszą, na Wiejskiej winem oblaną kaukaskim –
śpiewam.
O was, zbudzonych radośnie, w pochód ludzkości
włączonych,
O was, bracia, świecący nowej epoki brzaskiem –
śpiewam.
Synowie Rewolucji! O sercach Dwóch Wodzów
najmędrszych,
Co was wywiedli na słońce z ciemnoty, krzywdy
I jaskiń – śpiewam.
Wznoszę tę pieśń, jak puchar: za Naród Stu Narodów!
O tobie, wschodzie słońca, o tobie, słońce Wschodu –
śpiewam.

(J. Tuwim *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 347).

8/ Gdzie przecież także do Whitmana – tym razem w esejach i drobnych tłumaczeniach – nostalgicznie powracał Wyobrażenie o polskiej karierze „barda Ameryki" formułował Wierzyński niebezpiecznie naiwnie: „Whitman czeka wciąż jeszcze na swoje wielkie wejście do naszego kraju. Wydaje się, że ta poezja szerokich piersi, otwartych ramion, pełnego ziarna i zamaszystego siewu powinna była u nas paść na grunt podatny. Cokolwiek zrobiono dla niej zrobiono za mało. Nasza miłość kraju, nasze przywiązanie do ziemi, nasza ambicja rozwoju, a jednocześnie nasza tęsknota do wielkiego świata, nasza *Wanderlust* i nasza *A nous la liberté*, wszystko to pozwala sądzić, że pierwszy poeta Ameryki nie czułby się źle na rozgrzanych słońcem równinach mazowieckich [...]", pisał w eseju *Wizyta u młodego Whitmana* (wydanym w Londynie w tomie *Moja prywatna Ameryka*, 1966). Cyt. wg: K. Wierzyński *Poezja i proza*, oprac. M. Sprusiński, t. 2. Warszawa 1981, s. 226.

9/ Mam tu na myśli fragment wiersza-manifestu *Poezja* (1918):

Słyszeliście już taką pieśń: przybyła zza oceanu, wspaniałym potokiem płynęła z ust barda siwobrodego.
Ja zaś ku chwale imienia ojczyzny mojej przeszczepiam obce pędy na Drzewo Rodzime, na krzepki Dąb Polski.

(*Wiersze*, t. 1, s. 287-288)

spotkanie entuzjastów „tych którzy przeżyli" na balu UB – po samotność emigracyjną Wierzyńskiego, odwiedzającego poetę swej młodości.

„Nowy" Whitman nie był możliwy i nigdy nie będzie możliwy, bo znamię poetów dwudziestego wieku odgradza ich od możliwości powtórzenia doświadczenia poetyckiego, wobec którego „daremny przepis i zaklęcie". Żadne powtórzenie nie będzie niewinne, będzie śmieszne i żałosne (jeśli podszyte doktryną)[10], nostalgiczne, jeśli podszyte pamięcią i wspólnym dziedzictwem – tak można czytać Miłosza wspomnienie senne zanotowane w Berkeley w 1962 roku, przez które gdzieś w pamięci przeświruje uczta poetów wyobrażona przez Wierzyńskiego[11]:

3 grudnia

Z białą szeroką brodą, w aksamitnym stroju,
Walt Whitman prowadził tańce w małym dworku
którego właścicielem był Swedenborg Emanuel.
I ja tam byłem, miód i wino piłem.
Najpierw krążyliśmy wziąwszy się za ręce
Podobni do głazów porośniętych pleśnią
Puszczonych w ruch. Potem niewidzialne
Orkiestry szybciej grały i porwało nas
Szaleństwo pląsań, w upojeniu.
A taniec ten, harmonii, pojednania
był tańcem szczęśliwych chasydów.

Tęsknota senna do „małego dworku" i uczestnictwa w mistycznym spotkaniu poetów, to jednocześnie tęsknota do tego, co utracone – obecności we własnej przestrzeni kultury znaczonej frazą baśni („I ja tam byłem, miód i wino piłem") – i tego, co zawsze tak trudne do osiągnięcia: harmonii, pojednania i bliskości *sa-*

10/ O polskich socrealistycznych przygodach Whitmana, z ich kulminacją w postaci obchodów setnej rocznicy wydania *Źdźbeł trawy* w roku 1955, piszę obszernie w pracy *Krąg transcendentalistów...*; Warto przywołać w tym kontekście wczesne rozpoznanie samego Miłosza przeciwstawiającego Whitmana młodym poetom polskim (Słuckiemu, Fenikowskiemu, Nowakowi, Mandalianowi, Gaworskiemu) zmieniającym literaturę w „społecznie uznaną lipę". Wzywając retorycznie: „Chłopcy, pomyślcie przez chwilę czego spodziewali się po człowieku wielcy brodacze dziewiętnastego stulecia" cytuje otwarty „na chybił trafił" tom Whitmana: „Olśniewający, olbrzymi, zabiłby mnie wschód słońca,/ Gdybym teraz i zawsze nie wysyłał z siebie wschodu słońca./ Mój głos tam sięga gdzie nie sięgają oczy./ Zwinięciem języka obejmuje światy i obszary światów./ Mowa jest bliźniaczą siostrą mojej wizji – niezdolna jest zmierzyć siebie. [...]" (*Młodzi poeci*, s. 194).

11/ *Odwiedziny* (1919) Wierzyńskiego to obraz ugaszczania poetów-braci – oprócz gospodarza (ja poetyckiego) siedzą przy jednym stole i piją „czerwone wino swego serca" Siewierianin, Whitman, Staff i Tuwim. Spotkali się nareszcie Ci, którzy dotychczas „znali się tylko w tańcu", a których łączy pojmowanie poezji jako śpiewu i zachwyt dla „krajobrazu Boskiego życia".

crum. Uroczysty Whitman „w aksamitnym stroju", dojrzały Whitman, ten od pogodzenia z życiem i śmiercią[12], prowadzi tańce w królestwie wielkiego mistyka. Trzymając się za ręce „głazy porośnięte pleśnią", unieruchomione czasem, wyrywają się z przynależnego im rytmu w stronę upojnego szczęścia i zapewne, jak w tradycji chasydzkiej, przebudzenie następuje w chwili, gdy złapanie Pana Boga za nogi było tuż, tuż...[13] *Sacrum* zawsze umyka współczesnym poetom, pozostaje nostalgia za wielkimi przeszłości, którzy sacrum zamieszkiwali.

Powtórzenie rytu poetyckiego może być też powtórzeniem dramatycznym, znaczącym bezpowrotną utratę, bez sennej nadziei na odnalezienie kręgu bliskich. Jednym z najciekawszych intertekstualnych związków poezji polskiej z poezją Whitmana jest poemat *Po ziemi naszej* napisany także w Berkeley, w roku 1961. Rozpoczyna go strofa:

> Kiedy przechodziłem miastem ludnym
> (jak mówi Walt Whitman w przekładzie Konrada Toma),
> kiedy przechodziłem miastem ludnym,
> na przykład kolo portu San Francisco, licząc mewy,
> myślałem że jest między mężczyznami, dziećmi i kobietami
> coś, ani nieszczęście ni szczęście[14].

Gdy poeta powtarza innego poetę, wędruje raz jeszcze jego szlakiem, otwiera pole dla poszukiwań nie tyle źródła – ujawnionego wprost – co sensu poetyckich wędrówek, poszukiwania „czegoś" między ludźmi. Poszukiwania, które nie zamyka się w jednej epoce, języku, kraju, ale paradoksalnie przez język, epokę i kraj przemawia. Sytuacja poety-emigranta, wędrującego obcym miastem – wspominającego frazę poety swej młodości[15], w swoim języku, frazę brzmiącą tak doskonale, że

---

12/ Znany chociażby z Miłoszowego tłumaczenia *Last Invocation* (1868) ze zbioru *Whispers of Heavenly Death*, przywołajmy początek:

> Teraz już lekko
> Spomiędzy murów potężnej fortecy,
> Spod straży zamków, spod opieki zatrzaśniętych drzwi
> Dajmy się unieść w górę.

13/ Odwołanie do tradycji chasydzkiej można czytać nie tylko jako przywołanie radosnego, ekstatycznego, a zarazem mistycznego tańca, ale i pewnej wspólnoty „sprawiedliwych" (to jedno ze znaczeń słowa „chasyd") i jednocześnie odrzuconych (bo taki był los chasydów), jako tęsknotę za mistyką poezji, która umyka i staje się przedmiotem kpin.

14/ Cz. Miłosz *Poezje*, Warszawa 1981, s. 279.

15/ Odwołajmy się do wspomnień: „Wdzięcznie wspominam moich poprzedników, tłumaczy Whitmana. Przekłady Alfreda Toma, przeczytane w encyklopedii literatury światowej (bodaj Lama), pozostały mi w pamięci jako doskonale. Odtąd datowało się moje zainteresowanie. W roku 1921 ukazują się *Trzy poematy (Gdy bzy ostatnie kwitły na dziedzińcu, Z rozkołysanej bezkreśnie kolebki, Podróż do Indii)* w tłumaczeniu Stanisława Vincenza, ale nie pamiętam, czy ten rzadki tomik, który udało mi się znaleźć niedawno

można ją tylko powtórzyć składając hold temu, kto jest drugim twórcą: tłumaczowi[16] – jest wędrowaniem jednocześnie przez historię i literaturę, miasto i język, przez ziemię naszą, którą tak trudno objąć i gdzie tak trudno znaleźć odpowiedź na pytanie: „kim jestem?".

> Gdziekolwiek jesteś, dotykasz kory drzew
> Próbując jej chropowatości innej a domowej.
> Wdzięczny za wschody i zachody słońca,
> Gdziekolwiek jesteś, nie zdołasz być obcy.

Ten fragment dwunastej części poematu zdaje się potwierdzać jedność doświadczenia ludzkiego, ciągle na nowo odnajdowaną swojskość; tę o której świadczy także „powtórzony" Whitman. Zaraz jednak odkrywamy domenę obcości, którą jest nie tyle świat, co człowiek „marzący o zamkach markiza de Sade" i „farbą wojenną malujący uda". Człowiek nie jest obcy naturze ani przestrzeni, zawsze odnajdzie swojską korę drzewa, obcy jest sam sobie i prosta diagnoza Whitmana, poety wieku XIX, że miłość i świętość jest tym, co łączy ludzi, współcześnie przybierać musi kształt „ani szczęścia ni nieszczęścia". Interpretując ten poemat Miłosza Ryszard Nycz pisze o trybie wewnętrznej polemiki

> w której romantyczna tradycja autoidentyfikacji, osiąganej przez zadomowienie w „polskości", przeciwstawiona zostaje – od pierwszych wersów poematu: „Kiedy przechodziłem miastem ludnym/ – jak mówi Walt Whitman w przekładzie Alfreda Toma" – wyzwalającej sile Whitmanowskiego wzoru uniwersalnego człowieczeństwa; tradycja rustykalna – doświadczeniu życia wielkomiejskiego; etnocentryzm – antropocentyzmowi

---

w amerykańskim antykwariacie, trafił w dwudziestoleciu do moich rąk. Pewnie znałem przekłady Tuwima. Później przyszło *75 poematów* w przekładzie Stefana Napierskiego, 1936 [!]. Po wojnie nie byłem jedyny w moim powracaniu do Whitmana. Juliusz Żuławski nie tylko go tłumaczył, ale napisał o nim książkę (*Wielka podróż Walta Whitmana*)". (*Abecadło Miłosza*, Kraków 1997, s. 250-251).

16/ Tu wypadałoby jednak sprostować wskazanie Miłosza, choć może nie należy poprawiać poety. Początek wiersza Whitmana *Once I Pass'd through a Populous City* w cytowanym polskim brzmieniu – ze zmianą pierwszego słowa z „niegdyś" na „kiedy" – znajdziemy w tłumaczeniu Stefana Napierskiego (W. Whitman *75 poematów*, tłum. S. Napierski, przedmowa S. Helsztyński, Warszawa 1934, s. 99), nie znam żadnych tłumaczeń Konrada Toma, autora m.in. tekstów kabaretowych zebranych w tomie *Nowa cabaretiana* (Warszawa 1918) i uczestnika zebrania założycielskiego przyszłego ZAiKSu (w marcu 1918, wspólnie z Tuwimem). Sam Miłosz wspomina Alfreda Toma, jako tłumacza Whitmana, ten Tom jednak nie przełożył wiersza *Once I Pass'd...*, stąd obecna w późniejszych edycjach poezji Miłosza zmiana Konrad na Alfred niewiele, w sensie faktograficznym, zmienia. Niezależnie jednak od faktografii, wartość poetycka cytatu z obcego poety w ojczystym języku wydaje się taka sama: jest to przywołanie brzmienia, którego nie sposób oddać lepiej; takiego, które wrosło w pamięć, jest znakiem tej pamięci.

> [...] „Chropowatość [kory] inna a domowa" – powiada Miłosz, nie tyle zaprzeczając, co zwielokrotniając i relatywizując unikatowe wartości tego, co domowo-partykularne.[17]

Zastawiając się nad pozornie najbardziej oczywistym, wskazanym przez Nycza, sensem przywołania Whitmana (jako wzoru uniwersalnego człowieczeństwa), nie mogę się oprzeć wrażeniu, że jest to zabieg artystyczny dalej posunięty niż na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło. Po co bowiem przywoływać tak stereotypowe znaczenia w tak niestereotypowy sposób? Możliwe rozwiązanie problemu przywołania Whitmana daje w toku swej analizy Nycz:

> Depozytariuszem historyczności jest dla Miłosza przede wszystkim język, który, choć nie dosięga nigdy nieuchwytnej istoty poszczególnego istnienia, najlepiej przechować pozwala ślady ludzkiej obecności na ziemi – w swych dyskursywnych własnościach, idiomatycznych zwrotach, imionach własnych i miejscowych nazwach.[18]

Ale żaden język nie może wykreować „wyzwalającego wzoru u n i w e r s a l n e g o (podkr. M.S.) człowieczeństwa". Spójrzmy, co dzieje się w przekładzie wiersza Miłosza na angielski:

> When I passe'd through a populous city
> (as Walt Whitman says, in the Polish version)
> when I pass'd through a populous city,
> for instance near San Francisco harbor, counting gulls,
> I thought that between men, women, and children there is
> something, neither happiness nor unhappiness.[19]

17/ R. Nycz *Wyrwać z rzeczy...*, s. 74. Ostatecznie wiersz Miłosza jest dla Nycza wyrazem „szansy na zadomowienie": „Czy będzie nią nostalgiczne marzenie o powrocie do miejsc utraconych, czy nadzieja na przezwyciężenie obcości innego doświadczenia" (tamże, s. 75). Poemat Miłosza, zbudowany z bardzo niejednorodnych części, wydaje mi się trochę bardziej drapieżny, może dlatego, iż nie sposób pominąć tak silnego w całym wierszu motywu przemocy, i chyba nie przypadkiem wieńczącego całość wezwania:

> Na czworaki! Na czworaki!
> Farbą wojenną pomalować uda.
> Ziemię lizać. Wha wha, hu, hu

sprawiającego, że „szansą na zadomowienie" staje się wszędzie ta sama, przyrodzona wszystkim agresja. W niej na pewno wszędzie rozpoznamy siebie.

18/ Tamże, s. 75.

19/ Cz. Miłosz *The Collected Poems, 1931-1987*, New York 1988. Cyt. za: Ch. Clausen *Czesław Milosz: The Exile As Californian*, „The Literary Review: An International Journal of Contemporary Writing" 1983 nr 3, s. 342. Warto zauważyć, że często w przekładach, także w tych dokonanych przez samego Miłosza, mamy do czynienia z ujednoliceniem stylu. „Generalnie biorąc, Miłosz czytany po angielsku wydaje się bardziej modernistyczny, a także w silniejszej opozycji wobec postmodernizmu niż Miłosz czytany w oryginale" twierdzi np. Ryszard Nycz (*Wyrwać z rzeczy...*, s. 160).
W przypadku przywoływanego fragmentu, gest poety-translatora czytać można jako

Paradoks translatorski został tu doprowadzony do punktu, w którym brak ekwiwalencji dwóch języków nie jest przeszkodą najważniejszą. Przeszkodą jest samo usiłowanie tłumaczenia tego, co nie może zostać przetłumaczone, zuniwersalizowane. Przecież Whitman w polskim przekładzie nie może „mówić": „When I pass'd through a populous city". Zmiana pierwszego słowa cytatu, który już nie jest cytatem z poezji Whitmana tylko z polskiego tłumaczenia wiersza Whitmana przełożonego raz jeszcze na angielski, najwyżej może sugerować, że Whitman po polsku mówił jakoś inaczej. Nie tylko nie jest w stanie oddać brzmienia, które nie bez powodu na długo wpadło w ucho poecie polskiemu piszącemu po polsku, ale niweczy subtelne konteksty interpretacyjne: tak mówił poeta amerykański (mówił poprzez konkretną, wspominaną z pietyzmem osobę, z której pozostała bezosobowa „the Polish version"; imię własne wymknęło się „depozytariuszowi historyczności", konkretne przestało być zespolone z uniwersalnym) w kiedyś bliskim a teraz tak odległym kraju. I może właśnie ta sytuacja, nagłego i przymusowego przeniesienia w inny świat, którego egzotyka tak różnorako jest w wierszu podkreślana i zestawiana ze swojskim kiedyś („twarz litewskiej chłopki" i „czerwonoskórzy bracia o rozumie i pamięci przyćmionych"), nadaje dramatyzmu poszukiwaniom sensu poprzez Whitmana, niepokonanego piewcę miłości i namiętności (przecież przywoływany wiersz nic nie mówi o wyzwalającej sile człowieczeństwa, tylko o wspomnieniu miłości, jedynym prawdziwym wspomnieniu z ludnego miasta[20]), zrozumiałego i zapamiętanego tam, kiedyś, zestawionego z jątrzącym podejrzeniem (obcego tu i teraz), że wobec diabłów „gwiżdżących pieśń o materii bez początku ni celu":

> podstępem cwanej miłości własnej
> wyda się wszystko co kochaliśmy[21]

---

przyznanie prymatu temu, co uniwersalne nad tym co partykularne, a zarazem świadomą rezygnację z tego, by uniwersalne mogło objąć partykularne. Dotarcie do tego punktu, jest po prostu niemożliwe właśnie z powodu braku uniwersalnego języka i uniwersalnej pamięci.

20/ Yet now of all that city I remember only a woman I casually met
there who detain'd me for love of me
Day by day and night by night we were together – all else has
long been forgotten by me,
I remember I say only that woman who passionately clung to me. [...].
Leaves of Grass. Reader's Edition, ed. by H.W. Blodgett, S. Bradley, London 1965, s. 110.

21/ W. Heyen przeciwstawia pobożność i poczucie zadomowienia Whitmana, jego umocowanie w świętej rzeczywistości (przywołując 44 pieśń *Song of Myself*) Miłoszowej niezadomowionej pobożności („a piety without a home" – czy „pobożości bezdomnej", jak czytamy w polskich *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*), widząc w niej przyczynę niemożliwości scalenia świata u Miłosza i głębokie przekonanie o samotności wobec nieograniczonej przestrzeni. (W. Heyen *Piety and Home in Whitman and Milosz*, w: *Walt Whitman of Mickle Street*, Knoxville 1994, s. 291-296). Aczkolwiek diagnoza ta nie wydaje się przekonująca dla całej twórczości Miłosza, odpowiada jego refleksjom z lat

Whitman jest tym poetą, który przekazuje silne, niepodważalne przesłanie – miłość jest wszystkim, co pamiętam; wszystkim, o czym chcę wam powiedzieć. Miłosz jest poetą, który przekazuje „ani nieszczęście ni szczęście", coś, co dopiero ma być uchwycone[22]. Może dlatego tak często podpatruje mistrza wieku XIX, rozpoznając go w swoim doświadczeniu i poznając od nowa. Zanim jednak dotrze do ostatecznej konkluzji, iż

> Walt Whitman miał chciwe oczy, wszystko chciał zobaczyć, zapamiętać i zamknąć w wiersze, ale pozostaje dla nas przede wszystkim poetą wielkiego serca, wszechogarniającej miłości, w której stapiają się w jedno różne jej odmiany, erotyczna, współczująca, opiekuńcza, i której towarzyszy podziw dla wszystkiego, co w człowieku wielkie i wspaniałe[23]

oraz że był poetą podobnym mistrzom malarstwa, których „uwaga skierowana na szczegół odkrywa mnóstwo starannie malowanych drobnych scen"[24], pozwalających tworzyć „jakby mozaikę złożoną z autonomicznych niekiedy całości" i te właśnie cechy uczynił przedmiotem swego trwałego zainteresowania translatorskiego, wskazał meandry Whitmanowskiej kreacji.

---

sześćdziesiątych, przywołajmy cytat wskazany przez Heyena: „Choć odnoszę się podejrzliwie do tego, co otrzymałem od innych, mieszkając wśród nich, słuchając ich lekcji, poddając się ich wpływom, odnajduję w sobie mocno już zakorzenione przekonanie o samotności, mojej, człowieka, wobec nieogarnionej przestrzeni, ruchomej, a przecież pustej, bo nie dochodzi z niej żaden głos w mojej, mnie bliskiej i dostępnej, mowie" (Cz. Miłosz *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 31).

22/ Ch. Clausen krótko komentując angielską wersję omawianego wiersza – *Throughout Our Lands* – odnajduje w nim i sekwencje podobne, i niepodobne wersom Whitmana, co opatruje konkluzją, iż zbyt daleko idącym byłby wniosek, że Miłosz odnajduje w Whitmanie pokrewnego ducha. „Żaden sceptyczny dwudziestowieczny intelektualista nie mógłby, niezależnie od swego pochodzenia, dokonać takiej afirmacji". Dla Clausena jednak w poetyce snu, w przenikaniu się przeszłości i teraźniejszości, w pragnieniu (daremnym u Miłosza) osiągnięcia uniwersalnego wysłowienia jest wiele podobieństwa do twórczości Whitmana (Ch. Clausen *Czesław Miłosz...*, s. 343).

23/ Cz. Miłosz *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 222. Tę prostą diagnozę trzeba zestawić ze świadomością, iż Whitmanowskie proste prawdy konsumuje „zbiorowy sposób odczuwania, zwany New Age" – „poezja Whitmana rozmieniona na wielką liczbę praktykujących" (Cz. Miłosz *Abecadło*, Kraków 2001, s. 340).

24/ Cz. Miłosz *Wypisy...*, s. 237. Podobną refleksję znajdziemy w *Ogrodzie nauk*. Ta obserwacja Miłosza ciekawie współbrzmi z uwagą Vincenza: „Jest też [Whitman] [...] podobny do mistrza malarstwa, artysty tak bardzo opartego na funkcji rozszerzania duszy, Petera Breughela: ta sama nieskończoność horyzontów i perspektyw, nieosiągalnych wprost dla oka, taka sama miłość dla wielu szczegółów, także szczegółów mocnych, pełnych tężyzny, nawet rubasznych" (S. Vincenz *Walt Whitman – Poeta Ameryki*, w tegoż: *Atlantyda. Pisma rozproszone z lat II Wojny światowej*, wybór, wstęp i oprac. J. Snopek, Warszawa 1994 , s. 72).

Pierwszym jest paradoks otwartości, wszechobjęcia i zarazem powstrzymania tego, co zbyt prywatne, wielki sukces i jednocześnie klęska. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* czytamy:

> Niechże wymówione będzie nieuchronnie powracające imię: Walt Whitman. [...]. W Ameryce elektryczny prąd whitmanowskiego *en masse* działa silniej zapewne niż gdzie indziej i ten bard, bardziej skomplikowany i chytrze okrężny, niż się powszechnie sądzi, zamykał w sobie przewody zbyt prywatne i oporne, otwierał te, które sprzyjały prądowi. Kiedy w Europie poeci przeklinali *cité infernale,* zaludnione jak Hades przez ruchliwe upiory, on opiewał, wynosił, błogosławił ludzki żywioł i jego pęd niepowstrzymany. Dzieło jego poniosło porażkę, ponieważ, choć doznanie naszego udziału w zbiorowości jest nadal potężne, zaprawiła je gorycz, której sobie zabraniał. I do niego, rodziciela, ojca rodu, zwracają się młodzi amerykańscy poeci wołając: „Walcie Whitmanie, przyjdź i zobacz, co się stało z twoją hymniczną przepowiednią!".[25]

Wśród poetów przywołujących Whitmana szczególnie wyróżnia Miłosz Allena Ginsberga, który „skandując na odwrót-whitmanowską pieśń był Każdym". Ale Każdym wieku zwątpienia, podczas gdy Whitman był Każdym wieku nadziei:

> W kraju, którego ojcowie założyciele hołdowali filozofii Oświecenia, nie był anomalią Walt Whitman. Przyszłość u niego jest tak otwarta, jak była w Wieku Rozumu i w Wieku Uniesień [...] Zupełnie inaczej, rzekłbym – wręcz odwrotnie, motywowany *Howl* Allena Ginsberga stanowi dziwne ukoronowanie Whitmanowskiego wiersza, który sławił otwartą przyszłość. Tym razem jest to rozpacz wobec zamknięcia człowieka w złej cywilizacji, w pułapce bez wyjścia.[26]

Nadaje to „tonację minorową poezji", jak czytamy dalej; tonację, którą łatwo uchwycić w parokrotnie tłumaczonym na język polski fragmencie *Skowytu*:

> Dokąd idziemy, Walcie Whitmanie? Za godzinę zamykają
> sklep. Jaki kierunek wskaże dziś twoja broda?
> (biorę twoją książkę i śnię o naszej odysei w supermarkecie i czuję,
> że to absurd).
> Czy całą noc będziemy tak szli samotnymi ulicami? Łączą się
> cienie drzew, światła w domach pogasły, pozostaniemy sami.
> Czy będziemy tak wędrować marząc o utraconej Ameryce mi-
> łości mijając błękitne auta na podjazdach wracając do domu, do
> naszej cichej chaty?[27]

25/ Cz. Miłosz *Widzenia...*, s. 67-68.

26/ Cz. Miłosz *Świadectwo poezji*, Warszawa 1990, s. 19-20.

27/ Cytowane tłumaczenie G. Musiała (*Skowyt i inne wiersze*, Bydgoszcz 1984, s. 41), gubi związki intertekstualne. Bohater Ginsberga nie „bierze" książki Whitmana, ale ją dotyka („I touch your book"), co jest aluzją do znanej frazy z poetyckiego testamentu Whitmana *So Long!*:

Co ciekawe, Ginsberg jednak, podobnie jak Miłosz, potrafił znaleźć porozumienie z Whitmanem[28], zrozumieć, że Whitman – używając słów Miłosza – „wysnuwał z siebie nić i w życiu osobistym, i w swoich wierszach szukając odzewu, porozumienia, przyjaciół, czytelników – doskonale przeciwieństwo artysty odwracającego się od świata"[29]. Ilustracją tej tezy jest dla Miłosza wiersz *Bezgłośny cierpliwy pająk*:

Bezgłośny cierpliwy pająk,
Widziałem go, jak stał na występie muru nad pustką,
I żeby zbadać rozległą otaczającą go przestrzeń,
Wypuszczał nić, i znów nić, z siebie samego,
Odwijając ją ciągle, niezmordowanie wysyłając.

I ty, o moja duszo, tutaj gdzie stoisz,
Oddzielna, otoczona bezmiernymi morzami przestrzeni,
Bez ustanku dumasz, próbując wysłać wieść, połączyć dwie sfery,
Aż tworzy się most, którego ci potrzeba, aż wytrzyma
giętka kotwica,
Aż nitka pajęczyny, którą rzucasz, zaczepi się gdzieś, moja
duszo[30]

Inne jeszcze zagadnienie frapujące Miłosza to pytanie, które stanowiło „rdzeń literatury amerykańskiej" i jednocześnie oddzielało ją od doświadczenia europejskiego:

Swoją tożsamość jednostka ustala fizycznie, odnosząc siebie do przedmiotów w zasięgu ręki i wzroku, rozciągając, co tak zdobyła, na wioskę, powiat, kraj [...]. Tam, gdzie to niemożliwe, szuka się środków zastępczych, i takie jest znaczenie odkrycia, jakie zrobił

Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man.

Inni tłumacze (B. Baran, S. Barańczak, T. Sławek, J. Hartwig) zachowują ów magiczny dotyk. Jednocześnie liczba polskich tłumczeń tego fragmentu *Skowytu* pozwala sądzić, że to poprzez Ginsberga docierano do Whitmana – takiego, z którym warto dyskutować.

28/ Chociażby w napisanym w 1984 roku wierszu *Ja tak kocham starego Whitmana* (w przekładzie A. Szuby, „Literatura na Świecie" 1992 nr 8-9, s. 227-228).

29/ Cz. Miłosz *Wypisy...*, s. 245.

30/ Zwracam uwagę na ten tekst, nie tylko dlatego, że przeczy on wizji radosnego piewcy „ja" zanurzonego w tłumie, najczęściej przywoływanej w kulturze polskiej ikonie Whitmana, i ukazuje twórcę kameralnego, „cichego", ale i dlatego, że ten mały wierszyk pisany w latach 1862-3, którego ostatnia wersja (1881) umieszczona została w cyklu *Whispers of Heavenly Death*, zwrócił uwagę innych dojrzałych poetów, trzeba by tu przywołać tłumaczenie Przybosia (1971) i Barańczaka (1998) – i tylko ich. Ani A. Szuba, ani K. Boczkowski – autorzy największej ilości polskich tłumaczeń Whitmana ostatniej doby – nie obdarzyli go zainteresowaniem.

> Walt Whitman posługując się zapożyczonym z francuskiego słówkiem *en masse*. Jeżeli *en masse*, to nie zaczynam od mego zamku rycerza, chaty chłopa, sklepu mieszczanina, jestem Każdym i muszę określić siebie w powszechnej płynności, wobec zbiorowiska ludzkiego w ruchu złożonego z Każdych [...] (charakterystyczne, że w Europie odczytywano Whitmana jako barda masowych wieców i pochodów) [...][31]

To europejskie odczytanie „*en masse*", jak ironicznie zauważa gdzie indziej Miłosz, czasami przybierało oblicze fanatyzmu, jak w przypadku „młodych rewolucjonistów w Belgradzie", którzy czytali Whitmana

> politycznie jako piewcę demokracji, tłumu, *en masse*, wroga monarchów. Jeden z nich, Gawryło Princip, zastrzelił księcia Ferdynanda, i w ten sposób amerykański poeta stał się odpowiedzialny za wybuch pierwszej wojny światowej.[32]

Czytanie Whitmana jako barda masowych wieców i pochodów wpisuje się doskonale także w jego polski socrealistyczny żywot i można by znaleźć usprawiedliwienie w powszechności takiej lektury, gdyby nie to, że ta socrealistyczna przesunięta została w czasie o dobrych lat kilkadziesiąt, gdy taki model lektury był już anachronizmem; nie wynikała też z odczytań naiwnych, ale z doktrynalnych niedoczytań[33].

Wracając jednak do problemów „ja" poetyckiego, innego w Ameryce, innego w Europie, należy podkreślić jeszcze jeden rozłam wewnętrzny dostrzeżony przez Miłosza w poezji Whitmana. Wyśpiewując masę i jednocześnie siebie samego, maskował samotność – już sto lat temu ta *masse* była „samotnym tłumem", diagnozuje Miłosz, i „ja" Whitmana musiało zostać skonstruowane – choć trudno zgadywać, w jakim stopniu. Skonstruowana została także Ameryka:

> Wesoły młody olbrzym, dzieckiem w kolebce duszący Centaury, z coraz wspanialszą przyszłością przed sobą: ten portret Ameryki jest ostatecznie też mityczny, i nie popełnimy może dużego błędu zakładając, że kraj, jaki w *Liściach trawy* stworzył Walt Whitman, nigdy nie istniał, że został przez niego wywiedziony z wyobraźni, tak jak z wyobraźni zostało wywiedzione miasto-puszcza, z nieosiągalnym matecznikiem gdzieś w środku, Paryż Balzaka. Tym niemniej samo zachłyśnięcie się ruchem naprzód i przestrzenią odpowiadało nastrojom pionierów i osadników znajdujących w materialnym sukcesie nagrodę za swoje trudy.[34]

31/ Cz. Miłosz *Widzenia...*, s. 208.

32/ Cz. Miłosz *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 248.

33/ Nadto lektura socrealistyczna wynikała z konformizmu, a nie z nonkonformizmu, czym różniła się od interpretacji np. A. Sokolicz (*Walt Whitman*, Warszawa 1921, Biblioteczka „Świata Pracy" nr 4).

34/ Cz. Miłosz *Widzenia...*, s. 120.

Pionierstwo amerykańskie odsłania tu drugą twarz, (podobnie jak sam Whitman-kameleon: przebiegły konstruktor „ja"[35] i naiwne dziecko), prawdę „zachłyśnięcia się przestrzenią". Takie odczytanie jest możliwe, zauważmy na marginesie, tylko w paralelnych warunkach – stąd tak groteskowy wydaje się obraz „Pionierów" Stanisława Helsztyńskiego[36], a naturalnie zrozumiały staje się impuls Vincenza odczytującego *Pioneers! O Pioneers!* dla swojej *Zwady*[37].

35/ Parokrotnie jeszcze Miłosz to „konstruowanie" wskazuje, np. w kontekście „odprawiającego nabożeństwo przed sobą, czyli przed obrazem samego siebie jako samca doskonałego" Henry'ego Millera (*Widzenia...*, s. 127); nie dotyka jednak najbardziej spektakularnej Whitmanowskiej konstrukcji, wszak w wierszu *Once I Pass'd...* poeta zmienił słowo „man" na „woman", jak przekonuje zachowany rękopis z odręcznymi poprawkami. Miłosz jako tłumacz też zdaje się zamazywać Whitmanowskie konstrukcje „ja". W swoim pierwszym tłumaczeniu kontrowersyjnego wiersza *We Two, How Long We Were Fool'd* ze zbioru *Children of Adam* najpierw (*Nieobjęta ziemia*) daje jednoznaczną wykładnię tytułu: *My obaj*, formę męską nadaje też zaimkom w tekście; w kolejnych przedrukach (*Mowa wiązana*) jednak zmienia tytuł na *My dwoje*, zmieniając także zaimki. Od S. Napierskeigo ciągnęła się tradycja tłumaczenia tego tekstu w formie męskiej, ostatnio jednoznacznie w poetyce homoseksualnej przełożył ten wiersz K. Boczkowski (W. Whitman *Kim ostatecznie jestem*, przekład i prowadzenie K. Boczkowski, Kraków 2003, s. 67).

36/ Jedyne polskie tłumaczenie wiersza Whitmana *Pioneers! O Pioneers!* w pierwodruku nosiło tytuł *Pionierzy, o pionierzy! (Pionierom polskim, ciągnącym na Zachód, nad Nysę, nad Odrę i Bałtyk pieśń o pionierach amerykańskich poświęca tłumacz).* Spolszczył z angielskiego S. Helsztyński, „Odra" 1946 nr 15, s. 3. Zabiegi użyte przez tłumacza, zupełnie wbrew jego intencjom, uwypuklają niewspółmierność sytuacji zdobywania Dzikiego Zachodu i osadnictwa na zachodnich Ziemiach Odzyskanych, wywołując miast efektu podniosłego – komiczny.

37/ O powstaniu tej części cyklu huculskiego Vincenz mówił tak:
Ta książka to praca całego mojego życia. Może ciekawy szczegół, że zacząłem ją pisać po pobycie w Londynie w latach trzydziestych jako kontrast do świata uprzemysłowionego, zracjonalizowanego i odartego z indywidualności. A także jeszcze w latach dwudziestych, kiedy uzupełniałem wybór z Walta Whitmana, natknąłem się na następujące strofy, zwrócone do rębaczy puszcz amerykańskich:

> Chodźcie synowie moi o twarzach słońcem spalonych.
> Postępujcie za mną w porządku i miejcie broń w pogotowiu.
> Czy opatrzyliście pistolety? I siekiery czy dobrze ostrzone?
> Bo nie możemy dłużej zwlekać. Niebezpieczeństwu musimy stawić czoło
> Pionierzy! O pionierzy!

Tych kilka wierszy oślepiło mnie widzeniem i potrząsnęło gwałtownie jak prąd magnetyczny, który zbiera opiłki wokół przewodzącego żelaza. Widzenie układało się coraz dokładniej. Ostatecznie znałem osobiście każdego z „pionierów", bądź też jego ojca lub dziada, poznałem jego ród, co najmniej bliższy, a w miarę możności i dalsze pokolenia.

(Cyt. za: W. Tarnawski *Od Gombrowicza do Mackiewicza*, Londyn 1980, s. 100-101

Próbując uchwycić atrakcyjność Whitmana dla Miłosza, powracanie do jego twórczości w eseistyce, a szczególnie w tłumaczeniach całego życia autora *Widzeń nad Zatoką San Francisco,* przywołać wypadałoby w zakończeniu prawdę, którą zresztą sam Miłosz osadził w kontekście Whitmanowskim:

> Jestem jednak zanurzony w ludzkość, jej poddany, przez nią stwarzany co dzień na nowo, tak że wymyka mi się moja ledwo wyczuta esencja [...]. Być żywym wśród żywych: co tutaj ma do czynienia nauka, gdzie sens w tym niemal nieartykułowalnym okrzyku? A jednak jest sens, poza jakimkolwiek racjonalnym uchwytem. Spotykanie się oczu, rąk, ja-on, ja-ona, tożsamość i nietożsamość, bezustanne odradzanie się, gotowe, przygotowane miejsce, zawsze na nowo zajmowane prze kolejne dzieci, młodych, stare kobiety, szczęście-nieszczęście, miłość-nienawiść, płynność stawania się, rzeki. Niechże wymówione będzie nieuchronnie powracające imię: Walt Whitman. Nie dlatego, że Walt Whitman to Ameryka. Poza nim, niezależnie od niego, jest prawda ekstatycznego bełkotu: „być żywym wśród żywych", i zawsze, wtedy także, kiedy nie czytałem jeszcze Whitmana, to właśnie zmuszało mnie do szukania słów, było zarodkiem wszelkiej ciekawości i pasji.[38]

Miłosz, jak sam mówi, „wychowany na polskich romantykach" i dociekający „przyczyn tego kontrastu między ich przyszłością otwartą i naszą przyszłością prowadzącą tylko do katastrofy", szukał u Whitmana innego otwarcia na ludzkość, mniej tragicznego, bardziej z codziennością związanego. I choć dostrzegał u Whitmana „większe skomplikowanie i chytrzejszą okrężność niż się powszechnie sądzi"[39] doszedł u kresu swej drogi poetyckiej do pochwały Whitmanowskiej „wszechogarniającej miłości" i „podziwu dla wszystkiego, co w człowieku wielkie i wspaniałe", ale co chyba ważniejsze – bo istotnie dopełniające polski portret Whitmana – do uchwycenia, poprzez jego poezję, epifanii[40], tak nie-

---

38/ Cz. Miłosz *Widzenia...*, s. 66-67.

39/ W wybranych do tłumaczenia wierszach znajdziemy miejsca, gdzie Miłosz wskazuje owo „większe skomplikowanie" Whitmana:

> Nie miałem najmniejszego pojęcia kim i czym jestem,
> Że przed moimi aroganckimi wierszami stoi ten Ja prawdziwy,
> Nietknięty, niedopowiedziany, niedosiężny, chłodny,
> I przedrzeźnia mnie, kłania się, daje znaki,
> Śmiejąc się ironicznie z każdego słowa, które napisałem
> (*Kiedy ocean życia..., Nieobjęta ziemia*, Wrocław 1996, s. 99-100).

40/ Tak swe oczekiwania formułuje Miłosz: „Nie ukrywam, że szukam w wierszach objawienia się rzeczywistości, czyli tego, co w greckim języku nosiło nazwę *e p i p h a n e i a* [...] Słowo to oznaczało przede wszystkim zjawienie się, przybycie Bóstwa pomiędzy śmiertelnych czy też jego rozpoznanie w powszednim, znajomym nam kształcie np. pod postacią człowieka. Epifania przerywa więc codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach".
(Cz. Miłosz *Wypisy...*, s. 17).

osiągalnej dla poezji nowoczesnej „rozdzieranej wewnętrznymi sprzecznościami i pokusami":

> Jestem poetą rzeczywistości.
> Twierdzę, że ziemia nie jest echem
> Ani człowiek widmem.
> Ale że wszystkie rzeczy widziane są prawdziwe.
> Świadectwo i białe świtanie rzeczy są równie prawdziwe.
> Rozciąłem ziemię i twardy węgiel, i skały, i lite łożysko
> morza,
> Zeszedłem tam, żeby badać długo
> I przynoszę stamtąd sprawozdanie,
> Dowodzę, że wszystko tam pozytywne i gęste,
> I że jest takie, jak wydaje się dziecku.[41]

Tak nie tylko „powiadał poeta", ale „i pozostał wierny temu oświadczeniu przez swoje stałe zdumiewanie się nigdy nie wyczerpaną obfitością zjawisk"[42]. A cóż jak nie pochwała rzeczywistości zasługuje na miano „literatury budującej", której się tak wstydzimy, i do której tak lgniemy:

> Oczywiście, że literatura powinna być budująca. Kto, z przyczyny wyjątkowo chłonnej wyobraźni, doznał złego wpływu książek nie może myśleć inaczej. Już to, że słowo „budująca" jest wymawiane z sarkazmem i politowaniem, dowodzi, że coś z nami nie w porządku. Jakież wielkie dzieła literatury nie są budujące? Czy Homer? Czy może *Boska Komedia?* Czy *Don Kichot*? Czy *Liście Trawy* Whitmana?[43]

Whitmanowskie tęsknoty Miłosza nie dają się chyba ująć we wskazane przez Blooma mechanizmy „lęku przed wpływem", charakterystyczne dla innego polskiego wielbiciela Whitmana – Juliana Tuwima[44]. Co prawda Christopher Clausen, przyjmując rolę angielskojęzycznego czytelnika patrzącego na Miłosza bardziej jako na amerykańskiego poetę o rodowodzie europejskim niż na europejskiego poetę przypadkowo zamieszkującego Amerykę, odnajduje w *Hymnie* z roku

---

41/ Tamże, s. 75. Miłosz prezentuje wiersz Whitmana jako „mało znany (i niedokończony)". Jest to tekst z notatnika z roku 1847, wskazywany wśród źródeł pierwszej edycji *Leaves of Grass,* krytyczna edycja podkreśla jednolitą formę tych wersów, mających kształt „skończonego wiersza" i podaje go wraz z dwuwierszem ujętym w rekopisie w cudzysłów: „And the world is no joke, / Nor any part of it a sham", w: *Leaves of Grass...*, s. 651.

42/ Cz. Miłosz *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 101. Toż powtórzone w eseju *Przeciw poezji niezrozumiałej* (Cz. Miłosz *Eseje*, wybór i posłowie M. Zaleski, Warszawa 2000, s. 309).

43/ Cz. Miłosz *Nieobjęta ziemia...*, s. 35.

44/ Twórczość Tuwima i mechanizmy łączące ją z poezją Whitmana szczegółowo analizuję w: *Krąg transcendentalistów...*

1935 echa Whitmana[45], ale tej opinii w żaden sposób nie motywuje. Polski czytelnik wskazałby raczej inny fragment tego poematu:

> Przemieniają się wiosny, mężczyźni i kobiety łączą się,
> dzieci po ścianach na rękach w półsenności wodzą,
> ciemne lądy rysują palcem umaczanym w ślinie,
> przemieniają się formy, rozpada się to, co wydawało się
> niezwyciężone
> [...]
> wszystkiemu, co minęło, wszystkiemu, co minie
> broni się młodość, czysta jak słoneczny kurz
> ani w dobrem, ani w złem nie rozmiłowana

Wrażenie „Whitmanowskiego" tonu jakiegokolwiek fragmentu *Hymnu* jest chyba jednak złudne – to nie tyle zuniwersalizowany głos człowieczeństwa przemawia przez jaźń poetycką jednoczącą kobiety, mężczyzn, dzieci, przemienność form, zawierających dobro i zło, ile „ja" wpisane w wizję pierwotnej jedności człowieka i Boga, a zarazem projektujące wizję eschatologiczną i przeczuwające katastroficzną. A takiej kreacji próżno u Whitmana szukać. Daleko jest też ten wiersz od trwałych Miłoszowych fascynacji Whitmanem, z jego realną, a zarazem cudowną codziennością (ten element znajdziemy także w tłumaczonym przez Miłosza wierszu *Iskry spod koła*). Nie kwestionując możliwych (ale zarazem trudnych do jednoznacznego wskazania) „ech" Whitmana w poezji Miłosza – do nich trzeba by zaliczyć przekraczanie barier wersyfikacyjnych, śpiewność poezji pojętej jednak nie jako piosenka, lecz raczej jako „rozkołysanie rytmu, sen, melodia", jak czytamy w *Traktacie poetyckim*; zamiłowanie do ody we wszelkich możliwych jej odmianach poświadczone np. tłumaczeniem wiersza *Do lokomotywy w zimie;* wreszcie tęsknoty dydaktyczne i moralizatorskie. „Wymawiający słowo demokracja ze zmrużeniem

---

45/ Na poparcie swej tezy cytuje fragment *Hymnu* (od *Toczcie się rzeki...* do słów *Nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną,/a mnie jest dana siła*) w przekładzie poety na angielski:

> Roll on, rivers; raise your hands,
> Cities! I, a faithful son of the black earth, shall return
> to the black earth,
> as if my life had not been,
> as if not my heart, not my blood,
> not my duration
> had created words and songs
> but an unknown, impersonal voice,
> only the flapping of waves, only the choir of winds
> and the autumnal sway
> of the tall trees.
>
> There is no one between you and me
> And to me the strength is given
> (Ch. Clausen *Cz. Miłosz...*, s. 341-342).

oka./Nienawidzący fizjologicznych uciech ludzkości" bohater *Portretu z połowy XX wieku* Miłosza to przecież w krzywym zwierciadle historii odbite oblicze Whitmana, tego ze słynnej 24 pieśni *Song of Myself*: „mięsistego, zmysłowego, tego, co pije i płodzi", a jednocześnie wypowiada „hasło pradawne, i odzew: demokracja"[46].

Miłosz rozpoznawał swoją nieuchronną inność i niedoskonałość w porównaniu z bardem XIX wieku[47] – rozpoznawał też nieumiejętność zarówno naśladowania, jak i znalezienia (chytrego skonstruowana?) własnej formy – równie pojemnej jak wiersze Whitmana:

> Od młodości starałem się uchwycić słowami rzeczywistość, taką o jakiej myślałem chodząc ulicami ludzkiego miasta[48] i nigdy to się nie udawało, dlatego każdy mój wiersz uważam za zadatek nie spełnionego dzieła. [...] I każda moja próba powiedzenia czegoś rzeczywistego kończyła się tak samo, zagnaniem mnie z powrotem w opłotki formy, niby owcy odbijającej się od stada.[49]

Rozpoznaniu „defektu" własnej poezji towarzyszy świadomość poezji przyszłości, dostępnej jedynie w chwilach epifanii:

> Jaka będzie poezja w przyszłości, ta o której myślę, ale której już nie poznam? Wiem, że jest możliwa, bo znam krótkie chwile, kiedy już niemalże tworzyła się pod moim piórem, żeby zaraz zniknąć. Rytmy ciała – bicie serca, puls, pocenie się, krwawienia periodu, lepkość spermy, pozycja przy oddawaniu moczu, ruch kiszek, będą w niej zawsze obecne razem z podniosłymi potrzebami ducha i nasza podwójność znajdzie swoją formę bez wyrzekania się jednej sfery albo drugiej.[50]

Nic dziwnego, że to u „poety ciała i poety duszy" znalazł Miłosz zapowiedź takiej poezji, u poety, który śpiewał:

> I do not press my fingers across my mouth,
> I keep as delicate around the bowels as around the head and heart,
> Copulation is no more rank to me than death is.

46/ W. Whitman *256 wiersze i poematy*, wybrał i przeł. A. Szuba, Kraków 2002, s. 79-80.

47/ W ostatniej wersji swoich refleksji o Whitmanie pisał: „Whitmana poznałem najpierw w polskich przekładach [...]. I od razu olśnienie: móc tak pisać jak on! Rozumiałem, że nie chodzi tutaj o formę, ale o akt wewnętrznej swobody, i tu była prawdziwa trudność" (*Abecadło...*, s. 339).

48/ Fraza inicjująca poemat *Po ziemi naszej: Kiedy przechodziłem miastem ludnym,* w której przeglądają się słowa „chodząc ulicami ludzkiego miasta" zyskuje po latach bardziej jednoznaczną wymowę, za którą – jednak – kryje się niespełnienie.

49/ Cz. Miłosz *Nieobjęta ziemia...*, s. 31.

50/ Tamże.

I believe in the flesh and the appetites,
Seeing, hearing, feeling, are miracles, and each part and tag of me
is a miracle.
Divine am I inside and out, and I make holy whatever I touch or
am touche'd from
The scent of these arm-pits aroma finer than prayer,
This head more than churches, bibles, and all the creeds.[51]

Miloszowe odczytania Whitmana wpisują się zarówno we wskazaną przez Ryszarda Nycza poetykę „wizyjnej potoczności", dążenia do nazywania jeszcze nienazwanego, odsłaniania stłumionych czy zmarginalizowanych stron codziennego życia i doświadczenia egzystencjalnego, jak i w poetykę „wskazywania pozaludzkiego" zmierzającą poza granice ludzkiego wyrazu – bez popadania w ascetyczne milczenie czy marnotrawny bełkot, znaczoną postulatem odkrycia rzeczywistości[52]. Jeśli przyjmiemy rozpoznanie Nycza, iż poprzez swoje dzieło Miłosz budzi autentyczny podziw wobec poezji i rzeczywistości jednocześnie, to można w ten obszar oddziaływania wpisać i prezentowanie poezji innych; takie, które każe się wznieść ponad urobione opinie, lekceważące uśmiechy i odsyłanie do lamusa poetów przeszłości. Bez nich nasza rzeczywistość pozbawiona jest tego podstawowego prawa, oczywistego dla poety wieku XIX:

Nic się nie zatrzymuje i zatrzymać nie może [...]
W końcu pojawimy się znów w tym samym miejscu,
I pędzić będziemy dalej, wciąż dalej i dalej[53]

51/ *Leaves of Grass*..., s. 53 . W przekładzie A. Szuby ten fragment 24 pieśni *Song of Myself* brzmi:

Nie przykładam palców do ust,
Równie czule traktuję kiszki jak głowę i serce,
Kopulacja nie jest dla mnie bardziej nieprzyzwoita niż śmierć.

Wierzę w ciało i jego pragnienia,
Wzrok, słuch, dotyk – to cuda, cudem – każdy
najmniejszy mój włosek
Jestem bogiem na zewnątrz i wewnątrz, cokolwiek
dotknę, staje się świętym,
Aromat moich pach cudowniejszy od modlitw,
Ta głowa jest czymś więcej niż kościoły, biblie i wiary
(*256 wiersze i poematy*, s. 80-81).

52/ R. Nycz *Wyrwać z rzeczy*..., s. 184-185.

53/ W. Whitman *256 wiersze i poematy*, s. 124.

Roztrząsania i rozbiory

O Konińskim i literaturze doświadczenia religijnego

Pogranicze prozy fabularnej, eseistyki i pisarstwa autobiograficznego budzi ostatnio żywe zainteresowanie młodych badaczy. Dowodzą tego choćby książki Krzysztofa Kozłowskiego, Andrzeja Zawadzkiego, Macieja Michalskiego[1]. Właśnie dołączył do nich Adam Fitas, publikując *Głos z labiryntu. O pismach Karola Ludwika Konińskiego*[2]. Jestem przekonana, że wszyscy czytelnicy Konińskiego czekali na taką książkę – a zapewne niektórzy sami zamyślali o jej napisaniu. Nie waham się powiedzieć (z nutką zazdrości), że uważam to oczekiwanie za spełnione.

Rzecz poświęcona jest tej części pisarskiego dorobku Konińskiego, która stanowi jego osiągnięcie najważniejsze i najoryginalniejsze (obok dwu słynnych opowiadań: *Wyprawa do ziemi Moryja* i *Straszny czwartek w domu pastora*), dotyczy bowiem pośmiertnie wydanych dzieł *Nox atra*, *Ex labyrintho* i *Uwagi 1940–1942* (wymieniam je w kolejności wydania, to znaczy w porządku, w jakim docierały do czytelnika). Składają się one, wespół z dziennikiem *Wojna* (opublikowanym zaledwie w połowie) na blok pism osobistych Konińskiego. Książka prezentuje interpretowane teksty w chronologicznym porządku ich powstawania, śledząc rozwój i przemiany autobiograficznego pisarstwa Konińskiego z lat wojny. W ramach tego prostego schematu mieści się finezyjny wywód myślowy, poprowadzony z imponującą przenikliwością, odkrywczością i precyzją, doskonale udokumentowany, głęboko wchodzący w interpretowane dzieła a zarazem lokujący je w rozległym kontekście historycznoliterackim. Wartość informacyjną oraz prawomocność interpretacji znacznie podnosi to, że jej autor nie poprzestał na efektach pracy dotychczaso-

---

1/ K. Kozłowski *Podróże do piekieł. O eseistyce Bolesława Micińskiego*, Poznań 1996; A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001; M. Michalski *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003.

2/ A. Fitas *Głos z labiryntu. O pismach Karola Ludwika Konińskiego*, Wrocław 2003.

wych wydawców spuścizny Konińskiego, ale dotarł do rękopisów pisarza lub maszynopisowych kopii z pierwszej ręki wszędzie tam, gdzie było to możliwe (jak w przypadku dziennika *Wojna*), sięgając do zbiorów bibliotecznych i archiwów prywatnych. Ciąg informacji dotyczący ustaleń filologicznych, przewijając się przez tok wywodu (po części ujawniany dyskretnie tylko w przypisach) tworzy osobny, nader ciekawy wątek w opowiadaniu o myślowych przygodach badacza twórczości autora *Nox atra*.

Ograniczywszy we *Wstępie* zakres materiałowy pola badawczego do pism osobistych Konińskiego, autor książki zarówno zapowiada zanalizowanie różnic pomiędzy wszystkimi czterema tekstami, jak i wskazuje na zasadność łącznego ich ujęcia. Powody te wyłożone są tyleż jasno, co przekonująco, ze wskazaniem i na motywy wewnętrzne (potrzeba utrwalenia wieloletnich doświadczeń i przemyśleń przez pisarza będącego już człowiekiem w pełni dojrzałym), jak i zewnętrzne (poczucie znalezienia się wobec wyzwań sytuacji granicznych, stwarzanych przez rozpoczynającą się wojnę). Główny wspólny temat analizowanych dzieł to wedle zwięzłego i trafnego określenia ze s. 10: „Praca wewnętrzna skoncentrowana na osobistym docieraniu do wiary i religii", wykonywana przez pisarza na różne sposoby. Określona jest tu zarazem problematyka, jak i charakterystyczna postawa podmiotu badanych utworów. Dodatkowym egzystencjalnym aspektem, przenikliwie wydobytym przez interpretatora jako element wspólny wszystkich pism osobistych Konińskiego, była okoliczność, że dla chorego pisarza praca intelektualna była jedyną dostępną formą aktywności w czasach, które koniecznie domagały się zaangażowanego działania.

Przechodząc do szczegółowej interpretacji, badacz zajmuje się najpierw dziennikiem zatytułowanym *Wojna*, w którym odnajduje dwie perspektywy: horyzontalną (czyli zorientowaną ku faktom zewnętrznym) oraz wertykalną (która prowadzi w głąb psychiki). Obok kroniki wojennych wydarzeń interpretator dostrzega w charakterze zapisków istotny nurt dziennika intymnego, w którym zdarzenia zbiorowe, dotyczące losu ojczyzny, przeżywane są w sposób najgłębiej osobisty. Oprócz tego badacz ukazuje tendencję, którą określa jako „wpisywanie sytuacji osobistej w kontekst sakralny", co polega na „przekraczaniu relacji o faktach życiowych w kierunku sygnalizowania refleksji" (s. 35). Dalej czytamy, że ten sam efekt powstaje także w inny sposób, kiedy to „element inicjujący rozważanie znajduje się po stronie konkretnego faktu, ale dalej podąża ono już własnym, niezależnym torem" (s. 35). Dodam, że ani w opisie, ani w podanych przykładach, różnica pomiędzy obydwoma sposobami nie wydaje mi się uchwytna.

W dzienniku *Wojna* badacz widzi usiłowanie odnoszenia sytuacji osobistej do świata duchowego jedynie jako nadbudowę nad zasadniczym nurtem kronikarskim, natomiast odmienne proporcje, wyraźnie już przechylone na rzecz postawy introwertycznej, znajduje w odrębnym dzienniku *Uwagi*, który zaczyna powstawać w czasie pisania *Wojny*. *Uwagom*, a następnie porównaniu ich z *Wojną* poświęcone są kolejne części rozdziału I, którego tytuł: *Od faktów do refleksji – wojenna diarystyka Konińskiego*, jasno zarysowuje wypracowaną w książce linię interpretacyjną.

Czytelnik śledzi cierpliwą, uważną rekonstrukcję problematyki *Uwag* jako dziennika skupionego na wewnętrznych przeżyciach pisarza, notującego wybrane zdarzenia wojenne i refleksje dotyczące przyrody, które służą rozważaniom o problemie zła i własnym poszukiwaniom religijnym Konińskiego. Interpretator przekonuje, że w porównaniu z wcześniejszym dziennikiem elementy kronikarskie prawie zupełnie znikają. Diariusz zatytułowany *Uwagi* nabiera charakteru *soliloquium*, „gdzie komunikacja przebiega zasadniczo na drodze od «ja» do «ja»" (s. 68). „Chodzi o jawne dla czytelnika wypracowywanie, w ciągłej wewnętrznej dyskusji, własnej postawy religijnej. Akcent jednak pada w przede wszystkim na samą wędrówkę: tropienie, dochodzenie, roztrząsanie itp." (s. 69). Wnioski z porównawczej interpretacji obu dzienników podprowadzają czytelnika do lektury rozdziału II, stanowiącego kluczową część książki.

Rozdział ten, zatytułowany *„Praca myśli, która chciała mieć Boga" – Ex labirynthо* i *Nox atra*, jest fascynująco ciekawą opowieścią o perypetiach duchowej wędrówki pisarza i myśliciela. Badacz stopniowo odsłania wewnętrzne zróżnicowanie gatunkowe i stylistyczne w obszarze pism osobistych Konińskiego, ukazując zarazem całościowy charakter duchowej wizji wypełniającej jego dzieło. Przekonująco polemizuje z tezami wcześniejszych badaczy, mówiących o fragmentaryczności i niedokończeniu pism osobistych autora *Strasznego czwartku*. O ile *Wojnę* i *Uwagi* umieszczał w kontekście dzienników z lat czterdziestych (np. Irzykowskiego, Nałkowskiej, Trzebińskiego), o tyle *Ex labirynthо* i *Nox atra* sytuuje wobec dzieł filozoficznych i religijnych. Pierwszy z tych dwu utworów uznaje za bliższy czystej myśli, drugi – bliższy literaturze. Strukturę *Ex labirynthо* widzi jako zmierzającą „w stronę filozoficznego rozważania" (s. 79), a metodę pisarską przyjętą w tym dziele określa mianem niesystemowego filozofowania, w którym obok reguł logicznego rozumowania istotną rolę odgrywa osobiste, egzystencjalne zaangażowanie pisarza. Odmienne ukierunkowanie znajduje badacz w *Nox atra*, gdzie większą rolę odgrywa obrazowość, intuicyjność, posługiwanie się aluzjami literackimi, wiążącymi ten tekst z szerokim kręgiem lektur pisarza (od Biblii do poezji młodopolskiej). Różnica ta wyraża się też w opozycji symbolicznych języków dnia i nocy. Do wcześniejszych ustaleń Mamonia i J.A. Kłoczowskiego Fitas dodaje aspekty, dostrzeżone dzięki uważnym obserwacjom stylistycznym. Porządek dnia kluczowy jest dla *Ex labirynthо*, dzięki skłonności do języka racjonalnego i logicznych spekulacji. W *Nox atra* natomiast (zgodnie z tytułem) dominuje pasja nocy. Podmiot ewokuje obrazy „poruszające jego wolę i uczucia, aktywizujące marzenia i wyobraźnię" (s. 128).

Ponad precyzyjnie i subtelnie ukazanymi różnicami dostrzega badacz związki światów myślowych obu dzieł. W ich problematyce filozoficzno-religijnej wyróżnia kilka kręgów zagadnień. Pierwszy krąg to koncepcja człowieka. Istota ludzka może być rozumiana uniwersalnie (tu badacz pisze o zainteresowaniu Konińskiego otwarciem ku transcendencji). Następnie widzimy aspekt historyczny w myśli Konińskiego, co pozwala mu określić człowieka nowożytnego jako wyróżniającego się zdolnością odczuwania zła i współczucia w cierpieniu. Autor *Ex labyrintho* trak-

tuje tę zdolność jako wydobytą z zapomnienia jeszcze od czasów gnostyków i Orygenesa. Na koniec pojawia się rozumienie człowieka w odniesieniu do tradycji polskości – tu Koniński przypomina romantyków i ich nieortodoksyjną religijność. Rozprawa Adama Fitasa bardzo kompetentnie i wszechstronnie rekonstruuje swoistą antropologię Konińskiego, sytuując ją bardziej zdecydowanie niż wcześniejsi interpretatorzy w kontekstach modernizmu katolickiego, pragmatyzmu Wiliama Jamesa, myśli Johna Henry'ego Newmana oraz polskich myślicieli i pisarzy, podejmujących zagadnienia religijne na przełomie XIX i XX wieku. Obszerny i świetnie uargumentowany wywód pozwala na syntetyczne ukazanie zależności między obu analizowanymi tekstami Konińskiego: „O ile o naturze człowieka powiada się częściej w *Ex labiryntho*, o tyle głosy o człowieku nowożytnym czy Polaku przeważają w *Nox atra*, zwłaszcza w jej końcowych partiach" (s. 143).

Drugi krąg problemowy, ukazany jako łączący oba dzieła, to fundamentalne dla Konińskiego zagadnienie zła i pytanie o możliwość jego usprawiedliwienia. Te kwestie zostały przedstawione w podrozdziale zatytułowanym *Prywatna teodycea*, ukazującym koncepcję Boga-Ducha Pracującego oraz polemikę pisarza z teodyceą katolicką. W oparciu o bogaty materiał wcześniejszych podrozdziałów i przeprowadzoną w nich precyzyjną interpretację, autor rozprawy stawia odkrywczą tezę, że oba dzieła stanowią zaplanowany dyptyk, którego części zostały świadomie zróżnicowane i zarazem napisane tak, by uzupełniały się nawzajem. Ważnym osiągnięciem Adama Fitasa jest udowodnienie, że dotychczasowe charakterystyki gatunkowe obu dzieł były tylko przybliżeniami. Problematyka obu tekstów, ich kształt kompozycyjny i stylistyka pozwalają je uznać za dwa skorelowane ze sobą dzienniki-*soliloquia*. Mają one szczególny charakter *soliloquium* medytacyjnego, głęboko osadzony w bogatej tradycji medytacji chrześcijańskiej. Czerpią też z inspiracji retoryki. Ukazawszy odmienność obu dzieł a zarazem ich związek, badacz podkreśla, że spójność dyptyku wyraża się także w ten sposób, iż to w drugim tomie autor przyjmuje szereg odpowiedzi na nurtujące go w toku całego rozważania kwestie. Majstersztykiem interpretacji jest ostatnia część rozdziału, zatytułowana *Dzieło-labirynt*. Przedstawiwszy już wcześniej obecność w obu utworach komplementarnej symboliki dnia i nocy, tożsamość problematyki filozoficzno-religijnej oraz jednolitość procesu osobistego dociekania kwestii metafizycznych na drodze urywkowych ujęć myśli, badacz ukazuje ostatecznie spójność dyptyku na poziomie wewnętrznej organizacji dzieła. Fragmentaryczność i otwartość obu głównych książek Konińskiego przez wielu wcześniejszych komentatorów traktowana była jako kształt prowizoryczny, nieukończony i niedopracowany. Adam Fitas natomiast dowodzi, że w odróżnieniu od obu wcześniej zaczętych dzienników (*Wojna* i *Uwagi*), stanowiących swoisty rezerwuar materiału i przygotowanie do pracy właściwej, *Ex labiryntho* i *Nox atra* stanowią umyślnie labiryntową, przemyślaną w swej fragmentaryczności, zagmatwaną konstrukcję, ukazującą drogę myśli, nieustannie natykającej się na zło a szukającej Boga.

Rozdział trzeci i ostatni, *W kręgu pisarskich tradycji*, ukazuje wypracowaną przez Fitasa własną, pełną wizję pism osobistych Konińskiego, usytuowanych całościo-

wo w tradycji „literatury doświadczenia religijnego" (s. 237). Trzeba autorowi pogratulować trafności tej nazwy, utworzonej jak się można domyślić przez analogię do terminu Zimanda „literatura dokumentu osobistego". Zaproponowany termin świetnie ujmuje ponadgatunkową charakterystykę tego obszaru piśmiennictwa i odsłania tak istotny aspekt osobisty, nieobecny w określeniu „literatura religijna", odnoszącym się właściwie tylko do tematu, a nie do postawy. Bardzo interesująco zostało tu przedstawione medytowanie, jako forma myślenia istotna dla literatury doświadczenia religijnego, a szczególnie ważna dla autora *Nox atra*. Przekonuje polemika z przecenianiem roli egzystencjalizmu przez dotychczasowych badaczy Konińskiego, a w szczególności z Mamoniem i Górskim co do całościowej koncepcji dyptyku i kolejności tomów.

Zabrakło mi natomiast w pracy, przy całościowo trafnym omówieniu wątków gnostyckich u Konińskiego i roli pesymistycznej myśli Zdziechowskiego, wskazania, że ta nieczęsta przecież w refleksji religijnej polskich pisarzy orientacja doszła wyraźnie do głosu w eseistyce Miłosza (późniejszej niż przywoływane w rozprawie teksty okupacyjne) i w twórczości Herlinga-Grudzińskiego. Nie jest to oczywiście poważna pretensja pod adresem autora, który dostrzega tę perspektywę (napomyka o niej w przypisie na s. 243). Żałuję jednak, że obok tak wielu literackich i filozoficznych kontekstów, bliższych i dalszych, nie znalazło się miejsce na omówienie wyraźnych przecież myślowych pokrewieństw Miłosza i Herlinga z Konińskim w ich rozmyślaniach o pytaniu „skąd zło". Marzy mi się, że Adam Fitas napisze o powojennych dziejach recepcji myśli autora *Nox atra*. Bo przecież melancholijne westchnienie Miłosza w *Ziemi Ulro*, mówiącego o Konińskim jako pisarzu mało znanym i myślicielu raczej prywatnym, odnosi się do sytuacji, która na szczęście już się mocno zdezaktualizowała. A recenzowana właśnie książka jeszcze się do tego walnie przyczyniła.

Podziwu godna jest erudycja autora, trzeba też podkreślić dojrzałość jego warsztatu filologicznego i docenić trud pracy w archiwach, który opłacił się znakomicie, owocując rzetelną prezentacją różnych ważnych niuansów myśli Konińskiego i tajników jego warsztatu twórczego. Informacyjną wartość książki Fitasa znacznie podnosi bogata bibliografia, zbierająca rozproszone teksty Konińskiego i opracowania o nim. Rzecz jest też znakomicie przygotowana od strony historycznoliterackiej, autor swobodnie porusza się w realiach literackich Młodej Polski, dwudziestolecia i okresu wojennego, sytuując badane dzieła w trzech kontekstach: na tle współczesnej im intymistyki, w obszarze wypowiedzi filozoficznych i wobec literatury podejmującej problematykę religijną (w dwu ostatnich obszarach sięgnął też głęboko w tradycję). Najbardziej jednak cenię w tej książce odkrywczą interpretację pism osobistych Konińskiego. Badacz korzysta ze spostrzeżeń poprzedników i nie wyważa drzwi otwartych, ale tam gdzie trzeba odważnie polemizuje z autorytetami (jak Konrad Górski czy Jerzy Andrzej Kłoczowski). Przede wszystkim jednak jest to interpretacja zupełnie nowa, spójna, świetnie uzasadniona, stawiająca Konińskiego bardzo wysoko, ale starannie uzasadniająca sformułowaną ocenę. Na koniec trzeba dodać, że w książce ujawnia się też znakomity talent w za-

kresie pisarstwa naukowego. Adam Fitas udowodnił, że finezyjnie włada narzędziami sztuki interpretacji, bowiem nie tylko zajął się problematyką religijno-filozoficzną, pasjonującą Konińskiego, ale potraktował jego dzienniki i medytacje jako dzieła sztuki słowa, misternie rozszyfrowując ich osobliwości stylistyczne, gatunkowe, wydobywając wątki metatekstowe i nawiązania intertekstualne. Narracja *Głosu z labiryntu*, stopniowo odsłaniająca całość koncepcji interpretacyjnej, skonstruowana jest tak przemyślnie i poprowadzona w tak interesujący sposób, że czyta się to jak powieść o przygodach poznającego umysłu, wędrującego wśród tekstów, tropiącego myśli, problemy, wyobrażenia. Myśl czytelnika podąża za nim jak po nici Ariadny, nie po to jednak, żeby wyjść z labiryntu, jakim jest dzieło Konińskiego, lecz by podziwiać jego złożoną budowę i dalej prowadzić poszukiwania w mrocznych korytarzach.

Małgorzata CZERMIŃSKA

Iwaszkiewiczowska partytura religijności

Czytanie Iwaszkiewicza jako pisarza religijnego może budzić zdziwienie czy zaskoczenie. Wątpliwości są jednak całkowicie bezzasadne, czego dowodzi uważna lektura nowej książki Piotra Mitznera[1]. Problematyka sakralna ukazana została w szerokiej perspektywie uwzględniającej zarówno elementy tradycji, liturgii, literatury, jak i własnych, duchowych, nieraz egzotycznych poszukiwań Iwaszkiewicza, dla którego *sacrum* pozostaje tajemnicą, nie jest nie tylko jednoznacznie katolickie, czasem nie jest nawet chrześcijańskie, czasem nawet nie jest w ogóle religijne. Jak to możliwe? Po pierwsze dlatego, że religijności doświadcza podmiot poszukujący, a niepewny swych poszukiwań, mnożący pytania wobec Absolutu i wobec samego siebie, dlaczego tak pragnie jakiejś odpowiedzi. Po drugie, ten sam podmiot ukształtowany jest przez tradycje wiary i tradycje kultury, które współistnieją w sekwencjach zbliżeń i oddaleń, zaprzeczeń i inspiracji i jak ukazuje w swej książce Mitzner – podmiot ten ma tego głęboką świadomość.

Od pierwszych stron jasno ukazana perspektywa badawcza akcentuje mocno postać samego pisarza. Poza osadzeniem rozważań w doskonałej znajomości dziejów i spuścizny twórcy *Oktostychów* próżno jednak szukać przyczynkarskich sprostowań czy faktograficznych rewelacji. Rekonstruując ów „autoportret rozproszony" Piotr Mitzner nie śledzi żadnych sensacyjek dotyczących prywatnego życia, z wielkim taktem, a jednocześnie bez pruderii, poruszając kwestie homoseksualizmu Iwaszkiewicza, jego postawy po II wojnie, choroby Anny Iwaszkiewiczowej czy wreszcie aborcji kolejnego dziecka. Nie są to jednak sprawy zasadnicze w proponowanej lekturze dzieła literackiego.

Mitzner prowadzi czytelnika ku spotkaniu z Iwaszkiewiczem mało znanym, bo zamyślonym nad relacją człowieka wobec *sacrum*. By to osiągnąć posługuje się ka-

1/ P. Mitzner *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2003.

tegorią intymności w niepopularnym współcześnie rozumieniu, które nie ma nic wspólnego z odbrązawianiem ani z ukazywaniem „całej prawdy o...". Ta intymność, to rozpisany na teksty literackie dialog tabuistyczny, to cierpliwie śledzenie najintymniejszego dyskursu, bo dyskursu skierowanego ku wymiarom innym niż doczesne i ziemskie. Mitzner uzasadnia to argumentem o charakterze socjologicznym:

„Tradycja literacka, tak jak opisywane przez niego dzieła sztuki, nieraz pomaga Iwaszkiewiczowi mówić o tym, co najtrudniej wyrazić, to znaczy o wierze i religii. Trzeba pamiętać, że pisarz żył w czasach, gdy były to tematy, o których nie rozmawiało się nawet w kręgu najbliższych przyjaciół. Zarówno z delikatności, jak i z obawy przed szyderstwem. Może temu zawdzięczamy właśnie tak bogaty materiał literacki – świadectw wiary, zwątpień i poszukiwań?" (s. 25).

Jednak w trakcie rozważań pojawia się znacznie więcej argumentów: doświadczenia bliskości i dystansu wobec *sacrum* u Iwaszkiewicza nie tylko nie mieszczą się w konwencji zwierzeń, ale nie mieszczą się w paradygmacie polskiego katolicyzmu, stąd osobne rozdziały poświęcone prawosławiu, sufizmowi, a także herezjom sztuki. Tabuizacja doświadczenia religijnego nie ma w twórczości Iwaszkiewicza jednak żadnych cech konspiracyjności, gdyż taka konspiracyjność oznaczałaby istnienie jakiejś wspólnoty porozumienia, a Mitzner nie tylko podkreśla niezależność poety w planie życia osobistego, jego opór przed włączeniem w jakiekolwiek formy wspólnotowego życia religijnego (dążenia żony i przyjaciela J. Lieberta, by dołączył do grupy młodych intelektualistów skupionych wokół postaci ks. W. Korniłowicza w tzw. „Kółku"), ale ujawnia bezbrzeżną samotność autora *Matki Joanny od Aniołów* w jego ostrożnym zbliżaniu się do „progu". Tak wielką, że nawet Bóg zdaje się na tym progu na niego nie czekać, milczy, nie odpowiada, niczego nie wyjaśnia [por. przywoływane kilkakrotnie cytaty: „Powiedz mi! Jednym kwiatem rzuć Boże, w ma stronę" (s. 158); „Ja na to pytanie nie odpowiem/ I nie odpowie Bóg./ Z zawrotem w biednej głowie/ Przejść trzeba kamienny próg" (s. 170); „A co jest po Twojej stronie?/ Powiedz raz powiedz/ co jest po Twojej stronie?" (s. 171)]. Doświadczane milczenie Boga, obecność Boga, której nie można poddać żadnej weryfikacji i uprawomocnieniu – zdaje się być kolejnym argumentem przemawiającym za brakiem jakiejkolwiek deklaratywności czy konfesyjności ze strony Iwaszkiewicza, za szyfrowaniem niepewności i wewnętrznych rozterek, za stawianiem bohaterów utworów prozatorskich nie tylko w sytuacjach tragicznych wyborów, ale w sytuacjach prowokujących Boga, by takiego wyboru dokonał. Dlatego termin „religijne światoodczucie" ma głębokie uzasadnienie – adekwatnie oddaje sytuację podmiotu, który może mówić tylko o tym, co ziemskie, co sakralizowane, ale nie o Bogu samym, gdyż nawet mówienie o Bogu, jest tylko mówieniem o podmiotowym doświadczeniu.

Iwaszkiewiczowski zapis autobiograficzny poddany został analizie ujawniającej świadome literackie gry, wielogłosowe „partytury literackie" i „konwencje prywatności". Wiele uwagi poświęca autor tropieniu intertekstualnych związków w twórczości autora *Młyna nad Lutynią* i niejednokrotnie daje do zrozumienia czy-

telnikowi, że pisma Iwaszkiewicza traktuje jako integralną całość, pełną wzajemnych odniesień, polemik, kontynuacji, np. porównując sytuacje dramatycznych wyborów w opowiadaniu pt.: *Kościół w Skaryszewie* i dramacie *Pod Akacjami*, będących jakby dwoma możliwymi wariantami rozstrzygnięcia podobnej sytuacji.

Szczególne miejsce zajmuje przedstawienie przyjaźni Iwaszkiewicza z poetą Jerzym Liebertem, przyjaźni skomplikowanej i trudnej. Młody poeta, częsty gość w Podkowie Leśnej, przeżywając własne przebudzenie religijne, pragnął, by stało się ono udziałem Jarosława. W Hani Iwaszkiewiczowej widział sprzymierzeńca w tych zmaganiach o duszę pisarza. Jemu samemu jednak przyszło w krótkim czasie odsunąć się od życia, do jakiego chciał Jarosława przekonać. Ślady dramatu, jaki rozegrał się między nimi, pozostały w korespondencji zarówno Iwaszkiewiczów, jak i Lieberta, a także w *Książce moich wspomnień* oraz w *Młynie nad Utratą*. Mitzner nie rekonstruuje jednak losów tej przyjaźni na płaszczyźnie historycznej, ale prezentuje dialog poetycki, niekończącą się – mimo zerwania stosunków – rozmowę na temat wiary i Boga.

Twórczość Iwaszkiewicza ukazana została także w dialogu z wieloma innymi tekstami literackimi i myślicielami, by wspomnieć choćby tylko: Lwa Tołstoja, Aleksandra Błoka, Józefa Łobodowskiego, Adama Mickiewicza, Paula Claudela, Artura Shopenhauera, Dżalaledina Rumi, Wiliama Jamesa, a także w świetle fascynacji muzycznych gospodarza Stawiska operą Wagnera czy twórczością Szymanowskiego.

Kwestia intertekstualności zdaje się jednak mieć jeszcze inne oblicze – kategoria ta zdaje się obejmować także kwestie religijne, jak dialog pomiędzy protestantyzmem a Świętą Rusią i papizmem. Przestrzeń intertekstualna jawiłaby się pomiędzy tekstem intymnego „światoodczucia" a tekstem liturgicznym, świętym, natomiast jej śladem byłby cytat lub kryptocytat, wprowadzanie analogii lub polemiki by odkryć adekwatność tego tekstu dla sytuacji, w jakiej znajduje się podmiot. Najlepszym przykładem zdaje się być tu rozdział *Zmaganie się z Bogiem*, prezentujący różnorodne aspekty biblijnego motywu walki Jakuba z Aniołem w tekstach autora *Ciemnych ścieżek*.

Czytelnik zostaje wprowadzony również w świat życia religijnego w burzliwym wieku XX, z punktu widzenia pisarza, który określa swoje doświadczenie religijne w zmieniającym się świecie: w czasie modnej fascynacji „francuskim katolicyzmem", w obliczu II wojny światowej i po niej, kiedy w systemie totalitarnym „pisać wiersze to samo co się modlić", i jeszcze później, kiedy głową Kościoła katolickiego został Polak. Jednocześnie myliłby się ten, kto oczekiwałby układu chronologicznego. Analiza aspektów religijnych nie dowodzi rozwoju, bądź duchowego regresu twórcy. Dylematy i pytania, od tych najbardziej naiwnych po najbardziej mroczne – nie zostały rozwiązane, poszukiwanie nie zostało zakończone, pozostały te same, tylko świat wymuszał weryfikacje odpowiedzi.

W świecie doświadczenia *sacrum* nie ma łatwych ani pewnych rozwiązań, każde poruszenie ducha musi być poddawane nieustannej kontroli, obserwacji, *sancta simplicitas* może być drogą świętości, albo zwyczajną głupotą, intelekt może wspo-

magać człowieka w życiu moralnym, ale może też stać się narzędziem szatana i królestwem pychy, sztuka – może wodzić na pokuszenie i... chwalić Boga. Ambiwalencja istnienia ocala i torturuje zarazem. Czy kiedykolwiek Iwaszkiewicz opowiedział się jednoznacznie „za"? Badacz tych zagadnień unika oceny postawy moralnej pisarza, zarazem podkreślając jak istotny był dla niego ten aspekt nie tylko w twórczości. Uwypuklony został natomiast bezwzględny sprzeciw wobec zacietrzewienia i najwyższe w Iwaszkiewiczowskiej hierarchii przykazanie „Nie zabijaj!". Rangę tę uzyskuje ono nie dzięki czystym intencjom i intelektualnym rozważaniom, ale dzięki szkole życia, w której żadne morderstwo, choćby sankcjonowane najwyższymi pobudkami, niczego nie ocala ani niczego nie dowodzi. Czy jednak wobec tego i życie niczego nie ocala i niczego nie dowodzi, jak sugerowałaby lektura wiersza *Gospodarstwo*?

Na osobne odnotowanie zasługuje fakt, że Mitzner nie ignoruje roli rzeczywistości zewnętrznej w Iwaszkiewiczowskim religijnym światoodczuciu. Wyznaczona jest ona przez znaki odczytywalne w chrześcijańskim paradygmacie religii: kościół wpisany w pejzaż, postacie kapłanów, kult świętych i Matki Bożej, wyprawy krzyżowe, sakramenty. Duchowe i intelektualne poszukiwania Iwaszkiewicza ukazane jako sprawy najbardziej intymne jednocześnie odniesione są do perspektywy powszechnej. Nie każdy spotyka w swoim życiu postacie takie, jak Danielou czy Claudel (wpłynęły one na uduchowienie Iwaszkiewicza), ale każdy ma szansę przywołania obrazu kościoła dzieciństwa i jego świętej niewinności.

Mitzner nie poucza jak czytać Iwaszkiewicza, natomiast wskazuje niejednokrotnie niemożność ustalenia „najbardziej ugruntowanej" interpretacji. Pozostawia szereg pytań bez odpowiedzi, prowokuje czytelnika do konfrontacji. Już, już wydawałoby się, że domyka się szufladka, w której można złożyć depozyt głębokiego przekonania o rzetelności wyciągniętych wniosków, ale zaczepia ona o następną, która burzy dobre samopoczucie czytelnika. I czytelnik jednak czyta dalej, mimo niewybaczalnych literówek i redakcyjnych braków utrudniających ten proces, tak jak nieznośne brzęczenie komarów w letni wieczór utrudnia kontemplację nieba. Czyta, jak czyta się frapującą opowieść, tropi wątki, czeka na rozwiązanie zagadki, ale... z nią pozostaje. I co najważniejsze – nie czuje się zawiedziony, chroni go przed tym od początku sygnalizowany dystans samego autora, zachowany w stawianych hipotezach interpretacyjnych. Czytelnik nie musi powtarzać nowej mantry „Iwaszkiewicz wielkim poetą był", nikt tego od niego nie oczekuje.

Ukazuje się natomiast iluzoryczność ludzkiej wiedzy o różnych progach: o progu życia i śmierci, świadomości i obłędu, kościoła i herezji, wiary i zwątpienia, domu i obcości. Nie jest to jednak deklaracja nihilizmu, ani Iwaszkiewicza, ani tym bardziej interpretatora, ale trochę jakby przekorne przyznanie, że za tą „wiedzą" stoi religijne światoodczucie, czasem trochę ucharakteryzowane by oddać swój autentyzm, czasem tak wierne, że nie dające się obejrzeć: „Wszystko jak na niedokładnej fotografii, troszeczkę przesunięte w konturach" – jak pisał Iwaszkiewicz.

Anna SZCZEPAN-WOJNARSKA

Historia, krytyka, konferansjerka

Od Emila Zegadłowicza do Andrzeja Bobkowskiego[1] – taki tytuł ma najnowsza książka Stanisława Stabry. Przyznać trzeba, że tytuł ów jest dla czytelnika wyzwaniem. Po pierwsze bowiem, sugeruje intrygujący porządek historycznoliteracki. Ostatnio różnie przedstawiano literaturę XX wieku i propozycję Stabry można potraktować jako jeszcze jedno periodyzacyjne poruszenie. Do czego by ono zmierzało? Pewnie do takiego ustalenia biegunów prozy polskiej: „od naturalizmu do intymizmu". Albo: „od powieści do dziennika". Albo: „od osobistego do społecznego". Szkoda, że w dalszych partiach książki ten koncept historycznoliteracki nie jest objaśniony. Więcej, szkic opatrzony tytułem *Jak podzielić na okresy polską literaturę krajową XX wieku*, w którym spodziewać się można uzasadnienia nowej całości, zawiera inny pomysł. Bo dotyczy tylko literatury krajowej, a trudno do niej włączyć Bobkowskiego (wedle dawnych zwyczajów). Ponadto w szczegółowych analizach Stabro, wzmiankując o potrzebie rozpatrywania literatury w „długim trwaniu", jako literaturę współczesną traktuje „wyłącznie okres 1944-2000, dzielony odpowiednio na lata: 1944-1948, 1949-1956, 1968-1989, 1989-2000..." (s. 146).

Po drugie, tytuł książki wprowadza w zakłopotanie, kiedy zestawimy go z podtytułem *O prozie polskiej XX wieku*. Nie dlatego, że prozę traktuje Stabro bardzo szeroko, zaliczając do niej i powieść, i diarystykę, i epistolografię, i eseistykę, i rozmowę, i krytykę (a są również odwołania do liryki, do dramatu i innych sztuk). Chodzi o to, że podtytuł nie bardzo zgadza się z tym, co czytamy w spisie treści, w którym wyeksponowane są śródtytuły: *Samotność intelektualisty*, *Od Emila Zegadłowicza do Andrzeja Bobkowskiego*, *Kłopot z tożsamością*. Tu już interesują badacza inne kwestie. I rzeczywiście, *Słowo wstępne* kieruje uwagę raczej na to, co jest w spisie treści. Chce więc Stabro śledzić w piśmiennictwie polskim los klerka. Zaj-

1/ S. Stabro *Od Emila Zegadłowicza do Andrzeja Bobkowskiego. O prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2002.

muje go zwłaszcza sytuacja intelektualisty w zderzeniu z regulami państwa totalitarnego. Uprzywilejowanym okresem dla tej rekonstrukcji są lata pięćdziesiąte ubiegłego wieku. Docieka więc przyczyn upadku Tadeusza Borowskiego. Raz jeszcze wraca do rozliczeń pisarzy, komentując *Hańbę domową* Jacka Trznadla. Opisuje rozczarowanie doktryną Mieczysława Jastruna. Tropi niezależność Marii Dąbrowskiej. Przedstawia pasję poznawczą Andrzeja Kijowskiego. Demaskuje utopię pisarską Stefana Kisielewskiego. To uwikłanie intelektualistów w mechanizmy władzy pokazuje Stabro w powieściach, w dziennikach, w rozmowach z pisarzami, w krytyce. Także w tej partii książki, w kontekście zdrady klerka, co zaskakujące, pojawia się polemika z Jerzym Malewskim, autorem tomu *Widziałem wolność w Warszawie*.

Trochę inna zasada lekturowa obowiązuje w drugiej części książki. Znajdziemy w niej szkice o Emilu Zegadłowiczu, Witoldzie Gombrowiczu, Jarosławie Iwaszkiewiczu, Andrzeju Bobkowskim, Kornelu Filipowiczu, Gustawie Herlingu-Grudzińskim. Interesuje tu Stabrę to, jak literatura odzwierciedla „geografię", historię, przemiany społeczne, naturę, biografię. Jeszcze inne sprawy zajmują autora w części trzeciej. Znajdziemy w niej – by tak rzec – problematykę na czasie, bo tu literatura jest ciekawa jako zbiór narracji o tożsamości. A owa tożsamość uwarunkowana jest społecznie: jako przekraczanie barier grupowych i klasowych (Julian Kawalec); jako wynik ustalania stosunku do przeszłości dawnej (jak w wypadku szkicu o Andrzeju Stojowskim) i względnie nieodległej (literatura Holocaustu) i wreszcie jako zagadnienie współczesnych dyskusji krytycznoliterackich (omówienie książki Aleksandra Fiuta).

Jak widać, zakres czasowy i problemowy książki jest rozległy. Stabro komentuje bowiem wielokrotnie już poddawane analizie kwestie historycznoliterackie, ale też literaturę najnowszą. Interesuje go, jak powieść utrwala doświadczenia społeczne i historyczne, ale chętnie też podpatruje biografię twórców. Problematyzuje literaturę, ale również debaty krytycznoliterackie. Interesuje go wielka historia, lecz i „małe ojczyzny". Wyczulony jest na etykę, lecz pisze i o estetyce. Używa tradycyjnych sposobów opisu literatury, ale sięga i po nowe narzędzia. Dobrze czuje się w skórze historyka literatury, ale próbuje też roli teoretyka. Pisze beznamiętnym stylem badacza, ale daje się też ponieść pasji krytyka czy nawet publicysty. Panuje nad poetyką szkicu historycznoliterackiego, lecz włada też sztuką pamfletu.

Nie znaczy to jednak, że poszczególne nastawienia są reprezentowane w dawkach proporcjonalnych. Być może nawet dałoby się za ową wielokształtnością dostrzec jednorodny sposób opisywania literatury. Wydaje mi się, że tę jednorodność dostrzec można, kiedy zastanawiamy się nie tyle nad książką jako całością, ile nad poszczególnymi jej rozdziałami. A to dlatego, że Stabro posługuje się autorskim modelem szkicu historycznoliterackiego. Jego wyróżnikiem jest po pierwsze to, że wraca się do opisywanych wielokrotnie problemów historycznoliterackich. Prawie wszystkie szkice dotyczą tematów i spraw, które były już w badawczym obiegu. I udokumentowane zostały nie tylko artykułami, dyskusjami, ale i monografiami.

Wobec tego szkic Stabry składa się z przeglądu dotychczasowych badań, utrwalanego zarówno w narracji głównej, jak i w obszernych przypisach. Stabro, inaczej niż wielu innych, ma ambicję, by przedstawiając poszczególnych pisarzy, zestawiać odczytania klasyczne i najnowsze; rejestrować głosy zasadnicze i uwagi epizodyczne; formułowane przez badaczy starszego i średniego pokolenia. W szkicu o Iwaszkiewiczu np. odwołuje się Kazimierza Wyki, Artura Sandauera, Ryszarda Przybylskiego, Jerzego Kwiatkowskiego, Ireny Maciejewskiej, Marii Janion, Heleny Zaworskiej, Eugenii Łoch, Andrzeja Zawady, Jana Walca, Germana Ritza, Anny Nasiłowskiej. Jak widać, są to istotnie autorzy najważniejszych opracowań o Iwaszkiewiczu. Choć jest kłopot z takim bogactwem, ponieważ w recepcji Stabry różne odczytania są do siebie podobne i np. Wyka i Ritz poszukują w literaturze tego samego. Tak więc reguły szkicu ujednolicają odczytania autorskie, jak też zamazują różne inspiracje metodologiczne. Zresztą to ujednolicenie występuje nawet w tych szkicach, które sugerują jakiś wyrazisty problem. I tak w rozdziale o Gombrowiczu rozbudowana maszyneria interpretacyjna ma doprowadzić do odkrycia romantycznej wizji świata w organizowaniu biografii. Ale jest też o biografizmie jako metodzie badań literackich, o autokreacji pisarza, o dramacie intelektualisty, o losie emigranta... A materiałem do tego jest zarówno biografia, jak i teksty oraz różne świadectwa recepcji twórczości Gombrowicza.

Taki kształt szkicu przekonuje nie tylko o dobrym zadomowieniu Stabry w społeczności badawczej. Jest także ważny z powodów instytucjonalnych. Praca, która wykorzystuje tak wiele inspiracji i tak szczodrze oddaje sprawiedliwość poprzednikom, niejako stabilizuje naukę, daje poczucie trwałości dyscypliny. Sytuuje się więc Stabro na biegunie przeciwstawnym niż ci, którzy głoszą kryzys, sygnalizują przełom, wieszczą rozpad. Ponadto ten sposób opowiadania o literaturze jest cenny dydaktycznie. Z poszczególnych prac dowiemy się, jaka jest historia odczytań danej powieści, jakie dyskusje wywołała, co w niej budziło kontrowersje, a co powszechnie akceptowano. Z pewnością wszystko to zwiększa zasięg oddziaływania historycznoliterackiego pisarstwa Stabry.

Lecz taki profil szkicu wiąże się z pewnymi konsekwencjami. Zakłada np. osłabienie podmiotowości, powoduje swoiste wycofanie głosu autorskiego. Rzeczywiście, swoje stanowisko prezentuje Stabro niejako przy okazji, po drodze, nieśmiało. I przyznaję, że niejednokrotnie trudno je w nawale cytatów, przywołań i komentarzy wydobyć. Dotyczy to również szkicu wyróżnionego na okładce książki, o którym czytamy, że stanowi „nowatorską interpretację literatury związanej z problematyką Holocaustu".

Po drugie, poszczególne szkice Stabry zmierzają w swej formule porządkującej do portretu. To nie problemy sygnalizowane w tytule i w śródtytułach książki, ale sylwetka pisarza, obraz twórcy scalają narrację historyka literatury. Sygnałem portretowego ujęcia staje się zwykle już pierwsze zdanie szkicu, informujące o roku urodzin (i ewentualnie śmierci) danego pisarza. Zapewne wynika to z głębszych uzasadnień – Stabro w literaturze szuka wartości, chce poprzez teksty spotkać się z osobą. Tak więc jego książka to nie tyle rzecz *O prozie polskiej XX wieku*, ile zbiór

literackich sylwetek, w których sporządzaniu akcentuje się przy okazji jakiś problem: przeżywanie historii u Iwaszkiewicza, biografię romantyczną u Gombrowicza, cierpienie u Herlinga-Grudzińskiego. W ten sposób Stabro nawiązuje do ważnej szkoły pisania o literaturze, w ramach której zawsze cenione było spotkanie z pisarzem, a nie analiza skomplikowanych zagadnień teoretycznych. W naszej tradycji krytycznej mamy dobre wzory tego typu analiz. Dwa wyraziste modele portretu krytycznego stworzyli Kazimierz Wyka i Artur Sandauer. Do obu Stabro się odwołuje. Jednak ze względu na jeden z tematów książki ważna jest też inna inspiracja. Otóż Stabro bardzo wysoko ceni i wielokrotnie cytuje Paula Johnsona. Rozprawa z intelektualistami angielskiego historyka pomaga Stabrze w swojskiej opowieści o zdradzie klerka. A jak wiadomo, Johnson zbudował swoją książkę właśnie na portretach współczesnych intelektualistów. Inna sprawa, czy koncepcja zdrady klerka Juliena Bendy nie jest sprzeczna z demitologizacją intelektualistów Paula Johnsona. Benda walczył o niezależność intelektualistów. Johnson uważa, iż nie ma powodów, by intelektualiści byli upoważnieni do pełnienia w społeczeństwie wyjątkowej roli. Benda działał w imię wartości lewicowych, Johnson jest konserwatystą. Książka Bendy miała cel interwencyjny, odnosiła się do sytuacji społecznej i kulturowej lat trzydziestych we Francji. Książka Johnsona ma raczej charakter historyczny. *Notabene*, gdyby chodziło o rekonstrukcję dwudziestowiecznego nurtu krytyki intelektualistów, w książce musiałoby się znaleźć więcej nazwisk. Zresztą i współcześnie jest to przedmiot publicznych debat. Biorą w nich udział wybitni uczeni: Edward Said, Noam Chomsky, Richard Rorty i inni. Zapewne i u nas jest do napisania książka na ten temat, a jej roboczy tytuł mógłby brzmieć: *Od Stanisława Brzozowskiego do Cezarego Michalskiego*.

Po trzecie, taki model szkicu powoduje niejako odraczanie analiz. W książce dominuje więc komentarz historycznoliteracki, choć w kilku miejscach ociera się Stabro o kwestie teoretyczne. Tak więc majstruje przy genologii, grzebie przy periodyzacji, kombinuje przy tożsamości. Jednak bywa, że omija to, co dla danego tekstu kluczowe. Tak jest np. przy interpretacji powieści historycznej Andrzeja Stojowskiego. W początkowych partiach książki pisał Stabro o nieklasycznej historiografii. Jednak w interpretacji powieści Stojowskiego nie odgrywa to już żadnej roli. Podobnie jest z inną kwestią. Przytacza Stabro opinię (i tak jest w istocie), że jedna z książek Stojowskiego jest pastiszem *Trylogii*, ale zaraz ten wątek porzuca. A podjęcie go dałoby okazję, by skomplikować nieco obraz przeszłości, praktyk tekstowych, zjawisk historycznoliterackich. A tak sprowadza Stabro powieść do pytań, które nie brzmią szczególnie atrakcyjnie: „Czy pisarz ma uwewnętrzniać przeszłość i historię w postaci mitów przyjaznych dobremu samopoczuciu jego samego, jak i narodu, do którego należy? Czy jego dzieło ma być świadectwem, czy synonimem gry z językiem literatury, stylami odbioru, z samym czytelnikiem?" (s. 373).

Może jednak najbardziej pominięcie kwestii teoretycznych szkodzi w interpretacji diarystyki. W jednym ze szkiców, *W świetle „Dzienników" (Mieczysław Jastrun, Maria Dąbrowska, Andrzej Kijowski, Stefan Kisielewski)*, przedstawia portrety pisa-

rzy i intelektualistów, jakie wyczytać możemy z diarystki. Jednak obserwacja jest zakreślona wąsko. Chodzi, jak już wiemy, o zdradę klerka. Chce Stabro pokazać swoiste dojrzewanie intelektualistów po 1956 roku do zerwania z władzą. Zachwyca się dziennikiem Mieczysława Jastruna, w którym zrekonstruować można proces porzucania ideologii i dojście do prostego nazywania spraw, poza językiem sporów ideologicznych, poza etykietą partyjną. Cytuje m.in. Stabro zapis Jastruna dotyczący dyskusji nad *Poematem dla dorosłych*: „Wiersz Ważyka «Poemat dla dorosłych» wywołał oburzenie w górze partyjnej. Podoba się natomiast zwykłemu czytelnikowi. Ma się odbyć konferencja w tej sprawie. Myślę nad tym, ile mogę powiedzieć? [...] Oni stracili już wszelkie poczucie przyzwoitości, mają tylko taktykę. Co to jest rewolucyjność? Kto decyduje o uznaniu, że to co powiem, jest rewolucyjne, że to nie recydywa mieszczańska. O prawdzie wciąż jeszcze decyduje siła, a raczej przemoc" (s. 93).

Jak sądzę, najciekawsze w tym cytacie jest zdanie środkowe: „Myślę nad tym, ile mogę powiedzieć". Stabro tego zdania i całego cytatu nie komentuje. Przechodzi do następnego. A zdanie Jastruna dobrze pokazuje ów proces przejścia, to „pomiędzy", kiedy ma się już odwagę opowiadania o rzeczywistości własnym językiem, a lękiem, który dotyczy wysłowienia sprawy i taktyki mówienia. Myślę, że to zawieszenie komentarza nie wynika z przeoczenia. Jest raczej rezultatem spojrzenia Stabry na diariusz. Dziennik traktuje on jako narrację przezroczystą. Nie troszczy się więc o sposób istnienia opinii w zapisie, nie mówi, jak określają pisanie intymistyczne reguły instytucjonalne, jak zapis modyfikowany jest zmieniającą się wrażliwością na to, co osobiste. Słowem, lektura Stabry unieważnia coś, co nazwać można polską szkołą badań intymistyki. Najkrócej rzecz ujmując, zakłada się w niej, że trzeba dziennik czytać jak przekaz literacki. Można wobec tego pytać nie tylko o stan ducha diarysty i nie tylko rekonstruować poglądy wprost wyrażone. Ale trzeba zastanawiać się nad kompozycją zapisu diarystycznego, nad narracją, nad konstrukcją portretów. Wolno też badać modalność zapisów, szukać obszarów przemilczeń, śledzić intertekstualny aspekt wpisów etc. Być może jednak szkic o diarystyce nie przynosi satysfakcji czytelniczej przede wszystkim dlatego, że jest nazbyt ambitnie pomyślany. Bo w krótkim tekście próbuje Stabro pokazać osobliwości diarystyki tak różnych twórców (i generacyjnie, i estetycznie), jak np. Dąbrowska i Kijowski. Ponadto, co można napisać o dzienniku Kisiela, jeśli przeznacza się na jego omówienie trzy strony.

Wspomniałem, że reguły historycznoliterackiego szkicu Stabry zakładają wycofanie swojego głosu. Tak jest istotnie. Ale jest to rekompensowane przynajmniej w jednym szkicu, polemicznym. Jak wiadomo, dyskusja, tak krytyczna, jak i naukowa, jest zwykle okazją do zaprezentowania i warsztatu filologicznego, i sprawności retorycznej. Więcej, w dzisiejszych warunkach polemika jest nie tylko głosem w jednej sprawie, tej w której polemista zabiera glos, lecz staje się sposobem filozofowania i teoretyzowania. Ślad takiej strategii znajdziemy również w tomie Stabry, w przedstawieniu książki Jerzego Malewskiego. I ten rozdział mógłby być fragmentem takiej dyskusji. Ale nie jest. Nie dlatego, że nie ma podstawy do

dyskusji. Nie dlatego, że książkę krytycznoliteracką mierzy Stabro regułami naukowego traktatu. Nie dlatego, że jest nielojalny. Lecz dlatego, że polemika ufundowana jest na nieporozumieniu natury filologicznej. Zdaje się, że najbardziej kompromitować ma Malewskiego fragment, w którym komentuje on poezjowanie Te-Jota z 1982 roku. Wpierw cytat z Malewskiego: „Bez przesady można powiedzieć, że Poezja pełni w sytuacjach zniewolenia funkcję broni szybkiego reagowania. I oto już w piątym miesiącu wojny mamy pierwszy tomik poezji wojennej: wiersze Te-jota pt. «Na skrzyżowaniu Azji i Europy»". I komentarz Stabry: „Takich fragmentów łączących stylistykę militarną z literacką, dowartościowujących na siłę ówczesną sytuację na potrzeby nadużywanych przez autora powstańczych i wojennych stereotypów, jest w pierwszej części książki Malewskiego więcej" (s. 114).

Jest oczywiste, że Malewski z sympatią opisuje wysiłki poetów próbujących opisać stan wojenny. Ale, według mnie, użycie „stylistyki militarnej" ma tu sens przeciwny niż sugerowany przez Stabrę. Wszak jest to modelowe użycie mowy pozornie zależnej, która ma budować dystans między poezją (uruchamiającą stereotyp romantyczny) a mową krytyka. Ten, kto używa takiej metaforyki, jest nie tylko czytelnikiem poezji podziemnej i twórczości agitacyjnej, ale kimś, kto zna reguły funkcjonowania literatury w formacjach społecznych i kulturowych. Tak więc Te-Jot jest jednym z wielu poetów, którzy tworzą, powielając schematy historyczne, i wątpię, czy miałby podstawy, aby cieszyć się z takiego omówienia. Być włączonym do wielu to dla poety nic przyjemnego.

W szkicu o Tadeuszu Borowskim Stabro rzuca uwagę o historycznoliterackiej konferansjerce jako o sposobie czytania literatury, który omija „istotę sprawy" (s. 42). Wydaje mi się, że w kilku miejscach, tak jak w interpretacji diarystyki, Stabro zbliża się do tej metody.

Jerzy MADEJSKI

Laboratorium dramatu Tadeusza Różewicza

Trzeba powiedzieć, że dramaturgia Różewicza jest ciągle jeszcze niezbyt dobrze rozpoznana i opisana. O jego twórczości ukazało się (i nadal ukazuje) co prawda niemało rozpraw i artykułów, ale dramat nie jest w nich szczególnie eksponowany, a jeśli nawet bywa brany pod uwagę – to nie jako zjawisko osobne, wymagające uwzględnienia specyfiki gatunkowej. Tak naprawdę dramaturgia jest zwykle traktowana jako rozwinięcie poezji, nawet przez monografistów twórczości Różewicza. Nie dość się podkreśla, że jest on nie tylko promotorem doniosłej odnowy dwudziestowiecznej poezji, ale także – równie doniosłej odnowy dwudziestowiecznego dramatu. I to nie tylko polskiego; Różewicz – o czym świadczy chociażby zainteresowanie nim badaczy zachodnich – uczestniczy w wielkiej przemianie współczesnego dramatu europejskiego.

Dobrze więc, że ukazał się wreszcie przekład znakomitej książki Haliny Filipowicz pt. *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*[1].

Do niedawna jedynym większym omówieniem poświęconym wyłącznie dramaturgii autora *Kartoteki* była książka Stanisława Gębali z końca lat siedemdziesiątych.[2] Praca Filipowicz to pierwsza od wielu lat próba uchwycenia dramatu Różewicza jako zjawiska specyficznego[3].

1/ H. Filipowicz *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2001. Wcześniej ukazał się przekład fragmentu książki zatytułowany *Tadeusza Różewicza trylogia postmodernistyczna*, przeł. E. Guderian-Czaplińska, „Dialog" 1991 nr 10.

2/ S. Gębala *Teatr Różewicza*, Wrocław 1978. Badacz co prawda opisuje wiele ważnych zjawisk charakterystycznych dla twórczości Różewicza, ale nie wypracowuje narzędzi odpowiednich do analizy dramatu, co nie pozwala mu na pokazanie jego formalnego nowatorstwa. Ciekawe i cenne spostrzeżenia znajdziemy często w artykułach, np. J. Kelery *Od Kartoteki do Pułapki*, w: T. Różewicz *Teatr*, t. 1, Kraków 1988 czy E. Wąchockiej *Autorskie „ja" w dramaturgii Tadeusza Różewicza*, w tejże: *Autor i dramat*, Katowice 1999, by wymienić najbardziej interesujące. Ze zrozumiałych względów nie mogą one jednak zastąpić opracowania monograficznego.

Halina Filipowicz przełamuje wymienione dotychczasowe tradycje mówienia o dramatach Różewicza. Koncentruje się na specyfice tych utworów i próbuje określić ich miejsce w polskiej literaturze dramatycznej. Oczywiście, badaczka uwzględnia kontekst poezji Różewicza, ale po to, by rozpoznać szczególność Różewiczowskiego języka i pokazać, jak w dramatach staje się on narzędziem badania relacji między konwencją (literacką) a rzeczywistością oraz przekraczania ograniczeń gatunkowych i rodzajowych.

Kartoteka zobaczona w ten sposób odsłania zupełnie nowe aspekty. Okazuje się nie tylko rozliczeniem z doświadczeniem pokoleniowym, nie tylko rozprawą ze światopoglądem i formą dramatu romantycznego, ale także nową eksploracją problematyki *mimesis*; relacji między życiem a sztuką. Najbardziej istotnym elementem *Kartoteki* jest bowiem – według Filipowicz – ostentacyjne przekraczanie granic między rzeczywistością a grą.

To przesunięcie akcentów w rozważaniach okazuje się bardzo istotne, daje bowiem autorce punkt wyjścia do ujęcia dramaturgii Różewicza jako „laboratorium" nowego dramatu i do pokazania procesów zachodzących w tymże laboratorium. Najważniejsze wydają się jej dwa: pierwszy to badanie ograniczeń istniejących konwencji dramatycznych, co łączy się z nieustannym poszukiwaniem nowych środków wyrazu. Drugi to stopniowe i konsekwentne oddzielanie słowa od „działania się" aż po uczynienie języka właściwą materią dramatu.

Pierwszy z tych procesów najbardziej wyrazistą postać przyjmuje w „trylogii postmodernistycznej", na którą składają się *Akt przerywany*, *Przyrost naturalny* i *Straż porządkowa*. Już w *Akcie przerywanym* widać znamienne dla całej trylogii przemieszczenie – dramat ów koncentruje się na pokazywaniu tworzenia świata przedstawionego, a nie na materii rzeczywistości. Utwór ten „zapowiada postmodernistyczną wrażliwość z jej autotematycznym nastawieniem"[4]. Grę polegającą na rozpoznawaniu i kwestionowaniu autorytetu panujących konwencji dramatycznych proponują również *Przyrost naturalny* i *Straż porządkowa*. Wszystkie te gry i demonstracje służą badaniu relacji między rzeczywistością a utrwalonymi sposobami jej przedstawiania; między rzeczywistością a gatunkiem. Stanowią próbę zmierzenia się z antynomią doświadczenia i jego reprezentacji; życia i tekstu.

3/ W wersji angielskojęzycznej książka H. Filipowicz ukazała się w r. 1991 (*A Laboratory of Impure Forms. The Plays of Tadeusz Różewicz*, Westport). Została wówczas omówiona przez Elżbietę Kalembę-Kasprzak (*Różewicz – postmodernista*, „Teksty Drugie" 1992 nr 3). Recenzentka eksponuje bardzo ważne cechy pracy Filipowicz – zwłaszcza znakomity pomysł interpretacyjny, polegający na uwzględnieniu kontekstu wzajemnych relacji sztuk Różewicza jako właściwego „laboratorium" nowego dramatu. Docenia też najbardziej odkrywczą część książki Filipowicz, poświęconą „trylogii postmodernistycznej", w której uczona analizuje *Akt przerywany*, *Przyrost naturalny* i *Straż porządkową*.

4/ H. Filipowicz *Laboratorium...*, s. 119. W dalszej części wywodu przy cytatach będę podawać w nawiasach numery stron książki.

Oczywiście nie tylko „trylogia postmodernistyczna" jest terenem podobnych eksploracji. Znajduje je badaczka w wielu dramatach Różewicza, poczynając od pierwszej części *Swiadków albo naszej małej stabilizacji*, gdzie postacie z uderzającym dystansem recytują swoje role, dzięki czemu „uwidoczniony jest problematyczny status rzeczywistości tworzonej na naszych oczach" (s. 131), aż po *Na czworakach*, gdzie obserwujemy nie rozwój fabuły, ale procesu pisania. Stałą cechą pisarstwa Różewicza jest bowiem zmaganie się z tworzywem (literackim) oraz ostentacyjne pokazywanie tegoż zmagania. Dlatego jego utwory tak często przyjmują postać dzieła w toku, eksponują swoją procesualność i niedokończenie. W „trylogii postmodernistycznej" jest to szczególnie intensywne. Dokonuje się tu radykalne zerwanie z ideą dzieła skończonego, spełniającego się w realizacji reguł gatunku. Najbardziej konsekwentny pod tym względem jest *Przyrost naturalny* – to wręcz zrównanie procesu tworzenia dzieła z samym dziełem; podstawienie tegoż procesu w jego miejsce.

W „trylogii postmodernistycznej" można zaobserwować także drugi z wymienionych procesów, które autorka uznaje za najważniejsze w dramatach Różewicza – rozdzielenie słowa i „dziania się". Słowo (dialog) przestaje pełnić funkcję dramatyczną, tj. przestaje służyć konstrukcji akcji; autonomizuje się. Autonomizacja słowa w tej dramaturgii przejawia się zresztą na różne sposoby. Badaczka zwraca uwagę, że już w *Grupie Laokoona* język postaci tworzą klisze językowe, które mają zarazem charakter klisz myślowych. Można by jedynie dodać, że w związku z tym same postacie stają się konstrukcjami o charakterze *clichés*, bo przecież to zachowania językowe są główną tkanką bohatera dramatu[5]. Takie wyeksponowanie tekstowego statusu postaci każe zwrócić uwagę na materię języka, jest zatem gestem o podwójnym znaczeniu: antyantropomimetycznym i autotematycznym.

W utworach z „trylogii postmodernistycznej" obserwuje Filipowicz podobną operację przeprowadzoną w stosunku do akcji (czy szerzej: „dziania się"); w końcu zamiast na niej koncentrujemy się tu właśnie na języku – ostentacyjnie nieprzezroczystym. Język ów nie kreuje wydarzeń, ale prezentuje różne, natychmiast zresztą odrzucane, możliwości ich konstruowania (jak w *Akcie przerywanym*), albo wręcz niemożność takiej konstrukcji (wskutek nieprzylegania schematu akcji jako takiej do pomysłu – jak w *Przyroście naturalnym*). Halina Filipowicz konstatuje, że tutaj „dramaturgiczna energia" przemieszcza się z „dziania się" do języka.

W kolejnych dramatach Różewicza proces ten narasta i dzięki niemu intensyfikuje się intertekstualność. Widać to już w *Pogrzebie po polsku*, gdzie ostrej satyrze towarzyszą językowe i obrazowe odniesienia literackie, przywołujące tradycję romantyczną, młodopolską, teatru absurdu, a nawet antycznej tragedii. Tekst *Pogrzebu* rozwija się więc niejako dwupoziomowo, przy czym odniesienia do literatury stanowią poziom ważniejszy niż odniesienia do rzeczywistości; to one wyznaczają najbardziej znaczeniotwórczą tkankę utworu.

5/ Zob. E. Fuchs *Smierć postaci scenicznej*, przeł. P. Konic, „Dialog" 1989 nr 11-12; R. Abirached *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paryż 1994.

W literaturę uwikłane są również dwa dramaty „kafkowskie" – *Odejście Głodomora* i *Pułapka*. Filipowicz podkreśla ich olbrzymią pojemność znaczeniową. Pokazuje, jak eksponują one swój antymimetyzm; swoje osadzenie w świecie literackim (pierwszy przez odesłanie do opowiadania Kafki, drugi – do jego biografii i korespondencji), a jednocześnie podejmują inne problemy. Wnikanie w aurę pisarstwa Franza Kafki to w końcu również wnikanie w istotę tworzenia, a ten temat Różewicz podejmuje przecież nieustannie.

Jako swoiste apogeum takiej intertekstualnej dramaturgii traktuje autorka *Białe małżeństwo*, które „[...] zamiast do przezroczystości językowej, zmierza raczej do językowego zagęszczenia" (s. 182). Z językowych klisz, parodii i trawestacji, zaczerpniętych z literatury młodopolskiej (często drugorzędnej) oraz z życia codziennego epoki *fin de siècle*'u, złożony jest cały świat przedstawiony tego utworu; również tożsamość postaci jest tu funkcją języka (w sposób znacznie bardziej jaskrawy niż w *Grupie Laokoona*). Wskutek tego „na plan pierwszy wysuwa się samo medium języka" (s. 187), a odbiorca zmuszony jest nieustannie dystansować się w stosunku do „dziania się".

Białe małżeństwo to zatem – stwierdza badaczka – dramat nie tyle o polskiej mentalności przełomu wieków czy obecnym w niej modelu miłości, ile – właśnie – o języku. Fakt, że językowe modele, pochodzące z tak różnych rejestrów, zmieszane są tu bez żadnej hierarchii, każe jej dostrzec w dramacie celową konstrukcję świata pozbawionego centrum i władzy języka. Autorka przywołuje również kontekst krytyki feministycznej, w którym utwór ten zwykle był postrzegany na Zachodzie[6]. Dochodzi jednak do wniosku, że dopiero połączenie perspektywy języka z perspektywą *gender* pozwala dotrzeć do istoty *Białego małżeństwa*. Jego tematem jest co prawda seksualność przełomu wieków, ale „dzianie się" prowokują zderzenia literackich i językowych stereotypów, rządzących zachowaniem postaci. Język anektuje tu bowiem całą dramatyczność i stanowi prawdziwie znaczeniotwórczą energię tekstu.

Na *Białym małżeństwie* badaczka zresztą kończy swoje rozważania, by sformułować wnioski ogólne o dramaturgii Różewicza. To pisarstwo, które – nie zrywając z przeszłością – nie reanimuje jej wzorów, ale ich pozostałości, szczątki i fragmenty wykorzystuje do tworzenia nowych form, które mieszają „z sobą całkowicie nieprzystawalne elementy w duchu karnawałowej samowoli i prowokacji" (s. 200). Tak powstają tytułowe „formy nieczyste", które „poszerzają możliwości dramatu" i stanowią o specyfice twórczości Różewicza. Zapewniają mu też szczególne, osobne miejsce w naszej literaturze dramatycznej. Właściwie – nie tylko w naszej. Pisarz ten jest niewątpliwie jednym z ciekawszych poszukiwaczy nowej formy i nowego języka dramatu europejskiego. Filipowicz sytuuje go pośród ta-

6/ Również w Polsce ukazało się kilka feministycznych bądź „feminizujących" omówień *Białego małżeństwa* – np. M. Janion *Gdzie jest Lemańska?* oraz *Maria Komornicka, in memoriam*, w tejże: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996; A. Skolasińska *„Białe małżeństwo" Tadeusza Różewicza. W poszukiwaniu polskiej inności*, „Teksty drugie" 2000 nr 6.

kich twórców, jak Apollinaire, Cocteau, Tzara, Aragon, Breton, Beckett, Witkacy, Gombrowicz, Ionesco.

Trzeba powiedzieć, że Halinie Filipowicz udaje się pokazać dramaturgię Różewicza jako zjawisko bogate i specyficzne, realizujące własny projekt artystyczny. Dzięki przyjętej perspektywie autorka nie koncentruje się na poszukiwaniu odpowiedniego wzorca gatunkowego czy adekwatnej nazwy – powiedzmy – dla *Przyrostu naturalnego* (to dramat, który zwykle prowokował do takich rozważań i wobec którego badacze okazywali po prostu bezradność), ale pokazuje, co się dzieje w tym tekście i na czym polega jego innowacyjność; pokazuje też, jakie jest jego miejsce pośród innych dramatów pisarza. Takie postępowanie pozwala jej też scharakteryzować cale dramaturgiczne laboratorium Różewicza i określić jego miejsce pośród – by tak rzec – innych laboratoriów współczesnego dramatu.

Wielką szkodą jest natomiast fakt, że autorka nie mogła zaktualizować książki, gdyż *Kartoteka rozrzucona* dałaby na pewno materiał do interesujących rozważań. Jest to w końcu – przynajmniej w chwili obecnej – jakieś zwieńczenie dramaturgii Różewicza, a zarazem powrót do początku. I jest to zarazem najlepszy przykład, że o jej charakterze decyduje w głównej mierze „literacki *recykling*", składanie utworów z tego, co już złożone; programowe tworzenie „dramaturgii śmietników" (s. 45).

Krystyna RUTA-RUTKOWSKA

Wojciech BAŁUS

Wyspiański i tradycja. Na przykładzie witrażu ze św. Franciszkiem

I

Jedną z głównych trudności, z jaką borykają się badacze twórczości Stanisława Wyspiańskiego, jest nieobecność jasno wyłożonego programu estetycznego i ideowego artysty. Wyspiański, kategoryczny i apodyktyczny w życiu, w słowie pisanym ujawniał daleko posunięty brak „ostrości i konsekwencji intelektualnej sformułowań ideowych"[1]. Co prawda w usta protagonistów dramatów włożył wiele precyzyjnych i jednoznacznie brzmiących sądów, a w utworach teatralnych i rapsodach zarysował sceny i zdarzenia prowokujące do przydania im określonej światopoglądowej lub artystycznej etykietki, jednak właściwie nigdy nie ma pewności, czy zabiegi owe mają status wypowiedzi odautorskiej, czy są jedynie elementem wewnętrznej logiki dzieła. Oto czytając początkowe partie *Kazimierza Wielkiego*, stajemy wobec sugestywnego obrazu greckich przekonań o życiu pozagrobowym i znanego z platońskiego *Państwa* oraz *Króla Ducha* Słowackiego motywu palingenezy. Czy obraz ten może być jednak uznany za wykładnię osobistych poglądów Wyspiańskiego? Przeczy temu wypowiedź artysty w liście do Henryka Opieńskiego: „Dobrze, że nie jestem poganinem i nie będę musiał pić letejskiej wody, bo chyba długo bym pić musiał. – Skądinąd szkoda Hadesu, pól elizejskich"[2]. Wyspiański po to wprowadził motyw wędrówki ducha Kazimierza Wielkiego ku rzece zapomnienia, by następnie, w oparciu o ideę reinkarnacji, uzasadnić powrót króla do

1/ E. Miodońska-Brookes *„Zdobywaj co dzień Boga i siebie na nowo..." Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*, w tejże: *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczosci Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 11.

2/ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, opr. M. Rydlowa, Kraków 1994, t. 1, s. 186.

kraju, spowodowany naruszeniem jego grobu. Chodziło więc o zabieg artystyczny, pozwalający nadać przypadkowemu z pozoru odkryciu szczątków ostatniego Piasta wymiar znaczący – zjawienia się wielkiego budowniczego polskiego państwa w tragicznym dla Polaków momencie po upadku powstania styczniowego i tym samym wezwania do narodowego „Czynu". Gdy zaś Konrad na początku I aktu *Wyzwolenia* mówi:

> Byłem gwiazdą,
> gwiazdą stalą, niebios niewolnicą.
> Tam hen, ujęty łańcuchem,
> z wyprężonymi ramiony,
> uwięzgłem duchem,
> gdzie gwiazd iskrzące skorpiony
> świecą
> w przestrzeni wiecznych głusz,
> gdzie gniazda bogów i dusz[3],

to wcale nie musi się jego słów traktować jako wykładni rzekomo hermetycznego światopoglądu malarza, czego chciał Zdzisław Kępiński[4]. W cytowanym już liście do Opieńskiego Wyspiański napisał: „Wierzę dziś w nieokreśloność jakąś flamariońską, w jakieś au-delà stimmungowe, w nieśmiertelność strasznie samotną"[5]. Camille Flammarion, francuski astronom, był autorem wielu poczytnych książek, próbujących połączyć zdobycze nowoczesnej nauki z nastawieniem antymaterialistycznym. Boga pojmował jako siłę „duchową, która żyje w istocie rzeczy i rządzi światem"[6]. Przeciwny był koncepcji Boga osobowego, przy czym odżegnywał się od panteizmu. System jego nazwać należy raczej panenteizmem, gdzie „Świat istnieje w Bogu, lecz nie może być utożsamiony z Bogiem, który dzięki Swej transcendencji wykracza poza rzeczywistość przyrody"[7]. Wzmiankowana przez Wyspiańskiego „nieokreśloność" odnosiła się zapewne do szeroko opisywanego przez francuskiego uczonego odnajdywania śladów i znaków „Inteligencji rządzącej" w „świecie gwiaździstym, w świecie nieorganicznym, w świecie roślin, w świecie istot ożywionych i w świecie myśli"[8]. Jednocześnie Flammarion był zwolennikiem

---

3/ S. Wyspiański *Wyzwolenie*, akt I, w. 42-50, w tegoż: *Dzieła zebrane*, t. 5, Kraków 1959, s. 9.

4/ Z. Kępiński *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 132.

5/ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do (...) Opieńskiego...*, s. 186.

6/ C. Flammarion *Bóg w przyrodzie*, Warszawa 1875, s. 462. Jako pierwsza na związki Wyspiańskiego z Flammarionem zwróciła uwagę Katarzyna Nowakowska-Sito w książce *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 153-154.

7/ J. Życiński *Teizm i filozofia analityczna*, Kraków 1988, t. 2, s. 137.

8/ C. Flammarion *Bóg...*, s. 427, 462.

tezy zamieszkiwaniu kosmosu przez różnorakie istoty żywe[9]. Motyw powrotu Konrada z gwiazd może być więc echem tego ostatniego pomysłu francuskiego uczonego. Wyspiański wprowadził go dlatego, że dobrze zawiązywał akcję dramatu. Mickiewiczowski bohater jakoś pojawić się musiał w gmachu współczesnego teatru, a wizja Flammariona stwarzała warunki do sprowadzenia zmarłego na ziemię. Nie można zresztą przeceniać wiary Wyspiańskiego w teorie autora *Zagadnień duszy*. Zaraz po cytowanym wyznaniu artysta pisał Opieńskiemu: „Gotów jestem wymyślić religię nową i stworzyć cały nowy świat boski. [...] Nie idzie tu o sektę, ale o zebranie tych pojęć, z jakich się my dzisiejsi składamy i o danie im wyrazu, celem określenia rzeczy mniej łatwo dających się określić"[10]. Malarz – jak wynika ze wzmianek rozsianych po listach do Opieńskiego i Rydla – zamierzał stworzyć na wystawę światową w Paryżu w roku 1900 „nowy kościół" z „żelaza i szkła", wypełniony witrażami ukazującymi owych bogów współczesności[11]. Ale znów nowa religia bardziej miała być zapisem wiary ludzi końca XIX wieku niż własnym systemem wierzeń Wyspiańskiego. Zresztą jak dalece autor *Wesela* potrafił się wczuwać w istotę czyichś poglądów świadczy uwaga rzucona Tadeuszowi Żuk-Skarszewskiemu: „Wie pan, ja chciałbym objąć redakcję dzienników krakowskich [...] wszystkich od «Czasu» po «Naprzód». Chciałbym pokazać, jak każdy z nich winien być redagowany ze swego stanowiska"[12]. A zatem miał rację Wiktor Weintraub, gdy stwierdzał: „Względnie łatwa to rzecz wychwycić z dramatu Wyspiańskiego pewne hasła, zawołania, sformułowania i potem, zestawiając je ze sobą, snuć ich logiczne konsekwencje i budować z nich ideologiczne konstrukcje. Kłopot z tym, że konstrukcje takie są z reguły pewną nadbudową tego, co tekst Wyspiańskiego w samej rzeczy mówi"[13].

Próbując uchwycić istotę artystycznego programu Wyspiańskiego, zwrócić się więc trzeba, z jednej strony, do takich jego wypowiedzi, w których zawarte są okruchy osobistych rozważań i przekonań. Ale trzeba też, z drugiej strony, szukać dzieł pozwalających odtworzyć sposób postępowania twórcy, co również powinno rzucić światło na jego stosunek do ważnych problemów nurtujących sztukę przełomu

---

9/ Tenże *Wielość światów zamieszkiwanych*, przeł. J. Waga, Warszawa 1873.

10/ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do (...) Opieńskiego...*, s. 186.

11/ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, opr. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, t. 1, s. 288-289. Uwagi o pomyśle paryskim rzucone w liście z 14 stycznia 1896 r. Danuta Czapczyńska uznała niesłusznie za początek pracy nad witrażami franciszkańskimi (D. Czapczyńska *Witraże Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie. Faktografia. Na marginesie prac nad monografią Krakowskiego Zakładu Witraży i Mozaiki Szklanej S.G. Żeleński*, w: *Sztuka witrażowa w Polsce*, red. J. Budyn-Kamykowska, K. Pawłowska, Kraków 2002, s. 54).

12/ T. Żuk-Skarszewski *W natchnieniu i w życiu codziennym*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, opr. L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 2, s. 116.

13/ W. Weintraub *Wyspiański i kompleks Mickiewicza*, w tegoż: *Od Reya do Boya*, Warszawa 1977, s. 374-375.

XIX i XX stulecia. Zadanie to przekracza oczywiście ramy niniejszego artykułu. Zajmiemy się w nim jednym tylko zagadnieniem, wobec którego badacz Wyspiańskiego nie może przejść obojętnie. Jest nim znaczenie tradycji i kultury zastanej dla *świre* autora *Wesela*.

II

Dziełem, które w praktyczny sposób pozwala zweryfikować stosunek Wyspiańskiego do tradycji, jest witraż ze św. Franciszkiem (il. 1), znajdujący się w wielobocznym zamknięciu prezbiterium krakowskiego kościoła Franciszkanów od strony południowej (II pd. w terminologii przyjętej przez *Corpus Vitrearum*). Odkładając szerszą prezentację dziejów dekoracji ścian kościoła i powstania witraży do obszernego studium będącego w przygotowaniu, przypomnę tylko, że Wyspiański udekorował chór, transept i pierwsze przęsło nawy świątyni (do luku tęczowego) w roku 1895[14]. Witraże zaprojektowane zostały – na zlecenie gwardiana o. Samuela Reissa – w roku 1897 i wykonane w Innsbrucku w firmie Tiroler Glassmalerei- und Mosaikanstalt. Okno ze św. Franciszkiem zamontowane zostało w dniach 8–10 lipca 1899 r.[15]

16/ Otwór okienny, restaurowany po pożarze w roku 1850, uzyskał nowe maswerki podczas kolejnej renowacji, prowadzonej pod kierunkiem Władysława Ekielskiego w roku 1895[16]. Podzielony został pionowymi laskowaniami na trzy rzędy, w poziomie zaś żelaznymi szynami na siedem szeregów, nie licząc partii maswerku. Witraż przedstawia wysmukłą, ascetyczną postać Biedaczyny z Asyżu w czarnym habicie przewiązanym sznurem, z głową uniesioną lekko w górę oraz rękami ugiętymi w łokciach i przedramionami wzniesionymi ku górze na wysokość szyi. Na bosych stopach i rękach święty ma stygmaty. Postać jego otoczona jest podwójną aureolą, pierwszą o formie błękitnego koła wokół głowy i drugą w kształcie trzech wąskich różnobarwnych okręgów, sięgającą pasa. Franciszek stoi na tle potężnego krzaka róży. Cierniste sploty konarów i gałęzi o brązowej, szafirowej i różowej barwie wyrastają u samego dołu okna z jednego pnia, poniżej osoby świętego rozgałęziając się w trzy wiązki, które następnie biegną pionowo w górę, każda w innym rzędzie okna. Pod stopami Franciszka i po obu jego bokach bezlistny krzak zakwita sześcioma kwiatami: pięcioma żółtymi i jednym różowym.

W górnej części witraża zjawia się postać Chrystusa na skrzydłach Serafina. Zbawiciel, o nagim torsie, wzniesionych rękach i twarzy z zarostem, wychyla się

14/ Prace odebrano 31 grudnia 1895 r., zob. *Polichromia kościoła OO. Franciszkanów*, „Czas" 1896 nr 1, s. 3.

15/ D. Czapczyńska *Witraże...*, s. 55-57. Dokładna data montażu na podstawie *Księgi prac (Arbeitsbuch)* Tiroler Glassmalerei- und Mosaikanstalt w Innsbrucku, *Ausgeführte Arbeiten*, Nr. XIV/1896-1898, s. 101. W druku w „Roczniku Krakowskim" znajduje się artykuł p. Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej ostatecznie wyjaśniający dzieje franciszkańskich witraży Wyspiańskiego.

S. Tomkowicz *Kronika konserwatorska krakowska za rok 1895*, w: *Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1896*, Kraków 1896, s. 81-82.

1. S. Wyspiański *Święty Franciszek*,
witraż w prezbiterium kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1897 (fot. Adam Organisty).

spomiędzy sześciu wirujących czerwonych i pomarańczowych skrzydeł. Wrażenie ruchu potęguje zwrot ciała i uniesione ręce, jakby pomagające w utrzymaniu równowagi podczas kolejnych obrotów. Krzak róży wkomponowuje się w nadziemskie zjawisko. Środkowe gałęzie rozchylają się na boki, ustępując miejsca Chrystusowi, a wszystkie bądź przenikają się ze skrzydłami, wchodząc pomiędzy kolejne ich elementy, bądź zdają się płynnie przemieniać w pióra. Ten ostatni zabieg kompozycyjny szczególnie dobrze widoczny jest w obu skrajnych rzędach okna.

Krzak róży zjawia się raz jeszcze w górnej partii witraża pod samym maswerkiem. Tu zakwita on pięcioma różowymi kwiatami w zewnętrznych rzędach okna.

Partia maswerku różni się stylistycznie od całego witraża. Łuk tęczy i kwiaty wymodelowane zostały schematycznie, z widoczną pomocą cyrkla. Znać, że fragment ten nie pochodzi od Wyspiańskiego. Nie ma go w kartonie wykonawczym, który przesłany został do Innsbrucka (il. 2), a po odesłaniu znalazł się ostatecznie w Muzeum Narodowym w Krakowie. Z listu Władysława Ekielskiego do Tiroler Glassmalerei- und Mosaikanstalt z dnia 23 marca 1899 r. jasno wynika, że parte maswerków w witrażach prezbiterialnych miały zostać narysowane w austriackim zakładzie[17].

Kompozycja witraża jest bardzo przemyślana i oparta z jednej strony na grze przeciwieństw, z drugiej zaś na wyraźnych paralelizmach składniowych. Siedem poziomych szeregów okna wyraźnie rytmizuje całe przedstawienie. Szereg najniższy zajmuje pień krzaka róży, dwa kolejne postać świętego. Jedynie zewnętrzna aureola otaczająca Franciszka przekracza granicę trzeciego szeregu, wybiegając w kolejny na wysokość 1/3 (co łatwo ustalić, bo z przyczyn konstrukcyjnych każdy z szeregów dzieli się w po-

2. S. Wyspiański *Swięty Franciszek*, projekt witraża do kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1897 (wg *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Warszawa-Bydgoszcz 1925).

17/ *Ausgeführte Arbeiten*..., s. 101.

ziomie jeszcze na trzy mniejsze pasy). Szereg czwarty wypada pośrodku całego witraża. Zajmują go – pomijając aureolę – wyłącznie sploty różanych gałęzi. Dwa kolejne mieszczą postać Chrystusa na skrzydłach Serafina, a najwyższy różowe kwiaty róży oraz zakończenia skrzydeł, wnikające weń znów na wysokość 1/3. W ten sposób cały witraż ma układ symetryczny, z wyraźnie wyznaczoną partią „wstępną" (szereg najniższy) i „końcową" (szereg najwyższy). Szereg natomiast środkowy (czwarty) spełnia funkcję osi symetrii.

Postaci św. Franciszka i Chrystusa usytuowane zostały symetrycznie w ramach całego okna i rytmicznie względem siebie. O symetryczności decyduje relacja względem szeregów dolnego, górnego i środkowego, o rytmiczności zaś przekroczenie granic szeregów o 1/3 w tym samym kierunku, do góry, czyli z zaburzeniem ułożenia względem osi symetrii. Symetryczność położenia nadaje obu postaciom charakter podobieństwa wynikający z analogicznego usytuowania względem osi symetrii. Rytmiczność układu wzmaga to poczucie. Prowadzi ona jednak i do stworzenia wrażenia przeciwnego. Występujące ku górze partie aureoli i skrzydeł zmuszają do czytania całej kompozycji nie tylko jako podwojenia motywu, ale również jako układu wertykalnego. Takie ukierunkowanie lektury narzuca też wysmukły kształt okna, pionowe ciągi różanych gałęzi oraz stojąca, szczupła postać św. Franciszka o wzniesionych rękach i uniesionej głowie. Tym samym jednak konstytuuje się bardzo wyraźne poczucie podziału na górną i dolną część witraża sprzeczne z centralizującą funkcją osi symetrii, zakładającą całkowitą identyczność odbitych względem niej partii. Franciszek stoi u dołu, a Chrystus jest u góry. Franciszek dąży ku górze, co jest sugerowane przez ruch jego głowy i rąk, a wzmacniane przez układ gałęzi. Jego postać pozostaje jednak całkowicie bierna, statyczna, pozbawiona znamion ekspresji oraz napięcia mięśni i poruszenia ciała przywodzących na myśl przygotowanie do wykonania jakiegoś ruchu. Krzak róży właściwie go nie dotyka i trudno określić, czy święty ukazany został na jego tle, czy też pośrodku rośliny. Ale pleniące się wokół niego i za nim gałęzie zdają się go więzić. Otaczają go szczelnie. Z jednej strony dolna partia witraża wyraża więc wszechogarniający pęd w górę, z drugiej jednak święty pozostaje przykuty do swego miejsca, z wszystkich stron otoczony jeżącymi się kolcami. Natomiast Chrystus wiruje. Skrzydła Serafina „wkręcają się" w różane sploty, zdają się wchłaniać je we własny układ. Krzak jest Zbawicielowi wyraźnie podległy, co podkreślają gałęzie, w części centralnej piątego szeregu rozchylające się na boki i tym samym ustępujące przed wirującym zjawiskiem. Chrystus wpada w krzak, ale kolce nic mu nie robią. Jednocześnie ma się wrażenie, jakby łączył się On z różą w jedną całość. Zauważył to już Stanisław Lack, pisząc że postać Chrystusa „objawia się wśród krzewów"[18].

Ze zderzenia z Chrystusem krzew wychodzi co prawda kwitnący, ale jakby przetrzebiony i wiotki. Ruch w górę utracił swój pierwotny impet.

18/ S. Lack *O malarskich dziełach Wyspiańskiego*, w tegoż: *Wybór pism krytycznych*, opr. W. Głowala, Kraków 1979, s. 168.

Pomiędzy dolną a górną częścią witraża rysuje się też szereg innych przeciwieństw. Partia dolna utrzymana została w barwach ciemnych i zimnych. Budują ją brązy, szafiry i róże pnia i konarów, czarna barwa habitu świętego, jego blade dłonie, stopy i twarz oraz niebieska aureola. Natomiast w górze dominują gorące czerwienie i oranże skrzydeł oraz ciepła karnacja ciała Chrystusa. Duża aureola wokół Franciszka wyodrębnia z jego postaci partię głowy, rąk i torsu. Taką część ciała Chrystusa widzimy też w kolistym splocie skrzydeł. Ułożenie rąk Zbawiciela zbliżone jest do tego, które widzimy u Franciszka. Franciszek jednak pozostaje statyczny, choć zwrócony ku górze, Chrystus natomiast jest dynamiczny, aktywny.

Reasumując, można powiedzieć, że kompozycją witraża rządzą zasady symetrii, rytmiki, upodabniania części do siebie oraz przeciwstawiania ich sobie. Dolna partia okna utrzymana została w tonach zimnych, górna zaś w ciepłych. Franciszek stoi w bezruchu, a Chrystus wiruje. Święty co prawda nie został opleciony gałęziami różanego krzewu, ale nie ma on właściwie pomiędzy nimi żadnej możliwości ruchu, natomiast Zbawiciel, choć „wkręcony" skrzydłami w krzak, zachowuje całkowitą swobodę. Część dolna witraża ma wyraźne ukierunkowanie wertykalne, jednak kolisty ruch skrzydeł serafina skutecznie ów ruch blokuje i wytraca. Franciszek i Chrystus zajmują analogiczne miejsca w stosunku do osi symetrii, a ułożenie rąk oraz kolista aureola wokół świętego upodabniają go do Zbawiciela, sugerując ich wzajemną odpowiedniość czy pokrewieństwo. Ale przeciwstawiający się ścisłej symetryczności motyw rytmicznego wysunięcia aureoli i skrzydeł sprawia, że znaczenia nabiera relacja góra–dół i tym samym Jezus dominuje nad świętym. Sprzecznością wreszcie są kwiaty wyrastające na bezlistnym krzewie.

III

Tematem witraża jest stygmatyzacja św. Franciszka. Wydarzenie to, które miało miejsce w roku 1224 na górze Alwernii (*La Verna*), opisane zostało we wszystkich żywotach oraz w *Kwiatkach świętego Franciszka*. Trwając na nocnym czuwaniu i rozważając mękę Chrystusa, święty „zobaczył, że z nieba zstępuje Serafin o sześciu gorejących skrzydłach. Kiedy ów Serafin zbliżył się szybkim lotem, święty Franciszek zobaczył wyraźnie, że ma on postać ukrzyżowanego człowieka. Jego skrzydła były tak ułożone, że dwa rozpościerały się nad głową, dwa służyły do lotu, a dwa pozostałe spowijały tułów i nogi". W trakcie kontemplacji niezwykłego zjawiska „zostało mu objawione [...], że za sprawą Bożej Opatrzności otrzymał to widzenie właśnie w takim kształcie, aby zrozumiał, że nie mocą cielesnego męczeństwa, lecz pożaru umysłu ma zostać całkowicie przemieniony na podobieństwo ukrzyżowanego Chrystusa". Gdy „cudowne widzenie znikło [...] na dłoniach i stopach świętego Franciszka zaczęły pojawiać się ślady gwoździ, w taki sam sposób, jak w Ciele ukrzyżowanego Jezusa". W czasie trwania „tego cudownego widzenia cała Alwernia zdawała się płonąć wspaniałym płomieniem"[19].

19/ *Kwiatki świętego Franciszka*, przeł. A. Dudzińska-Facca, Poznań 2000, s. 224-226.

W sposobie zobrazowania sceny stygmatyzacji Wyspiański odchodzi zarówno od litery przekazu źródłowego, jak i od tradycji ikonograficznej. Przede wszystkim rezygnuje z postaci Chrystusa rozpiętego na krzyżu bądź na parze skrzydeł Serafina, choć taką możliwość rozważał w projekcie, będącym zapewne alternatywną wersją górnej partii witraża franciszkańskiego[20]. Zastępuje ją wyobrażeniem sześciu koliście ułożonych skrzydeł z torsem Zbawiciela pośrodku. Dawne sceny stygmatyzacji akcentowały następnie związek pomiędzy obydwoma protagonistami, zwracając klęczącego zazwyczaj Franciszka twarzą ku Chrystusowi, jak np. na tablicy Giotta ze sceną stygmatyzacji w Luwrze (ok. 1300) lub na pochodzącym z lat 1440–1450 malowidle ściennym w krużganku krakowskiego klasztoru Franciszkanów[21]. Wyspiański umieszcza obie postaci jedną nad drugą, przodem do widza. Chcąc jednak uniknąć statyczności takiego ujęcia, znanego sztuce wieku XIX, o czym przekonuje witraż na reklamówce Tiroler Glassmalerei- und Mosaikanstalt (il. 3) oraz samemu artyście, czego dowodem wzmiankowany powyżej wariant witraża krakowskiego, twórca zdynamizował postać Chrystusa na skrzydłach Serafina. Samo wyobrażenie Biedaczyny z Asyżu bliskie jest natomiast licznym ujęciom dawnym, gdzie

3. P.J. Klein *Stygmatyzacja św. Franciszka*, projekt witraża z reklamówki Tiroler Glassmalerei- und Mosaikanstalt w Innsbrucku, po 1875 r.

20/ *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, Kraków 2000, kat. IV.55. O funkcji i pierwotnym przeznaczeniu kartonu (wykonanego w szkle w roku 1929 przez Krakowskie Zakłady Witrażów Stanisława Gabriela Żeleńskiego i umieszczonego następnie w oknie kaplicy Kurii Metropolitalnej w Katowicach) wiemy niewiele. Niektórzy badacze łączą go z pracami Wyspiańskiego dla Biecza, inni widzą w nim wariant witraża do kościoła Franciszkanów. Wydaje się, że stanowi on alternatywną wersję górnej części witraża krakowskiego. Przekonuje o tym przebieg gałęzi krzaku różanego dokładnie odpowiadający ich rozmieszczeniu w czwartym szeregu witraża zrealizowanego. Literaturę i hipotezy zbiera: -57. – Ks. H. Pyka *Witraż „Ukrzyżowany na skrzydłach serafina" Stanisława Wyspiańskiego w kaplicy Kurii Metropolitalnej w Katowicach*, w: *Witraże na Śląsku*, red. T. Dudek-Bujarek, Katowice 2002, s. 67-74.

21/ K. Krüger *Der frühe Bildkult des heiligen Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, kat. 8, il. 79; A.J. Błachut OFM *La stimmatizzazione di S. Francesco nella pittura sacra polacca*, „Archivum Franciscanum Historicum" 1982, 75, s. 423.

4. J. Matejko *Błogosławiony Jan z Dukli*, fragment projektu witraża do katedry lwowskiej, 1893 (wg „Światu" 1893).

świętego zawsze ukazywano jako bardzo szczupłego, o pociągłej i uduchowionej twarzy, w tradycji średniowiecznej zazwyczaj ogolonej, a w ikonografii potrydenckiej okolonej lekkim zarostem[22]. Frontalna poza Franciszka, wzniesione dłonie oraz duża aureola zaczerpnięte zostały z postaci bł. Jana z Dukli z projektu witraża dla katedry lwowskiej narysowanego przez Jana Matejkę w roku śmierci (1893). Reprodukcję projektu ze „Światu" (il. 4) przysłała Wyspiańskiemu do Paryża ciotka Stankiewiczowa, o czym wspominał w liście do Karola Maszkowskiego[23].

Największą różnicą tak w stosunku do *Kwiatków*, jak i tradycji obrazowej jest pominięcie góry Alwernii oraz wprowadzenie kolczastego krzaka róży. Zdaniem Kępińskiego w witrażu Wyspiańskiego zawiera się „potwierdzenie tożsamości Boga i Człowieka wedle nauk ezoterycznych". Uwydatnieniu tej myśli służyć ma właśnie motyw krzewu: „Święty stoi w martwym, ciernistym krzaku różanym, ale przez krwawe stygmaty krzew, górą, poprzez wstąpienie Ducha i jego ofiarę, zakwita w duchowym eterze nowym, młodym kwieciem"[24]. Można jednak znaleźć wyjaśnienie o wiele prostsze i lepiej pasujące do całej sceny. Swój odczyt *Święty Franciszek z Asyżu i gotycyzm włoski*, wygłoszony w Akademii Umiejętności w Krakowie w roku 1893, Julian Klaczko rozpoczął słowami: „Pewnej nocy ponurej i burzliwej św. Franciszek rzucił się nagi w krzak cierniowy, o kilka kroków od małego kościółka *Portiuncula*. Chciał tym sposobem poskromić i umartwić swoje zmysły. Wtedy światłość wielka ogarnęła to jego dziwne łoże, a krzak cierniowy zakwitnął mnóstwem róż najpiękniejszych. Święty zebrał ich dwanaście, sześć białych, sześć czerwonych"[25]. Zdarzenie to, zwane „cudem róż", miało miejsce w roku 1215 lub 1216. Wspomina o nim je-

22/ Tamże; R. Wolf *Der heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1996; M. Rzepińska *Obraz w kościele w Kalwarii Zebrzydowskiej. Przyczynek do potrydenckiej ikonografii franciszkańskiej*, „Folia Historiae Artium" 1987, 23, s. 25.

23/ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, opr. M. Rydlowa, Kraków 1997, s. 269.

24/ Z. Kępiński *Stanisław Wyspiański*..., s. 222.

25/ J. Klaczko *Św. Franciszek z Asyżu i gotycyzm włoski*, „Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie" 1892/3, s. 130. O odczycie: Z. Baran *Itaka Juliana Klaczki*, Kraków 1998, s. 44.

den z tekstów pochodzących z 1 polowy XIV stulecia. W sztuce obrazowano je raczej rzadko, a przykładem może być fresk Johanna Friedricha Overbecka z roku 1830 w kościele Santa Maria degli Angeli kolo Asyżu, umieszczony nad wejściem do kaplicy Porcjunkuli, koncentrujący się na wizji świętego i kwiatach u stóp ołtarza, a zupełnie pomijający motyw krzaku cierniowego[26]. „Cud róż" znany byl Wyspiańskiemu. Artysta, przygotowując się do projektu dekoracji ścian kościoła Franciszkanów (póki co z własnej woli i z celem zainteresowania nim ojca gwardiana, bo w grudniu 1894 r. konkurs, w którym zresztą nie bral udziału, był już dawno rozstrzygnięty[27]), pisał do Lucjana Rydla: „Za czas niedługi będziesz w Krakowie, zobaczymy się, a szkoda że odjeżdżając nie zostawiłeś mi *Fiorettów*, bo się za niemi uganiam obecnie. – Kompozycje już całe do Franciszkanów ustalone mam – czytam życiorys St. Franciszka i w nim odnajduję legendy"[28]. Efektem owych studiów były spisy scen z życia św. Franciszka. Wśród nich – obok stygmatyzacji („odbiera pięć ran Chrystusowych") – pojawia się również temat: „tarza się w krzaku cierniowym"[29].

W witrażu krakowskim Wyspiański połączył więc dwa wydarzenia z biografii św. Franciszka. Taka kontaminacja wyobrażeń typowa była dla jego wyobraźni artystycznej. Chrystus-Apollo w *Akropolis* i reminiscencje wawelskiego Czarnego Krucyfiksu w witrażu *Apollo – system Kopernika* w gmachu Towarzystwa Lekarskiego są tej praktyki najlepszymi przykładami[30]. Nie sam jednak fakt łączenia odrębnych scen, faktów i postaci jest istotny, lecz funkcja, której owo zespolenie miało służyć. Franciszek otrzymuje stygmaty. Upodabnia się tym samym ostatecznie do Chrystusa, a w szczególności do Chrystusa ukrzyżowanego. Staje się uczestnikiem męki Zbawiciela. Odnosząc się do konkretnego wydarzenia z życia Biedaczyny z Asyżu, obecność różanego krzewu uzmysławia więc, że droga do zjednoczenia z Bogiem nie była prosta. Franciszek najpierw pokonać musiał samego siebie, zniszczyć złe żądze i myśli. Dokonał tego m.in. w akcie bólu i okaleczenia, rzucając się w krzak ciernisty. I choć ostatecznie, jak napisano w *Kwiatkach*, stygmaty dostał „nie mocą cielesnego męczeństwa, lecz pożaru umysłu", to jednak ów akt końcowy poprzedzony był rodzajem męki.

26/ G. v. 's-Hertogenbosch *Franz von Assisi*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. W. Braunfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, t. 6, szp. 289-290; *Johann Friedrich Overbeck 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, red. A. Blühm, G. Gerkens, katalog wystawy w Lubece, Lübeck 1989, kat. 22.

27/ Zob. *Protokół sądu konkursowego w sprawie polichromii wnętrza kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie odbytego dnia 10 maja 1894 r.*, „Czas", 1894, nr 115, s. 2.

28/ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do (...) Rydla...*, t. 1, s. 266.

29/ *Plany i spisy*, w: S. Wyspiański *Pisma prozą. Juvenilia*, w tegoż: *Dzieła zebrane*, t. 14, Kraków 1966, s. 167.

30/ K. Czerni *Witraż „Apollo" dla Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie*, „Folia Historiae Artium" 1993, 29, s. 140.

Ale w witrażu związek krzaka z cudem róż nie narzuca się w sposób oczywisty patrzącemu. Cierniste sploty postrzegamy przede wszystkim jako motyw pasyjny. Wyspiański wykracza jednak poza czysto zewnętrzne zestawienie atrybutu Męki ze sceną hagiograficzną. Dzieje się tak dlatego, że motyw ciernistej rośliny włączony został integralnie w scenę stygmatyzacji. Odpowiada za to plaszczyznowość kompozycji oraz sieć relacji formalnych łącząca krzew różany zarówno z Franciszkiem, jak i Chrystusem. W efekcie ciernie stają się rodzajem wizualnej metafory, rozumianej po arystotelesowsku jako „skrócone porównanie"[31]. Nie czyniąc fizycznej krzywdy Franciszkowi, otaczają go jednak, zestawiając fakt stygmatyzacji tak z cechującą go pobożnością pasyjną, jak przede wszystkim unaoczniając realność otrzymanych ran. Choć święty nie przeżywa bólu, pasyjne cierpienie obecne jest wokół jako sens przenośny wydarzenia. Ów sens metaforyczny uzupełniają kwiaty róż. Bezlistny krzak staje się symbolem ascezy, odrzucenia wszelkiego zewnętrznego powabu i ziemskiego życia. To uschnięcie wydaje jednak piękne kwiaty, jak Franciszek, który odrzuciwszy wszystko, co było życiem doczesnym, zakwitł dla nieba.

Stygmatyzacja jest więc dla Wyspiańskiego faktem paradoksalnym, opartym na sieci paralelizmów i kontrastów. Święty Franciszek upodabnia się do Chrystusa, co ukazują otrzymane rany, a w planie formalnym sugerują podobieństwa w układzie rąk, rytm partii kolistych (aureola – skrzydła Serafina) i ich wykroczenie w górę poza granice pasów okiennych. Jednocześnie jest od Zbawiciela „mniejszy", bo znajduje się u dołu, nie rusza się, oczekując jedynie na to, co przyjdzie „z góry". Fakt stygmatyzacji łączy w sobie ból i rozkosz, wyrzeczenie i pełnię, śmierć i życie. Ciernie nie ranią Franciszka, co z chwili otrzymywania ran zdejmuje znamiona cierpienia, czyniąc z niej wydarzenie nadziemskie. Kwiaty pomiędzy kolcami nadają wydarzeniu znamion słodyczy. Jasne i ciemne róże na suchych gałęziach ukazują też przemianę opartą na paradoksie obumarcia i owocowania.

Znamiona obumierania widoczne są również w ascetycznym i bladym ciele Franciszka. Jak pisał Marian Stala: „Młodopolskie doświadczenie ciała jest wielostronne, wielopoziomowo negatywne. Od jakiejkolwiek bądź strony zaczęlibyśmy analizę, wciąż trafiamy na podobne struktury myślenia, odczuwania, wyobrażania – spokrewniające ciało z tym, co nierzeczywiste czy wręcz bliskie nicości"[32]. Ale – dodaje badacz – „jest to także doświadczenie paradoksalne, bez względu bowiem na stopień negatywności – ciało powraca wciąż jako problem, jako horyzont doznawania świata. I tam właśnie, gdzie jego doznanie jest najgłębiej, krańcowo negatywne, okazuje się ono czymś niemożliwym do ominięcia, realnym"[33]. Franciszek obumiera cieleśnie, staje się suchy jak otaczający go krzak róży, ale w tym samym

31/ O. Bätschmann *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1986, s. 150-152.

32/ M. Stala *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 266-267.

33/ Tamże, s. 267.

momencie ożywa duchowo, tak jak krzew zakwita dorodnymi kwiatami. Droga do świętości prowadzi więc w sposób nieunikniony przez egzystencję cielesną. Co prawda ciało poddane zostaje wysuszającej je ascezie, ale jednocześnie to właśnie ono staje się znakiem wybrania. Wszak stygmaty realnie pojawiają się w materii rąk i nóg.

Tu jednak paradoksy się właściwie kończą. Skoro bowiem obumarcie prowadzi do zakwitnięcia, asceza staje się pełnią, a ogołocenie bogactwem, to w witrażu ostatecznie zwycięża życie. W warstwie formalnej potwierdzeniem owego witalizmu jest, typowa dla malarstwa okresu *fin-de-siècle*'u płaskość dzieła, prowadząca do przenikania się wszystkich zobrazowanych elementów, jakby ogarniętych wspólną zasadą istnienia[34]. Dzięki temu to, co statyczne, splata się z tym, co dynamiczne, a ponieważ ruch jest tożsamy z życiem, jego zdecydowana dominacja udziela się całej scenie. Po raz kolejny okazuje się, że istotą twórczości Wyspiańskiego jest starcie życia i śmierci, w którym życie ostatecznie zwycięża[35].

W witrażu ze św. Franciszkiem widoczne jest też odniesienie do ognia. Taki charakter mają czerwonopomarańczowe skrzydła Serafina. Być może mamy tu do czynienia z reminiscencją płomieni nad Alwernią, obserwowanych przez pasterzy. Złączenie postaci Chrystusa na skrzydłach Serafina z ciernistym krzakiem i nadanie skrzydłom „ognistej" barwy prowadzi jednak i w stronę innych skojarzeń. Eligiusz Niewiadomski pisał: „Witraż świętego Franciszka – utrzymany w gorących tonach czerwonych, rdzawych i żółtych – wygląda jak krzak gorejący"[36]. Wydaje się, że Wyspiańskiemu nie chodziło jednak ani o literalne oddanie tekstu *Kwiatków*, ani o jednoznaczne zestawienie ze starotestamentowym wydarzeniem. Motyw gorejącego skrzydłami krzewu, absurdalny w warstwie materialnej rzeczywistości, ma znamiona hierofanii, objawienia *sacrum*, czyli ujawnienia się realności ponadzmysłowej[37]. Wywołując w odbiorcy skojarzenia bądź z wizją Mojżesza, bądź z ogniem nad Alwernią, ale w obu przypadkach z pożarem, który nie niszczy niczego, uwypukla tym samym nadnaturalny charakter sceny stygmatyzacji, czyniąc z niej wydarzenie cudowne.

Możemy teraz ostatecznie wyjaśnić, jaki był sens połączenia dwóch faktów z życia św. Franciszka w jednym dziele. Poprzez cud róż Wyspiański dookreślił istotę stygmatyzacji, metaforycznie unaocznił jej pełne paradoksów znaczenie. Artysta myślał obrazami. Z nocnego „tarzania się" w krzaku cierniowym wydobył cudowny skutek owego drastycznego i bolesnego wydarzenia. Odniesienie do cierpienia

---

34/ W. Rasch *Fläche, Welle, Ornament. Zur Deutung der nachimpressionistischen Malerei und des Jugendstils*, w: *Festschrift Werner Hager*, red. G. Finsch, M. Imdahl, Recklinghausen 1966, s. 136-160.

35/ T. Makowiecki *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 176-178.

36/ E. Niewiadomski *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 289. Do tej interpretacji powraca ks. Pyka *Witraż...*, s. 72.

37/ M. Eliade *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 2.

pozostało tylko w kolcach, zmieniając swą wymowę z narzędzia ludzkiej męki na symbol Pasji Chrystusa. Jasne i ciemne róże, które pierwotnie zakwitły jako wynik zwycięstwa Franciszka nad jego cielesnymi żądzami, stały się ostatecznie znakiem pełnej świętości. Motyw „gorejącego krzaku" / płonącej góry dookreślił natomiast sakralny wymiar całej sceny.

Stanisław Lack napisał o św. Franciszku na omawianym witrażu: „Co uderza w tej postaci, to całość, jedność dążenia, tzn. że jest tu w jednym najznaczniejszym momencie cały bieg życia i cały wzrost i rozrost duszy aż do ostatniej chwili"[38]. Wyspiański łączy w swym dziele różne epizody z życia świętego, by odnaleźć „jeden moment stanowczy ogarniający wszystkie inne"[39]. Celem jego nie jest anegdota historyczna. Kreowane przez niego postaci z przeszłości jawią się „w ostatecznym kształcie, jak je idea całego życia urobiła, w kształcie nieśmiertelnym, świadome celu, do którego dążyły"[40]. Artysta wykorzystuje wiadomości źródłowe o swych bohaterach nie po to, by je po raz kolejny opowiedzieć, lecz aby wyciągnąć z nich kwintesencję i stworzyć syntetyczny, a przy tym całościowy obraz przedstawianej osoby. Poszczególne fakty mogą w takim procesie ulec skróceniu lub przeinaczeniu, są bowiem jedynie budulcem, materiałem, bez którego co prawda nie powstałoby dzieło, ale jego kreacja następuje poprzez stapianie cząstkowych prawd w jedną całość, gdzie w sposób konieczny jednostkowe składniki zatracają swą samodzielność.

IV

Możemy obecnie odpowiedzieć na pytanie o stosunek Wyspiańskiego do tradycji. W witrażu ze św. Franciszkiem odnajdujemy ślady sumiennego studiowania faktów z życia Biedaczyny z Asyżu, które jednak nie zostały niewolniczo odtworzone i zrelacjonowane. Artystę interesowała wizja syntetyczna, uchwycenie istoty zjawiska, nie zaś historyczna anegdota. Taki stosunek twórcy zarówno do przeszłości, jak i do czasów mu współczesnych, potwierdza cytat: „mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej" (w. 6)[41] – wers z *Not do „Bolesława Śmiałego"*, tekstu o niewątpliwym charakterze wypowiedzi polemiczno-programowej. Wyspiański oddziela tu sztukę tworzoną przez ludzi z talentem od dzieł pospolitych. Talent ma ten, kto nie pozostaje w ramach szablonów i schematów (w. 8), kto tworzy nie z zasobów przeszłości, lecz z własnego ducha:

> [...] nie wierzę, by jakiś duch żył w starych pudłach. [...]
> (w. 28)

38/ S. Lack *Wyspiański (fragmenty)*, w tegoż: *Wybór pism...*, s. 294.

39/ Tenże *O malarskich dziełach Wyspiańskiego...*, s. 168.

40/ Tamże, s. 166.

41/ S. Wyspiański *Noty do „Bolesława Smiałego"*, w tegoż: *Rapsody, hymny, wiersze*, w: *Dzieła...*, t. 11, Kraków 1961, s. 145.

sztuka jest z ducha, stwarza się, nie robi,
a raz stworzona duchem, jest pewnikiem.
(w. 31-32)

Prawdziwa twórczość jest więc rzeczą geniusza, który – co podkreślano już od XVIII stulecia – tym różni się od zwykłego umysłu, że nie opiera się na zastanych zasadach, prawach i dogmatach, lecz sam powołuje je do istnienia z mocą konieczności[42]. Sztuka staje się dla Wyspiańskiego budowaniem, kreacją nowych „światów"[43]. Nie oznacza to przy tym całkowitego, na modłę futurystyczną, zerwania z przeszłością. *Noty* są przecież uzasadnieniem prawa do własnej wizji czasów wczesnopiastowskich. Wizji tyleż artystycznej, co i historycznej, bo za scenografią w szczegółach niezgodną z archeologiczną akrybią kryje się – zdaniem Wyspiańskiego – istotny obraz epoki. Obraz uzyskany co prawda nie w toku pozytywistycznego sumowania drobnych faktów, bo to dobre jest dla badaczy-mrówek (w. 39), lecz w geście indywidualnej syntezy, w której liczy się ostateczny efekt. Efekt ideowy, a więc starcie wielkich umysłów i poglądów uosobionych w postaciach św. Stanisława i króla Bolesława Śmiałego oraz efekt artystyczny – przeświadczenie o przetrwaniu w ludowej twórczości elementów odwiecznych, sięgających czasów najdawniejszych[44].

Noty do „Bolesława Smiałego" głoszą więc pochwałę zerwania z pozytywistycznym „szperactwem", całkowicie eliminującym zdolność widzenia całościowego i syntetycznego:

ergo to nie jest już historii wierność,
historii tej, co książek paginy rachuje.
(w. 53-54)

Dla Wyspiańskiego historia staje się dziedziną artystyczną, twórczą, gdzie „zmysł szerszy", czyli talent i wyobraźnia, pozwalają na wykreowanie wielkiej panoramy przeszłości:

W architekturze stworzyłem monument
ludowej sztuce, skoro po raz pierwszy
sztuka budowę wzięła na instrument
poetyckiego kunsztu i zmysł szerszy
ogarnął motyw prastary, prostaczy.
(w. 1-5)

Twórczy, artystyczny stosunek do przeszłości pozwala na swobodne operowanie zdarzeniami z przeszłości, które nie pełnią roli samoistnej, lecz jedynie służą do

42/ E. Cassirer *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton 1951, s. 313-327.

43/ M. Popiel *Wyspiański i estetyka modernizmu. W kręgu pojęcia konstrukcji artystycznej*, „Ruch Literacki" 2003, 44, s. 283-284.

44/ S. Wrzosek *Świat historii Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1999.

wydobycia istoty osoby, zjawiska lub procesu dziejowego. Celem Wyspiańskiego było osiągnięcie prawdy, jednak nie prawdy pozytywistycznej, sprowadzonej do faktu, lecz prawdy artystycznej, wyrażanej obrazem, symbolem lub mitem[45]. „Sztukę w ogóle – pisał Stanisław Estreicher – a tym samym sztukę swoją, pojmował Wyspiański jako identyczną z odtwarzaniem prawdy, ale nie tej prawdy powierzchownej, realistycznej, konwencjonalnej, tylko prawdy leżącej głęboko we wnętrzu rzeczy, prawdy zakrytej dla oczu rozsądnych i trzeźwych, a widzialnej tylko dla artysty. Wedle jego pojmowania sztuka ma zadanie odkrywania istoty rzeczy, a nie odkrywa jej ani doświadczenie pospolite rozsądnych ludzi, ani nawet mędrca szkiełko i oko"[46].

Na tym jednak odniesienia Wyspiańskiego do tradycji się nie kończą. Przywołana formuła „mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej" zawiera jeszcze jedno istotne znaczenie. W pochwale odmiennego i nowatorskiego widzenia, w sprzeciwie wobec poglądów, które przyjęły kształt szablonów i schematów kryje się zawoalowany „lęk przed wpływem", jeden z podstawowych wyznaczników nowoczesnej świadomości artystycznej[47]. Wyspiański podkreśla swą inność, czyni z niej wielką cnotę, by tym mocniej uwydatnić niezwykłe miejsce, jakie sam zajmuje w panteonie polskiej sztuki. Stara się w ten sposób odżegnać od zależności, jakie by go mogły łączyć z innymi artystami, tak wcześniejszymi, jak i współczesnymi.

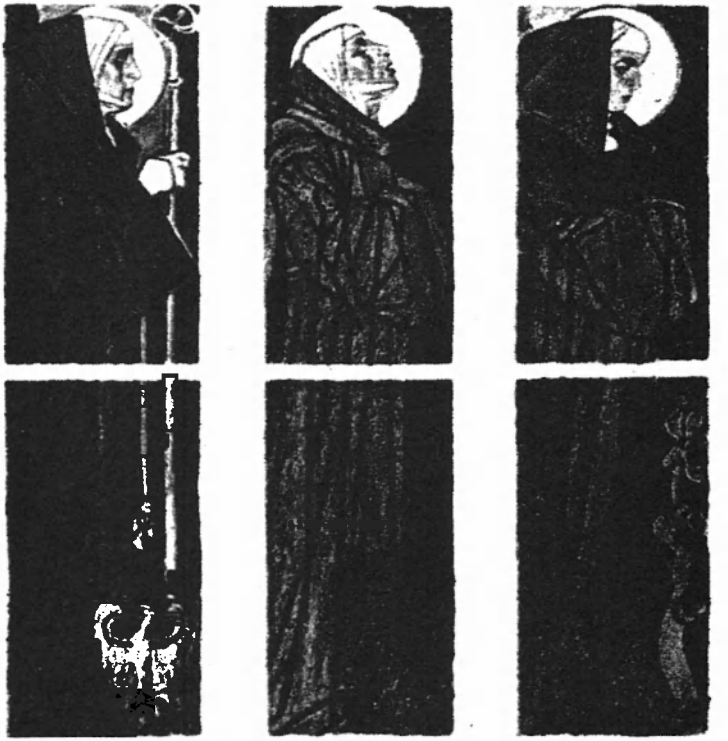
To dążenie do nowatorstwa w witrażu ze św. Franciszkiem ujawnia się w profuzji młodopolskich splotów różanego kwiatu. Natomiast w ujęciu postaci świętego pozostaje on wierny utrwalonemu przez wieki typowi fizycznemu i fizjonomicznemu Biedaczyny z Asyżu. Wyspiański niewątpliwie chciał, by jego Franciszek był od razu rozpoznawalny przez wchodzących do kościoła. Można mieć jednak wątpliwości, czy broniłby owej swoistej „portretowości" za wszelką cenę. Przekonuje o tym historia z postaciami polskich klarysek z witraża symetrycznego względem św. Franciszka (II pd.). Według projektu z roku 1897, wśród kwiatów lilii i dziewanny, ukazane być miały trzy błogosławione: Salomea, Jolanta (Jolenta) i Kinga (Kunegunda) (il. 5). Zdaniem gwardiana Reissa postaci te jednak były „brzydkie" oraz „robiły wrażenie trupów", dlatego ich nie wykonano[48]. Linearne, płaskie, rytmicznie umieszczone wyobrażenia trzech starych zakonnic o bladych twarzach znakomicie wpasowywały się w „znakowy" nurt sztuki sakralnej końca

45/ S. Wrzosek *Świat historii...*, s. 52-53; M. Prussak *Paradoksalny sukces Wyspiańskiego*, „Znak" 2002 nr 562, s. 34. O roli faktu w pozytywizmie: B. Skarga *Kłopoty intelektu. Między Comte'em a Bergsonem*, Warszawa 1975, s. 13-113.

46/ S. Estreicher *[Poglądy Wyspiańskiego na sztukę i piękno]*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych...*, t. 2, s. 117.

47/ H. Bloom *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

48/ *Prace Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie w relacji franciszkanina o. Alojzego Karwackiego*, opr. A. Siwek, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego" 1997 nr 7, s. 30; W. Ekielski *Wspomnienia o Wyspiańskim*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych...*, t. 1, s. 360.



5. S. Wyspiański *Błogosławione Salomea, Jolanta (Jolenta) i Kinga (Kunegunda)*, fragment projektu witraża do kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1897 (wg *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Warszawa–Bydgoszcz 1925).

wieku[49]. Odpowiadały też młodopolskiej wizji ciała odmaterializowanego, białego, bliskiego śmierci, łatwo przekształcającego się w dziełach poetyckich w kwiaty[50]. Taka wizja była jednak nie do przyjęcia dla gwardiana franciszkanów, wychowanego na tradycji idealizowanej sztuki kościelnej, wywodzącej się jeszcze z koncepcji nazareńczyków[51]. Świętego Franciszka dobrze przyjęto niewątpliwie z uwagi na ujęcie zgodne z dotychczasową ikonografią. Wydaje się jednak, że Wyspiańskiemu w obu witrażach chodziło o to samo, a mianowicie o ukazanie paradoksu ciała obumarłego, którego życiem, symbolizowanym przez ruch i kwiaty, jest

49/ M.P. Driskel *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park 1992, s. 227-252.

50/ M. Stala *Pejzaż człowieka...*, s. 222-270.

51/ W. Bałus *Teoria i praktyka sztuki sakralnej w okresie pontyfikatu abpa Józefa Bilczewskiego*, w: *Błogosławiony Józef Bilczewski arcybiskup metropolita lwowski obrządku łacińskiego*, red. J. Wołczański, Kraków 2003, s. 49-62.

duch. I gdyby nie tradycja stale akcentująca ascetyczny wygląd Franciszka, blada i szczupła postać założyciela zakonu też stałaby się zapewne zarzewiem konfliktu.

Jak już wspomniałem, postać św. Franciszka zapożyczona została przez Wyspiańskiego z projektu Matejki. Szkic ów artyście się nie podobał. W liście do Maszkowskiego pisał on: „Wczoraj ciocia St. przysłała mi wycięty ze «Światu» projekt Matejkowski na witraż dla katedry lwowskiej, który mię zasmucił, bo jest tak zupełnie pozbawiony myśli"[52]. W rysunku Matejki bł. Jan z Dukli spogląda w górę, ale nad nim znajduje się herb miasta, a powyżej postać św. Jozafata Kuncewicza. Spojrzenie w górę jest więc zupełnie nieuzasadnione. Wyspiański przejął pomysł swego mistrza, po to jednak, by go poprawić, bowiem wzniesione ręce i oczy św. Franciszka znajdują w witrażu krakowskim głębokie uzasadnienie tak kompozycyjne, jak i ideowe. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z jedną odmian „lęku przed wpływem", nazwaną przez Harolda Blooma *clinamen*, w której dzieło prekursora do pewnego momentu podąża właściwym torem, ale potem powinno się „odchylić" w kierunku wyznaczonym przez następcę[53]. Podobnie statyczne ujęcie stygmatyzacji znane z reklamówki austriackiej firmy zostało przez artystę poprawione przez wprowadzenie wirującej postaci Chrystusa, co zdynamizowało całą kompozycję[54].

Strategią artystyczną Wyspiańskiego było zatem „inne spojrzenie". Brało się ono z wiary w sztukę i jej zdolność do ujawniania prawdy – prawdy głębokiej, istotnej, niedostępnej zdrowemu rozsądkowi. Artysta był przy tym świadomy swoistości własnej wyobraźni twórczej, co pozwalało mu na malowanie i pisanie dzieł różniących się od prac innych twórców. Tę odmienność pielęgnował starannie w zgodzie z nowoczesną wizją geniusza samorodnego, nie ulegającego żadnym wpływom. W tych ramach tradycja oznaczała dla niego materiał do reinterpretacji: poprawiania dokonań poprzedników lub wyłuskiwania z przeszłości zakrytej dotąd istoty w postaci prawdy artystycznej.

52/ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do (...) Maszkowskiego...*, s. 269.

53/ H. Bloom *Lęk przed wpływem...*, s. 57.

54/ Jest możliwe, że Wyspiański znal projekt austriacki. 16 maja 1891 r. zwiedzał Tiroler Glassmalerei- und Mosaikanstalt (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do (...) Rydla...*, t. 1, s. 209) i przy tej okazji mógł zabrać druk reklamowy.

Magdalena POPIEL

List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej. O listach Stanisława Wyspiańskiego

Wstęp

W literaturoznawczym dyskursie o liście na początku XXI wieku nie może nie zabrzmieć ton epitafijny: pochylamy się nad umarłym już prawie gatunkiem. W dobie SMS, korespondencji e-mailowej, a także kartek z wydrukowanym tekstem życzeń epistolografia staje się zamkniętym rozdziałem piśmiennictwa. Jednakże zjawisko kryzysu nie jest tutaj nowe. Historia listu obfitowała w wiele ostrych zakrętów. Tak było na przełomie XVIII i XIX wieku, gdy w związku z rozwojem prasy list zaczął tracić swoją funkcję informacyjną. Wówczas jednak romantyzm dostarczył istotnych bodźców do odrodzenia się epistolografii w nowej formie. Można sięgnąć do przykładu bliższego: nie dalej jak 70 lat temu Karol Irzykowski swój szkic-recenzję zatytułował: *Czy list umiera? O zlekceważeniu życia indywidualnego*. Refleksja Irzykowskiego zmierza do tezy głębszej niż konstatacja, iż zmiany technik komunikacyjnych są przyczyną chwilowego, jak sądził, upadku epistolografii. „To przemiany w człowieku zniewolonym przez instytucje społeczne a zarazem obnażonym i zdemaskowanym przez naukę i literaturę powodują ssparaliżowanie, zlekceważenie i stchórzenie życia indywidualnego". Człowiek „pisze widokówki, bo sam jest widokówką"[1]. Ten namysł Irzykowskiego głęboko osadzony w przesłankach antropologii modernizmu kieruje moją uwagę ku pewnemu gatunkowi narracji epistolograficznej, który w granicach szeroko rozumianej nowoczesności zajmuje wyjątkowe miejsce: określę go jako l i s t a r t y s t y.

[1] K. Irzykowski *Czy list umiera? O zlekceważeniu życia indywidualnego*, „Kronika Polski i Świata" 1938 nr 28, cyt. za: tegoż *Pisma rozproszone 1936–1939*, pod red. A. Lama, Kraków 1999, s. 418.

List, obok dziennika, pamiętnika, autobiografii należy do literatury dokumentu osobistego[2]. List artysty bywa zazwyczaj „osobistym dokumentem literatury", aktualizującym literackość w jej intymnym wymiarze. Wyrasta on, jak każdy autentyk, żeby odwołać się do tezy Jerzego Jarzębskiego, z literatury faktu, nurtu autobiograficznego oraz autotematyzmu[3]. Jest zatem wypadkową dyskursu opisującego świat zewnętrzny, dyskursu koncentrującego się na wewnętrznych doświadczeniach autora oraz dyskursu zwracającego się ku swoim regułom. Na potrójną zależność narracji autobiograficznej wskazała Małgorzata Czermińska[4]. Oryginalna formula autobiograficznego trójkąta z wierzchołkami określonymi jako świadectwo, wyznanie i wyzwanie lokowała te kardynalne punkty w „ja" mówiącym, zewnętrznym przedmiocie zapisu autobiograficznego oraz czytelniku. Znamienne są zbieżności, jak i rozbieżności tych dwóch troistych układów odniesienia. Oś wyznaczona punktami świadectwa i autobiografii wydaje się linią mocną, nie budzącą wątpliwości. Uzupełnienie jej o trzeci wyznacznik otwiera horyzont autotematyzmu i horyzont odbiorcy. Otóż wydaje się, że te dwa horyzonty ulegają stopieniu na szczególnych zasadach w tym typie epistolografii, jakim jest list artysty.

Do kogo pisze artysta? Oczywiście do artysty. Nieprzypadkowo na przełomie XVIII i XIX wieku m.in. w kręgu szkoły jenajskiej czy pismach Henryka Kleista można zaobserwować kształtowanie się gatunku listu artysty do artysty[5]. Nadawcami i adresatami byli pisarze, malarze, filozofowie. Zostaje w ten sposób wyznaczona wspólna przestrzeń wypełniona, jak to określił Charles Taylor, „siecią rozmowy". Powstaje w takich warunkach rodzaj socjolektu nastawionego tyleż na porozumienie co zmierzającego do samopotwierdzenia statusu artysty. Powiada Taylor: „jestem podmiotem jedynie w relacji do pewnych rozmówców: w pewnej relacji do tych, którzy odegrali kluczową rolę w procesie mojego samookreślenia"[6].

Dyskurs listu będzie koncentrował się na potwierdzeniu tożsamości artysty. W komunikacji epistolarnej dialog z konkretnym odbiorcą, a więc sytuacja zasadniczo różna od dziennika, pamiętnika czy autobiografii, jest swoistą p r o w o k a c j ą d l a t o ż s a m o ś c i k r e a c y j n e j a r t y s t y. W tę konfigurację ja – ty wkraczają dwa elementy o mocy artefaktycznej: dystans i medium. Oddalenie i zapełniona znakami kartka papieru tworzą scenariusz spektaklu. Tworzą także rolę, w którą wchodzi nadawca: rolę artysty w działaniu, artysty w akcji. List ujaw-

2/ Termin ten zaproponował Roman Zimand w swojej książce o *Dziennikach* Żeromskiego (*Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990).

3/ J. Jarzębski *Kariera autentyku*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.

4/ M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

5/ Por. H. Kleist *Ein Lesenbuch fur unsere Zeit*, Berlin und Weimar 1985.

6/ Ch. Taylor *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001, s. 70; por. K. Rosner *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

nia ze szczególną siłą dialektykę rozpoznania siebie poprzez określenie sfery możliwości i konieczności. Koniecznością staje się tu działanie służące rozpoznaniu własnych możliwości jako artysty. Skłania to m.in. do autotelicznej orientacji przekazu, która odsłania kompetencje nadawcy.

Wyzwolenie inwencyjności może ujawniać się nawet tam, gdzie wydaje się, że list spełnia przede wszystkim swoją funkcję użytkową. Na przykład gdy pojawia się nieodzowny motyw finansowy (np. prośbę o pożyczkę), który w listach artystów byłby wdzięcznym przedmiotem badań: „Tymczasowo proszę o jakie 5 złr, abym je mógł rzucić niejako pomost do dalszej egzystencji"[7]. Zdanie to pochodzi z listu Stanisława Wyspiańskiego. To właśnie listy autora *Studium o „Hamlecie"* pozwolą skonkretyzować interesujący mnie typ narracji epistolograficznej.

Jeśli Jan Kott nazwał korespondencję romantycznego kochanka, listy Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej „największą powieścią polskiego romantyzmu"[8], to listy Wyspiańskiego można by określić „n a j w i ę k s z ą p o w i e ś c i ą p o l s k i e g o w c z e s n e g o m o d e r n i z m u". Powieścią pozbawioną wątku romansowego a zarazem bez reszty wypełnioną namiętnością. Jedynym, ale wszechobecnym obiektem pożądania jest tu sztuka.

List artysty a instytucja literatury

Odpowiedź na pytanie, czym jest list artysty, nie zaczyna się od wskazania roli nadawcy i nie kończy na wyznacznikach retorycznych dyskursu. Niewątpliwie jest to pojęcie bardzo mocno osadzone w historii; list artysty będzie tym, co w pewnym czasie i miejscu przez pewną społeczność zostało za taki list uznane. Utajony żywot, jaki wiedzie list od czasu napisania, bywa często frapujący, pełen zwrotów akcji i dramatycznych niespodzianek. Moment ujawnienia a zatem ukonstytuowania w swym bycie „listu artysty" może być równie intrygujący. *Pro captu lectoris habent sua fata ... epistulae.*

Jaki los spotkał zatem 49 gładkich kartek formatu 21x17 cm, o postrzępionych brzegach, schowanych w 12 kopertach niebieskich lub zielononiebieskich, opatrzonych znaczkiem czerwonym 10-halerzowym z podobizną cesarza austriackiego? Los był dla nich przychylny: w roku 2004, a zatem po 99 latach, listy artysty, o którym się jeszcze pamięta, są obecne w naszej kulturze literackiej. Jednak o sposobie tej obecności zadecydował nie tylko ich nadawca, lecz również autor opracowania i wydawca. Listy Wyspiańskiego do Stanisława Lacka pisane między 28 marca a 7 maja 1905 roku, bo o nich tu mowa, dzięki przede wszystkim Leonowi

---

7/ List do J. Nowaka z 19 października 1900 roku, za: S. Wyspiański *Listy różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, komentarz z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego – M. Rydlowa, Kraków 1998, s. 173.

8/ J. Kott *Największa powieść polskiego romantyzmu*, wstęp do: Z. Krasiński *Sto listów do Delfiny*, Warszawa 1966; por. M. Janion *Tryptyk epistolograficzny*, w tejże: *Prace wybrane*, t. 2, Kraków 2000; K. Fazan *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką*, Kraków 2001.

Płoszewskiemu i Marii Rydlowej wiodą żywot podwójny Po pierwsze, stanowią one blok listów. W IV tomie *Listów zebranych*, który ukazał się w 1998, roku znalazła się cala znana aktualnie korespondencja Wyspiańskiego skierowana do Lacka. Jak trafnie zauważyła Stefania Skwarczyńska w swej *Teorii listu*: „zestawienie obok siebie list za listem, w ciągłą serię korespondencyjną tego, co w rzeczywistości jest rozdzielone upływem czasu i tym czasem naprawdę przesiąknięte, stwarza skrót rzeczywistości, skrót taki, jakim operuje sztuka"[9]. A zatem już samo skomponowanie bloku listów jest zabiegiem konstrukcyjno-interpretacyjnym.

Jest to tym bardziej istotne, że listy Wyspiańskiego do Lacka żyją w naszej świadomości literackiej także w inny sposób. Tom 11 *Dzieł zebranych*, wydany przez Płoszewskiego w 1961 r., zawiera m.in. wiersze autora *Wyzwolenia* wypreparowane z listów. Są one w dużej mierze owocem zabiegów wycinania i przystrzygania tekstu zapisanego na 49 białych arkusikach. Mechanizm poczynań zmierzających do skonstruowania pewnej rzeczywistości literackiej działa zatem w tych dwóch przypadkach w sposób diametralnie odmienny[10]. W pierwszym, sztuczny zabieg ujednolicenia i zintegrowania tekstów podkreśla ich zwartość narracyjną. W drugim, wyodrębnienie bardziej zrytmizowanych fragmentów z ciągu wypowiedzi spowodowało semantyczną i kompozycyjną dezintegracje tekstu początkowego. Jedno i drugie było działaniem z pogranicza mistyfikacji literackiej. Znamienne jednak, że intencja przyświecająca decyzjom wydawcy miała w obydwu sytuacjach ten sam cel: wydobycie literackości.

Korespondowanie jako artefakt

26 marca Lack wyjeżdża do Wenecji, pierwszy list Wyspiańskiego skierowany do przyjaciela zaczyna się od słów: „Niedouwierzenia ta prawda, że Pan może być tak daleko"[11]. Kraków i Wenecję dzieli nie geograficznie czy matematycznie wyznaczona przestrzeń. Dzieli je wszystko jak byt od nie-bytu. „Piszę do Pana – kontynuuje Wyspiański – na tamten świat, gdyż Pan czytając myśleć będzie, że list z tamtego świata przybywa". „Tamten świat", tzn. świat Innego swoim statusem ontologicznym przypomina zaświat.

To oddalenie staje się podnietą dla wyobraźni; dystans uruchamia machinę kreacji. Relacja przestrzenna, jaka powstaje między korespondującymi umożliwia gest kreatorski *ex nihilo*. Inicjuje grę konstruowania nowych światów, powiada Wyspiański: „wymiana naszych listów dowodzić będzie, że oba te światy istnieją" (s. 318). List – słowo legitymizuje ów dwoisty świat – zaświat, mój, z którego ślę list

9/ S. Skwarczyńska *Teoria listu*, Lwów 1937, s. 350.

10/ Na potrzebę spójnej lektury listów obejmującej tekst prozatorski i wierszowany zwracał uwagę J. Kolbuszewski (*O lirycznej twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, „Ruch Literacki" 1992 z. 1-2). Por. także interesujący komentarz do listów K. Ciapały *Epistolograficzny autoportret artysty*, „Teksty Drugie" 2000 nr 4.

11/ S. Wyspiański *Listy różne...*, s. 318. Dalej podaję numerację stron w nawiasach według tego wydania.

i Twój, z którego list do mnie przybywa. Korespondowanie funduje nowy kosmos, zawieszając wszystkie dotychczasowe relacje. Sytuacja, w jakiej znajdują się piszący do siebie, jest zatem aktem odnowienia tożsamości w niepowtarzalnej konfiguracji podmiotowej.

To, co ma szansę powstania w sytuacji dialogu, jest konstrukcją złożoną, opartą na szczególnej technice punktów widzenia. Rzecz bowiem nie tyle w opisie świata, do którego aktualnie należy Inny. Istotą tej interpersonalnej konstrukcji jest gra czterema perspektywami: „Opowiem Panu czym jest to, na co Pan patrzy, bo tam za Panem myślą idę, i dowiem się od Pana czym jest to, co widzę tutaj, gdy w myślach ku moim stronom spojrzy" (s. 318). Nasze postrzeganie ma być weryfikowane przez cudze wyobrażenie tej rzeczywistości. Korespondowanie zatem jest przede wszystkim sztuką wyobraźni.

Konstruktywistyczny wymiar epistolografii nawiązuje do formy, która realizuje się w zwrotnej sytuacji komunikacyjnej: formy dialogu. Wymiana listów jest dla Wyspiańskiego rodzajem dialogu dramatycznego, a ten musi spełniać określone warunki. Jednym z nich jest zasada ciągłości. Dialog, jak i korespondencja, rodzi się z rozdzielenia ról. Budowany w układzie przestrzennym kosmos jest mocno osadzony w czasie. Dialog i pisanie listów opierają się na określonej mierze temporalnej, mają swój rytm, który decyduje nie tyle o ustrukturowaniu wewnętrznym, ale o samej istocie. Nieprzerwana ciągłość staje się koniecznym warunkiem korespondowania („korespondencję prowadzi się pisząc ciągle" s. 321). Nie zastosowanie się do tej zasady niweczy dzieło. Gniewne strofowanie Lacka przez Wypiańskiego jest reakcją artysty na leniwego i nieporadnego „psuja", który nigdy nie wysyła listu na czas: „To nie może tak być. To niczego nie wyobraża. To niczego nie tworzy. Tu się wszystko rozlatuje w dystansie czasu" (s. 339). Korespondencja może stać się artefaktem, jeśli ma rytm i spoistość dobrze skrojonego dialogu. Wymaga współtworzenia, świadomej wspólnoty celów, reguł i wartości.

Niezadowolenie artysty przemienia się niekiedy w melancholię modernistycznego twórcy: „Nie umie Pan prowadzić korespondencji. [...] Niech się Pan uspokoi – błąd ten posiadają wszyscy, którzy ze mną kiedykolwiek korespondowali [...] i przeto nie dowiedzą się nigdy niczego ode mnie" (s. 321). Korespondencja to jeszcze jedno zaprzepaszczone dzieło Wyspiańskiego – budowniczego świata[12].

W stronę retoryki. Teatr-pułapka

Teatr jako pułapka na myszy – ten szekspirowski wynalazek zachwycał autora *Studium o „Hamlecie"*. Narracja listów do Lacka ma swój kościec fabularny – to starania artysty o dyrekcję Teatru Miejskiego w Krakowie. Pod koniec marca sprawa konkursu na to stanowisko dopiero się klaruje, Wyspiański bada swoje szanse i zaczyna serio myśleć o podjęciu się nowych obowiązków. Ostatni list został napisany

12/ Por. M. Popiel *Wyspiański i estetyka modernizmu. W kręgu pojęcia konstrukcji artystycznej*, „Ruch Literacki" 2003 z. 3.

7 maja, a cztery dni później Rada Miejska z prezydentem na czele podejmuje decyzję o powierzeniu dyrekcji... Ludwikowi Solskiemu.

Co rozgrywa się między tymi datami, jak kształtuje się struktura fabularna listów? Zdarzenia opisywane przez autora to oficjalne i nieoficjalne spotkania, najczęściej odbywające się w domu Wyspiańskiego, listy wysyłane i odbierane, podejmowane decyzje, np. wpłacenie kaucji pieniężnej, jaką składali kandydaci i działania wykonywane poprzez adwokata. To także wydarzenia i opinie, jakie w formie plotki tłumnie docierają do Wyspiańskiego, nadając akcji duże tempo. Owe podane w listach fakty to zaledwie punkty, na których zostaje rozpięta sieć dramatu. Atmosfera zaczyna gęstnieć w miarę jak bohater angażuje całą swoją osobę w to teatralne przedsięwzięcie. Czas nie porządkuje zdarzeń, zasada linearnego następstwa nie wymusza żadnej logicznej, przyczynowo-skutkowej zależności. Zabiegi konkurentów, jak i sojuszników, a także poczynania decydentów co krok ujawniają dziwną, niezrozumiałą dla narratora, niezgodną z jego oczekiwaniami formę i skutki. Wyspiański próbuje zracjonalizować sytuację, w jakiej się znalazł, z którą się utożsamia i nie utożsamia jednocześnie. Formułą intelektualną i wyobraźniową, mającą to ułatwić, jest oczywiście teatr. Myślenie poprzez metaforę teatru pozwala mu oswoić ten świat, który nagle został wprawiony w ruch. Teatralizacja rzeczywistości wydaje się być szansą zachowania dystansu wobec kosmosu kręcącego się wokół jednej osi. Wyspiański nie tylko z powodu złego stanu zdrowia nie włącza się aktywnie w kampanię na rzecz własnej kandydatury, świadomie przyjmuje pozycję neutralnego obserwatora. Podmiot skrupulatnie przestrzega reguł dostatecznego oddalenia od rzeczywistości, którą opisuje. Dystans pozwala mu spoglądać na rozgrywające się wypadki jakby z pozycji teatralnego widza: „Z domu nie wychodząc, widzę codziennie stan i stadium rozwoju swojej kandydatury. [...] Mam rewię ludzi" (s. 322). Ten panoramiczny obraz co chwila ulega deformacji, rozrastając się do tragiczno-epickich wymiarów i nabierając koturnowej rangi bądź też karlejąc w farsę. Bój o teatr angażuje nie tylko środowisko artystyczno-dziennikarskie i polityczno-urzędnicze, ale cały Kraków. Gdy Wyspiański pisze: „Na mieście wojna. Zbierają podpisy za mną" (s. 337), uderza w ton homerowy, gdy zaś stwierdza „teraz już całe miasto radzi o teatrze. Niedługo i przekupki wniosą do Prezydenta odnośną petycję i memoriał" (s. 346), patetyczna hiperbola nabiera cech szyderstwa i autoironii.

W komentarzach dyskusji, jakie toczą się w komisji teatralnej, ubieranie radców miejskich w togi greckich mówców ma także sens ambiwalentny. Niekiedy jest ujęte w ironiczny cudzysłów, ale bywa też śmiertelnie (bo poetycko) serio: „Cisza jest – otwarte na przestrzał wszystkie pokoje... zegar wydzwonił... a głosów – dźwięków tyle w uszach dzwoni – woła – krzyczy – jakbym otoczony był na środku wielkiej sali, jakby około mnie był wielki amfiteatr żywy ludźmi. Może to jest posiedzenie Rady?" (s. 353).

W tym splocie dwóch tonacji im bliżej punktu kulminacyjnego, tym intensywniejsza jest właśnie ta druga, ciemna. Tymczasem ostatni list staje się ostrym zgrzytem, zaskakującą pointą. Narracja kończy się bowiem, według określenia au-

tora, „komedią społeczną", „sztuką z intrygą", „Intrygą i Miłością". Wyspiański 7 maja, w przeddzień swoich imienin, odkrywa, że znalazł się w centrum spisku uknutego przez rodzinę wymierzonego przeciwko jego kandydowaniu. Krewni próbowali w tym celu wykorzystać nawet jego żonę. Wyspiański zapowiada dokonanie, jak pisze, „rewolucji pałacowej" i wyrzucenie za drzwi przybyłych z wizytą imieninową gości.

Ten finał nasycony jest o wiele większą dramaturgią, niż sugerują aluzje literackie czy zapowiedź rodzinnej kłótni. Pęka bowiem iluzja dystansu, jaki bohater na początku zakładał. Cztery ściany domu – ten bastion neutralności, gwarancja trzeźwego osądu i swobody decyzji – został zdobyty. Szczególnie boleśnie odczuwa to ktoś, dla kogo dom właśnie i rodzina były miejscem wyjątkowej intymności. Ale i to chyba nie jest najważniejsze.

Listy do Lacka pokazują, jak paradoksalnie teatr stał się swoistą pułapką dla samego artysty. Pod warstwą fabularną tekstu rozciąga się warstwa pragnień i lęków, fascynacji i obaw, pasji i rozpaczy. Wyspiański pojmuje swoją kandydaturę jako podjęcie wyjątkowego dzieła, być może, w jego estetycznej hierarchii wartości, dzieła najważniejszego. Pracuje intensywnie nad przyszłym repertuarem teatru, zamyśla nowe inscenizacje, planuje tłumaczenie sztuk oraz przeróbki już znanych. Listy są świadectwem sytuacji artysty stojącego przed zamierzonym dziełem swojego życia. Bieguny dramatycznych napięć wypełniające korespondencję nie wyznaczają tylko marzenia o teatrze i przeczucia, że nie zostaną spełnione. Listy opisują przede wszystkim coraz wyraźniej uświadamianą sytuację osaczenia jednostki ceniącej wolność egzystencjalną i artystyczną ponad wszystko. Banalne prawdy, że w całej sprawie chodzi nie o dobro, ale o interes, nie o sztukę, ale o pieniądze urastają do rangi bolesnego doświadczenia. Istota porażki tkwi w uświadomieniu sobie rozmiaru uprzedmiotowienia, gęstości sieci intryg, totalności manipulacji zagrażającej wolności „ja". W jednym z najbardziej sugestywnych poetyckich fragmentów pada pytanie: „W czyichże rękach byłem manekinem?" (s. 342).

Pismo i głos

Listy Wyspiańskiego mają też trzeci wymiar: nie są tylko narracjami o pożądaniu dzieła jako szansie samorealizacji, są dziełem spełnionym, stały się bowiem inkarnacją artysty. To koncept samego Wyspiańskiego, który pisanie nazywa „zamienianiem się w papier" (346). List jest przede wszystkim formą pisemną a domeną poezji jest brzmienie, dźwięk, rytm. Listy do Lacka zbudowane są z materii pisma i dźwięku, osadzone w tworzywie papieru i tworzywie głosu.

Jak wyjaśnić swobodne przechodzenie od prozy do wiersza w tych tekstach? Oczywiście najprościej konwencją, o co najmniej potrójnym rodowodzie. List artysty ulokowany w tradycji klasycznej epistolografii zawdzięczałby wiele listowi poetyckiemu w różnych jego odmianach. Niewątpliwie krąg zależności gatunkowych sięgałby formy horacjańskiej łączącej list poetycki z satyrą, ale także do *Heroid* Owidiusza, w których temat wielkich namiętności i wewnętrznych rozterek

orientował ku odmiennej retoryce. Polscy kodyfikatorzy sztuki rymotwórczej XIX wieku, m.in. Euzebiusz Słowacki (*„Prawidła wymowy i poezji"*, 1826), Józef Franciszek Królikowski (*„Rys poetycki"*, 1828), Józef Korzeniowski (*„Kurs poezji"*, 1829), akcentowali nachylenie liryczne, epickie jak i dramatyczne listu poetyckiego.

Jest i druga tradycja, krystalizująca się w kulturze niemieckiej przełomu XVIII i XIX wieku we wspomnianym już tu kręgu jenajskim. *Fragmenty* Fryderyka Schlegla i Novalisa drukowane w „Athenaum" i „Lyceum" powstają jako szczególny rodzaj epistolografii. Nie jest rzeczą przypadku, że przełomowy projekt estetyki i antropologii romantycznej, uwidoczniający silne związki pomiędzy koncepcją osobowości a fragmentarycznością i ironią, rodził się na zasadzie wymiany myśli, jaką umożliwiała epistolografia.

Przełom XIX i XX wieku przynosi jeszcze jedną znaczącą perspektywę, w której forma listu operującego wierszem i prozą dobrze się tłumaczy. To oczywiście synkretyzm rodzajowy jako efekt poszukiwań estetycznych ideału dzieła totalnego. W polskim piśmiennictwie tego okresu kontekstem dla listów Wyspiańskiego byłoby np. łączenie przez Stanisława Brzozowskiego w filozoficznym eseju prozy, wiersza, dialogu[13].

Blok listów Wyspiańskiego do Lacka widziany jako dzieło integralne uderza różnorodnością. Jest ona efektem wielotonalności stylowo-tematycznej. Można by dokonać tu analizy podobnej do tej, jaką przeprowadził Mieczysław Tomaszewski w *Weselu*, posługując się tonami jako kategoriami ekspresywnymi[14]. W listach dostrzec można regułę kontrapunktu pomiędzy *sarcastico* a *poeticamente*, *scherzando* a *ironicamente*, *phantastico* a *misterioso*.

Złożoność struktury listów wynika z wielości, a także przypadkowości cezur, jakie tu występują. Ta nieprzewidywalna sekwencjonalność dotyczy rozróżnienia całości epistolarnych, wyodrębnionych przez nadawcę na różnych poziomach, w tym fragmentów wierszem i prozą. Odnosi się również do sytuacji niespójności tekstualnej jako konsekwencji dopisywania w ciągłym tekście kolejnych części listu w pewnych odstępach czasu. Te wszystkie cechy sprawiają, że listy nabierają rysów *bricolage'u*. Krzyżowanie się i mieszanie rozmaitych całości, gatunków, trybów podkreśla status tekstu jako zdarzenia. Ten efekt zostaje wzmocniony wymiarem brzmieniowym listów. Są one intrygującym świadectwem myślenia dźwiękiem, myślenia rytmem widocznego zarówno we frazie

---

13/ Por. M. Wyka *„Poznawać dusze twórcze"*, wstęp do: S. Brzozowski *Komentarze poetyckie*, Kraków 2001. Dla opisania gatunku listu artysty ważna jest również konstatacja, iż zjawisko wprowadzenia mowy wiązanej do dyskursu epistolarnego prozą zdarza się nie tylko w listach pisarzy. Podobną formą posługuję się także inni artyści, czego przykładem niech będzie chociażby Paul Cezanne piszący do Emila Zoli. W tym wypadku główną motywacją posłużenia się wierszem jest prowadzenie gry towarzyskiej.

14/ M. Tomaszewski *„Wesela" tony, rytmy i echa*, w: *Magia „Wesela"*, red. J. Michalik i A. Stafiej, Kraków 2003.

lirycznej, jak i prozatorskiej[15]. W listach pojawiają się fragmenty, których Ploszewski nie umieścił w tomie wierszy ani w Uzupełnieniu obejmującym, według wydawcy, teksty pograniczne. W tych swoistych przęsłach tekstowych proza stopniowo nabiera regularności, wprowadzane są rymy, rozchwianie melodyczne zdań oznajmujących i pytających zostaje ujęte w karby izosylabizmu, choć nie jest to uwidocznione graficznie. Wykreślenie linii melodyczno-rytmicznej listów byłoby próbą stworzenia meandrycznej konstrukcji myślowo-artykulacyjnej odpowiadającej strukturze tożsamości narracyjnej.

Wspomniany na początku Karol Irzykowski w jednym ze szkiców opowiadał, jak odczytując po latach swoje notatki stenograficzne z wykładów Brzozowskiego, odniósł wrażenie, że ponownie słyszy głos mówiącego znad katedry[16]. Skrupulatnie odcyfrowywane hieroglify stenogramu przywołały w jego wyobraźni *timbre* głosu, intonację, długość rozciągniętej frazy. Drobne znaki pisma, gęsto zapełniające 49 karteczek o wymiarach 21x17, kryją w sobie pokłady, wśród których jest też, przechowywany na szczególnych prawach możliwych tylko w liście, glos artysty.

Filologiczna archeologia listów Wyspiańskiego odsłoniła trzy warstwy współtworzące świadectwo egzystencji artysty. Artysty podejmującego równocześnie trzy próby „zamienienia się" w dzieło: w trybie narracji tworzącej z korespondencji dzieło wyobraźni, dalej, narracji o dziele, jakim jest teatr, oraz narracji, która w swym wymiarze autotelicznym konstytuuje samo dzieło.

Istnienie budowane na rytmie prób bywa zazwyczaj uznane za tożsamość heroiczną. „Pisanie – powiada Witold Gombrowicz, a list artysty jest szczególnym przypadkiem takiego właśnie pisania – nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność"[17]. Właśnie walką o możliwość zaistnienia w dziele. Walką – nie dialogiem, walką – nie mediacją. Nie ton konwersacji, ale gniewnych perswazji i inwektyw dominuje w narracji Wyspiańskiego. Można by sądzić, że demiurgie Wyspiańskiego zazwyczaj kończą się klęską. Dziełem zaprzepaszczonym okaże się dialog listów między Krakowem a Wenecją i wymarzony teatr. Ale to tylko pół prawdy. Wyspiański nigdy nie był piewcą zwycięskich zmagań. Jego wyobraźnia lgnęła do obrazów pojedynków jak ten Jakuba z Aniołem, czy biskupa z królem. To zwarcie walczących stron jest tym co najważniejsze, bo ono rodzi opór będący niezbędnym składnikiem dynamiki tworzenia.

Dla artystów takich jak autor *Wyzwolenia* sztuka nie zaczyna się w jednym miejscu a w innym kończy, nie ma ściśle wyznaczonych granic, wytyczonych enklaw. Cała rzeczywistość jest wypełniona potencjałem artefaktu. Źródła jego ożywienia

---

15/ O melodii mowy w tekstach Wyspiańskiego bardzo interesująco pisał W. Szturc *Mowa jako rytm w teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996.

16/ K. Irzykowski *Stanisław Brzozowski jako mówca*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1938 nr 16.

17/ W. Gombrowicz *Dzienniki 1953–1956*, Kraków 1986, s. 57.

leżą jednak po stronie podmiotu o określonych predyspozycjach. Fridrich Gundolf sformułował je w swojej monografii Goethego: „Każda chwila jego istnienia miała tę zdolność, że mogła stać się ośrodkiem i osią całości jego istnienia"[18]. Tożsamość artysty może uzyskać swoją pełnię w każdym punkcie rzeczywistości, który uczyni przedmiotem artystycznej kreacji. List artysty opowiada o takiej egzystencji i jest zarazem jej uobecnieniem.

18/ F. Gundolf *Goethe*, cyt. za *Teoria badań literackich za granicą*, red S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 1, Kraków 1974. Tym zdaniem posłużył się jako mottem J. Błoński w swym szkicu o *Dziennikach* Gombrowicza, w: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 1994, s. 141.

Interpretacje

Andrzej NIEWIADOMSKI

Poezja niezrozumiała, czyli o nadzwyczaj trwałym nieporozumieniu krytycznym. Rekonesans badawczy

Jeśli przyjęlibyśmy założenie, że o swoistości najważniejszych dokonań literackich poszczególnych etapów epoki nowoczesnej decydują toczone na owych etapach debaty i spory krytyczne wpływające na kształt tekstów literackich i „modyfikujące" twórcze założenia, to z tej reguły należałoby wyłączyć ostatnie kilkanaście lat: lata dziewięćdziesiąte oraz początek nowego wieku. Żadna bowiem z krytycznych debat tego czasu, żaden ze sporów nie wnosi istotnych elementów charakterystyki powstających wówczas utworów literackich, ze szczególnym uwzględnieniem poezji.

Czy możemy zatem stawiać tezę o zupełnej rozbieżności języków dyskusji krytycznych i języków najnowszej poezji? Zapewne taka konstatacja nie budziłaby wielkiego zdumienia, gdybyśmy próbowali zignorować krótką wymianę zdań na łamach „Tygodnika Powszechnego" pomiędzy Jackiem Podsiadło i Jackiem Gutorowem. Wymianę dotykającą problemu tzw. poezji niezrozumiałej i będącą maską sporu zasadniczego; sporu, którego zresztą aż do przełomu wieków starannie unikano, a i obecnie nie stanowi on dominanty krytycznych wystąpień. Za tą nieobecnością kryje się rywalizacja pomiędzy tzw. głównym nurtem poezji polskiej, opierającym się na establishmencie zakorzenionym mentalnie w modernistycznych wzorcach i nowymi propozycjami, spychanymi przez ów establishment, dla którego punktem odniesienia są teksty klasyków poezji XX wieku (Miłosz, Różewicz, Herbert, Szymborska, Zagajewski), na pozycje hermetyzmu, językowych dziwactw i jałowych eksperymentów, ewentualnie zamierzeń wyłącznie ludycznych. Podział ten jest zresztą podziałem ponadpokoleniowym i zasługa Podsiadły polega na wskazaniu, iż znacznie lepiej opisuje on rzeczywiste dylematy dzisiejszej poezji niż wszystkie inne współczesne dyskusje:

> Ani zadomowiony już w naszej świadomości, a obecnie z niej rugowany, podział polskich poetów średniego pokolenia na „klasyków" i „barbarzyńców", ani próby podziału tego zakałca według nowych linii, nie pokrywają się z tym, co dotkliwie odczuwam jako różnicę między dwoma sposobami podawania tekstu dzisiejszemu poezjożercy. Dotkliwość bierze się stąd, że w obcowaniu z wcale pokaźną częścią powstających ostatnio wierszy zwyczajnie nie kumam bazy, ergo: semantyczne pole, w jakie się mnie wyprowadza, jest zbyt szczere, wieź motywująca związki między kolejnymi słowami, zdaniami – często niejasna lub w ogóle nieuchwytna.[1]

To, co następuje dalej, jest kuriozalną próbą zmierzenia się z tekstami współczesnych „hermetystów", do których Podsiadło zalicza przede wszystkim Sosnowskiego i Sendeckiego. Padają zarzuty o „zamiłowanie do wpadających w ucho przypadkowych zbitek słownych", o konieczność traktowania lektury jako „tropienia", o bełkotliwość, o gry intertekstualne, których rozszyfrować nie sposób, o obecność pozorów tajemnicy i „pustych zagadek". Konkluzja tekstu Podsiadły jest jednocześnie wezwaniem:

> Męce nienadążania za śmigłowcami skojarzeń, błądzenia po trajektoriach tych wyskoków, towarzyszy rozczarowanie krytyką śledzącą opisywane zjawisko. Jego recenzje zaczynają się najczęściej wystawieniem białej szmaty, po czym następuje ciąg marginesowych, omijających sedno, dygresji. [...] Byłbym szczęśliwy, gdyby ten tekst skłonił Kogoś Mądrego do próby całościowego rozpracowania zasady przyjemności, jaka ma płynąć z lektury Sosnowskiego czy Sendeckiego. Niech się ktoś taki znajdzie.[2]

Odpowiadając na zarzuty „niezrozumialstwa", pisał Jacek Gutorow, że argumenty Podsiadły nie są nowe i że spór o „hermetyzm" toczy się od początków istnienia poezji. To, co na przykład odstręczało od teorii Eliota i Nowej Krytyki, weszło dziś do kanonu nowoczesnego myślenia o poezji, a zatem – jak wolno się domyślać – także wiersze powstające w Polsce w ostatnich latach XX wieku staną się z czasem czytelne. Gutorow dowodzi także fikcyjności tworu, jakim jest „naiwny czytelnik", zakłada, iż „poezja z definicji jest niejednoznaczna, alogiczna i sprzeczna z rozsądkiem"[3], pisze o uroku przygody związanej z nieprzewidywalnością i o niekonieczności „całościowego rozpracowywania" tego typu twórczości. Otrzymujemy obronę „hermetyzmu", opartą na znajomości teorii estetycznych XX wieku, wykazującą absurdalność zarzutów wobec tegoż, nie otrzymujemy natomiast żadnego opisu tej poezji. Podobnie dzieje się w książce Gutorowa poświęconej indywidualnym realizacjom tego, co w krytycznych eksplikacjach istnieje jako „poezja niezrozumiała". Apelując w jednym ze szkiców o porzucenie dziecinady używania słowa „hermetyzm", Gutorow konstatuje:

1/ J. Podsiadło *Daj mi tam, gdzie mogę dobiec*, „Tygodnik Powszechny" 2000 nr 24, s. 9.

2/ Tamże.

3/ J. Gutorow *O poezji niezrozumiałej*, „Tygodnik Powszechny" 2000 nr 35, s. 8.

> Nie da się w każdym razie określić ani gdzie jest i dokąd zdąża nowa polska poezja, ani w jakim miejscu znajduje się przemawiający do nas poeta, ani nawet gdzie my sami się znajdujemy. To źle, prawda? Ja jednak znajduję w tej frenezji jakieś zaproszenie do podróży, podróży nierzadko opacznej, nierzadko zwierciadlanej, swobodnej jak „gorąca i kapryśna fantazja", jak powiada Baudelaire. I myślę, że nie ja jeden odczytuję tę poezję jako zaproszenie *par excellence*[4].

Nieuchronnie nasuwa się w tym miejscu na myśl postulat ściślejszego określenia reguł takiej podróży, postulat odpowiedzi na pytania: czy możemy tu w ogóle mówić o „poezji niezrozumiałej"? Gdzie przebiegają granice rozumienia? Czy potrzebny jest nowy język krytyczny i badawczy, by opisać konkretne teksty tego typu? Czy istnieje hipotetyczny zbiór wskazówek, wedle których należałoby czytać to, co z pozoru wymyka się wszelkim konwencjom lekturowym? Czy możemy zerwać z tradycją krytyczną, u podłoża której legło zwulgaryzowane współcześnie rozumienie dawnej kampanii Irzykowskiego?

Spróbujmy odpowiedzieć na te pytania, pochylając się nad wierszami Andrzeja Sosnowskiego, autora powszechnie kojarzonego z poezją „trudną". Warto zwrócić uwagę na fakt, że już w roku 1993, przyglądając się rzeczywistości sporów krytycznych o „barbarzyńców" i „klasycystów", zauważył on oczywistość nieistnienia „nowego", zarówno w zakresie poetyki, jak i światopoglądu poetyckiego, bez względu na to, jakiej opcji przypisywani byliby poeci kojarzeni z „przełomem". Sosnowski nieco inaczej nazwał dwa „rywalizujące" nurty. Sięgając do tradycji Schillerowskiej, mówił o poezji „naiwnej" i „sentymentalnej". Ta pierwsza w wieku XX zakłada za Miłoszem, że słowa odnoszą się do pierwowzorów w rzeczach, a nie do słów, i że w związku z tym poezja może zdobyć się na obiektywne przedstawienie sensu, ma możliwość „bezpośredniego dostępu do autentycznej wartości". Jako że wartości są zastane – pisał Sosnowski – poezja ta w ogóle niewiele rzeczy tworzy[5]. Twórczość zaś „sentymentalna" tylko z pozoru jest od niej odległa, bo odnawia „naiwność" w innej postaci, poprzez manifestowanie przekonania, iż

> oryginalny język tej najistotniejszej mniejszości społecznej jaką jest jednostka, czy w ogóle jakikolwiek język marginalny, lokalny, nieoficjalny, subkulturowy jest sam z siebie autentyczny.[6]

Żadna z tych koncepcji nie jest zadowalająca w ponowoczesnym świecie. „Krytyce pozostaje do rozwiązania trudność mówienia o poezji nie-naiwnej i nie-sentymentalnej" [7], pointował swoje rozważania Sosnowski.

4/ J. Gutorow *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 185.

5/ Zob. A. Sosnowski *Apel poległych. O poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce*, „Kresy" 1993 nr 16, s. 161.

6/ Tamże, s. 163.

7/ Tamże, s. 164.

Jak się zdaje, krytyka w Polsce, choć niezobowiązana do błyskawicznej reakcji na „prywatne" koncepcje, jest z natury leniwa i nadal ma duże trudności w mówieniu o takiej poezji, mimo iż autor tych tez odsłonił w „programowym" tekście, opublikowanym już przed dziesięcioma laty, jej kształt. *Esej o chmurach*, bo o nim tu mowa, to długi, erudycyjny poemat[8], operujący metaforyką „zwiewności", „lekkości" i „nieregularności" obłoków jako znaku nowego czasu, w którym obowiązuje zarazem bezkierunkowość i wszechkierunkowość działania. Ale obrazy sytuacji uwolnienia się od „dusznego" klimatu nowoczesnego świata i dyskursywne partie „programowe" są bardzo klarowne. Czytając *Esej o chmurach* na pewno jesteśmy w stanie określić – by odwołać się do nieuzasadnionego „pesymizmu" Gutorowa – „w którym miejscu znajduje się autor"[9]. I dyskurs obecny w całym debiutanckim tomie umożliwia nam też – co więcej – określenie miejsca, w którym znajdował się będzie za jakiś czas. A raczej miejsc: często zmienianych, ale na każdym z etapów „wędrówki" podlegających opisowi krytycznemu. Oto w wierszu *Czym jest poezja*, z pozoru nie otrzymujemy odpowiedzi na tytułowe pytanie, dowiadujemy się raczej, czym poezja nie jest:

> Zapewne nie jest strategią przetrwania,
> ani sposobem na życie. Twój upór jest śmieszny,
> kiedy wspominasz zaklęte jeziora,
> szumiące bory i głuche jaskinie, w których glos
> idzie echem i pewnie trwa wieki. Groty
> Sybilli? Ważne są liście i jeszcze chyba rym
> „glos – los", bo głosy prą na świat i losy
> właśnie liściom powierzają miana.
>
> (ŻK, s. 29)[10]

Poezja nie jest niczym, co dałoby się utożsamić z trwałym wzorcem: autoterapeutycznym, biograficznym, opartym na magii i micie lub na poczuciu kulturowej

---

8/ Erudycja – jak warto jednak zaznaczyć – nie ma nic wspólnego z „niezrozumialstwem". Posługiwanie się przez Sosnowskiego ukrytymi (choć nie tylko ukrytymi) cytatami znajduje ciekawe uzasadnienie w wypowiedziach tego poety: „[...] ponieważ wyobrażam sobie, że tak zwane aluzje literackie są przyjaznym gestem w stronę czytelnika – natychmiast sygnalizuję mu obszar, w którym toczy się rozmowa". Zob. *Rekolekcje. Ze Stanisławem Beresiem, Mariuszem Grzebalskim, Jackiem Gutorowem, Mariuszem Maciejewskim, Tomaszem Majeranem, Dariuszem Sośnickim i Hieronimem Szczurem rozmawia Andrzej Sosnowski*, „Dziennik Portowy" nr 3, s. 80.

9/ Próbę krótkiego wyłożenia „sensów nadrzędnych" *Eseju o chmurach* podjąłem w tekście: *Od „barbarzyńców" i „klasycystów" do „ponowoczesnych". Poezja lat dziewięćdziesiątych – druga faza*, „Język Polski w Szkole Średniej" 1999/2000 nr 4, s. 72-75.

10/ Wszystkie cytaty wierszy Sosnowskiego podaję za następującymi wydaniami, opatrując tytuły książek skrótami i numerem strony: ZK – *Zycie na Korei*, Warszawa 1992; SH – *Sezon na Helu*, Lublin 1994; S – *Stancje*, Lublin 1997; KO – *Konwój. Opera*, Wroclaw 1999; Z – *Zoom*, Kraków 2000; T – *Taxi*, Legnica 2003.

ciągłości. Poezja dotyczy raczej tego, co nieuchwytne, niewyslawialnej relacji pomiędzy „głosem" i „losem", pismem i egzystencją, o ile taka relacja istnieje i nie jest zakłócana przez brzmienie „rymu" (relacja na poziomie: wielość i przypadkowość głosów – przypadkowość egzystencji wyrażającej się jedynie przez nierozszyfrowane głosy). Poezja – według autorskich intencji – powinna też być czymś, co trudno „schwycić" i co ma „kształty nieprzejrzyste". Niełatwo więc ustanowić reguły poezjowania, bo pisanie zmierza ku czystemu ruchowi, a ruch ten dotyczy zarówno wciąż budowanych i destruowanych konwencji, jak i usytuowania „ja" w świecie konwencji, „funkcjonowania słów, które w znacznie większym stopniu działają niż znaczą"[11]. Propozycja lektury jest tu więc propozycją nieustannego śledzenia przemieszczeń w obrębie przestrzeni, która wciąż się wzbogaca o nowe (a zaczerpnięte przecież z „tradycji") znaki, śledzenia przemian stanowiska „ja" względem tych znaków, „ja" w dużym stopniu stwarzanego przez nie i dokonującego natychmiastowego aktu destrukcji sytuacji, która zaczyna zdradzać choćby pozory stałości. „A dla nie znających rzeczy obraz jest pociechą" – pointuje wiersz Sosnowski, więc to, co jest nieuchwytne na poziomie skomplikowanych związków między konwencjami i sytuacjami lirycznymi, staje się wyraziste poprzez widzenie oddziałujące na sferę percepcji emocjonalnej. Poezję pojmuje się tu zatem jako ciągły ruch obrazów i znaczeń zawłaszczanych na moment tylko przez czytelnika, powtarzającego – w innym wymiarze – gesty „idących w rozsypkę słów". Co nie znaczy, że na „poziomie lokalnym" tekst jest niezrozumiały. Tym bardziej, że krytyk lub badacz nie powinien poprzestawać na wspomnianym, „łatwiejszym" wariancie lektury. Metoda polega na kluczeniu, ale ślady pozostają, jak w deklaracji z wiersza *Pięć sążni w dół*: „Bo w zgubieniu ścieżka /Bo w zgubieniu ślad / Bo w zgubieniu nas / Szary anioł / I lekkość ponad pojęcie" (S, s. 31-32). Dodatkowo aluzja odsyła nas tu do rzeczywistości poezji antagonistycznie nastawionej wobec modernistycznych modeli stałych światoobrazów. Eliotowski „pokój ponad wszelkie pojęcie" staje się „lekkością", zyskiwaną przez mnożenie sytuacji niepokojących i nieustabilizowanych.

Gubimy się tu (wraz z autorem) pośród różnego rodzaju punktów orientacyjnych i o tym też, między innymi, mówi wiersz *Trop w trop*, ale też tekst ów pozwala określić punkty orientacyjne, przeczące sądom o całkowitej niezrozumiałości poezji Sosnowskiego. Jest ona bowiem wykluczona tam, gdzie pojawia się zarys metody. Określającej postępowanie poety w całym tomie *Stancje*, znacznie późniejszym od debiutanckiego *Życia na Korei*, gdzie tytułowe słowo stanowi aluzję do tymczasowości wierszowych konstrukcji („skądinąd wiadomo, że nic co znaczące i wolne nigdy nie jest zameldowane na pobyt stały pod jakimś adresem" – S, s. 46) i gdzie

11/ *Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym? Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Michał Paweł Markowski*, „Nowy Wiek" 2001/2002 nr 7-8, s. 56. Zob. też następny fragment wywodu Sosnowskiego: „Generalnie chodzi o bezustanny obrót sekwencją znaków, które w sposób niebywale umowny odnoszą się do jakiejś rzeczywistości, równocześnie wyznaczając nieobliczalny dystans pomiędzy znakiem a rzeczywistością" (tamże, s. 55-56).

trudno o ułatwiające badaczowi życie deklaracje programowe. Dlatego *Trop w trop* możemy potraktować jako rodzaj poligonu doświadczalnego, pozwalającego zarysować granice tego, co „niezrozumiale" poprzez nawiązanie metapoetyckie:

> No i ogień dogonił nas w połowie drogi
> i klapser już za moment da nam sygnał.
> Broczyliśmy, wróć, kroczyliśmy a teraz
> w nogi i z górki jak woda na młyn
> bez powietrza i bez ziemi, byle było
> o czym śnić. To proste jak piosenka,
>
> tyle serca, taki gest. Ale czy ten
> na wysoki połyski i pozór różnobarwny
> sznureczek dni, kalendarzowe kartki
> błyskające jak egzotyczne znaczki
> w klaserze to był nasz lont, bazyliszku?
> Obawiam się, że ładunki mamy przy sobie.
> Obawiam się, że stajemy w obliczu, sir.
> Błysk zapałki. Hieni śmiech i światło
> wybucha na twarzy. Bang. Publiczność
> nakrywa się nogami. Bohater
> odjeżdża w fatalnym świetle
> oglądając się na zgliszcza imperium.
>
> Łuna błyszczy w oczach jego narzeczonej.
>
> A my świecimy nieobecnością, neonki
> w zapuszczonym akwarium. Ten dźwięk,
> burdon, kiedy zacząłeś go słyszeć
> pod słynną melodią do snu czy może z góry
> przyjąłeś, że tło nie gra roli? A jednak
> nawet przez sen zostawiasz ślady i tylko
> niektóre z nich są całkiem jasne jak coś
> co nie przypomina krwi lub nią nie jest
>
> (S, s. 5-6)

Spróbujmy czytać ten wiersz w porządku linearnym. Pierwszy wers wprowadza nas w rzeczywistość będącą częścią szerszego kontekstu zdarzeń i myśli. Konkretne doświadczenie „my" w tym wypadku (ale dotyczy to też skomponowanych w skomplikowane całości wszystkich tomów Sosnowskiego) jest fragmentem większej opowieści, o czym świadczy kolokwialna forma „no i" otwierająca tekst. Wers ten prowokuje jednocześnie zagadkowość. Jaką zbiorowość skrywa pojawiająca się tu liczba mnoga i cóż to za historia dotycząca drogi? (Jakiej? Ku czemu?). Pytanie jest szczególnie intrygujące od momentu, kiedy wkracza żywioł: „No i ogień dogonił nas w połowie drogi". Drugi wers przynosi dookreślenie tej sytuacji: rekwizyt,

który został tu wprowadzony, sugeruje, iż zbiorowy podmiot funkcjonuje w kontekście planu filmowego („klapser [...] da sygnał"), a zatem przestrzeni wytwarzającej fikcję. Fikcja ta skonfrontowana zostanie w pierwszej strofie z „mniej atrakcyjną" przeszłością, w której „my" określa się poprzez czynności „broczenia" i „kroczenia", czyli działania bardziej „prawdziwe", wszak broczenie kojarzy się momentalnie z krwią i zostawianiem śladów, kroczenie zaś ze specyficzną formą chodu – powolną i dostojną. Drobne „przejęzyczenie", polegające na wymianie jednej litery, każe myśleć o powinowactwie tych czynności – z pozoru nie mających ze sobą nic wspólnego. Lepiej co prawda jest „kroczyć" niż „broczyć", stąd zapewne komenda „wróć", ale pomyłka jest znamienna, powolne „kroczenie" staje się „broczeniem" (i odwrotnie) w konfrontacji z sytuacją „filmową": dynamiczną, zmienną („ogień dogonił nas, a teraz w nogi i z górki"). Do żywiołu ognia dołącza się woda, owa fikcyjna droga ma wymiar żywiołów czynnych i zmiennych, pozostałe są rugowane ze świadomości („bez powietrza i bez ziemi"). Ale archetypowy obraz równoważony jest przez rozumienie odsyłające do sytuacji „zwykłej". „Bez powietrza i bez ziemi" oznacza bowiem tak szybkie przemieszczanie się, że nie można złapać tchu i nie dotyka się prawie stopami podłoża. Zmierzamy więc po prostu do sytuacji biegu zdominowanej jednak przez akcję filmową. Ruch skojarzony zostaje też ze snem, potęgując wrażenie fikcyjności jednego z aspektów sytuacji „my", tego dotyczącego „teraz".

Można zdobyć się na prowizoryczną konstatację, iż jesteśmy świadkami rywalizacji dwóch rzeczywistości: „codziennej" i statycznej oraz dynamicznej rzeczywistości marzenia, w której element oniryczny nakłada się na zakodowane w świadomości człowieka współczesnego wyobrażenia następstw filmowych zdarzeń (woda powiązana jest tu zapewne z „płynnością" obydwu tych elementów). Dodajmy, że wyobrażenia te odnoszą się do potocznie pojmowanego schematu kina sensacyjnego, w czym utwierdza lektura strofy drugiej i trzeciej. Akcja rozwija się aż do kulminacyjnego momentu eksplozji, ale nadal zderzana jest ze światem „zwykłym", co więcej, wydarzenia rodem z planu filmowego są – zapewne – konsekwencją chęci oderwania się od rzeczywistości żmudnego marszu w czasie. Dni, ich „różnobarwny sznureczek", potraktowane są jak lont, który posłużyć ma do zdestruowania „zwykłego" świata, choć i on zawiera w sobie wymiar fikcyjności, bowiem dni są nie tylko „na wysoki połysk", ale także na wysoki „pozór". Należy więc zastąpić ów fałszywy świat, rozsadzić konwencję „codzienności" posługując się inną konwencją, by potem zrezygnować także z niej (co dokona się w strofie ostatniej). Inaczej „wysoki połysk i pozór" zaczną zdradzać tendencję do autopetryfikacji i petryfikacji „my" przeglądającego się, jak sposoby poetyckiego wysłowienia, w lustrze oczu baśniowego stwora. Stąd zapewne pytanie: „to był nasz lont, bazyliszku?" I konstatacja: „O b a w i a m s i ę, że ładunki mamy przy sobie" (podkr. – A.N). Obawa wynika tu zapewne z tego, że fikcja przechodzi w inną fikcję, że o „życiu" nie da się niczego powiedzieć w sposób pewny i przekonujący. Także z faktu, że ktoś, kto wyraża konieczność sabotażu dokonywanego w „sznureczku dni" (a mają one też swój potencjał „wybuchowy", bo sznureczek – przypomnijmy –

zmierza do przekształcenia się w lont), kto ma świadomość nieuchronności eksplozji, tyleż przemawia w imieniu owego „my" (zbiorowości? a może dwojga osób?), co staje się mówiącym z planu lub ekranu filmowego bohaterem. Tyleż przemawia do jakiejś instancji wyższej, wyobrażenia absolutu, co do wojskowego zwierzchnika w anglojęzycznej, zazwyczaj hollywoodzkiej produkcji („Obawiam się, że stajemy w obliczu, sir"), choć używany tu tytuł szlachecki sugeruje raczej serię filmów z Bondem. Obawiam się – i jestem przerażony – ale jednocześnie: nieźle się bawię, spoglądając na ekran i potrafiąc zdystansować się w stosunku do bohatera, który: „odjeżdża w fatalnym świetle / oglądając się na zgliszcza imperium. / Łuna błyszczy w oczach jego narzeczonej". Pojawia się tu znów charakterystyczna ambiwalencja: zapowiedź „zniszczeń" jest tyleż pełna lęku, melancholii, co energii i radości, a nawet wyraźnej satysfakcji („hieni śmiech" w trzeciej strofie).

Nadal jednak nie odpowiedzieliśmy sobie na pytanie, czego figurą jest ta dwoista co najmniej sytuacja. Zawieszamy na moment linearną lekturę i sięgamy po krótką wypowiedź autora wiersza: „W całej książeczce *Stancje* są sensy, wyraźne intencje, przyczyny i skutki zdarzeń. Tak mi się wydaje"[12]. Sens ogólny wylania się już w tym momencie lektury wiersza. Ale z jakich płaszczyzn zapożyczone znaczenia składają się na wieloznaczność tej ogólności? Można zaryzykować stwierdzenie, iż zarówno z płaszczyzny refleksji metapoetyckiej, jak i z płaszczyzny egzystencji. Oto w *Stancjach* odnajdujemy długi tekst poetycki zatytułowany *Wiersz dla J.S.*, a w nim taki *passus*:

> I popadamy w lekką melancholię (czy to naprawdę niezwykłe
> że nie umiem sobie wyobrazić miłości
> Bez kompletnych zniszczeń? To jest przecież jakiś szalony traf
> jeśli uda się to poprowadzić ślepym
> Bezpiecznym torem i znieruchomieć pod konkretnym dachem
> z łagodnie sakramentalną skłonnością
> Do wzruszeń, podczas gdy w istocie nic tak nie hipnotyzuje
> jak spalone mosty. [...]
>
> (S, s. 61)

Militarno-filmowa retoryka odpowiada tu „eksplozywności" sytuacji w komentowanym wyżej wierszu i sugeruje powiązanie tej sytuacji z uczuciowymi perypetiami i komplikacjami dwojga osób. Ale nie tylko: *Wiersz dla J.S.* zawiera w swoim tytule podwójną dedykację. Obszerne wskazówki wewnątrz tekstu uświadamiają nam, że w grę wchodzą zarówno inicjały imienia i nazwiska pierwszej żony autora, jak i inicjały amerykańskiego poety z tzw. szkoły nowojorskiej, Jamesa Schuylera. W grę wchodzą dwie nieudane „historie miłosne", dwie próby: ustalenia międzyludzkiego *constans* i nakłonienia poety do komentowania własnej twórczości. Podobnie w przypadku wiersza *Trop w trop*: owo „my" odnosić się może zarówno do

12/ *Rekolekcje...*, s. 82.

dwojga osób, jak i do tych, którzy powołują do życia poezję „bez sankcji", poezję proteuszową, poezję nieustabilizowanej tożsamości.

Wracamy do ostatniej strofy, strofy, w której następuje przesunięcie w sferze żywiołów i sferze usytuowania „my". Co dzieje się po momencie kulminacyjnym filmowo-sennej akcji? Po wybuchu, kiedy zostają tylko „zgliszcza imperium" (jeśli pójdziemy tropem metapoetyckim, odnajdziemy nawiązanie do retoryki *Eseju o chmurach*, do sytuacji po końcu pewnego porządku mentalnego, jeśli zaś poszukamy „wiązań" w obrębie tekstowych zdarzeń, znajdziemy się w stanie hipnozy, petryfikacji – dokonywanej przez „bazyliszka"? – patrząc na ogrom destrukcji tego, co dzieje się z językiem i tego, co dzieje się z „życiem"). Pozostaje żywioł wody, stan egzystencji „po katastrofie", jakby nie do końca uświadomionej („A my świecimy nieobecnością, neonki / w zapuszczonym akwarium"). Świecić można przykładem. Tu przykład staje się brakiem, podważeniem bycia, „rozpuszczeniem" się w wodnym żywiole snu, „fikcją uspokojoną", nawiedzaną jedynie przez wyrazisty dźwięk dzwonu, zapewne żałobny, wydobywający się spod powierzchni „nieprawdziwych" zdarzeń[13]. Tak jak coś, co słychać spod filmowych („słynnych") melodii i kołysanek. Żałoba jednak nie jest aż tak istotna, jeśli „tło nie gra roli" (w tym filmie, w którym uczestniczy „my"). Wydaje się, że tylko „powierzchnia" jest ważna. Że ważne jest tylko zawęźlenie się różnego rodzaju „fikcji". Przejrzystość i droga ku oczywistości dają jednak znać o sobie – jako przejaw momentalnego, chwilowego choćby związku pomiędzy „poezją" i „życiem", a raczej pomiędzy schematami postępowania w obrębie każdej z tych sfer. Ostatnie wersy *Trop w trop* nie pozostawiają co do tego żadnych wątpliwości: „A jednak / nawet przez sen zostawiasz ślady i tylko / niektóre z nich są całkiem jasne jak coś / co nie przypomina krwi lub nią nie jest".

Czytamy przejrzystą właśnie, choć wieloznaczną konstatację: „ślad" jawi się jako jedyny dowód istnienia „my" i wyobcowującego się ze wspólnoty „ja". Zamiast bycia – „ślady", i to w przestrzeni onirycznej. Zamiast uczuć – kulturowo, w języku popularnej rozrywki, zapośredniczona wizja uczuć. Zamiast oczywistej poetyki – poetyka oparta na pozorowanym zakorzenieniu w konkretnym języku (języku „stancji", a więc „sensów", „przyczyn i skutków"), który wkrótce stanie się zupełnie innym narzeczem. Pozostają ślady. Ale tylko „niektóre z nich są całkiem jasne". Paradoks wiersza polega na tym, że jasne jest to, co prawie niewidoczne, „co nie przypomina krwi", co nie przypomina „żywego" śladu. A zatem: jasne jest także to, co zatarte, co „niezrozumiałe" i wieloznaczne, ale jednocześnie dające wyrazisty obrys „niezrozumiałego" i „nieskończenie pojemnego": w tym wypadku są to symboliczne konotacje ognia i wody, konwencja świata onirycznego i zderzenie retorycznego porządku z językiem kultury popularnej i potoczności. Na wyższym piętrze: zderzenie nieuchwytności istoty egzystencji z nieuchwytnością istoty czynności poetyckich. Kto chciałby podążać „trop w trop" za poczynaniami au-

13/ Odnajdujemy tu także aluzję do romantycznych dzwonów z kościołów zatopionych w morzu.

tora, wyprowadzony zostanie na manowce, o ile będzie szukał śladów „broczenia" (pozostawione zostały „starej" poezji). To co najbardziej jasne, jest jednocześnie najbardziej eteryczne i na tym też winna koncentrować się uwaga czytelnika. Jak pisze autor *Stancji*: „Znaczenia chyba pojawiają się i znikają fantastycznie i widmowo, tak jak czytelnicy – i chyba żadne znaczenia nie potrafią rzeczywiście trwale do czegoś przylgnąć"[14].

Okazuje się, że jesteśmy jednak w stanie dość precyzyjnie określić, jakie są to znaczenia i na czym polega rzekoma widmowość (a w gruncie rzeczy dość precyzyjny mechanizm) ich pojawiania się i znikania; nawet jeśli w przypadku omawianego wiersza nie odsłoniliśmy wszystkich aluzji, to – przy nikłym wysiłku badawczym – mówienie o „poezji niezrozumiałej" wydaje się grubym nieporozumieniem. Co więcej, na marginesie lektury tego, reprezentatywnego przecież dla twórczości Sosnowskiego, wiersza, i na marginesie lektury pozostałych, można pokusić się o skonstruowanie katalogu „zasad", jakimi kieruje się autor i jakimi powinien kierować się potencjalny krytyk-czytelnik i interpretator tej poezji, zrażany do tej pory zaklęciem „niezrozumialstwa". Przy czym nie byłaby to rekonstrukcja „zasady przyjemności" płynącej z lektury, o co dopominał się Podsiadło, ale znacznie bardziej złożonych uczuć.

Regula pierwsza: świat poetycki Sosnowskiego i tzw. poezji hermetycznej rozpatrywać należy powołując się na zaproponowaną przez Lyotarda k a t e g o r i ę w z n i o s ł o ś c i, będącą zmodyfikowaną wersją „tematu" Kanta. Kategorię określającą istotę sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej, zakładającą, iż zarówno w procesie tworzenia, jak i w procesie lektury istotny jest nie tyle stan przyjemności, co specyficzne odczucie przyjemności związanej z bólem, wynikające z niemożności przedstawienia tego, co pojmowalne. Postmodernistyczna modyfikacja polega – zdaniem Lyotarda – na delikatnym przesunięciu akcentów:

> Postmodernistyczne będzie więc to, co w modernistycznym przedstawieniu odsyła do nieprzedstawialnego; to, co wyrzeka się pocieszenia podsuwanego przez poprawne formy, odrzuca zgodę na smak umożliwiający wspólne doświadczenie nostalgii za nieosiągalnym; to, co poszukuje nowych przedstawień nie po to, by się nimi delektować, lecz po to, by lepiej odczuć istnienie nieprzedstawialnego.[15]

Temu właśnie służy unikanie odpowiedzi na pytanie: „czym jest poezja?" Albo raczej modyfikacja tego pytania. „Czym może być poezja?", w znaczeniu: jakie postacie będzie przybierała, by istnienie nieprzedstawialnego stawało się coraz bardziej dojmujące. Choćby postacie „podmuchu", liści, rymu „głos – los", jak w cytowanym już wierszu albo też postacie bardziej skomplikowanych struktur, które – jak „jasne ślady" z wiersza *Trop w trop* – potwierdzają Lyotardowskie wezwanie: „W końcu niech stanie się jasne, że należy do nas nie tyle *dostarczanie rzeczywistości*,

---

14/ *Rekolekcje*..., s. 82.

15/ J.F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 60.

co wynajdywanie aluzji do nie dającego się przedstawić pojmowalnego"[16]. Taką aluzję stanowi na przykład wiersz *Białe szaleństwo*, gdzie rolę pojmowalnego grają: egzystencja, poezja, kosmos i „nieziemskość", ale tylko dzięki włączeniu ich w kontekst wirtualnej, komputerowej podróży („Trzeba rozhuśtać mysz, a potem natychmiast naprzód / w szum lądujących świateł tych legendarnych maszyn. / Zaparkują ukradkiem jak bogowie w szatni systemu", T, s. 6). Oto jedna z wielu możliwych aluzji pobudzających zarówno zwątpienie, jak i radość. Ból utraty jest tu równocześnie szczęściem impulsu do poszukiwania kolejnych, „niedoskonałych" z założenia, formuł. „Białe szaleństwo", to – w najprostszym rozumieniu – nawiązanie do białej myszki (komputerowej) i do sportów narciarskich, ale też, inaczej, stanowi ów związek kryptonim czegoś znacznie pojemniejszego:

> A syn mówi, że zaniedbuję operację *Save As*
> i że wszystko kiedyś mi wetnie, i zobaczę.
> Zachowaj jako, mówi. Jako co? To zależy.
> Mógłby być jakiś adres. sos@now.ski?
>
> (T, s. 6)

„Białe szaleństwo" jest też szaleństwem poezji usiłującej poczynić jakieś ustalenia co do „wszystkiego" w wiecznym „teraz" (*now*), gdzie krzyżują się różne ślady, „tropy", tak jak ślady nart (*ski*), poezji, która nie daje sobie rady i wzywa pomocy (*sos*). Ale operacja *Save As* jest operacją niemożliwą. Bo „wszystko" nazwać się nie daje, nie wiadomo „jako co" zachować to „wszystko". Widzenie będzie możliwe dopiero, kiedy „wszystkość" przepadnie („wszystko mi kiedyś wetnie, i zobaczę") i zacznie konstytuować się od nowa, pod postacią nowej aluzji. Według Lyotardowskiej terminologii poeta staje się tym, który „wypowiada wojnę całości" (w jej ustabilizowanym wariancie) i jest „świadkiem nieprzedstawialnego".

A zatem: nie „dostarcza rzeczywistości", tylko posługuje się regułą drugą w zaproponowanym przez nas porządku: regułą mimetyzmu wyższego rzędu, który odsyła nie tyle do rzeczywistości, co do nieporządku i wielości rzeczywistości, a jeszcze precyzyjniej rzecz ujmując, do n i e p o r z ą d k u m ó w i e n i a o r z e c z y w i s t o ś c i i d o m o ż l i w o ś c i (których jest nieskończenie wiele) t a k i e g o m ó w i e n i a. Dlatego też słowo „wszystko" w cytowanym wyżej fragmencie zastępowane jest tytułowym *Białym szaleństwem*, ale w całym dorobku Sosnowskiego mnożą się określenia i alegoryczno-symboliczne konstrukcje, które mają wskazywać zasadniczą niemożność rozciągnięcia przedstawienia na niezmierzone sfery świata i przygodność ludzkiej egzystencji. Są to tytułowe „oceany", „stancje", „opera", „konwój", „chmury", motywy żywiołów, poszukiwania (wyprawy, wędrówki, żeglugi), przestrzeń międzygwiezdna, śnieg, zjawiska obejmujące jak najszerszy i jak najbardziej ogólny obszar działania człowieka, figury postaci w rodzaju „człowieka nieuformowanego", „dziewczynki z zapałkami", „uprowadzonego" czy „uwiedzionego", „taxi zmierzającego w nieznane". Najwyrazistszym

16/ Tamże, s. 61.

przykładem są tu „oceany", które – jak powiadamia wiersz *Chodź* – „będą omówione odrębnie", po to, by w poemacie noszącym tytuł *Oceany* można było po wielokroć podkreślić niemożliwość przedstawienia („i drzemiąc na pokładzie przez cały spokojny dzień / próbuję wysnuć z bezkresu rzeczy nie napisane / i w ten sposób pomnożyć nasze wspólne mienie. / Lecz z pierwszym słowem na myśli opada cień, albo [...] Czy ten olśniewający dzień, / otwarty nade mną jak spadochron śniegu, weźmie to, co napisane / w nawias i poniesie swoją nieprzeniknioną treść, aby w dali / złożyć ją w księdze, w której okładkach przelewają się oceany?", (S, s. 23, 28). Oceany stają się tu znów pseudonimem „wszystkiego", a niemożność równoważona jest przez możliwość. Radykalizm polega na sięgnięciu po „gotowe" struktury języka i gotowe struktury wersyfikacyjne, na swoistym ich „przedrzeźnianiu" – wszak poemat jest bardzo kunsztowną, rzadko spotykaną w rodzimej poezji, formą pantum – co jednak nie osłabia poczucia twórczej „mocy". To co stare, jawi się jednocześnie jako... nowe i to zderzenie kieruje naszą uwagę na pozorny porządek mówienia o świecie, który żadnym porządkiem być nie może: „Wiem, że jestem w dali, / kiedy z drżeniem serca przekraczam to, co już napisane, / próbując bezprzykładnie omówić oceany" (S, s. 28).

I rzeczywiście, bezprzykładność tego założenia jest imponująca. By mogło ono być realizowane, należałoby się odwołać do kolejnej – trzeciej – reguły konstytuującej tę poezję i jej lekturę: reguły p o w t ó r z e n i a i r ó ż n i c y, charakteryzującej całą postmodernistyczną literaturę (a raczej ponowoczesną myśl „słabą"), w opozycji do reguł tożsamości i sprzeczności. Znakomitą jej ilustracją jest poemat *Cover*, w którym mamy do czynienia z wielką ilością przesunięć znaczeń wcześniej wymienionych „słów-kluczy", figur przechodzących płynnie jedna w drugą i sugerujących nieustanną zmienność, kalejdoskopowość tożsamości „ja" i świata na zewnątrz, aż do zatarcia granic między tymi sferami. Tekst składa się bowiem z aluzji do wszystkich wcześniejszych tomów poetyckich Sosnowskiego, z aluzji do książek jego rówieśników i *Statku pijanego* Rimbauda, jest też (czy może: przede wszystkim) aluzją rytmiczno-sensotwórczą do wiersza O'Hary *In Memory of My Feelings*. Aluzje te, nakładając się na siebie, dają efekt ciągłego powielania różnicy. „Tyle moich oceanicznych wariantów staje do ostatniego konwoju" (KO, s. 7) – ten wyrwany wers poematu dość dobrze oddaje istotę zachwiania znaczeń w powtórzeniu. Podobnie jak fragment *Uwag dotyczących wykonań opery*, będący sugestią i metody twórczej, i stylu lektury:

> Operę należy wykonywać bardzo szybko, jak pogrzeb w upalne południe. Muzykę stanowi sam tekst, operowe słowo, które można sobie czytać, gwizdać, mruczeć, nucić, szeptać, wykrzykiwać, podśpiewywać, rozkładać na głosy i małe chórki. Można też skorzystać z jakiegoś prostego instrumentarium, zastosować efekty perkusyjne, elektroniczne szumy á la Robert Ashley, czy coś w tym stylu. Cokolwiek, byle w bezustannych, inteligentnie pomyślanych powtórzeniach (KO, s. 93).

Następną regułą wspomagającą lekturę tych rzekomo niezrozumiałych tekstów jest reguła r y w a l i z a c j i (oraz wzajemnego przenikania się i znoszenia)

dyskursu i sugestii, refleksji i brzmienia. Przy czym brzmienie nie jest tu potraktowane jako element konkretnej konstrukcji rytmicznej, a więc nie kwestie warsztatowe decydują o zaciemnieniu sensu, tylko świadome i „perwersyjne" działania. Jest to zasada nieustannego podważania tego, co zakomunikowane i mieszczące się w kategoriach logiki. Bowiem „wszystko" nie może wykładać się wyłącznie w taki sposób. „Kliniczny" przypadek stanowi tu pierwsza strofa *Małych dewastacji*:

> Wszyscy sobie szukają małych dewastacji
> w sobie i w innych. I po całym świecie.
> I winnych nie ma. Anielskie gehenny,
> geny jak w genezis. Lawsonia i henna.
> (Z, s. 8)

– gdzie granica przebiega dokładnie przez środek trzeciego wersu. Ta reguła ma zastosowanie także w odwrotnym kierunku, często dzieje się też tak, że oba elementy podważają się jednocześnie, jak w *Dożynkach*, wierszu, w którym rymowa wirtuozeria zaciemnia sens, a sens wciąż stara się wydobyć na powierzchnię, opierając się na tytule, odsyłającym w żartobliwie makabryczny sposób do „końca wszystkich rzeczy". Bywa też, że dyskurs podważa się sam, przekreślając na przykład pozorną jednoznaczność refleksji metapoetyckiej. Posuwamy się tu znacznie dalej niż w wierszu *Czym jest poezja*, mając na uwadze między innymi takie „deklaracje": „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca / Wiersz nie pamięta domu którego nie było" (T, s. 19). Tak więc nie tylko „cele" poezji są tu przekreślone, niewiadome są również jej źródła. Co nie znaczy, że czytelnicza konkretyzacja ma być uważana za porażkę autora (czy raczej wiersza), ani że istotna jest przede wszystkim nieświadomość aktu tworzenia.

Niestabilność ta (dająca się przecież dokładnie określić!) pozostaje w związku z regułą piątą: napięcia pomiędzy konstrukcją w wierszu i jej brakiem. Czy też dokładniej: manifestującym się tu procesem nieustannego wznoszenia konkretnych zarysów gmachu nieprzedstawialnego i procesem destrukcji wynikającym z dziwnej satysfakcji niewystarczalności poprzedniego działania. W charakterystyczny dla siebie sposób łączy tu Sosnowski płaszczyznę egzystencji i poezji: „[...] albowiem dopiero w wieku średnim / może nastąpić rozumienie konstrukcji, / którą każde indywidualne życie tak czy owak jest, / gdyż nawet ludzką ruinę ocenia się przecież na tle / tego, czym mogłaby być, gdyby nie była sobą" (Z, s. 14).

I właśnie „możliwość" jest tym, co fascynuje, warunkiem istnienia tej poezji. Także możliwość pomnożenia form „pustych", o czym świadczy gatunkowa i wersyfikacyjna aktywność; w tomach autora *Zoomu* odnaleźć możemy formy pantum, vilanelli, tercynę, wykwintne dystychy, sekstyny, oktawy, sonety, poematy prozą i prozy poetyckie (*Konwój, Bebop de luxe, Nouvelles impressions d'Amérique*), rozbudowane struktury retoryczne. Tym samym – jak twierdzi Sosnowski – „można przestrzegać czasem reguł tej dawnej czytelniczej gry i nawet trochę wyśmiewać to

«nieznane»"[17] (bo przecież jakoś „pojmowalne"). Innym zaś razem konstrukcje tego typu unieważniają się same poprzez obecność nadmiaru zabiegów technicznych i prowokują do poszukiwania „nieznanego", które wyłania się z ruin tekstu, by wkrótce zniknąć w kolejnej konstrukcji. Żadna bowiem konstrukcja tekstowa nie istnieje tu jako zamknięta, skończona całość, choć ochoczo symuluje taką możliwość.

Ten typ postępowania jest mocno związany z regułą f r a g m e n t a r y z a c j i. Nie służy ona, jak w utworach modernistycznych, próbom odzwierciedlenia destrukcji świata na zewnątrz tekstu. Fragmentaryzacja jest tu raczej formą wskazania na „fakturę" ruin konstrukcji tekstowych, które powstały na skutek zintensyfikowanego ruchu znaczeń. Nadmiar sensu wytwarzany w tym ruchu przeradza się w brak sensu. „Ruiny", tak jak i „konstrukcje", istnieją tylko w wymiarze lokalności. Mówi o tym dyrektywa z *Wiersza dla Oberona*: „Rozwinąć wrażliwość na te nagłe / skupiska znaczeń w mętnej strudze / zdarzeń: zapisz, to praca domowa" (ŻK, s. 17). Sens – jak czytamy w innym wierszu – jest „wszędobylski" i tworzy „górnolotną fikcję życia bez faktów", konstytuując w oderwaniu pojedyncze wyspy i pozwalając istnieć rzeczom „wolnym od znaczeń", jeśli tylko autor i czytelnik będą odpowiednio szybko przemieszczać się od jednego skupiska do drugiego. Znów zresztą możemy przywołać dyrektywy: „[...] spróbuj zniweczyć / sekundę między ściegami nastrojów, żeby puściła / składnia, a nowy język pokrył ślepą mapę wzruszeń / wzorem gęstym jak grad i tak błyskawicznym, [...]", albo: „Przynaglaj wszystko, / co zniewolono do trwania" (ŻK, s. 46, 47). W *Wierszu dla Becky Lublinsky* mowa o „roztrzepanej wrażliwości", a próba konstruowania fikcji filmowej „życia" (jak w *Trop w trop*) odsłania anatomię fragmentaryzacji: „Kręcimy wszystko od «rozprzężenia zmysłów» / do końca. Do końca i dalej, daleko / dalej, do diabła i jeszcze dalej" (ŻK, s. 40).

Procesowi temu nie ma końca, tak jak nie ma końca konstytuująca następną – siódmą – regułę pisania-lektury j ę z y k o w a h e t e r o g e n i c z n o ś ć. Obecna niemal w każdym wierszu Sosnowskiego. Najczęściej mamy do czynienia z zestawieniem: potoczność – język mediów – zmetaforyzowany język filozofii. W różnych konfiguracjach dołączają doń języki specjalistyczne i nie sposób wymienić wszystkich dziedzin, z jakich zaczerpnięte zostały poszczególne leksemy wiersza. Ponadto ów melanż wspomagany jest przez cytaty z tekstów literackich i słowa o niskiej frekwencji we współczesnej polszczyźnie. Jedyną trudnością lektury jest w tym wypadku konieczność sięgnięcia do słownika, a przy uważniejszym oglądzie jesteśmy w stanie odtworzyć wszystkie „idiomy" składające się na wiersz. Klasycznym przykładem odsłonięcia „metody" mógłby być tekst *Małych degustacji*, gdzie ów nieporządek języków, paralelny wobec nieporządku egzystencji, ulega tematyzacji: „Same degustacje, żadnej porządnej konsumpcji. / I niewesołe widma na koniec tej promocji, / choć aktor i wydawca pewnie są już w «domu»" (Z, s. 7).

17/ Zob. *Rekolekcje...*, s. 82.

Skazani jesteśmy na „degustacje" poszczególnych języków, nie ma tu całości, a to, co degustowane jest jednocześnie dewastowane, rozpoznajemy języki, cytaty („Kiedy układ z lasem zjeżdża do podscenia / i nowa publiczność trzęsie się ze śmiechu / jak niebo w mżawce spadających gwiazd, / zachodzi zmiana w scenach mojego widzenia" – Z, s. 8), ale nie rekonstruujemy języka nadrzędnego względem nich, chyba że powołamy się na nieobjęte i niezmierzone przestrzenie i odpowiadające im kunsztowne formy wiersza, co byłoby jednak próbą definiowania języka *ignotum per ignotum*. Tego starcia różnych rejestrów słowa nie można jednoznacznie rozstrzygnąć, przy czym w wierszach Sosnowskiego rywalizują nie tylko: dyskurs i brzmienie, konstrukcja i anarchia, nadmiar sensów i ich brak czy języki dotyczące różnych rzeczywistości; jakości te nakładają się na siebie, tak jak wypunktowane tu reguły, które rozpatrywane winny być jako całość nie weryfikowana przez pojedynczą negację którejkolwiek z nich, r e g u ł y, p o m i ę d z y k t ó r y m i g r a n i c e m a j ą c z y s t o u m o w n y c h a r a k t e r, oparty na arbitralności, ale nie na przypadkowości, jak w tekście Sosnowskiego poświęconym Raymondowi Rousselowi: „Zatem nic nie bywa przypadkowe, choć wszystko / jest arbitralne. Inicjatywa w pełni / należy do słów, gdyż spośród wszystkich snów / najpiękniejsze są sny słów rozkwitające / jak japońskie kwiaty na wodzie" (SH, s. 32).

Nieprzypadkowo więc należałoby tu dorzucić regułę ciągłej w y m i e n n o ś c i m a k r o - i m i k r o p e r s p e k t y w, którą doskonale obrazuje i tytuł, i całość wiersza *Z kraju i z wszechświata*. To, co jest codzienne, banalne, lokalne i „krajowe", staje się (przez chwilę, oczywiście) jedną z postaci nieprzedstawialnego, ale i w takim wariancie kryją się rozczarowanie i radość zarazem z niedoskonałości medium języka. Tekst jest próbą zsyntetyzowania różnych radiowych wiadomości (tytuł wszak odsyła nas do nazwy radiowej audycji informacyjnej). Doniesieniom ze świata sportu („pucharowa środa") towarzyszą informacje o włamaniu na plebanii, pościgu proboszcza za przestępcami i anomaliach pogodowych, układające się nie w kolaż, ale w jednolitą opowieść, której pointa przenosi nas w sferę „wszechświata", jednocześnie czyniąc z tego wszechświata rzeczywistość lokalną i zawstydzającą wręcz w swojej pospolitości skojarzenia z zachowaniem kibiców piłkarskich:

> [...] A wtenczas nawet gwiazdy
> zdawały się gwizdać. Owszem, cicho, ale zawsze,
> rozsierdzone, wysztafirowane konstelacje
> na krytej trybunie nieba.
>
> (KO, s. 81)

Wreszcie, trzeba powiedzieć o pozostającej w związku z odczuciem wzniosłości regule dziewiątej: m e d i a c j i p o m i ę d z y s k r a j n y m i w a r i a n t a m i s t o s u n k u d o r z e c z y w i s t o ś c i. Regule będącej próbą ustalenia bardziej skomplikowanego „pojmowania", które z a w i e s z a m o ż l i w o ś ć

dokonania kategorycznych wyborów, zarówno w sferze *quasi*-konstatacji wierszowych, jak i w sferze warsztatowej. Zakłada ona obecność w tekście na równych prawach nie tylko związanych z percepcją uczuć przyjemności i bólu, ale także jednoczesność akceptacji i odrzucenia, utraty i pomnożenia. Stanowi ona nawiązanie do anarchistycznej w obrębie modernistycznej sztuki myśli dadaistycznej wiążącej się z „ironią zawieszającą rozstrzygnięcie (suspensive irony)", z „pełniejszą logiką obejmującą oba elementy alternatywy", z „chęcią życia z niepewnością, tolerowania, a w kilku przypadkach akceptacji świata postrzeganego jako przypadkowy i wieloraki, czasem nawet absurdalny" oraz ze zdolnością akceptacji „luk i nieciągłości"[18].

Ta dadaistyczna diagnoza osłabiana jest w wierszach Sosnowskiego przez wspomnianą arbitralność, ale nie oznacza to, że odchodzimy od jej istoty. Oto w wierszu *Lekcja żywego języka*, będącym swoistą wariacją na temat śmierci („A kiedy ktoś umiera, mówimy, że jego życie / znajduje się u szczytu wielkiego wodospadu"), absurd zanikania ludzkich bytów skonfrontowany jest z wyeksponowaną aktywnością językową, służącą jak najlepszemu „przedstawieniu", pełną radosnego słowotwórstwa, z żelazną jednak konsekwencją zmierzającą do strofy ostatniej, która wskazuje nie tylko na niemożność przedstawienia, ale na ambiwalencję myślenia o śmierci zdominowanego przez „martwe" i „żywe" zarazem (w nieustannym ścieraniu się ze sobą) struktury języka:

> Mówimy też „odszedł", „odszedł szybkim krokiem".
> Wolelibyśmy mówić Ziiuu iiuu. Albo Ziiuu aauu.
> Moi ludzie są przygotowani. Zaczęli chodzić po ziemi.
> Kiedy klną, mówią tylko: Kurt Schwitters! Taki żal.
>
> (T, s. 12)

To, co z pozoru tworzy tu barierę rozumienia, łączy się z domniemaną niewiedzą o postaci niemieckiego dadaisty nagrywającego „poematy" złożone przede wszystkim z nieartykułowanych dźwięków. W kontekście wyeliminowania tej niewiedzy jasne staje się za to mówienie o śmierci jako o domenie przypadku („Aż nagle latający talerz wsysa mnie pod strop / jak piłeczkę pingpongową w bębnie dadalotka") i nieprzypadkowo operuje się w wierszu nawiązaniem dadaistycznym, sugerującym, iż o absurdalności śmierci powiadamia „żywy język", przy czym należy tu pamiętać o ironii, która owo „życie" podaje (częściowo) w wątpliwość. Mamy przecież do czynienia z „lekcją", gdzie zostały jakby przećwiczone warianty niedoskonałego medium. Tak więc „taki żal", bo ktoś odchodzi. Ale też: „taki żal", bo nie da się o tym powiedzieć. Tyle że ironia – zwrotnie – dotyka także „żalu": w końcu wiersz jest pełen językowej werwy, a egzystencja, absurdalna w wymiarze

---

18/ Zob. R. Sheppard *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 136.

końca, daje się zaakceptować, tak jak bez dyskusji akceptuje się liczby totalizatora (tu: dadalotka).

Jednakowoż dadaiści odznaczali się zdolnością „mówienia «tak» i «nie» jednocześnie"[19], w poezji Sosnowskiego napotykamy na istotną modyfikację tej postawy, wyznaczającą ostatnią – dziesiątą – regułę: poszukiwania terytorium „bez właściwości". Idzie o przestrzeń zorganizowaną w ten sposób, by – nie tyle – znosiła sprzeczności, co „grała" nimi i zacierała ich granice, tworząc poza nimi niemożliwą do precyzyjnego nazwania (lub za każdym razem nazywaną inaczej) alternatywę. Kolejną ważną „dyrektywą" jest w świetle w ten sposób sformułowanych usiłowań wers z *Acte mangué*: „Powiedzieć to inaczej niż tak i niż nie" (SH, s. 21). Przypomnijmy: należy dopuścić możliwość mówienia o poezji nie-naiwnej i nie-sentymentalnej. Należy też krążyć w wierszu wokół kategorii, które „opisują" ostateczny punkt dojścia każdego przedstawienia, czyli moment uświadomienia jego niemożliwości. Wyjściem staje się mnożenie językowych świadectw niemożliwej do określenia „trzeciej drogi": „A gdyby wcale nie można było się pokazać od... / z żadnej strony" (T, s. 5), albo: „Leżysz na peronie, który wisi jak weranda w pustym polu" (T, s. 16), lub: „Więc owszem, leć / pierwszym samolotem na Berdyczów lub Barwistan – / tam się spotkamy" (ZK, s. 14), czy też: „I od tej pory / twój każdy krok będzie donikąd, / gdzie na ciebie czekam" (SH, s. 8). Ale – poza dyrektywami (czy „dyrektywami") – cała ta twórczość jest usiłowaniem zniesienia pozornych, zdaniem poety, sprzeczności i biegunów postrzegania świata. Bo kiedy stajemy wobec świata bez nazwy i wobec świata wyposażonego w nadmiar nazw, nie potrafimy już niczego pewnego o nim powiedzieć. Jeśli przyjmiemy bezwzględnie nominalistyczny wariant, zamyka to drogę ku jakiemukolwiek kategorycznemu określeniu. Określeniu, które byłoby przecież samoośmieszeniem. Dorzuceniem jeszcze jednego elementu, który rości sobie prawa do celności, precyzyjności i ostateczności diagnozy, a który w przestrzeni tych wierszy musiałby funkcjonować na równych prawach chociażby z „Ziiuu aauu" Schwittersa-Sosnowskiego.

Kolo się zamyka. Stajemy „w obliczu", jak w wierszu *Trop w trop* i nasuwa się na myśl wyjście w postaci lontu, wysadzenie w powietrze całej konstrukcji krytycznej, „dekalogu" pisania i lektury na poziomie „efektów lokalnych"[20]. Konstrukcji jednakże usprawiedliwionej, bo arbitralnej, ale nieprzypadkowej, towarzyszącej arbitralności nie-systemu poetyckiego Sosnowskiego. Jeśli efekt eksplozji będzie taki, że „publiczność nakryje się nogami", to na pewno nie z powodu niezrozumialstwa. Można o tych wierszach mówić w kategoriach nierozstrzygalności, ale mówienie o „poezji niezrozumiałej" to – podkreślmy raz jeszcze – efekt grubego nieporozu-

19/ Tamże, s. 135.

20/ „A ponieważ w tym wypadku trudno brodzić w ogólnych prawdach i wymowach, najlepiej zająć się oglądaniem powierzchni: elementami detalicznie warsztatowymi na poziomie różnych «efektów lokalnych». Myślę że badanie takich efektów lokalnych może być czymś w rodzaju nauki pisania. Czyli czytania. Czyli tłumaczenia. Czyli raz jeszcze, czemu nie: pisania" (*Rekolekcje...*, s. 80).

mienia wynikającego z lenistwa[21]. Tym bardziej, że włożyliśmy tu minimum wysiłku, pozostając na poziomie „starego" języka i lekceważąc liczne wołania o język nowy, którego domagają się hermetyczne wiersze przełomu wieków. Bez efektownych i błyskotliwych formuł, a przy ich pomocy zapewne też (w końcu nie każdy przeciwnik „poezji niezrozumiałej" musi być *ex definitione* przeciwnikiem nowości literaturoznawczych) da się przecież mówić o *Stancjach*, *Zoomie* czy *Taxi*, tworząc zarys podstaw lektury.

We fragmencie *Bebop de luxe* Sosnowski mówi do mnie-czytelnika, mówi wyłącznie jako poeta i mówi o „wszystkim", a więc także („kradzionym") moim językiem poety-czytelnika, na chwilę przemienionego w krytyka i badacza, co nieuchronnie może prowadzić do petryfikacji („to był nasz lont, bazyliszku?"). Mówi też do innych czytelników, także tych niepojmujących czy też niechcących pojąć ruchu znaczeń w wierszach i wymienności ról:

> Czy ty nie rozumiesz jak się do ciebie mówi?
> Trzeba umrzeć, żeby zostać dobrym gleboznawcą.
> No i umarliśmy. Psiakość, gdzie jest ten szkic
> z dozorami? Szedłem do raju i zgubiłem szlak.
> (KO, s. 58)

Najpierw „ogień dogonił nas w połowie drogi" i podjęliśmy zadanie fikcji krytycznej rekonstrukcji, teraz umarliśmy (po eksplozji i po „końcu imperium") i zostaliśmy dobrymi gleboznawcami-wierszoznawcami. Autor jednak drwi z nas i z samego siebie. I jego, i nasza droga nie kończy się „po śmierci" (starej poezji i starego literaturoznawstwa-krytyki). Do raju jeszcze daleko. Także dlatego, że nie wystarczy zachowywać wskazówek zawartych w „dekalogu" (skoro jednak mamy zmierzać do raju, jakieś wskazówki są potrzebne, choćby zatrącały aprioryczną etyką). Ostatnia wątpliwość, z serii tych, które tu się rodzą, jest być może najistotniejsza. Odległość, o której mowa, wcale nie musi być (w naszym przypadku, nie poety) niezmierzonym dystansem. Wszak „w zgubieniu ścieżka, w zgubieniu ślad". Nasz rekonesans zarysowuje mapę zgubienia. I myślę, że jest to fakt, „w obliczu" którego staje ta pozornie niezrozumiała poezja. Bowiem musi ona teraz wyznaczyć sobie inne drogi ucieczki, inne eksplozje i dewastacje, „poza tym grafikiem" (SH, s. 7). Wydaje się, że poszła ona w tym dziele bardzo daleko. Taka jest powszechna opinia, którą ona sama zazwyczaj neguje lub lekceważy. I raczej opinia ta nie jest prawdziwa. My w każdym razie rozumiemy, jak (i co) się do nas mówi. A ów akt rozumienia prowokuje nas do konstatacji, że wiemy, gdzie znajdu-

---

21/ Już po napisaniu tego tekstu ukazał się tom szkiców stanowiący istotny krok do przodu w procesie „oswajania" poezji Sosnowskiego (zob. *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003). Zwracają tu przede wszystkim uwagę teksty G. Jankowicza (*Sosnowski i nowoczesność*), J. Gutorowa (*Implozja*), K. Francuzika (*Seria wierszy i odbić*), M. Czerkasowa (*„Wild Water Kingdom" Andrzeja Sosnowskiego*). Charakterystyczny jest przy tym brak udziału tzw. krytyki akademickiej w tym przedsięwzięciu.

je się poeta i gdzie znajdujemy się my. Jednak niesłychanie blisko od punktu wyjścia, ale przy tym zupełnie blisko wiersza, który też nie jest u celu. „Cel", niedookreślony w ostatniej regule, zawsze będzie majaczył na horyzoncie. Bez względu na to, jak mocno podejrzane wydają się nam słowa „majaczyć" i „horyzont".

Alina ŚWIEŚCIAK

„Tak się obraca świat w nierzeczywistość". O ruchu i przestrzeni w twórczości Andrzeja Sosnowskiego

Wydaje się, że twórczość Andrzeja Sosnowskiego jest najlepszym przykładem polskiego poetyckiego postmodernizmu. Co prawda, rzadko mówi się *expressis verbis* o samym poecie jako o postmoderniście (on sam też na pewno niechętnie zgodziłby się na taką etykietkę), ale jego teksty często są rozpatrywane w kontekstach charakterystycznych właśnie dla postmodernizmu – w recenzjach i esejach dotyczących Sosnowskiego nierzadko padają określenia w rodzaju „literatura wyczerpania" czy „koniec poezji". „Wyczerpanie" dotyczy zresztą nie tylko literatury, wyczerpani lekturą wierszy Sosnowskiego są przede wszystkim krytycy, z jednej strony – mogłoby się wydawać – bezskutecznie zmagający się z materią wiersza, z drugiej – czerpiący z tych zmagań wiele satysfakcji, podniecający się trudnościami nie do pokonania. Bo im trudniej, tym przyjemniej. Takie mniej więcej refleksje nasuwają mi się po lekturze *Lekcji żywego języka*[1] – antologii tekstów sosnowskologicznych (autor *Życia na Korei* jako drugi, po Tkaczyszynie-Dyckim, doczekał się takiej formy uklasycznienia). Właściwie niewiele można autorom antologii zarzucić. Wszyscy są świetnie przygotowani do tego arcytrudnego zadania, jakim jest pisanie o Andrzeju Sosnowskim, i wszyscy posiadają ogromną samoświadomość w tym zakresie. Tyle tylko, że teksty zawarte w *Lekcji żywego języka* mają być przede wszystkim świadectwem erudycji interpretatorów, a wiersze Sosnowskiego nierzadko są tu traktowane pretekstowo i instrumentalnie. Wszyscy autorzy zgodnie orzekają (a jeśli nie orzekają, przyjmują to jako przedustawne założenie), że o Sosnowskim nie sposób pisać „klasycznie" – używając znanych narzędzi – bo jego teksty do takich narzędzi nie przystają, wręcz przeciwnie: rozbijają i kompro-

1/ *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003.

mitują każdy system, za pomocą którego próbuje się analizować tę poezję. Założenie jest mniej więcej takie: Sosnowski nie dopuszcza do ustalenia się tożsamości wiersza, do zawieszenia nierozstrzygalności, wysyła nie dające się uspójnić sygnały, toteż każdy oparty na próbie scalenia zamysł interpretacyjny musi spalić na panewce. Dlatego „analizy", a raczej różne metody zbliżania się do tekstów Sosnowskiego, polegają tu na tym, że izoluje się z wiersza pojedyncze frazy czy obrazy i obudowuje je rozległymi erudycyjno-filozofującymi komentarzami, nawiązującymi do nowych estetyk i metodologii (szczególnie tych spod znaku samowystarczalności pisma i mowy), bo nowa poezja wymaga nowego podejścia. Ta nowoczesna metoda czytania, wbrew pozorom, jest bardzo wygodna – nie zawłaszczająca (bo niczego nie rozstrzyga, nie zamyka), ale też nie bardzo ryzykowna.

Nie piszę tego po to, by zaprzeczyć wszystkim rozpoznaniom badaczy Sosnowskiego i zaproponować nowy projekt. Zgadzam się oczywiście ze stwierdzeniem, że poezja autora *Konwoju* to permanentnie ponawiany akt niezgody na jednoznaczną wykładnię tekstu, ale nie sądzę, by wymagała ona koniecznie metody czytania homologicznej do jej zasad strukturalnych (trudno lub zgoła nierekonstruowalnych), a już na pewno nie zgodzę się na to, że jest to jedyny sposób czytania Sosnowskiego. Proponuję, żeby zobaczyć tę poezję w świetle metod uznawanych przez jej badaczy za nieprzystające do niej, samokompromitujące się. Chcę jej narzucić poziom uspójnienia, jakim będzie kategoria ruchu i przestrzeni (zagadnienie przestrzeni w tekście należy, jak wiadomo, do kanonu badań strukturalistycznych), i sprawdzić, czy rzeczywiście będzie to gwałt na wierszach Sosnowskiego, skutkujący unieruchomieniem, czyli śmiercią tekstu. Nie muszę dodawać, że ruch i przestrzeń rozpoznaję jako niezwykle istotne elementy tej poezji.

Tak się składa, że we wszystkich awangardowych nurtach poetyckich przestrzeń była kategorią tekstową szczególnie poddającą się nowym wpływom. Od symbolizmu począwszy (szczególnie w wydaniu Rimbauda), poprzez futuryzm, surrealizm, kubizm, na dadaizmie skończywszy, była ona systematycznie rozwarstwiana i rozbijana. Każdy z tych kierunków dawał jednak jakąś ofertę spójności, ramę modalną, wewnątrz której to, co pozornie niesystemowe, przygodne, dzięki układowi odniesień dawało się nazwać i pozwalało czytać w kontekście całości. Nieistotne, czy była to poetyka snu, strumień świadomości, kubistyczne łamanie perspektywy, czy dadaistyczna zasada alogizmu. W przypadku Sosnowskiego problem polega na tym, że żadna z tych konstrukcji myślowych nie może stanowić punktu odniesienia, chociaż niemal wszystkie wymienione techniki – jakkolwiek nie w formie obowiązującej w ramach tych kierunków – są w jego poezji obecne. Najczęściej bodaj autor *Zoomu* indagowany jest o surrealizm. Charakteryzując go, mówi, że kierunek ten posługuje się elementami doskonale znanymi, tekst traktowany jest tu laboratoryjnie, konstruowany z gotowych elementów, *ready mades*[2]. Niezależnie od tego, że literacki surrealizm niewiele ma wspólnego z „przedmiota-

---

Zob. np. *Ta karczma zoom się nazywa. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Jacek Gutorow*, „Kresy" 2000 nr 2-3, s. 25.

mi gotowymi", ze stwierdzenia tego należy chyba wnosić, że teksty Sosnowskiego nie są konstruowane z gotowych elementów, nie dają efektu laboratoryjnego, nie odwołują się do żadnych zasad konstrukcji poza jednostkowymi, współtworzącymi tylko pojedyncze teksty. Taka teza prosi się oczywiście o weryfikację.

Skoro zdecydowałam się na „anachroniczne" czytanie wierszy Sosnowskiego, proponuję postępować zgodnie ze sprawdzoną w tym przypadku metodą, a więc zacząć od przestrzeni świata przedstawionego w jego tekstach (makroprzestrzeni), by następnie przejść do przestrzeni wewnątrzjęzykowej (mikroprzestrzeni), a więc wykorzystać semantykę spacjalną operacji sensotwórczych.

Abstrahując od ryzykownego twierdzenia większości krytyków, że wiersze Sosnowskiego obywają się bez świata, trzeba mieć świadomość konwencjonalności samego sformułowania „przestrzeń świata przedstawionego" – Sosnowskiego sposób „przedstawiania" jest bowiem wysoce „nieprzedstawiający". Gdyby budować mapę jego poetyckich przestrzeni, trzeba by uwzględniać skomplikowany system mylnych odsyłaczy i ewidentnych pułapek. Podstawową jej cechą (podobnie jak cechą samej przestrzeni) jest niedookreślenie – realność ustępuje tu wirtualności, granice pojęć rzeczywistości, fikcji, jawy i snu nie są wyraźne. Na wszystkie te przestrzenie nakłada się jeszcze, najbardziej wyraźna, przestrzeń tekstu.

Już pierwszy tom Sosnowskiego, *Życie na Korei*, to zachęta do zerwania z przyzwyczajeniami każącymi traktować tekst referencyjnie i proklamacja jego autoteliczności. Wszystko, przede wszystkim przestrzeń, jest tu umowne, a czytelnik o niebezpieczeństwie potraktowania rzeczywistości w kategoriach bezwzględności jest informowany wprost:

> I słowa są konwencją, słowa jak złote kwiaty
> piaskownicy wyrosłe na krawędziach świata
> lub kubki rzeźbione w złocie, wypełnione nieznanym
> napojem.
> Świat w nich się przegląda, bez skazy. Czy świat,
> który spada z leukadyjskiej skały?
> Codziennie świat spada z leukadyjskiej skały,
> sformatowane dni idą pod nowy zapis,
> [...]
> tak się obraca świat w nierzeczywistość [...].
> (*Wiersz dla Becky Lublinsky*, ŻnK)

Każdy następny tom rozgrywa się w tej samej niedookreślonej ontologicznie, niepoznawalnej, zdominowanej przez tekst przestrzeni. W utworze otwierającym *Sezon na Helu*, zatytułowanym *Szerokość poetycka zero*, jest to przestrzeń pomiędzy życiem, snem i śmiercią:

> Może właśnie takim ktoś cię pokocha,
> zawiesił głos w tunelu. Lecz myśl

pomknęła górą przez hałas rozjazdów
a nasze ciała powlókł skafander
snu, nabraliśmy szybkości i serce
zakołysało się w gardle jak łza
gdy nastawnie, hangary, neony
krwotok detali w pociemniałych oczach
błyskał za nami jak warkocz komety –
jakiś bóg tam pracował po wszystkich godzinach.
To książki palą się w rękach, krzyknął X, a
ja: czy ktoś poprosi mnie jeszcze o przedmowę
do książki telefonicznej tego miasta?, a Z –
prędzej o posłowie. I nikt nie odnajdzie
pod tą szerokością nas lekkich niczym
pośpiech światła w tunelu, owal
lampki na jego bezimiennym grobie?
Na końcu światła jest tunel.

Przestrzeń świata zewnętrznego można tu uznać za funkcję świata wewnętrznego podmiotu-bohatera, ale można również traktować ją samoistnie. To jego stan – wizji? snu? śmierci? – sublimuje zanikające elementy rzeczywistości. Najpierw konkretne (nastawnie, hangary, neony), potem tylko „krwotok detali". Już sen wystarczyłby, by uprawomocnić tę przestrzeń, zanikającą pod powiekami zasypiającego. Ale na sytuację snu nakłada się tu obraz lotu kosmicznego – bohater, po nałożeniu „skafandra snu", leci w górę. Wszystko podchodzi mu do gardła, potem powoli traci z oczu powierzchnię ziemi i widzi tylko warkocz komety. Jest lekki „niczym / pośpiech światła w tunelu". Ale tunel, światło, „jakiś bóg" i „bezimienny grób" ewokują oczywiście umieranie. Także sytuacja rozmowy pomiędzy X-em, bohaterem i Zet-em pozwala się tłumaczyć we wszystkich trzech paradygmatach – fakt, że bohater nie napisze wstępu „do książki telefonicznej tego miasta", może być sennym majakiem, efektem udania się w podróż kosmiczną, a wreszcie konsekwencją ostatecznego rozstania się ze światem. We wszystkich trzech nakładających się na siebie sytuacjach wyraźny – i uprawomocniony – jest ruch w górę. Wznoszenie się pozbawione jest tu jednak konotacji duchowego wzrostu czy, tym bardziej, mistycznego olśnienia. Niepokojące zakończenie: „Na końcu światła jest tunel", to nie tylko odwrócenie stereotypowych wyobrażeń na temat śmierci. Trzeba dodać: pesymistyczne odwrócenie. Tunel może stanowić również drogę powrotu – ze snu, podróży, a nawet śmierci – a więc może być znakiem optymizmu i nadziei. Rzeczywiście zatem sygnały i symptomy przeciwstawnych znaczeń są tu równoważne, wykluczają ujednoznaczniające interpretacje. Ale przecież stawką w grze interpretacyjnej nie jest i nigdy nie była (nie powinna być) jednoznaczność. Propozycja spójności nie musi oznaczać unieruchomienia, ale powinna dawać – jak w tym przypadku – szansę rozumienia. Niekoniecznie jako zamkniętego procesu (takiego modelu rozumienia Sosnowski, rzecz jasna, nie akceptuje, interesuje go

wyłącznie rozumienie jako czynność nieustannie ponawiana i nigdy się nie kończąca, aspekt dokonany – „zrozumiałem" – nie wchodzi w grę[3]).

Przestrzeń, jakkolwiek ją traktować, ma ułatwić poznawanie i opisywanie świata, nawet jeżeli uznać, że jest tylko porządkującą kategorią naszego umysłu (Kant). Niedookreślenie, rozproszenie przestrzenne zaburza ten proces i zaciemnia opis. Wrażenie nieobecności świata w wierszach warszawskiego autora bierze się m.in. stąd, że relacje przestrzenne są tu zakłócone, że nie sposób wyznaczyć żadnych stałych współrzędnych. Przestrzenne rozproszenie skutkuje płynnością wszystkich pozostałych kategorii tekstu. W *Powstaniu pewnej kolonii* oraz *Powstaniu innej kolonii* podstawową cechą przestrzeni przedstawionego świata jest arbitralność. Plany budowy miasta-świata narzucane są ludności-ludzkości, która wypadła ze swojego czasu, przestrzeń jest tu polem manewrowym, na którym ktoś (despota?, Bóg?, Bóg-despota?) ćwiczy zachowania autorytarne:

> [...] A my: wolnego! Z tym cmentarzem
> na południe i w ogóle rozproszyć
> po podmiejskich działkach, przebić
> przestronne arterie i tunele, wznieść
> napowietrzną kolejkę, wykopać kanały
> i puścić motorówki, promy, wodoloty i precz
> z pamiątkami: niech na mapie zarysują się
> sylwetki buldożerów, powiedział
> (przykładając zapałkę do planu miasta),
> tu będzie teren działań. A później?
> Spuścić mgłę [...]
>
> (*Powstanie pewnej kolonii*, SnH)

> [...] Swobodnie nieswoi
> pójdą gęsiego przez obce terytorium
> szukając przygód poza tym grafikiem.
>
> (*Powstanie innej kolonii*, SnH)

Niby ten świat to tylko mapa, grafik, można je zbagatelizować czy spalić (postmodernizujące interpretacje sugerowałyby pewnie, że chodzi tu o bycie uchylające bycie, o rozchodzenie się świata i języka), a jednak obraz bezwolnej ludzkości, której nic złego oprócz gwałtu narzucenia świata się nie dzieje (wachlarz propozycji przestrzennych jest przecież ogromny), wydaje się niezwykle sugestywny – czas ją opuścił, a przestrzeń wyobcowała. Innymi słowy: rzeczywistość oparta na czasoprzestrzennej arbitralności, a więc nieposiadająca cechy konieczności, sama wydaje się arbitralna i niekonieczna.

Podobnych obrazów osuwania się świata, grzęźnięcia, wykolejania jest w *Sezonie na Helu* znacznie więcej. Generalnie rzecz ujmując: życie zawsze jest „gdzie in-

3/ Zob. *Rzeczywistość jest rozumieniem. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Alina Świeściak*, „Opcje" 2003 nr 6, s. 24-29.

dziej" („Cóż, gdzie indziej inaczej myśli się o życiu"), ale nie wiadomo gdzie, najczęściej „Na jałowym biegu, / w zaułkach dni, bocznych lożach nocy", na pewno poza czasem. Jałowość to zarówno cecha samego świata, jak kondycji ludzkiej. Wrażenie „uświadomionej niekonieczności" jest w wierszach Sosnowskiego bodaj najbardziej podstawowe (jej konsekwencją jest to, wokół czego jego poezja nieustannie się obraca – ból przemijania i śmierć).

Bohater wrzucony jest w przestrzeń i próbuje się z niej wywikłać, szukając rozwiązań pozasystemowych: problematyzując czy kwestionując uporządkowanie przestrzenne (a tym samym miejsce człowieka w ramach tego „porządku"). Problematyzowanie przestrzeni odbywa się również na wyższym poziomie tekstu, w ramach jego konstrukcji językowej. Podmiot-nadawca kwestionuje ciągłość tekstu (a pośrednio i świata), wcinając pomiędzy warstwy opisowe i *quasi*-opisowe struktury metatekstowe. Wrażenie przestrzenności nie zostaje jednak zupełnie zniesione, ponieważ w każdym tekście mamy do czynienia z ruchem. Jest on substytutem zakwestionowanej przestrzeni. Jego ośrodek rzadko stanowi element makroprzestrzeni, znacznie częściej usytuowany jest w mikroprzestrzeni tekstu lub w świecie wewnętrznym podmiotu-bohatera.

Podobna sytuacja ma miejsce w następnym tomie Sosnowskiego – *Stancjach*. Tutaj również podstawową cechą rzeczywistości jest ruch, płynność. Przestrzeń świata przedstawionego poddawana jest prawom snu, wizji lub filmowego nakładania się obrazów – zależności pomiędzy poszczególnymi obrazami nie są, rzecz jasna, oczywiste. Co istotne – w *Stancjach* wyraźniej niż dotychczas przestrzeń świata przedstawionego poddawana jest ingerencji języka. Bohater *Listu znad Morza Białego* stoi na balkonie i obserwuje przez lornetkę, jak „biały puch opada na senne kombinacje", nurza się w tej sennej przestrzeni, która zmienia się w przestrzeń oceanu, przywołującego na zasadzie kontrastu egzystencjalny czas bohatera. Od tego momentu nieustannie balansuje pomiędzy światem własnego pokoju a przestrzenią snu i wizji. Koniec można by czytać jako wpłynięcie w strefę śmierci:

> [...] Przestrzeń zwija się w kłębek i czas staje nad ranem
> Sen na mnie przychodzi bezwonnym czarnym łanem
>
> Gdy czołem uderzę w horyzont i gdy głowę złożę
> Sen przychodzi głęboki i wtedy podchodzi morze
>
> Ogląda dotyka pulsu nasłuchuje oddechu o brzasku
> I bierze mnie w fale i nie ma śladów na piasku

Mamy tu do czynienia ze zwielokrotnioną kompozycją szkatułkową, snem we śnie, bo w ramach konstrukcji sennej (od początku wyraźna poetyka snu) pojawia się motyw snu, a w nim motyw śmierci. Względna przestrzeń rozpływa się w bezwzględnym czasie. Rzadki u Sosnowskiego regularny rytm wzmocniony rymem (eksponującym motyw czasu) wydaje się znakiem dystansu, metapozycji wobec tego, co jest przedmiotem opisu – przywołana w tej formie tradycja, przede wszyst-

kim symbolistyczna, w której rytm wiersza interferuje z rytmem tajemnicy wszechświata i tajemnicy ludzkiego wnętrza, zostaje tym samym wzięta w nawias, potraktowana jako gra konwencji, po prostu użyta.

Motywy akwatyczne pojawiają się w *Stancjach* prawie w każdym tekście. Niemal wszędzie też wchodzą one w relacje z motywem i poetyką snu. Wszechobejmujący ruch to przede wszystkim płynne kołysanie się – w górę i w dół; intensywniejsza faza ruchu to lot i jego pochodne – szybowanie, spadanie. A wspólnym mianownikiem wszystkich tych stadiów i rodzajów ruchu jest czas – przemijanie. Wypadanie z orbity indywidualnego czasu i odnajdywanie się w niej. Być może dla Sosnowskiego – tak jak dla Prousta – nieciągłość jest przejawem tęsknoty do ciągłości i formą jej poszukiwania, a rozbijanie przestrzeni zmierza do scalania na płaszczyźnie czasu subiektywnego. Nawet jeżeli tak jest, to udziałem Sosnowskiego, bardziej niż autora *W poszukiwaniu straconego czasu*, jest poczucie jałowości takiego przedsięwzięcia. W każdym razie na powierzchni tekstu mamy do czynienia przede wszystkim z wrażeniem nieciągłości. Technika przypominająca strumień świadomości, do której wiersze Sosnowskiego często się zbliżają (rzecz jasna, świadome tej bliskości), daje efekt rozbicia elementów, które nie mają już zostać scalone. Trudno powiedzieć, czy sen i wizja rozbijają tu realność, czy też jest odwrotnie. Zależy, co uznamy za ontologicznie i epistemologicznie ważniejsze. Jako że najistotniejszy jest podmiot i stany jego świadomości (a także nieświadomości i podświadomości), rzeczywistość (tak zwana „realna") schodzi na drugi plan. Liczy się o tyle, o ile staje się budulcem stanów mentalnych. W wierszu zatytułowanym *Warszawa* miasto to, wraz z jego smutnymi przestrzeniami, wyłania się ze wspomnienia dziennika telewizyjnego i przelewa w sen, by się w nim skurczyć, zwinąć i zmarszczyć. Stolicę ratuje przebudzenie się bohatera. W tym wypadku sen stanowi jednak ramę modalną, legitymizującą luźną kompozycję i karykaturalne zmiany przestrzeni.

Relacja pomiędzy wizją i rzeczywistością inaczej wygląda w tomie *Oceany*. Tutaj również wyraźny jest motyw deziluzji. Podmiot-bohater poddaje się oceanicznej wizji, ponieważ „stan oceaniczny" jest dla niego stanem tworzenia. Powtarzające się elementy „rzeczywistości niewizyjnej" – muzyka rockowa, wonna mokka – mają tylko pomagać w osiągnięciu natężenia zmysłów, sprzyjającemu przejściu na „drugą stronę". Ale granice między rzeczywistością realną i wirtualną są celowo zacierane, światy te posiadają identyczny stopień realności/nierealności. Manieryczność powtórzeń motywów kawy i muzyki, czyli „bieguna realności", czyni z nich ośrodek wizji, a więc powoduje odklejanie się od rzeczywistości, natomiast rozmowa z wiatrem i inne elementy wizji konstruowane są jako bezpośrednia relacja z wydarzeń z życia bohatera. *Oceany* nie proklamują jednak idei o niemożności wyznaczenia granicy pomiędzy realnością i wirtualnością – świat wizji jest tu skażony sztucznością, wyraźnie wyczuwa się autoironiczny dystans (przede wszystkim w stylizacjach, np. w stylizowanej biblijnie mowie wiatru). Wzniosłość wizji jest pozorna. Ostatnia zwrotka zawiera ostateczną deziluzję („Wiedziałeś! Wszystko to tylko cień / zdarzenia i przygody, sposób na codzienne odrętwienie") – ale nie

chodzi przecież o kpinę z czytelnika. Problem twórczości jako wydobywania z przestrzeni nieznanego, a także problem radzenia sobie z przemijaniem pozostał.

Jak wiadomo, jednym z elementów rozprzężenia konstrukcji przestrzeni świata przedstawionego w wierszach Sosnowskiego jest ostentacyjne rozbijanie jej przez ingerencję języka. Język nie ma tu znamion tranzytywności, przechodniości, nie stanowi łatwego medium, za pomocą którego można oglądać świat (jeżeli tak się zdarza, to jest to medium zwodnicze, niewiarygodne). W *Oceanach* poddawanie się językowi, wzniosłemu stylowi wizji również pełni funkcję dezintegracyjną. Wiersz zaczyna „pisać się" językiem tej wizji, jakby nie mógł się od niego uwolnić. Podobna sytuacja ma miejsce w innych tekstach *Stancji*, nieraz ingerencja następuje bezpośrednio, np. w wierszu *Trop w trop*: „No i ogień dogonił nas w polowie drogi / i klapser już za moment da nam sygnał. / Broczyliśmy, wróć, kroczyliśmy a teraz / w nogi i z górki [...]" (podkr. A. Ś.). Wcześniej demonstrował Sosnowski świadomość opresji stylistycznej, z której wydobywał się nagłą zmianą tonu, teraz demonstruje wtargnięcie języka w przebieg formułowania myśli i, co ważniejsze, w strukturę świata.

Znacznie więcej śladów językowych ingerencji w przebieg narracji i strukturę świata przedstawionego odnaleźć można w *Konwoju. Operze*. O koncepcji *Konwoju* mówi Sosnowski w rozmowie z Jackiem Gutorowem: „*Konwój* ma genezę językową, chodziło o próbę napisania tekstu rozwijającego się z jednego słowa [...]"[4]. Historia zaczyna się od pytania, czym mógłby być konwój, i właściwie na nim się kończy. Jedyna w miarę pewna odpowiedź na to pytanie brzmiałaby chyba: mógłby być wszystkim, ale raczej jest niczym, jest permanentną możliwością, która przechodzi w akt jedynie na drodze realizacji językowej. W *Konwoju* nie ma świata przedstawionego jako takiego, brak nawet fragmentarycznych sennych fabuł charakterystycznych dla poprzednich tomów. *Konwój* w całości „dzieje się" w języku. Poszczególne fragmenty wywodu spaja nie logika snu, wizji czy montażu filmowego, ale logika nieprzewidywalnych asocjacji językowych. Sosnowski wiąże pojęcie konwoju z przeróżnymi, dalekimi od bezpośredniego kojarzenia kategoriami i pojęciami, rozbudowuje je w obrazy, obrazy te rozdyma do granic możliwości, a następnie porzuca, dając się ponieść kolejnemu skojarzeniu. Niektóre z nich, szczególnie intensywne i semantycznie ważkie, powracają, za każdym razem poddane presji innej asocjacji. Weźmy na przykład taką sytuację: konwój wiąże się ze znakiem zapytania – skąd konwój, czym jest konwój, jakie są cechy konwoju, czy początek konwoju to początek wszystkiego, a historia konwoju to historia czasu?

4/ I dalej: „Pomysł polegał na tym, że «konwój» to słowo w swej głębi potencjalnie doskonałe, niemal tak dobre jak «proces», a jednak nieco zbyt skomplikowane, zbyt romańskie, zbyt matowe, zbyt płaskie, zbyt wyrafinowane, więc upokorzone, bez większych widoków na karierę [...]. Na pewnych znaczeniach słowa «konwój» (nie na samym słowie) można by zbudować dużą konstrukcję metafizyczną [...]. Mój pomysł polegał na tym, aby wyjść od nieszczęśliwego słowa i przez cały czas patrzeć, co się kroi jako taka czy inna konstrukcja alegoryczna, i w jaki sposób pomagać takim konstrukcjom w szybkim rozpadzie". Cyt. za: *Ta karczma zoom się nazywa...*, s. 22-23.

Znak zapytania jest racją bycia konwoju, utrzymuje go przy życiu: „Czyżby wszystko chcieli zepsuć jakimś niewydarzonym komunikatem, świadczącym o całkowitej pewności, jakąś staromodną ideą, stawiającą w pełnym świetle słusznej odpowiedzi to, co utrzymywało konwój pod znakiem zapytania? Na dobre? Na złe?" (K, s. 17). Konwój wiąże się oczywiście z ruchem, płynnością, a stawia czynny opór stałości i znieruchomieniu. Znak zapytania to ruch właśnie, oczekiwanie na coś, co nie może się zdarzyć, bo każde spełnienie, ulga pewności to inercja, śmierć konwoju. Utwór ten obfituje zatem, tak jak to było w poprzednich tomach Sosnowskiego, w metafory ruchu i – tak jak poprzednio – żywioły wody i powietrza są tu szczególnie uprzywilejowane. Płynność dotyczy tutaj jednak przede wszystkim ruchu znaczeń: na przykład pytajnik przypomina brzuch spinakera okrętu przyjmującego kurs na „gdzie indziej". Metafora morskiej podróży przechodzi w metaforę zabawy w „widnokręgi", a ta ustępuje obrazowi „zapytującej erotyki", składający się na ów obraz hałas stanowi przejście do następnej sekwencji, mianowicie sytuacji ulicznej utarczki gangstera z przechodniem – jego „pytający truchcik" daje asumpt do rozważań na temat interrogatywności chodzenia w ogóle, a ta z kolei do uwag o powszechnej interrogatywności. I tak dalej. Tryb narastającego pytania rozbija nieustannie tok wywodu (jeżeli wywodem można nazwać ten popis totalnej asocjacyjności myśli) – wywodu na temat znaku zapytania:

> [...] nawet najdziksze instalacje pytajnika w najbardziej nienaruszalnych zakątkach codzienności powodują narastanie nader interesujących efektów, stawiających życie codzienne konwoju w świetle. W świetle? Tak jest, bo znak zapytania, powoli przestając być znakiem, stopniowo opadając na wszystko jak błyszcząca kurtyna w teatrze, a więc tracąc prostoduszność relacji odnoszenia się do czegokolwiek bądź, zaczynał funkcjonować jak filujący ekran, reflektor, tarcza ze srebrnej folii umieszczona gdzieś z boku tła, aby rzucać rozproszony, acz istotny blask na zmieniające się oblicze całości... (K, s. 21).

Rzeczywiście, metodę postrzegania rzeczywistości (konwoju?) przez Sosnowskiego można by nazwać metodą „rozproszonego blasku rzucanego na zmieniające się oblicze całości", postrzegania, którego pryzmat stanowi znak zapytania, coraz bardziej panoszący się w przestrzeni tekstu:

> Nie tu. O co chodzi? Nie w małej kupce pierza i krwi, zapewne, nie w tym miejscu, nie w tym czasie i, na Boga, nie w ciemni, nie na zdjęciu, nie w podobieństwach, nie w tych słowach, nie w innych słowach, nie w znakach? Nie w patrzeniu? Nie w czytaniu? Gdzie indziej? Kiedy indziej? Indziej? Czy to miejsce, czy czas? Czy może coś jeszcze indziej? Indziej! Ale co – indziej? No i jak – indziej? (K, s. 23)

Semantycznie bliskie znaku zapytania są przeczenie i milczenie. Wszystkie trzy stanowią niepewny, ale jedyny ratunek przed rozpleniającym się językiem, aspirującym do pewności i powszechności. „Nie" powtarza się tu wielokrotnie i na różne sposoby, a milczenie obecne jest w tekście nie tylko jako temat, ale również fizycznie. „Biel dziewiczej stronicy" jest dosłowną bielą nie zapisanych stronic. Jakkolwiek niedosłownie dziewiczych, bo każda strona książki jest chociaż częściowo

naruszona, każda złamana pismem (dziewictwo jest gdzie indziej?). Milczenie doskonale jest tak samo niemożliwe jak doskonały język („bo czyż na każdym kroku nie znajdujemy przykładów kurczenia się języka, wyciekania języka z naszej społecznej przestrzeni, jego postępującej atrofii?", K, s. 25). Ale na czym właściwie polega owa niedoskonałość, atrofia, skoro *Konwój* to erudycyjno-retoryczny popis, dowód na to, że z językiem można zrobić niemal wszystko? Bo przecież owe spektakularne wykolejenia, ześlizgiwanie się języka na boczne tory, w bagna i przepaście (jedne obrazy przechodzą w inne, te potykają się nagle o słowo, które powoduje zmianę toru. To samo grozi cytatom, np. cytat z *Naszego specjalnego wysłannika* Krynickiego ześlizguje się w autocytat z *Sezonu na Helu* – zob. K, s. 25), te liczne wypadki i katastrofy językowe to tylko pozory tragedii. Może Sosnowski zabawia się naszym kosztem? Chce, żebyśmy uwierzyli w rzekomą oczywistość agonii języka, a tak naprawdę – jako bezwzględny władca w przestrzeni swojego tekstu, potrafiący narzucić czytelnikowi każdą, nawet najbardziej absurdalną analogię – głosi jego (języka) chwałę? Oto przykład prowadzenia bezwolnego odbiorcy na cienkiej nitce językowej wyobraźni wszechwładnego (?) autora:

> A jednak! Jednak przyjrzyjcie się obrazowi troszeczkę uważniej! Jak dziwnie te rozwiane włosy przypominają nitki zaczynającego się deszczu, nieprawda? A te otwarte jak do śpiewu usta sugerują być może ulotne fanfary frunących pospiesznie nimbusów, a te rozszerzone źrenice mogą przecież świadczyć o niecierpliwości, której tak dużo widzimy ostatnio na przedmieściach... (K, s. 27)

Rzeczywiście, ujawnianie związków pomiędzy obrazami, odsłanianie „podszewki" dyskursu można by potraktować jako demonstrację władzy autora – głównie nad czytelnikiem, któremu wszystko można narzucić, ale też nad językiem, który nie wypracował mechanizmów obronnych, pozwalających mu uniknąć zgwałcenia przez wyobraźnię autora. Z drugiej strony jednak ów mechanizm deziluzji można uznać za świadectwo władzy samego języka, który samowolnie narzuca – autorowi i czytelnikowi – swoje dowolne sensy. Ta druga interpretacja byłaby pewnie bliższa samemu Sosnowskienu i lansowanej przez niego – ponowoczesnej z ducha – idei niedochodzenia do sensu, nieustannie ponawianego i nigdy niekończącego się procesu rozumienia. Dlatego w *Konwoju* od czasu do czasu powraca temat permanentnego otwierania jako drogi zastępczej, pojawiającej się zamiast – zamykającego – rozumienia, przy czym rzecz nie polega na dochodzeniu do celu zastępczą drogą, w grę wchodzi inny cel, którym jest konieczność satysfakcjonowania się brakiem celu: „[...] musimy na razie zadowolić się półśrodkami i po prostu otwierać! Aby konwój mógł najzwyczajniej w świecie zaznać pełni swojej pełni" (K, s. 30). Pojawiający się na końcu tekstu katalog możliwych znaczeń słowa „konwój", wykorzystujący materiał słownikowy (języków obcych, wyrazów obcych i słowników etymologicznych), szukający semantycznego uzasadnienia tego słowa w zestawieniu „con" (z) i „voi" (droga), bynajmniej nie stanowi zamknięcia rozważań, ale wprowadza nowe możliwości, po raz kolejny zatem – otwiera. Termin okazuje się doskonale pojemny, wręcz omnipotentny. Nie mniej silne jest jednak

w *Konwoju* wrażenie rozpraszania się języka, wyczerpywania jego możliwości, zanikania (sensu, fabuł, formy itd.). Chociaż nie końca. Bo nie może być końcem stan, po którym następuje ciąg dalszy. Co prawda o dołączonym do *Konwoju* tekście *Bebop de Luxe i* o *Operze* Sosnowski mówi jako o nieudanych próbach ratowania narracji życiowych i mało optymistycznych pozostałościach po niszczącym działaniu konwoju, ale przecież w jego twórczości optymizmu nie było nigdy, a stan „po końcu" jest stanem danym od początku.

Pora zatem na *Zoom*. Tytuł (zoom to urządzenie zmieniające ogniskową obiektywu, a więc zmniejszające lub powiększające obraz, w celu zachowania ostrości widzenia) może sugerować rolę zmienności perspektywy w oglądzie rzeczywistości. Mógłby on zatem pełnić rolę tytułu dla całej twórczości Sosnowskiego. W przypadku tego tomu owej rzeczywistości, czyli śladów świata zewnętrznego wobec podmiotu, jest jeszcze mniej niż dotychczas. Nadal jednak płynność jest podstawową zasadą organizującą ruch sensów w tekście. Jakkolwiek ruch ten przebiega nieco inaczej niż dotychczas. Co prawda nadal obecne są charakterystyczne dla twórczości Sosnowskiego żywioły (woda i powietrze), poeta nie wpisuje już jednak metafor lotu i pływania w ramy modalne, nie buduje uprawdopodabniających sytuacji lirycznych. Wiersze *Zoomu* przypominają kolaże różnych dyskursów, szczątki pozostałe po katastrofie języka. Słowa i obrazy nie zawierają tu nawet tymczasowych rozejmów, nie dochodzi do ich rozpraszania, bo niewiele zostało do rozproszenia.

Jacek Gutorow w recenzji *Zoomu* stwierdził, że jest to poemat o bólu[5]. Trudno się nie zgodzić, że ból i cierpienie stanowią jeden z poważniejszych problemów całego tomu, ale tak wyraźne wyeksponowanie go sugeruje pewien porządek, nawet hierarchię, a więc cechy, których *Zoom*, według mnie, nie posiada. Gutorow stwierdza ponadto, że ów ból rozumiany jest tu jako sytuacja egzystencjalna. Niby trudno zaprzeczyć egzystencjalności bólu, przecież zawsze jest on doświadczeniem konkretnej jednostki w konkretnej sytuacji, ale mam wrażenie, że „zoomowy" ból jest uczuciem nieprzesadnie związanym z doświadczeniem indywidualnym, jakkolwiek oczywiście wynika z indywidualnej perspektywy odbioru świata. Ów ból związany jest przede wszystkim z poczuciem rozpadu, który nastąpił wcześniej, a który mogliśmy obserwować w poprzednich książkach. Ich podmiot zachowywał się jak badacz – świadomy procesu rozpadu, potrafił czerpać jeszcze przyjemność z wiwisekcji, jakiej dokonywał na sobie i rzeczywistości. Teraz beznamiętnie obserwuje świat po katastrofie, jak w tekście zatytułowanym *Szybki transport*. Jako jeden z nielicznych w *Zoomie* wierszy posiada on wyraźną ramę modalną i w całości odnosi się do jednej sytuacji – oglądania zdjęcia sprzed lat. Na tę zwykłą sytuację nakłada się jednak narracja o czasie. Poszczególne elementy fotografii są różnymi jego symptomami. Światło jest, w przekonaniu podmiotu, znakiem końca świata, a więc wszystko, co widać i, jak należy rozumieć, co zdarzyło się później, działo i dzieje się po końcu świata, czyli po dokonaniu się

5/ Zob. J. Gutorow *Przypisy do legendy*, „Odra" 2001 nr 4, s. 117.

czasu. A co się dzieje? Właściwie nic – ktoś ogląda zdjęcie sprzed lat, w gotowości na coś, co musi się stać, bo już kiedyś się stało. A zatem koniec świata nie przynosi żadnych konsekwencji poza świadomością tego, co się dokonało.

Ciekawszy niż konstrukcja przestrzeni (na – niewątpliwie znaczącą – przestrzeń Błędnych Skał nakłada się przestrzeń oceanu, sytuacja dalekomorskich regat, a więc całość zmierza w kierunku metafory życia-podróży-błądzenia) wydaje się w *Szybkim transporcie* motyw światła. Światło i jego pochodne – blaski, odblaski, błyski, lśnienia, refleksy, skrzenia, cienie, odbicia itd. – stanowią w twórczości Sosnowskiego element stały i z punktu widzenia interpretacji dosyć frapujący. Jeżeli bowiem założyć, że poezja ta relacjonuje stany postępującego rozproszenia (podmiotu, świata, języka), to nie ma tu miejsca na orientację metafizyczną, jaką ewokuje zazwyczaj symbolika światła. *Szybki transport* dowodzi, że motywu tego nie należy rozumieć metafizycznie – w klasycznym rozumieniu słowa „metafizyka". Światło, a właściwie jego ślady, to raczej znaki końca, resztki, odpryski. Ale, co istotne, także odpryski i odblaski Tajemnicy światła. Tak pojęta świetlna metaforyka podpowiada również sposób interpretowania świata i życia ludzkiego – jako tajemniczego mgnienia: „Moje życie jak kreska wody na okularach / lub odwrotnie, jak warkoczyk dymu / za samolotem, który nie mógł spaść" (*Świadectwo pracy*, SnH), „czy nie pragnąłeś być jedynie perspektywą, / polem mojego widzenia, nie zaś rzeczą olśnioną / bladymi płomykami na twoich ciemnych szkłach" [*Ostatki (11/12 sierpnia 1993)*, SnH][6].

W *Zoomie* motywowi światła towarzyszą dodatkowe efekty – efekty specjalne charakterystyczne dla popkultury. Oto dzisiejsza wersja metafizyki światła:

> [...] i było lato, ekstra, a może wręcz ultra
>
> light, mam na myśli światło, i wkrótce
> słońce krwawiło w górze jak peleryna supermana
> i sączyło się za mną jeszcze jakiś czas
> żyłkami ostatnich promieni,
> [...]
> w nocy, bo diamentowe smugi w powietrzu
> utrzymują się przez dziewiętnaście godzin,
> więc nasze miasto ma wygląd fosforyzującej krzyżówki
> bezustannie rozwiązywanej przez policję
> [...]
> gdzie jest moja jedyna głębinowa ryba,
> jej lucyferyna, jej bioluminescencja,

6/ I jeszcze: „Czy nie lepiej być falą / światła? Refleksem w ciemnych okularach, / tęczą na oficerkach, plamą ciepła / na skórzanej kurtce – och, po prostu być / wieczornym błyskiem w twoim oku, otrzeć się / o krawędź łzy, zamigotać na ostrzu / wskazówki budzika i zapalić się / w zapalniczce, którą zbliżysz do ust! / Wybłysnąć jak zwiastun w źrenicy i być / tak szybkim, szybszym niż podmuch / żądzy pod powieką! Więc żyć w mgnieniu / rzęs, a w końcu stężeć w głos – cień / światła?" (*Tännhauser*, SnH).

i skąd w takim razie to dziwne zatrzęsienie
światła na głębi i w moich śpiewających płucach,
i między wierszami. Właśnie.
Skąd tyle światła?
Głębinowa elektrownia? Wembley na dnie?
Podwodne wydanie Pegaza?
[...]

(*Grimoire*, Z)

W tym samym wierszu mamy jeszcze wyłaniającego się znikąd „srebrnego faceta", który przedstawia się „My name is Bond, James Bond" i chce, żeby zrobić mu legendę – legendę mapy dna, którą ma do sprzedania. Asocjacje są tu, jak w całym tomie, manifestacyjnie odlegle. Rzecz kończy się pastiszem postmodernistycznego wywodu:

[...] We trzech zaczniemy gruntowne obrady
na temat wszystkich jasnych głębi, co nas gubią.
Trzy możliwości widzę w trójcy zwięzłych pytań:
Sama legenda czy też sama mapa?
Może możliwość samej tylko mapy?
Może też sama niemożliwość dna?

Poemat zatytułowany *Zoom* również kończy się motywem deziluzji, chociaż ani przez moment nie dawał złudzeń co do „prawdy" zdarzeń. Światło, które mogłoby w innych okolicznościach kojarzyć się z wiedzą, jest tu światłem ekranu, ale nie jako narzędzia służącego odbijaniu rzeczywistości, tylko jako sposobu produkowania jej symulakrów, „bez głębi i śladu powierzchni, / choć wyczuwasz niepewną grząskość niemal materialną, gdy niektóre słowa zamierają w locie i jakby w stopklatce / tkwią przelotnie w naszym powietrzu, które nie jest nasze".

O tym, jak ważny jest motyw światła w poezji Sosnowskiego, świadczy nie tylko częstotliwość jego występowania, ale także związek z najważniejszymi tematami tej poezji, przede wszystkim z problematyką końca – czy raczej permanentnego kończenia się, wygasania, zaniku. *Zoom* zamyka wiersz *Inne oczy słońca*, ostatni obraz tego tekstu zbudowany jest właśnie na motywie światła:

[...] inne oczy

nieba, które tak bardzo nie lubi powieści,
że przysyła nam bez przerwy inne wersje końca
w każdej zmianie w scenach dziwnego widzenia
za porozumieniem stron, lecz w amoku światła,
które zawsze przychodzi ze źle ukrywaną twarzą.
Powiedzmy, że „miesiąc", jasna strona studni [...].

Ostatni wydany przez Andrzeja Sosnowskiego (a zarazem kolejny pisany „po końcu świata") tom nosi tytuł *Taxi*. Nie ma w nim powagi *Zoomu*, zastępuje ją zo-

rientowana na przyjemność gra konwencjami i cytatami, w tym gra ze sposobami czytania poezji autora *Konwoju*, ze stawianymi jej przez krytykę zarzutami. Tutaj rozplenianie się znaczeń, rozpad fabuł i struktur jest chyba najbardziej spektakularny, a ucieczka przed znaczeniem najbardziej skuteczna. *Taxi* przedstawia „krajobraz po dekonstrukcji". Jak mówi Sosnowski w *Wyjściu awaryjnym* – „Wątek nitki bez kłębka. Kłębek, żadnej nitki / w zasięgu pola, wzroku". Niektóre wiersze przypominają eksperymenty dadaistyczne czy pokrewną im metodę mechanicznego generowania tekstów opracowaną przez grupę OULIPO (S±7), trudno doszukać się w nich jakiejkolwiek logiki, są one przede wszystkim popisami wyobraźni, rozległości skojarzeń literackich i językowych, językowej kreatywności lub ucieczką w stronę absurdu. Przestrzeń komunikacji z czytelnikiem jest tu zredukowana do minimum (np. *Rzegoty*, *Hilda Möbius*). Większość jest po prostu manifestacją przygodności, umowności językowej, opowieścią o potyczkach języka z rzeczywistością – potyczkach, z których tylko język wychodzi cało, bo to on jest dostawcą niewyczerpanego repertuaru form (*Lekcja żywego języka*).

Do znanych już z poprzednich tomów sposobów rozbijania przestrzeni świata i przestrzeni wewnętrznych dochodzi jeszcze jeden – pojawia się dodatkowa płaszczyzna służąca i zarazem podlegająca rozbiciu. Jest nią rzeczywistość sieci internetowej. W wierszu *Białe szaleństwo* nabiera ona cech metafizycznych, jest rzeczywistością kosmologiczno-magiczno-religijną. Ale po wizji komputerowego nieba następuje przebudzenie:

> A syn mówi, że zaniedbuję operację *Save As*
> i że wszystko kiedyś mi wetnie, i zobaczę,
> Zachowaj jako, mówi. Jako co? To zależy.
> Mógłby być jakiś adres. mailto:sos@now.ski

Inaczej jest w *Hildzie Möbius* (wiersz ten jest rodzajem przestrzennego eksperymentu – naśladuje wstęgę Möbiusa, a zarazem nieregularny obrys fali, bo rzecz dotyczy – między innymi oczywiście – powodzi), gdzie znaki z klawiatury komputerowej (a zarazem z telefonu komórkowego, bo wirtualna sieć jest również siecią telefonii komórkowej) rozbijają i tak już daleko przekraczający granice spójności tekst.

Wydaje się, że rozbicie nie może iść dalej, jeżeli chcemy jeszcze mówić o wierszu, a więc o całości zorganizowanej semantycznie, i o przestrzeni komunikacji z czytelnikiem (która to przestrzeń w kolejnych tomach warszawskiego poety staje się coraz ciaśniejsza). Spójność tekstu może być poddawana przeróżnym próbom wytrzymałości, ale jej ostateczną granicą jest chaos, a więc szum informacyjny, entropia. Jakkolwiek i one mają swój porządek i swoje metody opisu. Z tym że język tego opisu dostępny jest grupie ludzi, której liczebność mieści się w granicach błędu statystycznego. Być może o to właśnie chodzi Sosnowskiemu – by komunikować się z garstką wtajemniczonych. W *Taxi* ten projekt niemal doczekał się już realizacji. I komunikacja, co istotne, nie jest zapośredniczona przez sens. Dla wielu interpretatorów Sosnowskiego (czego dowodzi wydana właśnie antologia *Lekcja*

żywego języka) nierozumienie jest bowiem kategorią znacznie atrakcyjniejszą niż rozumienie. „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca" – mówi Sośnowski w *Wierszu (Trackless)*. Bezdomność przystaje chyba do wiersza postmodernistycznego. Jest ona również kategorią przestrzenną – stanem zawieszenia w przestrzeni, rezygnacji ze stałości miejsca na rzecz zmienności przemieszczania się. Także w zakresie sensu. Bezdomność mogłaby zatem być alegorią tej twórczości.

Po „wyjściu z domu" tekst narażony jest na wiele niebezpieczeństw, może na przykład trafić w nieodpowiednie ręce. Sosnowski (nieprzesadnie wrażliwy to ojciec) nie przejmuje się jednak jego losem – pozwala na wszystko[7]. Dopuszcza nawet strukturalistyczne interpretacje. A w związku z tym, że czytałam też parę innych, twierdzę (i będę tej tezy bronić do końca), że nie jest to najgorsza rzecz, jaka może się przytrafić wierszowi Sosnowskiego.

7/ Zob. *Przyjemność jest rozumieniem...*, s. 28.

Bogusława BODZIOCH-BRYŁA

Tam, gdzie „ślimaki rozmawiają o wieczności"[1], czyli Adama Zagajewskiego marzenie o trwaniu

Gdzie jest istnienie, które było,
dawne cywilizacje i zachody słońca
łagodne miasta na wzgórzach, wieże,
gdzie jest śpiew mnichów, płomień,
gdzie się podziały minione pokolenia,
tak obiecujące i pełne nadziei?
[...]
Byłem w lesie i patrzyłem na liście
spalone przez przymrozek.
Pająki huśtały się na długich nitkach
jakby bawiąc się żałobą i śpiewając:
To, co było trwa w wyobraźni.
To, co jest czeka na zniszczenie
[*Piosenka pająków*, *Płótno*]

Nawet w wielkim mieście zapada niekiedy cisza
i słychać, jak po chodniku, pchane przez wiatr,
przesuwają się zeszłoroczne liście, w ich
niekończącej się wędrówce ku zniszczeniu.
[*Cisza*, *Jechać do Lwowa*]

1/ A. Zagajewski *Jechać do Lwowa*, w tegoż: *Jechać do Lwowa*, Londyn 1985. Cytowane fragmenty utworów poetyckich pochodzą z następujących tomików Adama Zagajewskiego: *List. Oda do wielości*, Kraków 1982; *Jechać do Lwowa*, Londyn 1985; *Płótno*, Paryż 1990; *Ziemia Ognista*, Poznań 1994. (Dla oznaczenia kolejnych tomików stosuję następujące skróty: L.O.D.W.; J.D.L.; P.; Z.O).

[...] Oto ruiny
gotyckiej katedry,
śmiech
i zniszczenie.
[*Ruiny, Płótno*]

Stopniowanie, którego dokonuje Zagajewski, nieuchronnie prowadzi ku nicości. Jego świat unicestwia się sam. Jest czymś w rodzaju czarnej dziury, pochłaniającej wszystko, co znajdzie się w jej pobliżu. Pochłania więc sam siebie. Ludzi, budowle, wszelkie oznaki życia, cywilizacji, kultury. „Świat jest okrutny, pożera się / nawzajem, jest okrutny, okrutny" [*Okrutny*, P.]. Mechanizm samozagłady został wpisany w strukturę wszechświata: „Młodość zamienia się w nicość w ciągu jednego dnia, twarze dziewcząt zamieniają się / w medaliony..." [*Lawa*, P.]. „Radość minionej chwili zamienia się / szybko w czarny kaptur z otworami / na oczy, usta, język i żal" [*Requiem dla żyjących*, P.]. Różny jest tylko czas trwania owej „wędrówki ku zniszczeniu".

„*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*" („Dawna róża trwa w nazwie, nazwy jedynie mamy")[2]. Zagajewski, zdając sobie sprawę z nieuchronnej konsekwencji upływu czasu, próbuje stworzyć świat temu prawu nie podlegający, świat zbudowany właśnie z nazw, który stanowiłby metonimię samego siebie. Próbuje stworzyć Antologię, Księgę Totalną, dokumentującą wszystko, co cenne, a co ulega lub ulec może zniszczeniu. Świat utrwalony w nazwach nie będzie podlegał zwykłemu porządkowi czasowemu. Możliwe stanie się dwukrotne wejście do tej samej rzeki. Czas zostanie zatrzymany lub będzie charakteryzował się odwracalnością, będzie Święty.

W tomie esejów zatytułowanym *Solidarność i samotność* pisze Zagajewski:

> Istnieją [...] dwa bogactwa, dwie siły, bardzo do siebie podobne i jednocześnie zupełnie inne. Jedna tkwi w samym świecie, w ludziach, którzy działają, walczą, kochają. Jej autorem jest Bóg. Druga natomiast wypowiada się w obrazach, książkach, w muzyce, w filmach – i jest echem pierwszej. Jej autorami są ludzie.[3]

Wyodrębnia więc świat stworzony przez Boga i stworzoną przez człowieka Kulturę, przy czym zauważyć można, iż w porównaniu tym człowiek zajmuje w swym świecie pozycję analogiczną do pozycji Boga we wszechświecie. Pełnego znaku równości postawić tu – rzecz jasna – nie sposób, bowiem – jak czytamy – druga siła jest tylko „echem" pierwszej. Już więc w powyższym stwierdzeniu zawarta została koncepcja kultury jako sfery noszącej w sobie pierwiastek sakralny. Świat kultury, będąc tylko echem świata rzeczywistego, jest przecież jednocześnie od niego trwalszy. Wieczny Stwórca – Bóg stwarza nietrwałego człowieka, natomiast stwórca, czy może raczej – wytwórca – człowiek, tworzy przedmioty, które okazują się być trwal-

2/ U. Eco *Imię róży*, przel. A. Szymanowski, Warszawa 1993, s. 578.

3/ A. Zagajewski *Mały Larousse*, w tegoż: *Solidarność i samotność*, Paryż 1986, s. 97.

sze od niego samego. Życie w świecie wytworów Kultury daje więc pewnego rodzaju gwarancję bezpieczeństwa.

W labiryncie

Gdyby posłużyć się metaforą J.L. Borgesa[4], utożsamiającą wszechświat z Biblioteką, Biblioteka Zagajewskiego byłaby rodzajem Labiryntu, w którym „ja" liryczne porusza się po ustalonych szlakach, w tych samych, powtarzających się kierunkach, wykonując powtarzające się czynności. Ścieżki te tworzą pewien rodzaj sieci pajęczej, łącząc się ze sobą, przecinając, prowadzą jednak konsekwentnie do centrum, które opatrzyć można byłoby mianem Pamięci bohatera lirycznego. Biblioteka jest ważna, niezbędna, stanowiąc bowiem rodzaj przechowalni, opiera się upływowi czasu, zachowuje – chciałoby się rzec – konserwuje. W wierszu zatytułowanym *Widok Krakowa* czas zostaje zatrzymany: „Plantami, gęstym tunelem, biegnie / dziewczyna [...], lecz się nie przesuwa, / wciąż jest w tym samym miejscu...". [*Widok Krakowa*, J.D.L.]. Świat zdaje się być „wieczny", ponieważ został „wypożyczony z wielkiej biblioteki". Bohater liryczny obawę przed dezintegracją porzucić może jedynie w Bibliotece, ale też jedynie na chwilę, gdyż ów „wieczny świat" jest przecież tylko „wypożyczony". „Wypożyczony z wielkiej biblioteki wieczny świat" jest wieczny tylko chwilowo, natomiast Wielka Biblioteka, tak jak Biblioteka J.L. Borgesa, istnieje *ab aeterno*[5]. Jest nieskończona zarówno w czasie, jak i w przestrzeni. Biblioteka U. Eco jest „wielkim labiryntem, znakiem labiryntu świata"[6].

Biblioteka Zagajewskiego to nie tylko półki wyładowane książkami. Jest ona ważna jako kompletna całość, zamknięta i autonomiczna. Na jej ścianach wiszą obrazy, czasami cicho sączy się muzyka lub słychać śpiew gregoriański. Pogrążona jest zwykle w półmroku, co nie sprzyja zwykłym czynnościom, właściwym dla miejsc o podobnym przeznaczeniu, w związku z czym oczywisty i wytłumaczalny staje się fakt, iż brakuje w niej czytelników. Nie może on pozostać bez konsekwencji. Wszak

> Dobrem dla księgi jest, by była czytana. Księga uczyniona jest ze znaków, które mówią o innych znakach, te zaś z kolei mówią o rzeczach. Bez oka, które je czyta, księga kryje znaki, które nie wytwarzają pojęć, a więc jest niema.[7]

Co stanowi bezpośrednią i główną przyczynę braku wspomnianego „oka"? Dlaczego Biblioteka Zagajewskiego jest rezerwatem niedostępnym dla zwiedzających? Czy możliwe byłoby określenie jej słowami: „Ta biblioteka utworzona zo-

---

4/ J.L. Borges *Biblioteka Babel*, w tegoż: *Fikcje*, przeł. K. Piekarec, A. Sobol-Jurczykowski, K. Wojciechowska, S. Zembrzuski, Warszawa 1972, s. 65-73.

5/ Tamże, s. 66.

6/ U. Eco *Imię róży*..., s. 183.

7/ Tamże, s. 460.

stała, być może, po to, by uratować księgi, które w niej są, ale teraz żyje, by je pogrzebać?"[8]. Czy Pamięć samego Bibliotekarza może być wystarczającym pretekstem i równocześnie jedynym celem zaistnienia i trwania Biblioteki?

Biblioteka Zagajewskiego stanowi rodzaj labiryntu, tak jak labiryntami są biblioteki Borgesa i Eco. Stwierdzenie to wprowadza nas w problematykę przestrzeni, skomplikowaną przez sposób jej ukształtowania oraz oczywistego mitologizowania. Jak pisze M. Głowiński, mit labiryntu opowiada o

> przestrzeni swoiście pomyślanej i zorganizowanej, która właśnie za sprawą swych osobliwości została szczególnie nacechowana i wyposażona w specyficzne znaczenia, przestrzeni różniącej się od wszelkich pozostałych, różniącej się tym choćby, że zawsze wpływa na zachowanie tych, co znaleźli się w jej obrębie, lub wręcz je określa, że nie może być nigdy obojętna, neutralna, wyzbyta sensów. Mit ten opowiada więc o przestrzeni, która nigdy nie jest przestrzenią „zwykłą" [...] We współczesnej literaturze mitu labiryntu nie można jakby opowiedzieć z zewnątrz, opowiedzieć tak, jak się opowiada starą i zacną historię [...]. By mówić o labiryncie, trzeba w nim być [...], labirynt stał się czymś więcej niż tematem, stał się sytuacją egzystencjalną, a więc także – sytuacją mówienia.[9]

Zagajewski sam tworzy labirynt, co od razu wydaje się być nienaturalne. Dodatkowo, labirynt ten jest tworem niestabilnym, względnym, uzależnionym od zachcianek lirycznego „ja". Wrażenie nienaturalności wzmaga fakt, iż bohater liryczny wchodzi w ową przestrzeń niejako dobrowolnie, w geście ucieczki przed tym, co znajduje się poza nią. A cóż może być gorszego niż ciemne, zagmatwane korytarze labiryntu, z którego praktycznie nie ma wyjścia? Drugi labirynt? Sytuacja – wydawać by się mogło – paradoksalna. Korytarze Biblioteki-Labiryntu stają się schronieniem a fakt dobrowolnego wejścia w przestrzeń Labiryntu Biblioteki, w geście ucieczki z labiryntu świata, nadaje tej pierwszej znamiona przestrzeni mniej nieprzyjaznej, w pewnym stopniu oswojonej[10]. Jednak nic nie zmieni faktu, iż w ostatecznym rozrachunku równie groźny okazuje się tak labirynt Minotaura jak Borgesowski labirynt pustynny, „gdzie nie ma schodów do wspinania się, drzwi do pokonywania ani murów, które powstrzymywałyby [...] kroki"[11].

8/ Tamże.

9/ M. Głowiński *Labirynt, przestrzeń obcości*, w tegoż: *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 130.

10/ Warto w związku z tym rozważyć możliwość istnienia takiego labiryntu. Jak pisze M. Głowiński, „Dana przestrzeń może być przedstawiona jako labiryntowa nie ze względu na swe mimetyczne uwikłania, ale przede wszystkim bądź wyłącznie dlatego, że w ten sposób ją postrzega bohater lub tak o niej myśli [...]. Obraz przestrzeni, a wraz z nim jej symbolika, może przeto podlegać różnorakim fluktuacjom. [...]. Im w literaturze wzrasta rola owego indywidualnego spojrzenia, im przestrzeń konsekwentniej ukazywana jest przez pryzmat postrzegającej ją jednostki, tym wzmaga się labiryntowa potencjalność". Tamże, s. 145-146.

11/ J.L. Borges *Alef. Dwaj królowie i dwa labirynty*, przel. Z. Chądzyńska, A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1979, s. 157.

Głównym powodem desperackiego wkroczenia w zawikłane tereny jest dążność do utrwalenia, przeciwstawienia się niszczącej sile upływu czasu. Wejście w przestrzeń labiryntu staje się więc także aktem heroicznym, próbą, od powodzenia której zależeć będą nie tylko losy bohatera lirycznego, ale przede wszystkim losy całej Biblioteki. Wędrówka po Bibliotece-Labiryncie staje się w tym świetle gestem zmierzającym do zapanowania nad tym, nad czym w normalnych warunkach zapanować się nie da, próbą zatrzymania „niekończącej się wędrówki świata ku zniszczeniu." [*Cisza*, J.D.L.] Rozwikłanie labiryntu stanie się tożsame ze zwycięstwem wieczności nad przemijaniem. W *Kołysance* czytamy: „Książki czuwają nad tobą, ustawione w rzędy". Sytuacja ta zbieżna jest z diagnozą Borgesa, który pisze: „...wchodzę do Biblioteki. W niemal fizyczny sposób odczuwam ciążenie książek, pogodny obszar pewnego porządku, czas rozczłonkowany i zakonserwowany magicznie..."[12]. Najistotniejsze dla Zagajewskiego jest przecież właśnie owo magiczne „zakonserwowanie czasu", które unieśmiertelnia. Wszak w świecie, w którym nawet „krety sypią kopce na pamiątkę smagłych bohaterów" a „małe przedmioty – agrafki, rzemyki, grzebienie – znają smak wieczności", czuje się on podwójnie zagrożony, co prowadzi do rozpaczliwych prób wyrycia śladu będącego znakiem trwalszym niż sama egzystencja. Cały glob zdominowany jest przez pragnienie trwania a wszechogarniający Bergsonowski *élan vital* udziela się nawet elementom przyrody nieożywionej: „Cztery tony śmierci leżą na trawie / a suche łzy trwają wśród liści w zielniku,/ [...] / Ale my musimy żyć, / mówi rdzewiejący kasztan. / My musimy żyć, / śpiewa szarańcza. / My musimy żyć, / szepcze kat" [*Co się stało*, Z.O.]. Groźba zapomnienia wydaje się być czymś gorszym w skutkach niż sama śmierć.

Momentu, w którym rozpoczął bohater liryczny egzystencję w przestrzeni Biblioteki-Labiryntu, nie da się ustalić. Każda próba dotarcia do „punktu wyjściowego" musi zakończyć się fiaskiem, bowiem podobnie skomplikowaną strukturę ma tu także czas. Literackie „ja" – zachowując się jak wrzucone w wehikuł czasu – jak satelita krąży po orbitach wspomnień, pragnień, myśli. Cały tom zatytułowany *Ziemia Ognista* stanowi tego rodzaju podróż, opowiedzianą ustami bohatera lirycznego, który właśnie powrócił do czasów nam obecnych i tylko niekiedy jeszcze, jakby nie zdając sobie z tego sprawy, miesza przeszłość z teraźniejszością. Dolna granica owej podróży w głąb czasu jest płynna. Może to być kilkadziesiąt albo kilkaset lat wstecz. Płynne jest też poczucie przynależności do własnej przestrzeni czasowej. W jednym z wierszy czytamy: „Lata trzydzieste / Jeszcze mnie nie ma / Kiełkuje trawa / [...] / Jakie szczęście / Jeszcze mnie nie ma / Słyszę wszystko" [*Lata trzydzieste*, Z.O.]. Podmiot liryczny objawia się tutaj jako ponadnaturalny byt, którego przyszłe zaistnienie warunkowane jest słowem „jeszcze". W innym miejscu wspomina: „Szedłem przez miasto średniowieczne / wieczorem albo o świcie, / byłem bardzo młody albo dosyć stary / [...] / Była wiosna albo początek lata,/ [...] / mogłem wybierać, mogłem żyć" [*Szedłem przez miasto średniowieczne*, Z.O.].

12/ J.L. Borges *Twórca*, w tegoż: *Twórca. Pochwała cienia*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1994, s. 7.

Bohater liryczny naiwnie próbuje udowodnić, iż czas nie jest czymś ciągłym, konsekwentnie spójnym, lecz fragmentarycznym, do „ja" lirycznego należy bowiem wybór momentu istnienia. Może to być „wieczór albo świt", „wiosna albo początek lata", „młodość lub starość". Ważna jest sama możliwość dokonywania wyboru, co w oczywisty sposób okazuje się być znamienne dla sytuacji poruszania się w zawiklanej przestrzeni labiryntu. Możliwość ta równa jest w swej wartości życiu. Wybór drogi staje się jedyną czynnością mogącą zmienić położenie wędrującego, gdyż każdy akt wyboru jest potencjalnie ostatnim, rozstrzygającym.

Strukturze labiryntu odpowiada budowa zarówno Biblioteki, jak i świata zewnętrznego. W wierszu *Uniwersytet* daje o sobie znać obsesyjne przekonanie o wielości identycznych światów, które na skutek uzyskanego poprzez przeniesienie uwagi obserwatora z przestrzeni dosłowności w przestrzeń metaforyczną zawężenia perspektywy, zanurzenia oka obserwatora w gąszczu liści, mogłyby nosić miano mikroświatów: „Uniwersytet. Czerwona skała w morzu / kasztanów kwitnących bluźnierczo. / Tłumy studentów biegnących we wszystkie strony [...] / Za oknem rósł ciemnobrązowy buk./ W jego liściach kryło się inne posłanie, / inny szept. Inny uniwersytet" [*Uniwersytet* P.].

Motyw labiryntu skonstruowanego z gąszczu roślin i w nim też umiejscowionego pojawia się u Zagajewskiego kilkakrotnie. Wiersz zatytułowany *Palmiarnia* zawiera w sobie zaproszenie, zachęca do wejścia w kryjącą nieodgadnione znaczenia przestrzeń: „Zapomnij o śniegu, o twardych uderzeniach mrozu / tutaj powita cię wilgotna antologia powietrza tropików / i zagadkowy szelest ogromnych liści / splątanych jak leniwe węże – / ich znaczenia nie potrafi odczytać nawet egiptolog" [*Palmiarnia*, Z.O.].

W wierszu zatytułowanym *W koronach drzew*, w którym „podmiot wypowiadający spogląda w górę i kontempluje zawiły, splątany pejzaż"[13], sedno labiryntowego zagmatwania nie tkwi w konstrukcji postrzeganego przez niego świata, lecz w zespoleniu dwu planów, z których pierwszy wyznacza świat przyrody, splątanych gałęzi drzewa i wplecionych weń istnień, drugi natomiast, to świat w ujęciu ontologicznym, labirynt przypadków i zbieżności, przestrzeń wiecznego wikłania i ciągłego rozmijania[14]. Wiersz ten, dzięki tak kunsztowności i uporządkowaniu, uzyskanym m.in. przez zastosowanie kompozycji klamrowej, jak chaosowi, mnogim ciągom wyliczeniowym, stanowiąc niemal doskonały przykład „nieskończonej wielości w nieskończonej jedności"[15], obrazuje strukturę labiryntu.

---

[13] J. Dembińska-Pawelec *„W drzewach" Adama Zagajewskiego*, w: *Znajomym gościńcem*, red. J. Paszek, T. Sławek, Katowice 1993, s. 162-168.

[14] J. Dembińska-Pawelec konstrukcję zarówno formy, jak i treści wiersza przyrównała do arabeski o cechach manierystycznych, znaku będącego „odbiciem Absolutu, świadectwem kontaktu artysty z duszą wszechświata". Tamże, s. 165.

[15] Formuła K.K. Polheima. Cyt. za: J. Dembińska-Pawelec *W drzewach...*, s. 167.

Zawiłość i pogmatwanie świata otaczającego Bibliotekę ma swą przyczynę również w pewnego rodzaju przeroście, nadmiarze, z którym jednostka nie może sobie poradzić: „Obecność przecież skażona jest grzechem / pierworodnym istnienia-nadmiarem, dziką / orientalną pychą..." [*Obecność*, P.]. W *Odzie do wielości* ów przerost okazuje się być wpisany w cielesność, przez którą zdominowane zostało jednostkowe „Ego": „Stoisz, pojedyncza duszo, wobec / nadmiaru. Dwoje oczu, dwie ręce, / dziesięć pomysłowych palców i / tylko jedno Ego" [*Oda do wielości*, L.O.D.W.]. W wierszu zatytułowanym *Ze wspomnień* ów nadmiar jest powodem nieustannego zdziwienia a zarazem zazdrości przyrody: „Żyliśmy. Zazdrośnie na nas patrzyły / oczy sennych jaszczurek, liście / wiązów brązowych, jakby dziwiąc się, / że taki nadmiar życia jest jeszcze / możliwy i nie przelewa się ku zagładzie" [*Ze wspomnień*, J.D.L.].

Labirynt świata i Biblioteki nakładają się czasem na siebie, wskutek czego bohater liryczny czuje się podwójnie zagubiony. Tak jest np. w wierszu *Gotyk*, w którym to trzykrotnie zadaje on sobie pytanie „Kim jestem...?": „Kim jestem w chłodnej katedrze, / [...] kim jestem, nagle poddany innemu ciśnieniu, / [...] / Kim jestem, pogrzebany pod smukłym / sklepieniem, gdzie jest moje imię, / [...] / Zgubiony krążysz / po katedrze rozległej jak place Babilonu, / jest wieczór i ciemno [...] / jesteś sam, / bez mówców i przewodników, idziesz / przez las, ogromne paprocie chowają się / przed tobą, pachną zioła i kwiaty, /białe powoje, [...] /Czuję / twoją obecność w iskrzącym się mroku, / arkusz podarty i zrastający się wciąż / od nowa, bez śladu, bez blizny. Słyszę / wiele różnych języków, głosy, westchnienia, / lament i nadzieję tych, co kochają i tych, / co wolą nienawiść, tych, co zdradzili / i tych, co zostali zdradzeni, i wszyscy / w podróży, w długim labiryncie, nad nimi / unosi się ogień, czysty ogień powitania. / Czuję twoją obecność, słyszę milczenie" [*Gotyk*, J.D.L.].

Ramy czasowe podróży w „długim labiryncie" są tożsame z długością życia, odnalezienie wyjścia nie jest możliwe, gdyż „czysty ogień", będący „ogniem powitania", „unosi się" wysoko „Nad", labirynt natomiast przypisany jest przestrzeni rozpościerającej się głęboko „Pod". „Pogrzebany pod smukłym sklepieniem", tam, gdzie „ziemia spada na dębową deskę jak werbel", staje się trumną, więzieniem, z którego nie ma ucieczki, co sugerują napotkane w nim formy obecności. Labirynt zaludniają przecież zarówno umarli, jak i żywi „płaczący głosem cierpienia starszego niż Kain", które to persony odsyłają uwagę odbiorcy do kręgu semantycznego związanego z kategoriami wieczności czy chociażby „wiekowości". Dodatkowo, wszelkie próby wyjścia uniemożliwia płynność granic oddzielających świat od Sanktuarium. Przestrzeń faluje, przelewa się, krążący po katedrze bohater liryczny nagle znajduje się w lesie, wśród „paproci", „powojów", „lian", „drzew", których semantyka również odsyła do skojarzeń z przestrzenią labiryntową. Mamy tu do czynienia z nader rzadko spotykaną formą kontaminacji dwóch – podobnych w swym zawikłaniu, lecz jednocześnie zupełnie różnych w kontekście sposobu postrzegania ich przez bohatera lirycznego – przestrzeni, palimpsestem, plecionką dwóch labiryntów, z których tylko jeden stanowić może figurę o tradycyjnie nega-

tywnych konotacjach. Konsekwencja owego połączenia sugerowana jest, od strony formalnej, na płaszczyźnie brzmieniowej tekstu, poprzez zastosowanie kompozycji klamrowej w ostatniej strofie utworu, strofie, w której podmiot wypowiadający bezpośrednio wspomina o owej podróży „w długim labiryncie".

Podobnie sytuacja wygląda w pochodzącym z tomu *Płótno* wierszu *Parkan. Kasztany. Powój. Bóg*, w którego samym już tytule ujawnia się labiryntowa wizja świata: „Parkan. Kasztany. Powój. Bóg. / W pajęczynach ukrywa się / pierwsza przyczyna, w gęstej / trawie schną błyszczące / dowody na istnienie. / Pachną warkocze i wiatr / wpleciony w usta narzeczonej. / Kwaśny jest smak łodygi, / roztartej pod językiem. / Czarne jagody nie będą / naszym jabłkiem niezgody. / Kwitną zawilce nad strumykiem, / piłka ucieka przed dziewczyną, / spokojnie kołysze się dojrzały, żółty głóg. / Zgaś słońce jaskrawe, / posłuchaj wspomnień maku. / Parkan. Kasztany. Powój. Bóg." Roślinna metaforyka, w połączeniu ze spajającą utwór klamrą, zamyka przestrzeń labiryntu składającą się z ciągów wyliczeń, z których każdy prawie element stanowi część skomplikowanej plecionki. Mamy tam więc: gąszcz trawy, splot warkoczy, „wiatr wpleciony w usta narzeczonej" (który to stan traktować można w powyższym kontekście jako zapowiedź przyszłego połączenia, a więc rodzaju „splotu"), pajęczynę, która sama w sobie stanowi pewien labirynt. Wszystko to spięte zostało klamrą zbudowaną z ciągu wyliczeniowego „Parkan, kasztany, powój, Bóg", w którym zasadniczą rolę pełni przeciwstawienie dwóch zakresów znaczeniowych, nadbudowanych na bazie wyrazów „parkan", „powój" oraz „kasztany", „Bóg", a odnoszących się do semantyki labiryntowości i okrągłości. Motyw okrągłości, kolistości, tak jak labiryntowości, jest konsekwentnie rozwijany w całym utworze. Okrągłe są zarówno „kasztany", jak i „czarne jagody", przyrównane do również okrągłego „jabłka niezgody", okrągły jest „głóg" i „piłka", okrągłe jest „słońce" oraz „ziarnko maku", ale najistotniejszy kolisty element stanowi wymienione w klamrowych wersach słowo „Bóg". Wystarczy wspomnieć sięgające „od orfizmu przez neoplatonizm po mistykę chrześcijańską aż do czasów nowożytnych"[16] stwierdzenie: *„Deus est sphaera cuius centrum ubique, cirumferentia nusquam"* – (Bóg jest sferą, której środek znajduje się wszędzie, a obwód nigdzie)[17] / *„Deus est sphaira intelligibilis, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam"*[18]. Symbol koła interpretowany jako znak Boga oznacza więc m.in. wieczność, absolut, doskonałość, ciągłość. Figura ta staje się znaczeniowo tożsama z przestrzenią labiryntową, zarówno bowiem jedno, jak i drugie, charakteryzuje się swego rodzaju zamknięciem, ograniczeniem. Koło to labirynt doskonały, wędrówka po jego obwodzie byłaby przecież nieskończona.

16/ M. Lurker *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s.164.

17/ G. Poulet *Metamorfozy koła*, w tegoż: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, przeł. W. Błońska, D. Eska, A. Siemek, Warszawa 1977, s. 331.

18/ D. Forstner OSB *Swiat symboliki chrzescijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 57.

Dowodów na istnienie labiryntów kolistych dostarcza A. Olędzka-Frybesowa, wspominając m.in. o pojawiających się na posadzkach gotyckich świątyń kolistych kompozycjach dekoracyjnych, mających stanowić „podwójne dziedzictwo: labiryntu i kola kosmicznego"[19]. Hiszpański badacz mitów – Luis Bonilla – wykazuje paralelizm kreteńskich mitów jak Minotaura i labiryntu z pradawnym iberyjskim rytuałem heroicznej „próby" wybranego króla – jego spotkania z bykiem w zamkniętej kolistej przestrzeni na oczach zebranego ludu[20]. D. Forstner stwierdza: „Rysunek labiryntu jest wykonany zwykle za pomocą czarnych i białych kamieni i wyszczególnia kwadratowe, okrągłe, rzadziej owalne czy ośmioboczne płaszczyzny o różnych rozmiarach..."[21]

Naprzemienny układ motywów kolistych i labiryntowych sugeruje, jak w wierszu *W drzewach*, podobieństwo do arabeski, przy czym owa przemienność wyraźnie widoczna jest w klamrze spajającej, w obrębie wiersza można natomiast mówić o budowie dwudzielnej i dominacji motywów – w pierwszej części – labiryntowych oraz metaforyki należącej do tego właśnie kręgu semantycznego, w drugiej natomiast – kolistych. Jak łatwo zauważyć, labirynt został przeniesiony z „koron drzew", gdzie znajdował się we wcześniej przywoływanym utworze, mogąc tam pełnić głównie i chyba jedynie funkcję ornamentu[22], owej arabeski o cechach manierystycznych, w przestrzeń bliższą tradycyjnym ujęciom tego motywu, rozpościerającą się tuż przy samej ziemi, wśród „gęstej trawy", „czarnych jagód", „zawilców", „kołyszącego się głogu" i „maku". Absolut ukryty w labiryntowym gąszczu świata.

Co warte podkreślenia, prawie wszystkie utwory, w których motyw labiryntu pojawia się bezpośrednio lub które przywodzą na myśl skojarzenia z tą tematyką, charakteryzują się zastosowaniem kompozycji klamrowej. Próby uporządkowania zagmatwanej przestrzeni poprzez jej ograniczenie, zamknięcie, pozostają jednak nieudane.

Labirynt Zagajewskiego różni się zasadniczo od labiryntu greckiego i manierystycznego. Stanowi raczej pewien rodzaj sieci, czyli labirynt-kłącze[23], z tą jednak różnicą, że jak pamiętamy, posiada on swoiste – eksterytorialne – centrum, które stanowi Pamięć „ja" lirycznego[24]. Jest przestrzenią płynną, falującą, tworem w dużym stopniu amorficznym, by nie powiedzieć – hermafrodytycznym, formą wymy-

19/ A. Olędzka-Frybesowa *Jeszcze starszy labirynt*, w tejże: *W głąb labiryntu. Wędrówki po Europie*, Kraków 1979, s. 272.

20/ Za: tamże, s. 268-269.

21/ D. Forstner OSB *Swiat symboliki...*, s. 63.

22/ M. Głowiński *Labirynt, przestrzeń obcości...*, s. 144.

23/ G. Deleuze, F. Guattari *Kłącze*, „Colloquia Communia" 1988 nr 1-3 (36-38).

24/ „Jeśli nie ma centrum, nie ma prawdziwego labiryntu [...], trasy do przebycia. Cała uwaga skupia się wokół niego, gdyż w nim sens i przyczyna, logiczna intymność wyobrażenia znajduje swe usprawiedliwienie i swe spełnienie." P. Santarcangeli *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 204.

kającą się próbom określenia i zaklasyfikowania, nie jest bowiem ani przestrzenią całkowicie wrogą, ani w zupełności przychylną[25]. Jego elementy umiejscowione mogą być zarówno w górze, jak i na dole, o czym świadczy rozbudowana metaforyka spacjalna[26]. Sytuacja podmiotu wypowiadającego jest o tyle szczególna, że bez względu na to, co wybierze, nie uda mu się przed labiryntem uciec, ma on bowiem do czynienia z labiryntem podwójnym, labiryntem w labiryncie.

Życie w świecie otaczającym Bibliotekę toczy się specyficznych – przywodzących na myśl układankę – fragmentach przestrzeni np.: „w bocznej ulicy, która nie należy / do żadnego miasta, tylko rośnie / jak za długi rękaw i zrasta się / z podobnymi do niej ulicami / innych miast..." [*W bocznej ulicy*, J.D.L.], w „długich szyjach domów", „szalikach metra", „korytarzach metra." [27]. „Schody jak ślimak / pną się pod górę, odpoczywając długo." [*Rembrandt: Medytujący filozof*, J.D.L.] „Wizja spiralnych schodów, narzucona romantykom przez Piranesiego, wiąże się z całym zespołem przeżyć metafizycznych, przede wszystkim z przeżyciami wyobcowania jednostki i jej zagubienia w świecie, z przeżyciem labiryntu.[28]

„Te rzeczy lub ich pamięć są w książkach,
Których strzegę w wieży."
[J.L. Borges, *Strażnik książek*]

Przyznaje Zagajewski zdecydowany prymat słowu pisanemu, które – przeciwstawione ludzkiej mowie – pokonuje ją, nie dając możliwości rewanżu: „Twój telefon przerwał mi / pisanie listu do ciebie. / Nie przeszkadzaj mi, gdy / z tobą rozmawiam"[***, L.O.D.W.]. Porozumienie możliwe jest wyłącznie na papierze. Dochodzi do sytuacji paradoksalnej, kiedy to zanegowany zostaje podstawowy model aktu komunikacji. Kanal informacyjny staje się dla Nadawcy substytutem Odbiorcy, redukcja ta jednak – wbrew pozorom – nie prowadzi z punktu widzenia lirycznego „ja" do komunikacyjnego niepowodzenia.

Słowu pisanemu dana jest sprawcza, nadludzka siła, magiczna moc przekształcania rzeczywistości. W jednym z utworów bohater liryczny opowiada: „Czytam wiersze o Polsce pisane / przez obcych poetów [...] / Polska w ich wierszach / przypomina zuchwałego jednorożca, / który żywi się wełną gobelinów, jest / pięk-

25/ Pomimo wszystkich negatywnych konotacji figura labiryntu jest – „w ostatecznym rachunku symbolem optymistycznym: to przerażenie światem już opanowane". A. Olędzka-Frybesowa *Jeszcze starszy labirynt*..., s. 279. Nie można także pominąć pojawiających się we współczesnej literaturze przykładów pozytywnego wartościowania przestrzeni labiryntowych, np. Cz. Miłosz *Widzenia nad zatoką San Francisco*, Paryż 1980, s. 137, 149. Por. M. Głowiński *Labirynt*..., s. 144-146.

26/ M. Głowiński *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Slawińska, Wrocław 1978, s. 79-96.

27/ Do tzw. motywów labiryntowych M. Głowiński zalicza m.in.: zaułki, impasy, korytarze, pieczary, sale bez okien itd. M. Głowiński *Labirynt* ..., s. 146.

28/ M. Głowiński *Francuska krytyka tematyczna. Wprowadzenie*, „Pamiętnik Literacki" 1971 nr LXII, z. 2, s. 179.

na, słaba i nierozważna. Nie wiem, / na czym polega mechanizm złudzenia, / ale i mnie, trzeźwego czytelnika, / zachwyca ten baśniowy, bezbronny kraj, / którym żywią się czarne orły, głodni cesarze, Trzecia Rzesza i Trzeci Rzym" [*Wiersze o Polsce*, L.O.D.W.]. Ów – uświadamiany sobie, a mimo to nie wykluczający zachwytu „mechanizm złudzenia" – to zgoda na mit, na przyjęcie rzeczywistości ukonstytuowanej przy udziale czynników pochodzących spoza niej. Słowo zawiera więc w sobie pierwiastek ewangelicznego Logosu, stwórczej obecności, posiadającej umiejętność powoływania do istnienia nowej – autonomicznej – rzeczywistości. Utwór poetycki jest w stanie nadać formę nawet temu, co wydaje się być amorficzne, bowiem, jak czytamy: „Wiersz potrafi zatrzymać echo burzy, / jak muszla, którą potrącił / uciekający Orfeusz. Czas zabiera życie / i oddaje pamięć..." [*Muszla*, Z.O.].

Nadchodzące unicestwienie staje się przyczyną swoistej predestynacji. Zagajewski zdaje się mówić: szczególnie ważne jest to, co chwilowe. I szczególnie ważnym zadaniem staje się, w związku z tym, próba utrwalenia. Wytwory kultury są w swym znaczeniu zatrzymanym w kadrze lustrzanym odbiciem egzystencji całego świata, a szczególnie tego, co dla człowieka niezbędne, trudne do zastąpienia: „Ta siła, która tętni / w ramionach drzew / i w soku roślin [...] / Ta siła, która się kryje / w pocałunku i w pragnieniu [...] / jest także w wierszach..." [*Siła*, J.D.L.]. Słowo jest testamentem, dowodzi powtarzalności, a więc – ciągłości – świata: „Czytałem chiński wiersz / napisany przed tysiącem lat. / Autor opowiada o deszczu / padającym przez całą noc /[...] / jesień po jesieni odziera z liści dumne drzewa / i jeśli coś zostaje / to delikatny szmer deszczu / w wierszach, które nie są / ani radosne, ani smutne" [*Chiński wiersz*, Z.O.].

Labirynt Babel

Przestrzeń Biblioteki okazuje się czasami być tożsama z przestrzenią najbardziej prywatną, osobistą, z przestrzenią własnego „ja" bohatera lirycznego. W wierszu zatytułowanym *Antologia* dochodzi on do zadziwiającej diagnozy dotyczącej własnej tożsamości: „Wieczorem czytałem antologię. / [...] / Miniony dzień znikał w muzeum. / [...] / W czystym powietrzu zmierzchu / czytałem antologię. / Dawni poeci żyli we mnie, śpiewali" [*Antologia*, Z.O.]. Odpowiedzią na pytanie „kim jestem?" staje się ostatni wers utworu, w którym ową Antologią, Synekdochą staje się sam bohater liryczny.

Biblioteka jest labiryntem, który nie ma wyjścia, nie ma wejścia, lecz nade wszystko brak w nim porozumienia[29]. Pisze Zagajewski: „Zawsze byliśmy podzie-

29/ „Tak więc typowo labiryntowe miejsce największej *hybris* (grzeszna pycha) ludzkiej, pomnik i oznaka pychy zakończonej Chaosem, centrum, w którym nastąpiło «pomieszanie się języków», jest wieżą – wieżą Babel. W wiekach XVI i XVII plany fantastycznych wież i urojone rekonstrukcje wież biblijnych nabierają wyraźnie aspektu «labiryntu dośrodkowego». Wyobrażenia bardzo wysokiej wieży

leni. Ludzkość, narody, / poczekalnie. / [...] / Wciąż trwa dzielenie" [*Wędrowiec*, J.D.L.]. „Nasz okręt zatonął, samolot zakolysal się nagle. / Poróżniliśmy się gwałtownie i każdy z nas / wyruszył w stronę innej nadziei. / Już ledwie pamiętam, czego szukaliśmy..." [*Trzej Królowie*, Z.O.]. Próba zniesienia różnicy, zastąpienia brakującego ogniwa, nie ma szans powodzenia, gdyż nieumiejętność porozumienia okazuje się być cechą znamienną, swoistym wyróżnikiem „ja" lirycznego, wpisana bowiem została w samą jego „osobową strukturę": „Jest mną a ja / jestem w nim w trwożnej nadziei, że wreszcie / znalazłem przyjaciela. Lecz ono / jest samotne, tak nieufne, nie / przyjmuje nikogo, nawet mnie. / [...] / Potem znika..." [*Ja*, J.D.L.]. Owo „rozdwojenie jaźni", tożsamość postrzegana w kategoriach obcości, „ja" określane jako „on" lub „ja" rozbite na dwoje, fragmentaryzuje przestrzeń potencjalnego porozumienia, w kontekście czego, brzmiące jak ostrzeżenie: „I nie udawaj że jesteś kimś innym" [L.O.D.W.] okazuje się mało wiarygodne.

Niemożliwe do urzeczywistnienia w przestrzeni Biblioteki-Labiryntu Marzenie o Księdze ma więc swój odpowiednik również w przestrzeni Labiryntu-Świata a jest nim wznoszona od wieków, zarówno przez ludzkość, jak i przez naturę, i skazana na wieczną niemożliwość ukończenia Wieża Babel, której pion bezustannie sprowadzany jest do poziomu. W jednym z utworów ruch ku górze musi zostać przerwany na skutek włączenia synekdochy, stanowiącej trop odsyłający uwagę w stronę faktów związanych z czasem historycznie nieobojętnym: „Usypane w sięgającą nieba piramidę / buty Oświęcimia skarżyły się cicho: niestety, przeżyłyśmy ludzkość." [*Oglądając* Shoah *w pokoju hotelowym w Ameryce*, P.] Wieża Babel budowana z „butów Oświęcimia" jest – już przez samą swą bluźnierczą groteskowość – tragiczna, a więc skazana na ruinę. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w wierszu zatytułowanym: *Tak nisko*: „Tak nisko, tak nisko, pod płaską / czapką popołudnia, jakby właśnie / było święto zdrady, kiedy składa się / gratulacje Judaszowi. Czas jak / chart śpi pod progiem [...] / Tak nisko, nic, prawie nic. / Nie do wiary. Do nieufności. Do / obrzydzenia. Ale jest, będzie, / płomyk nadziei, smużka dymu pnie / się w górę jak winna latorośl" [*Tak nisko*, L.O.D.W.]. Znamiona hiperbolizacji nosi tu maksymalne nagromadzenie negatywnych – często związanych z poziomem – sformułowań, takich jak: metafora „płaska czapka (popołudnia)", animizowane porównanie czasu do szybkiego charta, który „śpi pod progiem", a także sformułowanie oksymoroniczne – „święto zdrady, kiedy składa się gratulacje Judaszowi", ponadto określenia typu: „nisko", „nic", „nieufność", „obrzydzenie". Pozycja horyzontalna zmienia się, co prawda, w wertykalną, lecz jest to zmiana przewrotna, gdyż tym, co konsekwentnie „pnie się w górę", jest jedynie „smużka dymu", która mimo iż przyrównana została do „winnej latorośli", stanowi jedynie pozostałość po niszczącej sile ognia. Nawet zresztą określenie „winna latorośl" stać się powinno w kontekście całego utworu dwuznaczne, a słowo „winna" oznacza chyba raczej „nie pozbawioną

jako labiryntowego miejsca zamętu, gdzie człowiek ściąga na siebie karę boską, ma zatem w umyśle ludzkim charakter odwieczny." P. Santarcangeli *Księga labiryntu...*, s. 212.

winy" niż „dającą wino". W świecie Zagajewskiego „smużka dymu", mimo iż powstała na zgliszczach, jako jedyna pozornie żyjąca forma materii potrafi zdecydowanie i nieprzerwanie zachowywać pozycję wertykalną („piąć się w górę"). Zagajewskiemu znany jest bowiem pewien rodzaj ognia, który: „...paląc się nie niszczy / tylko tworzy, [...] / pustoszy i pali drewniane / i kamienne miasta, a potem wznosi / lekkie domy i niewidoczne pałace, / [...] / przemienia się w krzew gorejący..." [*Ogień,ogień*, J.D.L.]. To „ogień Kartezjusza, ogień Pascala".

Ogień stać się może formą hierofanii, objawienia się Absolutu w naturze. Zagajewski zdaje sobie jednak sprawę z rozbieżności istniejącej między filozofią, „wiecznym ogniem Heraklita", boskością a życiem. Starotestamentowy krzew gorejący, płonąc, nie spalał się, w kontekście czego owa „pnąca się w górę smużka dymu" nabiera znaczenia ironicznego.

Także i w wierszu *Jechać do Lwowa* wszystko, co żyje, kieruje się w górę, buduje pion, rośnie. Zarówno katedra, która „...wznosi się, / [...], tak pionowo, tak pionowo / jak niedziela...", jak i rośliny, które „rosły, / rosły bez pamięci", oraz Lwów, który „...rósł niepowstrzymanie...". Z pozycją wertykalną związane są również inne roślinne motywy, np. „jesion" (w mitologii skandynawskiej „wielkie drzewo świata, obejmujące konarami niebo, a korzeniami ziemię...") oraz strzelista „topola". Jednak wszelkie próby zbudowania „drabiny do nieba" sprowadzone zostają do tak dosłownego, jak i metaforycznego poziomu, a złamanie pionu następuje na skutek działań pochodzących z zewnątrz: „Lecz nożyce cięły, wzdłuż linii i poprzez / włókna, krawcy, ogrodnicy i cenzorzy / cięli ciało i wieńce, sekatory niezmordowanie / pracowały, [...]. / Nożyczki, scyzoryki i żyletki drapały / cięły i skracały pulchne sukienki / prałatów i placów i kamienic, drzewa / padały bezgłośnie jak w dżungli / i katedra drżała..." [*Jechać do Lwowa*, J.D.L.].

W wierszu *Gotyk* sytuacja liryczna rozgrywa się po biblijnym czasie zburzenia Wieży Babel. Katedra „rozległa jak place Babilonu", znajduje się we wspomnianej już przestrzeni, rozpościerającej się głęboko „Pod". Babilon – w języku mezopotamskim „brama bogów" – staje się odtąd „Babelem, czyli pomieszaniem"[30]: „Zgubiony krążysz / po katedrze rozległej jak place Babilonu, / [...], słyszysz obce / dźwięki, szepty, wołania, jaskółki / gwiżdżą przenikliwie, ktoś płacze / głosem cierpienia starszego niż Kain, / [...] / ktoś śmieje się głośno, [...], czasem umarli znajdą / pogodne słowo, [...] / sowy lecą miękko jak liany i drzewa / otwierają się lekko, lekko, by / wypowiedzieć jedną głoskę. / [...] Słyszę / wiele różnych języków, głosy, westchnienia, / lament i nadzieje tych, co kochają i tych, / co wolą nienawiść, tych, co zdradzili / i tych, co zostali zdradzeni [...] słyszę milczenie" [*Gotyk*, J.D.L.]. Co więcej, mamy tu do czynienia z kontaminacją Wieży Babel i podziemnego labiryntu, co prowadzi do powstania szczególnego – podziemnego Labiryntu Babel[31].

30/ *Stary Testament. Historia Zbawienia*, przeł. D. Szumska, Paris 1987, s. 46.

31/ Por. M. Głowiński *Labirynt*..., s. 182-192.

***

J.L. Borges w *Bibliotece Babel* opowiada historię o „przesądzie Człowieka Księgi": „W pewnej szafie pewnego sześcioboku [...] musi istnieć jakaś księga, która jest doskonałą esencją i kompendium wszystkich pozostałych: jakiś bibliotekarz przeczytał ją i podobny jest bogu"[32]. Bohater liryczny Zagajewskiego w swej tęsknocie za wiecznością, która chroni przed dezintegracją, staje się kimś w rodzaju wędrowca przemierzającego korytarze Biblioteki Labiryntu w poszukiwaniu owej Księgi. Staje się kopią Borgesowskiego „niedoskonałego bibliotekarza"[33], który egzystując w przestrzeni mitycznej, jednocześnie posiłkuje się mitem. Niestety, nadzieja na znalezienie Księgi Totalnej także jest wieczna, czyli – innymi słowy – nieziszczalna. Tu właśnie tkwi sedno dramatu bohatera lirycznego Zagajewskiego, dramatu Bibliotekarza, który w swym dążeniu do wieczności uwikłał się w wieczność stawiającą mu bezwzględny opór. Jest to równocześnie dramat Boga, od którego odwróciło się stworzenie, mimo iż sam „tchnął w jego nozdrza tchnienie życia"[34] Jednak gdyby nawet Księga Totalna znalazła się w rękach bohatera lirycznego, mógłby on co najwyżej wcielić się w rolę „fanatycznego, mrocznego pseudo-świętego"[35] z powieści Eco, pragnącego za wszelką cenę odwlec chwilę, w której ludzkość dowie się o zbawczej sile śmiechu i o swoim do niego prawie. W Bibliotece Zagajewskiego, tak jak w *Opactwie zbrodni*[36] brakuje bowiem śmiechu. Jak gdyby bezcenną drugą księgę *Poetyki* Arystotelesa rzeczywiście strawił ogień, przez co na zawsze pozostała nieznana światu i Zagajewskiemu.

***

Naprawdę – w i e c z n ą – jest „niekończąca się wędrówka świata ku zniszczeniu", niezaprzeczalny dowód poniesionej przez bohatera lirycznego porażki, lecz jednocześnie – i paradoksalnie – powód, dla którego próby budowania Biblioteki są wciąż na nowo – a więc podobnie trwale – podejmowane.

32/ J.L. Borges *Biblioteka Babel*..., s. 71.

33/ Tamże.

34/ ST Rdz 2, 7, Poznań 1980.

35/ W. Skalmowski *Biblioteka*, „Tygodnik Powszechny" 1983 nr 13, s. 8.

36/ Tamże.

Przechadzki

Anna NASIŁOWSKA

Podręczny dyskont słów (dalsze dostawy niewykluczone)

Al dente – makaron, koniecznie di grano duro (czyli z twardego ziarna), gotowany tak, aby pozostał lekko twardy, nie zalewany zimną wodą (to zbrodnia!). Jedno z nielicznych słów włoskich, które zrobiło karierę w Polsce. Rewolucja w polskich przyzwyczajeniach kulinarnych, zgodnie z którymi makaron do rosołku, koniecznie siekany osobiście na stolnicy, musi mieć postać pośrednią między makaronem a kluseczkami. Podobno **al dente** nie tuczy, a **alla polacca** – jak najbardziej. Recepta na ocalenie naszej tożsamości kulinarnej jest prosta: gotować dwa razy dłużej niż w przepisie, po czym popełnić zbrodnię, byle bez świadków. Po tych zabiegach najbardziej włoski makaron przypomina swojską ciapaję.

Anty-aging – niestety, gabinety kosmetyczne już nie proponują odmładzania, a jedynie przeciw-starzenie. Także **bio-aging**. Polecają zwłaszcza botox, który po polsku nosi anty-reklamową nazwę: jad kiełbasiany. I która pani przyznałaby się koleżankom: „Odkąd wstrzyknięto mi wokół ust jad kiełbasiany, mój mąż całuje mnie chętniej".

Applowcy – mniejszość kulturowa używająca komputerów **Apple,** otoczona przez dominującą kulturę **PC**-tów, pracujących głównie wg standardów **IBM** i firmy Microsoft. W zasadzie krąg applowców ogranicza się do nieświadomych kłopotów z **konwersją** (uwaga, to nie zmiana wyznania) i brakiem **kompatybilności** nabywców notebooków oraz profesjonalnych plastyków. Komputery Apple firmy Macintosh cenione się też ze względu na **designerski** wygląd, gdyż w przeciwieństwie do IBM-ów nie muszą być szare. Problem wyższości jednych komputerów nad drugimi (bądź odwrotnie) trzeba uznać za niedającą się rozstrzygnąć kwestię, którą *Lek-*

sykon hackingu nazywa „kwestią religijną, czyli niedającą się rozstrzygnąć bez wszczynania świętych wojen".

J. Chirillo *Leksykon hackingu*, przel. A.Grażyński, Gliwice 2004.

Audiofil – w przeciwieństwie do dawnego melomana nie kocha muzyki, ale BRZMIENIE. W tym celu kolekcjonuje coraz lepszy sprzęt odtwarzający. Poza odpowiedniej jakości sprzętem odtwarzającym i amplitunerem konieczne są dobre kable i combo składające się na przykład z 4 kolumn o 3 głośnikach każda, głośnika centralnego i subwoofera (do basów). Pokój audiofolski absolutnie musi być wydzielony i nie może służyć do innych, trywialnych celów. Powinien mieć profesjonalne ustroje akustyczne i pułapki basowe. W zwykłym bloku dla lepszej akustyki można zastosować półśrodki: podłogę pokryć miękkim dywanem a ściany – tynkiem o wyraźnej fakturze (lub w ostateczności farbą strukturalną).

Brunch – późne śniadanie; przyjęcie które rozpoczyna się rano (to znaczy około 11.00) i płynnie przechodzi w lunch. W związku z tym podczas branchu wystawia się bufet z zimnymi przekąskami i daniami typowo obiadowymi, a goście jedzą, co chcą. Zwykle obowiązuje styl **fusion**, czyli mieszanka różnych kuchni. Jedni jedzą francuskie croissanty, drudzy węgierski gulasz, a jeszcze inni – angielskie steki z ćwikłą. Nie obowiązuje **dress code**, a więc nie trzeba wbijać się w eleganckie stroje. Słowo brunch oddaje więc nieocenione usługi: gospodarzom pozwala postawić na stole obok siebie desery i przekąski bez narażania się na uwagi typu „jak na wiejskim weselu", a gości uwalnia od trudnych rozstrzygnięć, jaki strój odpowiada randze spotkania.

Bio- Eko- przedrostki reklamowe adresowane do zwolenników naturalności i środowiska, ich dodanie do nazwy spełnia funkcję reklamowej wszywki, ale nie czerwonej, lecz zielonej, bo niczego więcej do nazwy nie wnosi, a nawet wręcz przeciwnie, nadaje jej odcień absurdu. Np. bio-jogurt, eko-choinka, eko-biurowiec, Biokarpet (sklep z dywanami na Kabatach), osiedle Eko-Park na Polach Mokotowskich, przeciw budowie którego protestowali ekologowie. Biopaliwa – paliwa z dodatkiem oleju rzepakowego.

Bionicle – potwory z klocków lego, adresowane raczej do chłopców, wyglądają jak skrzyżowanie dinozaura z robotem. Niektóre wyposażone są w **mini-disc** z **animacją**, (tam w polskiej wersji językowej wymowa: bajonikile, wśród dzieci zdecydowanie dominuje: bionikle). Dzięki nim udało się klocki, z których wcześniej można było budować co się chce, dostosować do przeważającego stylu, nie pozwalającego na podobne fanaberie. Syn mojej studentki próbuje uparcie radzić sobie i z tym – buduje potwory według opisu, po czym krzyżuje je ze sobą. W ten sposób udało mu się doprowadzić do powstania czteronożnego dwugłowca. Zabawkę promuje też animowany film fabularny. Fabuła pierwszego: „Lojalny Jeller, kapitan straży Ta-Koro – jednego z sześciu grodów Mata-Nui – i jego wierny przyjaciel,

śmiały i porywczy Takua [...] wyruszają w podróż. Chcą odszukać siódmego Toa, tajemniczego wojownika, który pomoże im ocalić rodzinną wyspę". Czyli: wielki **mix** z mitologii. Zaczęłam straszyć dzieci: „Bądźcie grzeczne, bo przyjdzie zły bajonikiel!" – ale się nie boją, tylko kładą na ziemię i tarzają ze śmiechu.

Comeback – może być tylko wielki, powrót jest zbyt pospolity. Comebacki robią gwiazdy ekranu, bohaterowie, filmy. Ale, okazuje się, że nie tylko. Agata Passent opisując nową restaurację na ulicy Kruczej sporo uwagi poświęca wykończeniu wnętrza: „Drewno na Kruczej to nie tylko bardzo trendy parkiet ułożony z malutkich deseczek à la podłoga przemysłowa, ale i supermodny comeback boazerii" (CityMagazine, styczeń 2004). Polonistę – świerzbi w kieszeni czerwony długopis, aby podkreślać i dopisywać: *styl!*. Moja córka zareagowała entuzjastycznie: „Ach! właśnie po tych cechach językowych nieomylnie rozpoznaje się «Warszawkę» i nareszcie wiadomo z całą pewnością, kto się do niej zalicza!". A ja zastanawiam się, czy to nie początek jakiegoś kataklizmu, gdy swoich uroczystych comebacków zaczną domagać się nie tylko gwiazdy, ale i pospolite sprzęty domowe: szafy, stołki i wersalki, żądając poświęcenia specjalnej uwagi i oklasków. Brawo boazerio! A „podłoga à la trendy parkiet" to nic innego jak okrętówka, od sposobu układania desek na pokładach drewnianych okrętów i jachtów. Moda na ten typ kładzenia drewna przeniesiona została z nowojorskich loftów. Podłoga przemysłowa to zazwyczaj – beton.

Cover – Słownik angielski mówi: kołdra, okładka, koperta. Nie! Cover jest do grania i śpiewania, nie do przykrywania. To przeróbka piosenki, nowa wersja w nowym wykonaniu. Ale to nie wszystko. Andrzej Sosnowski napisał poemat *Cover*. Krytyk Jacek Gutorow komentuje ten fakt: „O ile wiem, Andrzej Sosnowski jest pierwszym autorem p i s z ą c y m covery". Niestety, wiele wskazuje na to, że używanie tego typu słów wywołuje falę następstw. Poza tym krytyk dostrzega u poety inne jeszcze techniki muzyczne, przeradzające się we flirt z: „technikami nagraniowymi": „Tom *Sezon na Helu* (1994) zawiera wiersz *Lautréamont Mix* (w innej wersji *Lautréamont Remix*), Sosnowski ma też na swoim koncie tekst pod znamiennym tytułem *Techno*, będący *coverem* słynnej sekstyny sir Philipa Sidneya (polski poeta wykorzystał technikę samplingu)". Czy Kochanowski pisał covery z Horacego?

Camp (**campowy**) – lub kamp (kampowy). Pojęcie literaturoznawcze dla progresywnych. Wszystkie znane mi próby definicji kampu zaczynają od stwierdzenia, że definicja tego zjawiska jest niemożliwa. Jako jeden z pierwszych autorów, używających słowa camp, Christopher Iserwood w *The Word in the Evening* (1956) porównał trudność jego określenia z kłopotami ze zdefiniowaniem pojęcia Tao. (Jak wiadomo „Tao, które można wyrazić słowami, nie jest prawdziwym Tao"). Campu się nie definiuje, camp się rozpoznaje. Jest to zarówno styl samego dzieła, jak i sposób odbioru. Samo słowo według jednych pochodzi z francu-

skiego od czasownika *camper* – pozować, według innych ma źródło w siedemnastowiecznym angielskim slangu teatralnym i odnosi się do mężczyzny grającego kobiecą rolę na scenie. Współcześnie jest to słowo określające w zachodniej gejowskiej subkulturze stylistyczną manierę, rozpoznawalną jako prześmiewcza lub opozycyjna wobec dominującej heteroseksualności. Tak więc camp jest czymś więcej niż „strategia puszczania oka", jest stylem komunikacji i kontestacji, może też przybierać formę wysmakowanego estetyzmu, który dla wtajemniczonych staje się czytelnym sygnałem inności, jednocześnie zapobiegając nadużyciu. Camp może też proponować zabawne nawiązania do kiczu. Styl ten charakteryzuje dysproporcja między treścią komunikatu a jego formą, co może przybierać formy frywolne, skarnawalizowane (w sensie Bachtinowskim). Cechuje go ambiwalentne traktowanie wyrażanych wprost treści, wyrazistość lub wręcz celowa przesada stylistyczna, której celem jest zabawa, rytualna celebracja artystyczna w ramach kultury gejowskiej lub lesbijskiej albo sublimacja, przenosząca pożądanie na teren zastępczego, artystycznego spełnienia. Wyróżnia się camp wysoki i niski, a wyrazistym przykładem campu w pop-kulturze wydaje się Freddie Mercury. Zjawiska kampowe pojawiają się w filmie i w literaturze, przy czym rozpoznawane są także w utworach literackich napisanych zanim to pojęcie pojawiło się w szerokim obiegu – np. u Jamesa Merilla i Audena. Esej Susan Sontag *Notatki o kampie* jest przykładem kampu intelektualnego, w zasadzie nieczytelnego bez szerszych odniesień. German Ritz, pionier polonistycznych badań gejowskich, pojęcia campu nie nadużywa, a jako kluczowe w jego opisie rysują się: strategia sublimacji i „niewyrażalne pożądanie". Wśród polskich panów termin budzi mieszane uczucia. Krąży pogardliwa ocena, że camp to „wynik kompleksów nowojorskiego geja, którego ominęła historyczna okazja zamknięcia w obozie koncentracyjnym z różową naszywką i cierpi". Polskie środowisko miewa camp w głębokiej pogardzie, a podejmując homoseksualne tematy wali wprost (powieści Grzegorza Musiała *Czeska biżuteria*, 1983, *W ptaszarni* 1989); termin został za to podchwycony przez nieświadomych **heteryków**, którzy bardzo pragną się wykazać postępowością i otwartością. W ten sposób definicyjne kłopoty z campem uniemożliwiają określenie, o co w ogóle chodzi, ale poszukiwania campu w literaturze polskiej trwają. Dopiero po jego odnalezieniu można będzie spocząć i odetchnąć w poczuciu osiągniętej poprawności politycznej.

Bibliografia: S. Sontag *Notatki o kampie*, przel. W. Wartenstein. „Literatura na Świecie" 1979 nr 9; *Camp grunds: Style and Homosexuality*, ed. D. Bergman, Amherst Mass. 1983; P. Core *The Lie That Tells the Truth*, New York 1984; J. Butler *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*, New York 1990; G. Ritz *Nić w Labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002.

Cool – „stringi są cool", podaje „Metro" 6 stycznia 2004, powołują się na opinie młodych Chinek z Pekinu, dla których kuse majtki „stały się ikoną cool". „Kiedy

dziewczyna czuje, że dobrze się wylansowała?" – pyta „Marie Claire", luty 2004" – „Gdy wygląda cool".

Dealer – z jednej strony: samodzielny reprezentant firmy, w odróżnieniu od zwykłego sprzedawcy, działający na własny rachunek. Poważny człowiek interesu. Z drugiej strony: diler – rozprowadzający narkotyki, postać czarna i straszna. Współczesny Szatan i kusiciel, sprowadzający na złą drogę. Współczesny Czerwony Kapturek, idąc do szkoły przez blokowisko, spotyka dilera. Wkrótce razem mordują babcię, żeby się dobrze nafukać i spłacić długi.

Drag-queen homoseksualny mężczyzna przebrany za kobietę, co nie ma na celu zmiany tożsamości (do czego dążą tanswestyci), lecz traktowane jest jako kreacja artystyczna. Zdarzyło mi się spotkać chłopaka o dość przeciętnym wyglądzie i nieśmiałym, pełnym uroku uśmiechu, który występował jako drag-queen w klubach w Warszawie, ale zaprzestał tej działalności, zrażony panującą tam jednoznacznie pornograficzną atmosferą, w której jego/ jej artyzm był kompletnie ignorowany. Niestety nie wiem, który z rodzajów gramatycznych w stosunku do drag-queen można uznać za właściwy. Z e-maila sporadycznej/ sporadycznego drag-queen: „Ja pierwszy raz robiłem za drag i kosztowało mnie to mnóstwo przygotowań. Wyobraź sobie na przykład trudność w zdobyciu szpilek na męską nogę, w rozmiarze 40 i 4. Ale tu udało mi się przez kontakty w subkulturze, pożyczyłem od pewnego porucznika, który wyniósł mi je z koszar z wielkim poświęceniem, bo sama rozumiesz, co by się stało, gdyby go nakryli. To były różowe, lakierowane szpile, z obcasem 14 centymetrów. O mało nie skręciłem kostki. Do tego kabaretki i mini takie, że widać majtki. Było warto. To cudowne przeżycie: uwolnić się od siebie, wejść w całkowicie fikcyjną rolę i stać się w niej kimś, wywołującym piorunujący efekt, budzącym niesamowite pożądanie. Nie kobietą, bo przecież kobietą nie jestem. A jednocześnie – przyglądać się temu jako fikcji"... Dla wielu gejów – zjawisko egzotyczne a nawet: całkowicie idiotyczne, dla prowokacji erotycznej znacznie lepiej byłoby, gdyby eksponowano zdrowo owłosione łydy, a nie po depilacji i w rajstopach. Jak każde dziwactwo, skupia uwagę mediów i fatalnie psuje medialny obraz w oczach statecznych obywateli obojga orientacji. Przejaw ambiwaletnego stosunku do płci w kulturze współczesnej. Dla kobiety: zjawisko interesujące, z jednej strony bardzo pozytywne, z drugiej – niepokojące. To cudowne, że facet z takim zapałem przebiera się w damskie ciuchy i traktuje to jako przeżycie artystyczne, choć różowych szpilek nigdy bym nie założyła (grożą barbizacją, patrz Barbie). Z drugiej strony drag-queen jest dowodem, że tożsamość płci jest jedynie konstrukcją kulturową złożoną z atrybutów, pełniących rolę fetyszy, a więc tymczasową identyfikacją, którą można „nakładać" na dowolną, nieokreśloną osobę.

Drukarka – maszyna do drukowania, współpracująca z komputerem osobistym, w odróżnieniu od maszyny drukarskiej w drukarni. Niby oczywistość, ale po rosyjsku jest: printer.

E- przedrostek informujący o wirtualności obiektu. Różne rzeczy mogą być „**e-**": **e-commerce**, **e-market**, **e-book** (czyli e-**książka**), a w niej **e-papier**, **e-mail**, **e-bank**, a w nim **e-konto**, **e-sklep**, **e- szkoła**, **e- uczelnia** (w ramach całego systemu **e-edukacji**), **e-biblioteka**, **e-muzeum**, **e-kultura**, **e-społeczeństwo** a nawet **e-Europa**. W zasadzie przedrostek e- mówi, że to nie jest rzecz normalna, tylko wirtualna (nawet Polska może być e- czyli Wirtualna Polska). Handel i rynek internetowy (czyli **online**), książka nagrana elektronicznie do odczytywania w czytniku, na e-papierze, bank bez siedziby, ale działający i zarządzający pieniędzmi (czyli e-pieniędzmi, ale do zamiany na prawdziwą gotówkę). Można rezerwować e-bilety do teatru (na: www.eBilet.pl), ale to dopiero początek. W najbliższym czasie mają powstać e-miasta, a w nich e-architektura, która miękko dostosowywać się będzie do potrzeb użytkownika, omijając trywialne ograniczenia wynikające z praw fizyki. A już teraz są e-pariasi i zjawisko **e-homelessness**, czyli subiektywnego uczucia wykorzenienia związanego z brakiem dostępu do Sieci. Żywiołowe rozrastanie się e-świata spowodowało wtórnie konieczność podkreślenia, że coś nie e-istnieje, tylko istnieje normalnie. Stąd: prasa papierowa, książka papierowa, mapy analogowe, płyty analogowe i listy wysyłane analogową pocztą. Bardzo dziwne, bo przymiotnik wziął się od matematycznej maszyny analogowej i być może mówi on tyle, że nawet to, co się wydaje całkiem tradycyjne, też od dawna jest cyfrowe i nie ma innego świata poza e-.

Dreiwer – mały (na ogół) programik wyjaśniający komputerowi, w jaki sposób komunikować się z właśnie podłączanym do niego urządzeniem, jak na przykład drukarka. „To taki tłumacz z komputerskiego na drukarski i odwrotnie." – wyjaśnił mi kiedyś specjalista.

Fitness – zgodnie ze słownikiem angielskim – stosowność. Niestety, to nie to. Słowo często w polskim gubi jedno „s", a oznacza rodzaj narcystycznej przyjemności dla kobiet, czerpanej z noszenia opinaczy (patrz: **body**, **leginsy**), połączonej z sadomasochistycznym treningiem na przyrządach (patrz **S/M**). Wyparł modę na **aerobik**, czyli gimnastykę przy muzyce.

Klikać – wydawać odgłos myszki komputerowej, stukać. Miły i miękki klik klawiatury podnosi na duchu i sprzyja pisaniu tekstów optymistycznych, odgłos trzaskający i suchy sprawia, że teksty ulegają wewnętrznej dezintegracji pod wpływem sprzecznych impulsów. Podobno od pewnego czasu nawet duchy na seansach spirytystycznych przestały dawać o sobie znać przy pomocy alfabetu i wirującego talerzyka. Teraz klikają, jedne miło, inne tak, że ciarki po plecach przechodzą.

Klimakteryjny syndrom – wygodne wytłumaczenie nieżyczliwości, skrajnego egocentryzmu i aktów agresji (głównie słownej) u kobiet w wieku pobalzakowskim. Zjawisko nasila się mimo możliwości stosowania terapii HTZ (hormonalna terapia zastępcza). Zazwyczaj agresja kierowana jest w stronę osób ocenianych

jako słabe: mężczyzn nie demonstrujących chęci dominacji, młodych i kobiet, zwłaszcza z małymi dziećmi. Jeden z licznych przejawów złego wychowania, dla których znaleziono ostatnio usprawiedliwienie medyczne. Na przykład, gdy pewien uczony złamał nogę w kostce i założono mu ciężki gips uniemożliwiający normalne chodzenie, jego sąsiadka z bloku mieszkająca niżej zrobiła mu awanturę, że szura i zakłóca jej spokój. Złośliwi radzą mu, żeby zamiast samodzielnie sunąć do toalety, kilka razy dziennie telefonował na dół z prośbą o podanie basenu. Zanim odważy się to zrobić, pociesza się diagnozą, że to być może tylko syndrom klimakteryjny, a więc – i w tym jego największa nadzieja – rzecz przejściowa. Zachodzi jednak obawa, że na ustąpienie objawów trzeba poczekać dużo dłużej niż na zdjęcie gipsu.

Lead – czytaj: **lid** (zdrobniale: lidzik) – wstęp do artykułu w prasie kolorowej, drukowany większą czcionką, czasem fragment tekstu przerzucony na początek i prezentowany dla zachęty. Za pierwszym razem osłupiałam, gdy zostałam poproszona o „malutki lidzik na jutro, pani Aniu koniecznie, bez tego tekst przecież jest goły!"

Markowe – ubranie, co sygnalizują odpowiednie wszywki i napisy. Zwłaszcza: gacie, co być może jest zaszłością z epoki PRL, kiedy to, jak pamiętam, utyskiwano, że Polak zagranicą zewnętrznie prezentuje się całkiem możliwie, ale biada mu, gdyby zaczął się bardziej zaprzyjaźniać z płcią przeciwną, bo wtedy ukaże kompromitujący stan jego dessousów. Ogólnoświatową karierę zrobiły zwłaszcza majtki: Calvin Klein. Bohater powieści *Chodźmy razem* Josie Lloyd i Emlyn Rees wykorzystuje niezwykłą atrakcyjność tych gaci w celach wabiących, zakładając je na randkę: „slipy od Calvina (czytaj Slipy na Podryw)". Jest to wynik zwycięstwa strategii reklamowej, polegającej na silnej erotyzacji produktu. W ten sposób powstaje pierwszy paradoks gaci, a mianowicie: cechy atrakcyjności erotycznej wykazuje opakowanie, przy zdecydowanie słabnącym zainteresowaniu tym, co pod spodem. W Polsce – dodatkowo dochodzi element środowiskowego prestiżu. Na przykład Tomasz Piątek, autor powieści *Heroina* i kilku następnych skandalizujących utworów, skarży się na swój ciężki los w Liceum Batorego, gdzie koledzy go wyraźnie lekceważyli, co zaważyło na jego dalszym życiorysie, karierze i rozwoju psychospołecznym: „Dopiero pod koniec liceum udało mi się ich przekonać, że jestem człowiekiem, z którym warto rozmawiać, choć nie mam gaci od Calvina Kleina" („CityMagazine", styczeń 2004). Problem braku markowych lub nie dość markowych gaci wydaje się szczególnie nabrzmiały, choć po wnikliwym zastanowieniu się dostrzegam tu pewną niekonsekwencję. Gacie, jak wiadomo, nosi się pod spodem. Wyjąwszy stringi (patrz: stringi) – raczej się ich nie pokazuje. Być może zachodzi tu drugi paradoks gaci, który polega na tym, że nawet ukryte – promieniują na swego właściciela. Przypominają tu legitymację tajnego klubu, której nie pokazuje się nikomu (bo tajna), a jednak wszyscy o tym wiedzą tak jakby ją oglądali na własne oczy. Jest to dość dobrze znany, ale zagadkowy mechanizm

społeczny. Podobnie za PRL współpracujący z wiadomymi służbami nigdy nie pokazywali legitymacji, a jednak wiedziano KTO. Być może w wypadku gaci wchodzą też w grę jakieś szczególne, nowe praktyki ekshibicjonistyczne. Problem gaci ma bogatą literaturę: patrz *Ostatni cieć* Janusza Głowackiego. Bohater *Generation „P"* Wiktora Pielewina, szalony copywriter wymyśla reklamę mitycznych gaci: oto Hamlet, który nie chce już wpatrywać się w czaszkę, ale – ubrany w odpowiednie gacie – kopie ją, eleganckim łukiem trafiając w hasło *„Just be.* Calvin Klein".

Middle class – klasa średnia. Ponieważ stabilność kapitalizmu opiera się o klasę średnią, usilne poszukiwania klasy średniej w Polsce trwają od początku lat dziewięćdziesiątych. Niestety, jeszcze nie zakończyły się sukcesem, choć wydaje się, że powinny już dawno przynieść efekt, gdyby armię socjologów zatrudnionych do jej szukania automatycznie uznać za jej reprezentantów. Przedstawiciel amerykańskiej klasy średniej powinien być ubrany w garnitur, posiadać zamrażarkę i kosiarkę do trawy. Polscy garniturowcy w białych koszulach i pod krawatem jakoś nie chcą defilować z kosiarkami ani z zamrażarkami. Może za głośno? Może za zimno? Poza tym klasa średnia musi być średnia, między czymś a czymś.
H. Domański *Polska klasa średnia*, Warszawa 2002.

Mobbing – dręczenie w pracy, prowadzące w skrajnych przypadkach do wyczerpania nerwowego i samobójstwa. Termin wprowadzony do najnowszej wersji Kodeksu pracy, gdzie wyjaśnia się, że polega on na : „Uporczywym i długotrwałym nękaniu i zastraszaniu pracownika". Stosowany zazwyczaj przez pracodawcę lub grupę współpracowników, którzy wybierają sobie ofiarę i ...mobbują lub mobbingują (w użyciu obie formy, często obok siebie, patrz: „Polityka" 2004 nr 3). Jak wynika z relacji psychologów w naturze można spotkać takie przypadki jak: wymalowanie mazakiem twarzy i ubrania pracownika przez prezesa dużej korporacji w ataku furii oraz zmuszanie personelu do rzucania pełnych uwielbienia spojrzeń przez szefową firmy. W świetle prawa to pierwsze zachowanie nie do końca da się zakwalifikować jako mobbing – to zależy od czasu poświęconego na wymalowanie pracownika i uporczywości. **Mobbinng** wydaje się zachowaniem absurdalnym, gdyż dręczony i wyczerpany pracownik pracuje źle, nie mówiąc już o nieżywym. Ten nie pracuje wcale. Rozumując w ten sposób, dochodzimy jednak do wniosku, że wyzysk chłopa pańszczyźnianego też był sprzeczny elementarną logiką, bo udręczony chłop z pewnością był mało wydajny, co zauważono u nas w drugiej połowie XVIII wieku, postulując zamianę pańszczyzny na czynsz.

Profesjonalizm postmodernistyczny w humanistyce – demonstrowanie kompletnej obojętności wobec sprawdzalności prezentowanych tez przy dość luźnym podejściu do wymogów formalnych pracy dotyczących przypisów, stylu i oczytania w związku z tematem. Powtarzające się akty profesjonalizmu postmodernistycznego na łamach „Tekstów Drugich" skłoniły sekretarz redakcji do wydania

w grudniu 2001 rozpaczliwego i w istocie kapitulanckiego OBWIESZCZENIA o następującej treści: „Przez wzgląd na niespotykaną gdzie indziej tolerancję panującą w redakcji «Tekstów Drugich», dopuszczającą publikację tekstów zawierających w sobie tezy wzajemnie się znoszące, a nawet unicestwiające, informujemy, iż niektóre (prosimy zgadywać które), większość a w zasadzie wszystkie teksty publikowane są tu na wyłączną odpowiedzialność ich Autorów. Podjęliśmy taką decyzję mając na uwadze fakt, iż łamy nasze otwarte są w lwiej części dla specjalistów = fachowców = uczonych, tak więc wszelkie poprawki, które próbowalibyśmy wnosić do ich tekstów (poza korektą hańbiących błędów ortograficznych) mogłyby równać się dezawuowaniu ostatnio poczynionych przez P.T. Autorów odkryć, mogłyby też świadczyć o nieznajomości najnowszego stanu ducha lub badań, który to stan tę właśnie, a nie inną myśl kazał Autorom zapisać. Uchwała powyższa została podjęta przeze mnie w samotności a zatem jednogłośnie. Redakcja". Treść obwieszczenia została jednak ocenzurowana przez Dyskurs Dominujący (D.D.), który – pod pozorem zapobiegania kolejnym aktom anarchii – dopuścił jego publikację, ale wyłącznie BEZ TREŚCI, w postaci białych, niezadrukowanych stron na końcu, powtarzających się w niektórych numerach. Choć OBWIESZCZENIE ukazywało się już wielokrotnie, zawarta w nim łagodna perswazja jak dotąd nie wpłynęła na poprawę istniejącego stanu rzeczy.

Reset na twardo /miękko – wyłączenie komputera przy zamknięciu programu, albo wyłączenie z prądu, które przerywa wszystkie funkcje. **Całkowity reset** – (**zrestetować się**) – upicie się do utraty świadomości, kiedyś określane idiomem „urwał mi się film".

RPG – inaczej: **eRpegi** – od *Role-Playing Game*, gry fabularne, ale nie komputerowe. Do ich tradycji należą gry strategiczne (*Kriegspiel*), stosowane od 1824 roku jako element szkolenia dowódców w armii pruskiej. W 1876 roku pułkownik von Verdy du Vermois wprowadził postać arbitra rozsądzającego spory i ustalającego „warunki naturalne". Następnie, posługując się doświadczeniami gier strategicznych, Herbert George Wells opracował dla cywilów wersję *Little Wars*, która pokazała, że poprawianie przebiegu kampanii wojskowych i „ulepszanie" wydarzeń historycznych może okazać się fascynującym zajęciem. W latach sześćdziesiątych wzrost popularności literatury SF a zwłaszcza fantasy spowodował coraz silniejsze przenikanie nowych fabuł z postaciami elfów, magów i trolli. W Anglii i USA zaczęły działać kluby oddających się tej rozrywce, skupiające głównie ludzi mających dużo wolnego czasu: głównie żołnierzy i emerytów. W 1973 roku w weszła do użycia gra *Dungeons and Deagons* (D&D) Garego Gytaxa i Dave Andersona. Uczestnicy otrzymywali opis świata zamieszkałego przez potwory, z którymi walczyli wcielając się w postacie herosów. W latach osiemdziesiątych popularna była gra *Zew Cthulhu* opracowana na podstawie powieści-horroru Howarda Philipsa Lovecrafta, w której nie można było odnieść zwycięstwa. We współczesnych RPG uczestnicy spotykają się w jakiejś mało absorbującej przestrzeni. Spotkanie

prowadzi MG (Mistrz Gry, zwany także Narratorem, Mistrzem Podziemi, Strażnikiem Tajemnic lub Bajarzem). Przedstawia on uczestnikom ich świat (zgodny z Podręcznikiem, czyli drukowanym opisem zasad gry), opowiada początek fabuły i pilnuje, żeby postacie nie przekraczały właściwych dla danego świata reguł prawdopodobieństwa. Bieg fabuły wyznaczają ruchy kostek/monet/kart lub żetonów. Postać odgrywana przez gracza otrzymuje Kartę Postaci, która zawiera dane początkowe (charakterystyka bohatera) i jest wypełniana przez gracza zgodnie z dalszym przebiegiem fabuły. Jedna sesja trwa zwykle zbyt krótko (do 4 godzin), by skończyć grę, i Karta Postaci pomaga podjęć ją w następnej sesji. Zadaniem Narratora jest zmuszenie postaci do współpracy, wytworzenie napięcia dramatycznego i nastroju (np. grozy), a postacie powinny zachowywać się zgodnie z regułami, budując napięcie dramatyczne (wytwarzane przez kolizje pomiędzy nimi) i emocjonalne. W Polsce grupy zajmujące się RPG działają od 15 lat, skupiając głównie młodzież o humanistycznych zainteresowaniach. Istnieją oryginalne gry jak: *Wiedźmin* (w oparciu o powieść Andrzeja Sapkowskiego) i *Wojna polsko-bolszewicka 1920*, w której uczestnicy mogą liczyć na ostateczne rozprawienie się z bolszewizmem podczas międzynarodowej interwencji z udziałem polskich ułanów. Zanim do tego dojdzie, uczestnicy zająć muszą Rosję i rozegrać kilka bitew. „Słyszałeś? Francuzi doszli dziś do Kaukazu..." – powtarzają z przejęciem. „Ale Budionny szykuje kontratak".

J. Zapała *Ucieczka w mit czy nowa forma kultury słowa ? – ćwierć wieku gier fabularnych*, praca roczna z socjologii na Wydziale Historii UW; T. Kreczmar *Krótka historia gier fabularnych*, w: *Wiedźmin: gra wyobraźni*, Warszawa 2001.

S/M – **sado-maso** – zjawisko stare, **gadżety** – tradycyjne (pejcze, czarne skóry, ćwieki), ale pisownia: po rewitalizacji. Bardziej bywali twierdzą, że istnieje też wersja unowocześniona: błyszczący kombinezon lateksowy, maska gazowa na głowie.

Squat (-squatting), także pisownia: **skłoting** – mieszkanie w pustostanach, na dziko, z ideologią anarchistyczną, w komunie. Zjawisko charakterystyczne dla środowisk młodzieżowych Londynu i Amsterdamu. U nas trudniej o pustostan, ale skłotersi się zdarzają. Bez ideologii anarchistycznej zamieszkiwanie w pustostanach i na działkach sklotnigiem nie jest i nazywa się zależnie od kraju. W Brazylii *favelas*, w Indiach *jhuggies*, w Stanach Zjednoczonych – slumsy, we Francji *SDF* (*sans domicille fixe*, bez stałego adresu lub *S.A– sans abris*, bez cienia nad głową), w Polsce – jednej nazwy brak: nora, altanka, szałas, albo jak w Stanach: slums. O ile skłoting to romantyczna awangarda artystyczna, o tyle to drugie, choć niewiele różni się w praktyce, stanowi wyłącznie awangardę bezdomności i menelstwa, do której ostatnio trafiają rodziny z licznym potomstwem.

Tamagochi (z japońskiego) – nieduży breloczek z elektronicznym zwierzątkiem na baterie. Może to być piesek, kotek, kaczuszka, miś lub istota fantastyczna, która nie

sprawia tyle kłopotu, co zwykle zwierzę. Elektroniczny przyjaciel ma zachowywać się jak prawdziwy. Wymaga karmienia (specjalny przycisk), sprzątania odchodów i zabawy, czasami sam dopomina się, aby się nim zająć, czasami śpi lub się nudzi. W teorii: dziecko rozwija wyższe uczucia, uczy się odpowiedzialności i zawsze ma poczucie, że towarzyszy mu przyjaciel (e-przyjaciel, patrz e-). U nas moda na tamagochi zapanowała w połowie lat dziewięćdziesiątych, potem zostało to prawie zapomniane. Moja najstarsza córka miała kotka tamagochi. Zaniesienie go do szkoły spowodowało natychmiast grupową zabawę w przyciskanie wszystkich funkcji naraz, aby spróbować, czy kotek padnie. Padł. To z kolei wydarzenie spowodowało całkiem poważną dyskusję wśród literaturoznawców w redakcji „Tekstów Drugich" na temat, czy uśmiercanie wirtualnego kotka jest aktem przemocy, czy czynem moralnie obojętnym. Ja widziałam w tym raczej akt skierowany przeciwko zaprogramowanemu z góry scenariuszowi postępowania, ale pojawiały się też głosy, że jest to morderstwo. A jeśli tak, to czy prawa wirtualnych zwierząt powinny interesować Towarzystwo Opieki nad Zwierzętami? Całe szczęście kotek Doroty nie należał do tego gatunku, który ma tylko jedno życie. Miał kilka żyć i dzięki temu, mimo jednej przykrej przygody, bawił się dobrze aż do wyczerpania baterii.

Tunning – dla niektórych mężczyzn – sens życia. Pasja przerabiania zwykłych samochodów na niezwykłe przy pomocy dodawania **spoilerów**, zmiany kształtu karoserii, zmiany **designu** (np. specjalne siedzenia), dołączenie **gadżetów** w rodzaju odlotowej rury wydechowej albo bajeranckiej gałki zmiany biegów. W grę wchodzi też przerobienie Volkswagena garbusa lub malucha na wersję **cabrio** (z otwieranym dachem), co ułatwia wietrzenie sobie naładowanej pomysłami głowy podczas jazdy, ale zakłóca stabilność konstrukcji. E-mail od Silnego Mężczyzny: „Zlituj się, dziewczyno! Nie deprecjonuj tak naszych zabawek, bo kto cię będzie podrywał, jak wszyscy będą mieli zranione ego? No, sama powiedz uczciwie: kto?" Ciekawe, że samochód Silnego Mężczyzny nie został stuningowany, a nawet przeciwnie, poddany swoistemu antytunigowi. Miałam okazję się przejechać. Prezentuje się jak połączenie pełnej petów popielniczki z nietrzepaną wycieraczką.

WenDo – (od Women & Do – po japońsku: droga) samoobrona dla kobiet, opracowana przez kanadyjskie feministki jako „praktyczna recepta na patriarchat". Polega na usunięciu psychicznej blokady przed używaniem siły wobec mężczyzn i ćwiczeniach samoobrony.

Zappować, – zapping – nerwowo zmieniać kanały telewizyjne przy pomocy pilota, co kilka sekund przeskakiwać z kanału na kanał. Zapping interpretowany psychologicznie trzeba uznać za czynność kompulsywną; w zasadzie świadczy o silnej ambiwalencji pomiędzy nudą i odrzuceniem przekazu a pragnieniem oglądania telewizji. Sprowadzając przekaz telewizyjny do roli migających obrazków, realizuje on świetnie jedno z haseł Marshalla McLuhana, że we współczesnej cywilizacji „środek przekazu staje się przekazem". Ideał zappingu to **turn-channel society**.

Ewa SZCZĘSNA

Utracona tożsamość[1]

To, co Jacek Warchala napisał o mojej książce zdziwiło mnie i przeraziło. Przykre zdziwienie budzi fakt, iż autor pisząc recenzję do pisma naukowego tej rangi, pozwala sobie na tak dalekie odejście od treści recenzowanego tekstu, przerażenie wywołują skojarzenia oraz dygresje znacznie odbiegające od ogólnie przyjętych norm środowiskowych. Warchala dokonał rzeczy trudnej – odnalazł w mojej książce treści, których w niej nie zawarłam, cytuje reklamy, których nie analizowałam, przypisuje mi wypowiedzi, których nie napisałam.

Wypowiedź Jacka Warchali jest przykładem manipulacji cudzym tekstem. Do podstawowych procedur manipulacyjnych należą:

1. Wybieranie z książki pojedynczych sformułowań, deformowanie ich i obudowywanie własnymi interpretacjami a następnie przyznawanie im wartości twierdzeń zamieszczonych w książce i przeprowadzanie ich druzgocącej krytyki.
2. Przypisywanie autorce tez, których w książce nie ma, a następnie polemizowanie z nimi.
3. Przywłaszczanie sobie wniosków, które są w książce obecne i posługiwanie się nimi jako własnymi kontrargumentami.
4. Manipulacja funkcją przywołanego fragmentu: np. w książce wypowiedź pełni funkcję ilustracyjną, w przywołaniu Warchali zyskuje wartość tezy nadrzędnej.
5. Stosowanie figury odwrócenia: hiperbolizowanie tego, co drugoplanowe (np. umieszczone w nawiasie), pomniejszanie lub całkowite pomijanie

[1] Tekst jest komentarzem do recenzji Jacka Warchali („Teksty Drugie" 2004 nr 1-2, s. 202-217) mojej książki *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001.

tego, co decydujące dla sensu książki (tu choćby pominięcie znakomitej większości jej problematyki).

6. Nieustanne zacieranie granicy między wypowiedzią autorki książki i własną, interpretacją i referowaniem; na usługach tego procederu jest rzadkie korzystanie z cytatu oraz odwołań do numerów stron, co dawałoby czytelnikowi możliwość konfrontacji stwierdzeń zawartych w tekście Warchali z treścią książki.

Działania te służyć mają nobilitacji własnej perspektywy poznawczej i własnej osoby przy jednoczesnej deprecjacji *Poetyki reklamy* i jej autorki. W efekcie tekst Warchali odnosi się do książki w sposób nie tyle naukowy, co reklamowy. Książka służy recenzentowi tak, jak przedmioty reklamie: używa jej do swoich celów perswazyjnych i manipulacyjnych.

Majstersztykiem deformacji w celu łatwiejszego sformułowania zarzutów jest część zatytułowana *Poręczność mitu*. Momentem wyjścia dla rozważań jest powtórzenie sformułowanego już wcześniej (i powtarzanego z pewną modyfikacją) twierdzenia, iż opozycja *sacrum – profanum* jest podstawową kategorią interpretacyjną książki. Teza zadziwia zwłaszcza, że problematyce *sacrum* – profanum poświęconych zostało zaledwie kilka stron książki. Warchala formułuje ją po to, aby następnie ją zanegować i ośmieszyć. Nie wiem, z czym w taki sposób autor polemizuje w – jak to na początku stwierdza – „duchu dialektycznego dziania się prawdy"(203), ale z pewnością nie jest to *Poetyka reklamy*, którą ja napisałam. Sądzę, że jest to polemika z wykreowaną przez siebie tożsamością autorską, która nie jest moją tożsamością. Tu nie ma polemiki z *Poetyką reklamy* Ewy Szczęsnej. To rodzaj *soliloquium*, w którym dochodzą do głosu dwie instancje: Warchala-polemista oraz Warchala-manipulujący tekstem książki, deformujący ją w celu dostarczenia Warchali-polemiście materiału do negacji, krytyki a przede wszystkim ukazania siebie jako tego, który wie więcej i lepiej.

I tak, autor przypisuje mi „wyolbrzymianie sfery *sacrum* jako narzędzia interpretacji znaczeń" (206) (przy czym *sacrum* kojarzy się Jackowi Warchali wyłącznie z sytuacją kościelną) po to, aby stwierdzić, że jest to nieporozumieniem, zaś uczynienie mitu centrum rozważań (?!!), by skonstatować, że „ośmieszony przez Barthes'a" (?!), „wytarty od nadużywania mit prosi się o zastępstwo" (210). Żeby swoje negacje zilustrować, autor dokonuje dalszych manipulacji. Jedną z jej odmian jest – obecne w całym tekście Warchali – zacieranie granicy między tym, co jest interpretacją książki a tym, co stanowi własną wypowiedź Warchali. Autor pisze. „Weźmy przykład hasła: «Czas na EB». Zastanawiam się, czy jego odbiór wywołuje u mnie efekt świadomego współuczestnictwa w sferze *sacrum*, poprzez odwołanie do księgi Koheleta, czy raczej, poprzez spetryfikowane znaczenie luźnego związku frazeologicznego: «czas na obiad», «czas na śniadanie», «czas na EB», trwam w sferze *profanum*, zwłaszcza że ten właśnie kontekst jest uruchamiany przeze mnie, gdy piję piwo, a tamten, święty, gdy uczestniczę we mszy" (206)(!!?).

Posłużenie się w kontekście *sacrum* przykładem hasła „Czas na EB" jest wobec czytelnika *Porozmawiajmy...* zabiegiem czysto perswazyjnym. Przykład i jego interpretacja w kontekście Księgi Koheleta i mszy (dodam, że są własnym pomysłem Warchali) są jawnym dowodem na niedorzeczność tezy, którą Warchala mi przypisuje, a której w książce odbiorca nie znajdzie. Wyboru nie ma, gdyż hasło to ma się nijak do *sacrum*, jak zresztą wiele innych reklamowych haseł. W czytelniku Warchala utrwala jednak przekonanie, że w *Poetyce* sacrum jest podstawowym narzędziem interpretacji i że dla Szczęsnej „Czas na EB" to współuczestnictwo w sferze *sacrum*.

Na tym jednak nie kończy się inwencja manipulacyjna Jacka Warchali. Pojawia się i inny przykład – reklamy rzeczywiście przywoływanej w książce – jednak analizowanej i interpretowanej w zupełnie innym kontekście. Chodzi tu o reklamę papierosów Mars, która w książce analizowana jest w kontekście kompozycji obrazu reklamowego (zjawiska stereometrii, stwarzania wrażenia wkraczania reklamy w przestrzeń odbiorcy), zaś w tekście Warchali wprowadzona zostaje w kontekst *sacrum* i mitu. Warchala dokonuje tu karygodnego nadużycia: nie dość, że zmienia kontekst interpretacyjny, pomijając to całkowitym milczeniem, to również z interpretacji „wybiera" to, co jest przydatne do jego własnych celów.

W *Poetyce* reklama „Marsów" pojawia się w rozdziale poświęconym kompozycji obrazu reklamowego (50) jako przykład na przełamywanie ram obrazu i stwarzanie wrażenia stereometrii. Warchala umieszcza tę reklamę w zupełnie innym kontekście, dokonuje użycia tej analizy do własnych potrzeb, nie zaś jej przywołania. To, co formułuję jako interpretację możliwą (świadczą o tym formuły „można uznać", „stwarza wrażenie", „sugeruje"), czyli mogącą wynikać z określonej kompozycji obrazu, Warchala określa jako pewne i wynikające z przekonań autorki, przypisując tekstowi intencje, których w nim nie ma. To, co w książce pojawia się po analizie jako jeden z elementów interpretacji, w użyciu Warchali stawiane jest w pozycji tezy dominującej. W książce czytamy „Reklamę można uznać za polemiczną wobec funkcjonujących w kulturze mitów oczyszczenia i świętości. Dzięki kompozycji obrazu możliwe staje się przewartościowanie dotychczasowych wartości, dokonanie inwersji aksjologicznej. Szkodliwe dla zdrowia papierosy opatrzone zostają konotacjami związanymi z błękitem nieba, które kojarzy się z czystością, naturą, piękną pogodą, a w kręgu kultury chrześcijańskiej – także z boskością" (52). Warchala sprowadza całość do stwierdzenia: „Szczęsna interpretuje na przykład reklamę Marsów jako polemikę z mitem oczyszczenia i świętości" (206). Konkluzja Warchali o sakralizacji nieczystości to albo rodzaj kiepskiego żartu, albo grubiaństwa interpretacyjnego. Odnoszę wrażenie, że w tym fragmencie wypowiedzi (i kilku innych) krytyka poprzedza i zastępuje trud zrozumienia książki. Podobnie nie potrafię zaklasyfikować z punktu widzenia naukowej refleksji wyznań Jacka Warchali dotyczących skojarzeń, jakie w sobie uruchamia pijąc piwo, a jakie, gdy uczestniczy we mszy!

W książce analiza służy ukazaniu, iż układy kompozycyjne w reklamie wizualnej mogą pełnić istotną funkcję perswazyjną, mogą sugerować sensy. Piszę o tym,

że umieszczenie paczki papierosów w górnej części obrazu daje efekt lekkości (jest to rodzaj powtórzenia intersemiotycznego: słowno-obrazowego, gdyż o lekkości się mówi i się ją „pokazuje"). Warchala proponuje własną interpretację, do której ma pełne prawo: paczka papierosów przypomina mu statek kosmiczny z *Gwiezdnych wojen*, „a zatem może młodzieżowy «odlot» raczej niż «boskość» powinna zostać tu zaktualizowana" (207).

Po przeprowadzeniu krytyki tego, czego w książce nie ma, czyli mitu i *sacrum* jako jedynej perspektywy interpretacyjnej reklamy, Jacek Warchala prezentuje własną teorię głoszącą, iż reklama jest rozmową w pewnym horyzoncie racjonalności. „Dlatego – pisze Warchala – dostrzegam konieczność rozdzielenia dwóch poziomów u j a w n i a n i a s e n s ó w (podkr. moje). Poziom pierwszy wynika z traktowania tekstu reklamy jako przejawu *téchne*, gdzie u k r y w a n i e s e n s u (podkr. moje) wynika z założenia, że perswazyjność całkowicie jawna jest nieefektywna [...] Jej najwyższą i ostateczną instancją oceniającą w reklamie jest odbiorca, tzn. konkretny przedstawiciel konkretnej grupy społecznej, tzw. grupy celowej. [...]. Poziom drugi u k r y w a n i a s e n s ó w (podkr. moje) jest głębszy i stanowi źródło zainteresowań np. gramatyki kognitywnej czy hermeneutyki, a także refleksji socjologicznej nad relacjami społecznymi jako ukrytymi strukturami kognitywnymi" (207-208). A zatem mowa jest o ukrywaniu sensów czy o ich ujawnianiu?! I cóż to takiego ta grupa c e l o w a (podkr. moje, może chodzi tu o grupę celu, czy inaczej docelową?), którą „identyfikujemy nie tylko na podstawie socjologicznych i socjolingwistycznych kategorii, ale nowych i dynamicznie zmiennych markerów, wynikających z nowej audiowizualnej rzeczywistości" (207).

W części *Poręczność mitu* Warchala zamieszcza też opis podrozdziału: *Rekonstrukcja mitu w reklamie*. Jest to opis jednozdaniowy, co wydaje się dziwne w kontekście stwierdzenia przewodniej roli mitu i *sacrum*. Chaotyczna wyliczanka zdeformowanych, uproszczonych zagadnień służy ich deprecjacji. Ale są i rażące przekłamania. I tak w podrozdziale *Rekonstrukcja mitu...* nie ma mowy o haśle jako słowie Boga. Warchala znów dokonał wygodnej dla siebie manipulacji W innej części książki, przy okazji refleksji nad reklamą jako pastiszem form mówienia (107), piszę o haśle (dewizie) jako słowie adialogicznym, będącym „p a s t i s z e m Słowa Boga, wypowiadaniem prawd nadrzędnych, absolutnych, wobec których nie istnieje obowiązek dowodzenia" (112). To, co określam stylistycznym naśladownictwem, w tekście Warchali staje się bytem; pominięte zostaje słowo „pastisz", ale to nie wszystko, gdyż w następnym zdaniu Warchali „słowo Boga" staje się już „głosem Boga". Warchala pisze: „Ale cała konstrukcja nie wytrzyma prostej weryfikacji empirycznej, czyli pytania w rodzaju «Czy wierzysz, że hasło „Każda Polka głosuje na Olka" jest głosem Boga?». Nie wierzę, że Ewa Szczęsna w to wierzy!" (209).

Odnoszenie ośmieszonych społecznie haseł, nieobecnych w książce do wyjętych z niej a następnie zdeformowanych określeń to już nie tylko tanie retoryczne efekciarstwo, ale brak elementarnej przyzwoitości i wrażliwości. Analogiczna deformacja pojawia się pod koniec części o micie, kiedy to autor przypisuje mi postrze-

ganie billboardów jako *biblii pauperum*. Określenie to pojawia się w książce przy okazji analizy struktury wypowiedzi reklamowej (106) i nie dotyczy odpowiedzi na pytanie: czym jest billboard, ale służy przybliżeniu zjawiska symplifikacji przekazu na drodze semantyzacji obrazu, dźwięku, ruchu w reklamie wizualnej, audiowizualnej, dźwiękowej.

Tekst Jacka Warchali każe postawić pytanie o uczciwość, rzetelność, granicę między manipulacją tekstem w celu nobilitacji własnej osoby, autoreklamy cudzym kosztem (obrzydliwy zwyczaj, który, jak się okazuje przenika z polityki do nauki), a troską o rzetelność naukową, uczciwość badawczą i prawdę, uszanowanie cudzej myśli i pracy badawczej. Oczywiście każdy pracownik nauki ma prawo do wyrażania opinii o cudzej pracy, prawo do polemiki, która powinna być jednak prowadzona z poszanowaniem zasad rzeczowości i rzetelności.

Ma zatem Warchala prawo do tego, aby nie widzieć magii w przekształcaniu się na oczach widza szklanki mleka w opakowane kawałki sera. Według Warchali jest to konwencja realistyczna, „gdzie następuje naturalna przecież komprymacja czasu i przestrzeni", Warchala nie widzi w tym magii, choć może to być według niego magia *buffo*: konwencja narracyjna „odbierana jako fikcja, tzn. zabawa" (211) (?!). Z punktu widzenia precyzji naukowej to wprawdzie wątpliwe, ale za to efektowne, podobnie jak stwierdzenie interpretujące książkę jako rodzaj antyutopii (?) „po cichu spełniającej się w triumfie struktury nad okazem" (204), czy teza o narzucaniu sensu „w obnażonym procesie metaperswazji" (205).

Ma też Warchala prawo do zarzutu, iż nie zadaję pytania o sam akt konstruowania i odbierania reklamy, choć zbyt ogólnikowe jest dla mnie uzasadnienie, że „tu właśnie może tkwić potencjał nowych rozwiązań i nowego spojrzenia, tzn. odejścia od triadycznego schematu: informowanie – perswadowanie – manipulowanie" (205) (o jaki schemat tu chodzi?!). Trzeba tu sprostować, że zagadnienia związane z marketingiem: proces planowania strategicznego, zarządzanie reklamą, badania konsumenckie, będące problemami z pogranicza ekonomii, socjologii i psychologii, wykraczające poza zagadnienie relacji nadawczo – odbiorczych w komunikacji reklamowej, nie są przedmiotem zainteresowania *Poetyki reklamy*.

Kolejnym przykładem deformacji jest przypisywanie mi intencji mówienia o świecie rzeczywistym i jego bytach (przedmiotach, ludziach). Podczas, gdy ja piszę o człowieku, przedmiotach kreowanych przez reklamę i w reklamie – zatem o świecie fikcji reklamowej i działaniach perswazyjnych reklamy, Warchala przypisuje mi wypowiadanie sądów o osobie ludzkiej i przedmiotach świata rzeczywistego (!)[2]. Nie tylko na 124 s., ale w całej książce czytelnik nie znajdzie sformułowania, iż przedmiot jest „partnerem o m a m i o n e g o (podkr. moje) człowieka" (piszę o partnerstwie przedmiotów i ludzi prezentowanych w reklamie), że człowiek współczesny „nie jest w stanie przeżywać wartości", czy że gubi on granicę między rzeczywistością i fikcją (203). Piszę natomiast, że w świecie

2/ Odsyłam autora do książki R. Rorty'ego *Konsekwencje pragmatyzmu*, przeł. C. Karkowski, Warszawa 1998.

przedstawionym w reklamie dochodzi do zacierania granicy między fikcją i rzeczywistością, że zabiegowi temu sprzyja nieustanne odwoływanie się do tego, co znane odbiorcy z rzeczywistości pozareklamowej, czy wreszcie o tym, iż reklama postrzegana jest jako element działań marketingowych, które obwarowane są przepisami prawnymi regulującymi, co można a czego nie można w reklamie.

Defikcjonalizacja, zakrywanie fikcyjności, dążenie do tego, by odbiorca dokonał utożsamienia fikcji z rzeczywistością pozareklamową prezentowane są w *Poetyce reklamy* jako cecha reklamowej fikcji a nie jako coś, co – jak sugeruje Warchala – istnieje od niej niezależnie. To one decydują o specyfice reklamowej fikcji i jej szczególnej perswazyjności. Jacek Warchala, sprzeciwiając się zawartej w *Poetyce* tezie o fikcyjnym charakterze reklamy, i głosząc jej prawdziwościowy charakter, nie może uniknąć sprzeczności. „Prawda tkwi tu w obietnicy – pisze – i bez żadnych sztuczek, reklama musi być prawdziwa w swej obietnicy" (co to znaczy: prawdziwy w obietnicy?); i następnie: reklama jest „hipotezą prawdy", „jest to prawda dla..., a nie prawda obiektywna" (216)[3]. Co więcej „podejmuje z nami grę" (czy gra nie jest rodzajem fikcji? Jacek Warchala powinien tu określić jak rozumie relację gra – prawda – fikcja): „pokażemy ci produkt w sposób najdziwniejszy, ale prawdą jest, że ten produkt istnieje, że możesz go kupić, że działa on tak a tak" (216-216) (czyli, że np. krem „X" likwiduje zmarszczki w dwa tygodnie, a kupno samochodu „Y" jest gwarancją sukcesu). Wreszcie Warchala stwierdza: „reklama nie defikcjonalizuje fikcji, tylko ją konstytuuje" (215). A zatem, jaki ostatecznie jest status reklamy, z tekstu Warchali wywnioskować trudno.

Sprzeczności takich w tekście Warchali jest więcej. I tak, najpierw autor pisze, że potrafimy wytworzyć postawę właściwego dystansu wobec zreifikowanego świata reklamy, a następnie stwierdza: „W podatnym na alienację świecie, produkt oczywiście włada człowiekiem" (204). Ponadto, czy nie nazbyt optymistyczne jest stwierdzenie, iż „potrafimy wytworzyć właściwy dystans wobec zreifikowanej rzeczywistości reklamy poprzez konfrontację naszego doświadczenia z przedstawionym światem" (204)? Kogo bowiem autor ma na myśli, posługując się formą „my"? Jeśli ludzi wykształconych – to zgoda (choć i tu w większości przypadków jest tak, że zdajemy sobie sprawę z mechanizmów rządzących reklamą, a jednak jej ulegamy, kupując podsuwane przez nią produkty). Ale reklama kierowana jest do odbiorcy masowego, nie do kilku zaledwie procent społeczeństwa. Nie wiem, jaka jest gotowość do „wytworzenia właściwego dystansu wobec zreifikowanej rzeczywistości reklamy poprzez konfrontację własnego doświadczenia z przedstawionym światem" kupującej proszek do prania przeciętnej gospodyni domowej, ale wzrost sprzedaży reklamowanych produktów wskazuje na to, że raczej niewielka.

Nagminnym procederem w tekście Warcholi jest wytykanie braku czegoś, czemu poświęca się wiele stron tekstu lub przypisywanie mi tez, których w książce nie

3/ Posługując się metodami dyskusji Jacka Warchali powinnam zapytać: „Czy wierzysz, że hasło każda Polka głosuje na Olka jest prawdą? Nie wierzę, że Jacek Warchala w to wierzy!" Trudno też hasło: „Ten smak cię rozbawi" rozpatrywać w kategoriach obietnicy prawdziwej.

ma. I tak według Warchali „kategorii sytuacyjności nie wprowadza Szczęsna, która chce chyba widzieć reklamę jako dzieło niezależne sytuacyjnie – autonomiczne, odbierane w skupieniu i dla niego samego" (205). Pragnę nadmienić, że o kontekstualnych uwarunkowaniach reklamy, relacjach nadawczo-odbiorczych piszę wielokrotnie. W szczególności poświęcam temu zagadnieniu podrozdział *Usytuowanie i rodzaj medium a poetyka reklamy*. Tu też czytelnik znajdzie partie tekstu poświęcone analizie sytuacji odbioru reklamy w kontekście innych komunikatów. Spostrzeżenia, które pojawiają się w książce na ten temat, Warchala podaje jako własne. Wielokrotnie też piszę o schematyzacji przekazu, tworzeniu form rozpoznawalnych, łatwo identyfikowanych przez odbiorcę, czego brak zarzuca autor *Porozmawiajmy o reklamie*....

Niepokój budzi przypisywane mi przez Warchalę urzeczowienie odbiorcy jako obiektu „reinterpretujących się poetyk", co ma prowadzić do zaniku dialogu, a czego wyrazem ma być stosowanie gramatycznych form drugiej osoby. Nigdzie na podanej przez Warchalę 103 s., (ani na innych stronach), czytelnik nie znajdzie takiego sformułowania! W podrozdziale *Reklama jako pastisz form mówienia* rozpatruję różne rozumienia dialogu i dialogowości w odniesieniu do reklamy. Stwierdzam, iż reklama jest egzystencjalnie dialogowa – nastawiona na cudzą mowę, na wchłanianie i potwierdzanie głosów (świadczą o tym cytaty, parafrazy kulturowe, nawiązywanie do odmiennych stylów wypowiedzi (potocznego, naukowego, poetyckiego), odwoływanie się do potrzeb odbiorcy. Jednocześnie w sferze porozumienia, rozmowy, otwierania się na inne słowo jest adialogiczna i apodyktyczna, nie zakłada prawdziwego dialogu, odrzuca możliwość polemiki czy sprzeciwu. W tym rozumieniu jest dialogiem pozornym, niby-dialogiem, w którym formy 2 osoby są w istocie zewnętrznymi replikami.

Trudno też zgodzić się z twierdzeniem, że postrzegam reklamę jako przekaz artystyczny, zwłaszcza że wielokrotnie piszę o mieszaniu w niej różnych form wypowiedzi (w podrozdziale o poligatunkowości czy pastiszu form mówienia), stylów (naukowego, dziennikarskiego, potocznego, poetyckiego oratorskiego), poziomów tekstowych i poziomów kultury: kiczu z artystycznością, kultury wysokiej z niską i masową. Nigdzie też nie traktuję poetyki jako dekoracji! Przedmiotem zainteresowania w *Poetyce* są ogólne reguły organizacji przekazu reklamowego, jego właściwości. Wyjście poza zagadnienia stylu czy tropów wskazuje nie tyle na wyjście poza poetykę w stronę metafizyki – jak sugeruje to Warchala – co ekspansywny charakter poetyki. Chęć opisu struktur polisemiotycznych, wykraczających poza sferę literackości oznacza konieczność weryfikacji języka opisu, uczynienia go adekwatnym (wystarczającym) do opisu sposobów przejawiania się współczesnej tekstualności. Dlatego poetyka reklamy nie jest wychodzeniem poza poetykę, ale jej poszerzaniem. Hybrydyzacja tekstu, mieszanie form wypowiedzi, gatunków, stylów, łączenie semiosfer, znajdują wyraz w hybrydycznej formie narzędzi opisu.

Z nie mniejszym zdziwieniem a i przerażeniem czytam, że teza o wewnętrznym wzajemnym dookreślaniu się semiosfer jest dla Jacka Warchali „wygodnym naukowym zaklęciem", „naukową tęsknotą za perpetuum mobile" i jeszcze: „alibi

mającym chronić przed kłopotliwym wniknięciem w zagadnienie interpretacji" (216) (nie wiem, dlaczego problem interpretacji autor uznaje za kłopotliwy). Może to i efektowne dziennikarsko sformułowania, ale zupełnie nieproduktywne w dyskusji naukowej. Szkoda, że Jacek Warchala nie dostrzega wagi zjawisk kluczowych dla współczesnej wieloznakowej kultury i poetyki mającej opisywać teksty polisemiotyczne. Badanie struktur generujących znaczenia w przekazach polisemiotycznych, interakcji, w jakie wchodzą systemy znaków wizualnych, słownych, dźwiękowych, odpowiedź na pytanie o wpływ przekładu intersemiotycznego na modyfikację znaczeń, o to, jak jedne systemy znaków warunkują sposób istnienia innych systemów, to coś znacznie więcej niż „wygodne naukowe zaklęcie" (216).

W efekcie, w toku lektury tekstu Jacka Warchali coraz natarczywiej pojawiało się pytanie: czy ta osoba, z którą rozprawia się autor, to ja? Wprawdzie zgadza się imię i nazwisko, a nawet tytuł książki. Nie mogę jednak przystać na przypisywanie mi tez, których w książce nie ma, przywłaszczanie sobie spostrzeżeń, które w książce zostały sformułowane, deformowanie przedmiotu krytyki (moich wypowiedzi) w celu łatwiejszego stawiania zarzutów czy na zarzuty braku czegoś, czemu poświęca się wiele stron tekstu przy jednoczesnym upatrywaniu istoty książki w problemach prezentowanych w niej marginalnie.

Przyczynki

Mirosław WÓJCIK

Księga Gości i Zdarzeń. „Miscelaneiczne pêle-mêle" Emila Zegadłowicza

Dwór w Kościankach Jerzego i Witolda Hulewiczów, Harenda Jana Kasprowicza, dom Stefana Żeromskiego w Konstancinie, willa Aida w Podkowie Leśnej (i potem dom na Stawisku) Jarosława Iwaszkiewicza, Witkiewiczówka Stanisława Ignacego Witkiewicza, Atma Karola Szymanowskiego, dwór w Plawowicach Ludwika Hieronima Morstina, Kamienny Dom Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym wreszcie – to tylko wybrane punkty na mapie artystycznej dwudziestolecia międzywojennego. Miejsca magiczne, mateczniki literatury międzywojnia, prywatne instytucje kultury narodu. W miejscach tych rodziła się historia życia intelektualnego II Rzeczypospolitej, ale miały też one historię własną – niestety, najczęściej ulotną, po Schulzowsku pokątną, niejawną, dopisującą się apokryfami do kanonu dziejów literatury polskiej XX wieku.

Świadectwa intelektualnego fermentu, mnogości kontaktów towarzyskich, skomplikowanej sieci nieformalnych powiązań osobistych, ukrytych motywów oficjalnych decyzji artystycznych, intymności ujawniającej światu jedynie możliwe do zaakceptowania maski – wszystkie one blakną sukcesywnie wraz z upływem lat, odchodzą z bohaterami i świadkami tamtych wydarzeń, zostawiając historyka literatury sam na sam z niemymi dokumentami, na poły fikcyjnymi anegdotami, niemożliwymi do zweryfikowania hipotezami, mniej lub bardziej wiarygodnymi wspomnieniami.

W rzadkich wypadkach historia tego typu przybytków kultury utrwalona została na kartach prowadzonych przez ich gospodarzy ksiąg domowych – współczesnej postaci szesnasto- i siedemnastowiecznych *silva rerum*. Dwudziestowieczne rejestry życia rodzinnego artystów epoki – pomijając na wskroś ludzkie motywacje ambicjonalne – są zarówno wyrazem świadomości historycznej jej autorów, jak też

przejawem ich kronikarskiego zmysłu, dążności do ogarnięcia, uporządkowania i spetryfikowania burzliwego strumienia czasu. Księgi domowe, niekiedy pełniące funkcję księgi gości, w dwudziestoleciu międzywojennym nie należały do rzadkości – wspomnijmy dla przykładu choćby te z pławowickiego dworu hrabiego Ludwika Hieronima Morstina, z dzikowskiego pałacu Tarnowskich, z domu Jana Lechonia. Wymienione tu dokumenty ocalały z pożogi wojennej i nawet doczekały się publikacji. Mniej szczęścia miało Zegadłowiczowskie *penu sinopticum*, które pisarz założył w roku 1932, a które bezpowrotnie – jak się do niedawna wydawało – zaginęło sześć lat później.

Twórczość Emila Zegadłowicza postrzegana z dystansu, jaki wyznacza czas, przynoszący przewartościowania estetyczne i obyczajowe, wymownie świadczy o niezwykle żywotnym w dwudziestoleciu międzywojennym zainteresowaniu autentykiem. Najgłośniejsze utwory autora *Zywota Mikołaja Srebrempisanego* – wówczas uznawane za skandalizujące, dziś czytane jedynie w ramach obowiązków historyka literatury – swój rozgłos zawdzięczały aktualności właśnie. Zegadłowiczowski *Żywot Mikołaja Srebrempisanego* – autobiograficzny cykl z symptomatyczną klasyfikacją gatunkową w tytule – był zarazem diagnozą ówczesnego świata i satyrą na kulturalną, polityczną i obyczajową kondycję II Rzeczypospolitej.

Ów dystans recepcyjny pozwala nam także zauważyć, iż wśród wielu opcji artystycznych, jakie dochodziły do głosu w pisarskim dziele Zegadłowicza na przestrzeni ponad trzydziestu lat jego pracy literackiej, najtrwalszą okazała się właśnie strategia kronikarza, tendencja płynąca podziemnym nurtem w jego twórczości już od najwcześniejszych tomów poezji publikowanych na początku lat dwudziestych, przez dramaty i powieści. W literackim dorobku Zegadłowicza pasja kronikarska była artystycznym wyrazem idei moralnej odpowiedzialności za kształt życia społecznego. Literacka forma tej idei ewoluowała od bezkrytycznie przyjmowanych przez dwudziestoletniego poetę epigońskich form młodopolskich, poprzez ekspresjonistyczne poematy zrodzone w atmosferze zbyt pospiesznie zaaprobowanego mistycznego braterstwa Kościanek; następnie przez mnożące się w zadziwiającym tempie poetyckie tomy sygnowane ideologiczną pieczęcią regionalistycznego Czartaka i coraz ściślej wiążące się ze współczesnością autora kolejne tomy *Żywota*; wreszcie po dramaty przybierające formę ostrej satyry politycznej.

Pragmatyczną konsekwencją społecznych zobowiązań moralnych był w życiu Zegadłowicza bunt przeciwko zakłamaniu religijnemu, politycznemu i obyczajowemu. Atakując prowokował reakcję atakowanych: Kościół potępił go ustami biskupa Sapiehy, władze II Rzeczpospolitej oskarżyły go o przygotowanie zamachu stanu, a reakcje wadowiczan, którzy przejrzeli się w zwierciadle *Zmór*, na długi czas zniechęciły pisarza do opuszczania własnego domu. Dziś wiedza o politycznych wyborach Zegadłowicza jest w większej mierze efektem instrumentalnego traktowania jego żywota przez biografów niż rezultatem rzetelnej znajomości kontekstu faktograficznego. Dla jednych zwolennik endeckiej ideologii, dla innych zdeklarowany komunista, Zegadłowicz już w roku 1924 zanotował: „Komunizm

jest mi bliski, bolszewizm wstrętny" [148.5][1]. Dziesięć lat później, rezygnując ze zdewaluowanych przez praktykę rozróżnień terminologicznych, przestrzegał przed kontynuacją ówczesnej polityki polskiego rządu („bo inaczej zeżre nas komunizm lub zakuje do reszty w niewolę kapitalistyczny faszyzm" [33.3.5]). Deklarujący się konsekwentnie jako „anarchista" (cudzysłów konieczny), na trzy miesiące przed śmiercią w korespondencji prywatnej napisał:

> 1) – ustrój socjalistyczny daje maksimum sprawiedliwości i minimum wolności – 2) – ustrój faszystowski minimum sprawiedliwości i maksimum niewoli – 3) – ustrój anarchistyczny (nadam tu inną, mniej skompromitowaną nazwę) wyrosły z ogólnego wzwyżenia etycznego (– miłość, paraegoizm etc.) daje maksimum sprawiedliwości i maksimum wolności [25.4.1].

Utrwalone w niepublikowanych do dziś dokumentach wypowiedzi polityczne Zegadłowicza nie mogły uchronić jego dzieła przed zawłaszczeniem przez władze powojennej Polski.

O kronikarskiej pasji Zegadłowicza przejawiającej się w skrupulatnym utrwalaniu w piśmie niemal każdego dnia życia oraz w gromadzeniu nieprawdopodobnej ilości materiałów życie owo dokumentujących świadczą ocalałe listy, rękopisy brulionów, kalendarzy i notatek przechowywane w zbiorach specjalnych największych polskich bibliotek – ale przede wszystkim niepoznane od śmierci pisarza zbiory archiwum w jego rodzinnym Gorzeniu Górnym. Wśród dziesiątek tysięcy dokumentów skatalogowanych po raz pierwszy w ostatnim czasie odnalazły się materiały uznawane przez ponad pół wieku za zaginione – na przykład notatnik prowadzony przez pisarza w czasach poznańskich czy spisany w ostatnich minutach życia testament Zegadłowicza. Nie ma jednak w gorzeńskim archiwum *Księgi Gości i Zdarzeń* – domowego *silva rerum*, będącego kroniką Kamiennego Domu w latach 1932-1938. Wiedza o istnieniu owego dokumentu dostępna była jedynie nielicznym: rodzinie, przyjaciołom, wnikliwym badaczom życia i twórczości samotnika z Gorzenia. Wielokrotnie podejmowane próby ustalenia losów *Księgi* kończyły się niepowodzeniem. Z tym większą satysfakcją możemy dziś, po ponad pół wieku trwających poszukiwaniach, poinformować, iż *Księga* przetrwała szczęśliwie lata wojny i w niemal nienaruszonym stanie znajduje się obecnie w rękach prywatnych[2].

Księga Gości i Zdarzeń w zamyśle Zegadłowicza miała być kroniką domowej biblioteki i prywatnych zbiorów dzieł sztuki zgromadzonych w gorzeńskim dworze. Utrwalać miała najistotniejsze przemiany w towarzyskim i intelektualnym kręgu pisarza. Specyfika dokumentu zmusza nas zatem do – choćby fragmentarycznego – zrekonstruowania historii domu, historii biblioteki i wreszcie historii samej

---

1/ Sygnatury w nawiasach kwadratowych oznaczają lokalizację dokumentu, zgodnie z autorskim *Inwentarzem zespołu archiwalnego Muzeum Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym* opracowanym przeze mnie na wewnętrzne potrzeby Muzeum.

2/ Niestety, nie jestem upoważniony do ujawnienia bliższych informacji na temat miejsca przechowywania dokumentu i jego powojennych losów.

Księgi. Informacje te będą zarazem spełnieniem niedotrzymanej obietnicy pisarza, który zapowiedział na pierwszych stronach *Księgi Gości i Zdarzeń*, iż „o bibliotece i zbiorach gawęda będzie później".

Dom Emila Zegadłowicza stał się własnością jego rodziny w drugiej połowie XIX wieku, kiedy to ojciec pisarza Tytus Seweryn Karol Zegadłowicz (1822–1899), duchowny wyznania greckokatolickiego i profesor gimnazjalny, przybył do Wadowic, by w miejscowej szkole dosłużyć emerytury i – pod własnym już dachem – dokonać żywota. Historia zakupionego przezeń dworu rozpoczyna się w drugiej połowie XVI wieku[3]. Wówczas to właścicielem ziemi gorzeńskiej był Jan Gorzeński herbu Topór, który dał swe imię posiadłości podzielonej mocą jego testamentu na Gorzeń Górny i Dolny. O granice posiadłości wyznaczone przez kapryśną rzekę Skawę toczył Gorzeński odwieczny spór z Mikołajem Komorowskim, dziedzicem sąsiednich majątków. W latach 1598-1616 właścicielami Gorzenia byli Łagiewniccy: Hieronim i Jarosz. Po 1649 – Wierzbowscy bez zmian ustąpili dziedziczną wieś Gorzeń Piotrowi i Barbarze Szembekom, wojskim oświęcimskim. Ich córka, Natalia Morsztynowa, sprzedała następnie Gorzeń Damianowi Biberstein-Starowieyskiemu. Franciszek Biberstein-Starowieyski odstąpił Gorzeń rodzinie Skorupków-Padlewskich, zaś kiedy dziedzicem został Tomasz Skorupka-Padlewski, lekkoduch i hulaka, majątek począł chylić się ku upadkowi. W roku 1790, 22 maja, dwór wraz z całym Gorzeniem Górnym zakupił za 23 500 zl polskich Żyd, Jakub Liteman Huppert[4]. Ten podzielił nabyte dobra pomiędzy swoje dzieci, zaś część majątku odsprzedał Salomei z Wentzlów Fiszerowej. Ta ostatnia, jako właścicielka, sprzedała Gorzeń Piaseckim, Piaseccy – Józefowi Czerniczkowi (około roku 1865 współwłaścicielami Gorzenia Górnego, obok Czerniczka, byli Markus [Marek] i Fanny Libermann). Z kolei Euzebiusz Czerniczek 21 kwietnia 1873 roku przekazał w testamencie Gorzeń swojej żonie Eleonorze z Rozwadowskich. Kłopoty finansowe sprawiły, iż Czerniczkowie zmuszeni byli wydzierżawić część swego majątku – z dworem – Efraimowi Huppertowi, Żydowi, a majątek rozparcelować. Huppert do parterowego kamiennego budynku gorzeńskiego dworu dobudował piętro. 9 czerwca 1873 roku[5] dwór z przyległymi gruntami od Eleonory Czernicz-

---

3/ W odtworzeniu historii dworu korzystam z informacji zamieszczonych w następujących źródłach: L. Sulerzyska *Dwór Emila Zegadłowicza. Dokumentacja historyczna opracowana na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Bielsku-Białej*, Kraków 1978; I. Magiera *Gorzeń Górny. Dom, w którym żył i tworzył Emil Zegadłowicz*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, Opole 1967 r. [maszynopis pracy magisterskiej]; E. Seweryn *Park Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym*, Akademia Rolnicza w Krakowie, Kraków 1996, [maszynopis pracy magisterskiej].

4/ Teka Schneidra nr 548, Archiwum Państwowe w Krakowie.

5/ W tekście upamiętniającego ojca epitafium, jakie zapisał w swoich notatkach Emil Zegadłowicz, figuruje data 1864, jako rok, od którego Tytus zamieszkał w gorzeńskim dworze [47.2.123], ale informacja ta nie wydaje się wiarygodna: w roku 1866 Tytus Zegadłowicz był profesorem gimnazjalnym w Tarnopolu, a do Wadowic przybył w 1868.

kowej nabył Tytus Zegadłowicz. Sześćdziesiąt lat później dalsze losy gorzeńskiego dworu przedstawił szczegółowo w *Księdze Gości i Zdarzeń* Emil Zegadłowicz.

Zwyczajowo zwane Kamiennym Domem rodzinne gniazdo autora *Motorów* przez niemal wszystkie lata życia pisarza zachowało niezmienną strukturę funkcjonalną, która swe odzwierciedlenie znalazła także w – wywodzącym się z kolorów ścian – nazewnictwie poszczególnych pokoi. Usytuowany na pierwszym piętrze w południowej części domu gabinet pisarza – miejsce, w którym narodziła się znakomita większość jego prac – zwany był pokojem żółtym. Stąd przejść można było do pokoju niebieskiego i dalej – schodami prowadzącymi na parter budynku – do pokoju lat dziecięcych małego Emila (pokój uwieczniony na kartach dramatu *W pokoju dziecinnym*). To tu właśnie w roku 1932 Zegadłowicz umieścił domową bibliotekę.

Najwcześniejsze dzieciństwo Zegadłowicza płynęło porządkiem wyznaczanym przez naturę i kulturę: w najbliższym otoczeniu dworu, wśród najprzeróżniejszych drzew, ozdobnych krzewów, odurzających zapachem i kolorami kwiatów, a także wśród ścian Kamiennego Domu, gdzie królowały niezliczone księgi, mapy, sztychy. W obu tych domenach – biologii i kultury – stanowiących dla małego Emila cały świat, niepodzielnie panował ojciec: wyrozumiały i mądry przewodnik, niekwestionowany autorytet intelektualny i duchowy dziecka. Miłość Emila Zegadłowicza do książek i obecna w jego twórczości wrażliwość na uroki przyrody jest niejako naturalną kontynuacją tradycji rodu, trwałym rysem biograficznym, znakiem opiekuńczego ducha ojca w życiu nieodrodnego syna. Po śmierci Tytusa, który żył i umarł – dosłownie – wśród książek, pozostała w gorzeńskim dworze ogromna biblioteka.

O zasobach domowego księgozbioru Zegadłowicza w początkowych latach XX wieku wnioskować możemy z rachunków wystawianych przez krakowską księgarnię i wypożyczalnię D.E. Friedleina oraz ze sporządzonego przez pisarza katalogu biblioteki (a raczej jego zachowanych fragmentów), który obejmuje zarówno książki ojca, jak i te, którymi – mimo nieustannych kłopotów finansowych – wzbogacał domowe zbiory syn. „Zaopatrzyłem się w poważne grono Ksiąg stanowi memu przynależnych i ćwiczę ducha w cnocie i poznawaniu –" [113.11.2] – pisał w styczniu 1915 roku Emil Zegadłowicz do Marii Kurowskiej, która już za kilka miesięcy miała zostać jego żoną.

Dziś w archiwum gorzeńskim zachowało się szesnaście kart katalogu, z których osiem obejmuje książki opatrzone liczbami porządkowymi od pozycji 1 do 226, ponadto cztery inne karty uzupełniają ów spis o pozycje 457–573. W sumie znamy tytuły 468 książek spośród wszystkich składających się na wczesny księgozbiór Zegadłowicza[6]. Ponieważ w spisie nie został zachowany ani porządek chronologiczny, ani alfabetyczny, sądzić należy, iż właściciel biblioteki po prostu dokonał ewidencji księgozbioru odwzorowując w katalogu kolejność ustawienia książek na

6/ W archiwum gorzeńskim zachowało się ponadto sześć kart listy wymieniającej książki, jakie Emil Zegadłowicz oddał do oprawy Janowi Kuglinowi w Poznaniu, wiosną 1932 roku. Dokument ów obejmuje tytuły 224 książek [147.2].

półkach. Trudno jednak powiedzieć dokładnie, ile książek tworzyło księgozbiór Emila Zegadłowicza w tych latach. Gromadzone w Gorzeniu książki – w języku polskim i niemieckim – dotyczą generalnie dwóch kategorii: literatury i sztuki. Obok kosztownych wydań encyklopedii i słowników (na przykład: *Meyers Konversations Lexikon*, Lipsk 1874, t. 1-16; *Słownik języka polskiego* w opracowaniu Samuela Lindego, Warszawa 1807), uwagę zwracają wielotomowe edycje dzieł twórców polskich: Krasickiego (*Dzieła*, t. 1-5, Kraków 1883), Mickiewicza (*Wykłady o literaturze słowiańskiej*, t. 1-6, Lwów 1900), Norwida (*Dzieła*, t. 1-8), Słowackiego (*Dzieła*, t. 1-10, w wydaniu Bronisława Gubrynowicza), Orzeszkowej (*Dzieła*, t. 1-3), Tetmajera (*Poezje*, t. 1-5) oraz obcych (w języku niemieckim), określane w katalogu ogólnikowo jako *Dzieła*: Baudelaire'a, t. 1-4; Conan Doyle'a, t. 1-6; Anatola France'a, t. 1-6; Heinego, t. 1-4; Lessinga, Poe'go, t. 1-5; Schillera, t. 1-4; Strindberga, t. 1-10; Szekspira, t. 1-9; Wilde'a, t. 1-10 i Zoli, t. 1-19).

Kolejnym etapem bogacenia zbiorów biblioteki gorzeńskiej był czas ministerialnej posady (1919–1921) Emila Zegadłowicza – referenta w Ministerstwie Kultury i Sztuki – do którego obowiązków należało między innymi sprawowanie pieczy nad ministerialną Biblioteką-Muzeum (pomysł ówczesnego ministra, Zenona Przesmyckiego). Miriamowa Biblioteka-Muzeum składała się z czterech działów poświęconych muzyce, plastyce, literaturze i teatrowi. Jej celem było, jak to ujął referent Zegadłowicz, „zebranie najcenniejszych dokumentów twórczości rodzimej, aby dać możność prowadzenia gruntownych studiów specjalistom na polu literatury we wszelkich jej przejawach" [81.2.1] – zarówno historycznych, jak i współczesnych. Ministerstwo apelowało do artystów o przekazywanie Bibliotece-Muzeum na własność: autografów dzieł, brulionów, materiału biograficznego (pierwodruków dzieł, egzemplarzy korekcyjnych, recenzji, studiów, krytyk, tek redakcyjnych, fotografii, portretów, medali, ekslibrisów i innych).

Zanim jeszcze do Ministerstwa trafił Zegadłowicz, o powiększanie Miriamowskiej Biblioteki-Muzeum troszczył się Edward Porębowicz. Warto wspomnieć tu o transakcji, której echa trafiły do *Motorów*: od 3 marca 1919 roku Edward Porębowicz ustalał z wdową po pisarzu, Wiktorze Gomulickim, który zmarł niespełna miesiąc wcześniej, warunki zakupu jego zbiorów. Z początkowego zamiaru nabycia przede wszystkim druków polskich, rękopisów autografów, sztychów i litografii, trzeba było zrezygnować i ostatecznie resort Miriama nabył jedynie część druków (między innymi Mickiewicziana [26.1.11-12]). Reszta gromadzonych przez lata rzadkich i cennych zbiorów Gomulickiego trafiła do warszawskich antykwariatów, i tego właśnie ślad odnajdujemy w *Motorach*, kiedy to Cyprian Fałn i Mikołaj Srebrempisany wyszukują na Świętokrzyskiej książek: „wtedy właśnie «pękły» dwie biblioteki prywatne a zacne: Przyborowskiego i Gomulickiego" [*M*, 223].

Troszcząc się o biblioteczne zbiory ministerialne, Zegadłowicz nie zapominał i o własnym księgozbiorze. Warszawa otworzyła nowe możliwości przed kolekcjonerem gotowym niemal na każde poświęcenie, gdy w grę wchodziło zdobycie kolejnego białego kruka. Wraz ze Stanisławem Wyrzykowskim, podobnym mu pasjona-

tem dziel rzadkich, Zegadłowicz w poszukiwaniu rarytasów chadzał „na Żydy" i na ulicę Świętokrzyską, wytrwale szperał w stosach książek i wyławiał niekiedy wspaniale okazy, o których zakupie – z niejakim lękiem i zapewnieniami o doskonałej lokacie kapitału w niepewnych czasach – donosił żonie:

[...] wybrałem jedną dobrą [książkę]: *Rythmy* Kaspra Miaskowskiego, dzielnego poety z przełomu wieku 16go na 17y. Wydanie może trzecie z rzędu, późne (1848?) jednak dobre i wierne. Kosztowało to jedną markę; kupiłem 5 exlibrysów i rzadką już dzisiaj książkę: Meaterlincka dramaty w tłomaczeniu Miriama [120.6.11].

[...] zdobyłem tu (poza książeczkami) trzy ciekawe dokumenty z podpisami króla: Jana Kazimierza, Augusta IIgo i Stanisława Augusta[7] [120.6.27].

[...] rozczytuję się w Biblii, którą tutaj przypadkowo nabyłem jest to rzadkie wydanie francuskie (biblia po łacinie) z roku 1506, więc najstarsza książka [...] biblioteki; foliał zamykany na klamry, z których jedna istnieje; oprawny w skórę; grzbiet [... 12]; zachwycające są inicjały ręcznie wykonane [120.7.12].

[...] kupiłem pierwsze wydanie Biblii Wujka z r. 1599g o – rzadkość wielka – czytałem sobie ulubione miejsca w tak zacnym druku – i zdało mi się, że zdania i ustępy nabrały przez swej szaty sędziwość – wiele godności i powagi [120.7.16].

[...] rzec by należało chyba jeszcze o książeczkach, które udało mi się tutaj nabyć – tak więc sporą ilość pierwodruków Krasickiego, prześliczne wydanie zbiorowe dzieł Kniaźnina z r. 1787, przedziwne (folio) wydanie *Zofiówki* Trembeckiego z tłomaczeniami francuskimi i z 4 litografiami z r. 1815, następnie poezje E. Drużbackiej wydane przez Załuskiego, *Dzieła* Kochanowskiego wydane przez Bohomolca itd. [120.6.26].

[...] w dniach wolniejszych łażę za książkami. Poza całą rozkoszą posiadania dzieł pięknych i rzadkich uważam umiejętnie a ze znawstwem wybrane dzieła za najlepszą lokatę kapitału. Tak np. wczoraj udało mi się kupić pierwsze wydanie Biblii Leopolity z r. 1561g o. Książka to niezwykle rzadka. Za egzemplarz, który przed wojną zabłąkał się do Anglii, zapłacono 30 funtów sterlingów, co dzisiaj równa się wzwyż 45 000 mkp – zapłaciłem zań 3800 mk. Mógłbym go z ręki sprzedać Misji angielskiej z zarobkiem czterdziestu tysięcy. Wspaniałe ilustracje. Mam napiętych jeszcze cały szereg książek pierwszorzędnych – i pragnę Cię gorąco namówić do włożenia w nie nieco grosza. Ogółem chcemy tu z Jerzym[8] zakupić dużą bibliotekę – celem zarobku, przy czem kilka dzieł doskonałych zostawiłbym dla siebie. Impreza ta wymagałaby z Twej strony 25 000 mk – zarobek średni 100 % poza tem, co z książek dla nas zostanie [120.7.39].

W sierpniu 1920 roku, w dniach wojny polsko-bolszewickiej, przygotowując się do możliwej ewakuacji pracowników ministerstwa, Emil Zegadłowicz spakował zdobywane tak wieloma wyrzeczeniami książki, gotów chronić swój metaforycznie i jak najbardziej dosłownie rozumiany skarb – wartość warszawskich nabytków poeta szacował wówczas na 40 000 marek [120.7.26].

7/ Z wymienionych tu dokumentów do dziś w Muzeum Emila Zegadłowicz w Gorzeniu Górnym zachowały się jedynie *Parole na rok 1782* Stanisława Augusta [1.2.3.8].

8/ Mowa o Jerzym Essmanowskim.

Po czasach warszawskich, zwanych przez Zegadłowicza „pierwszym wygnaniem" z rodzinnego Gorzenia Górnego, kolejnym etapem bogacenia zbiorów biblioteki pisarza było „drugie wygnanie" – poznańskie, tj. wiążący się z wieloma lukratywnymi posadami pobyt Zegadłowicza w stolicy Wielkopolski w latach 1927–1932. Jakkolwiek pisarz był świadom tymczasowości swoich związków z Poznaniem, dbał, by jego mieszkanie na Chwaliszewie tchnęło atmosferą Gorzenia – oazy spokoju, skarbnicy obrazów, książek, bibelotów. „Chcę w lecie chociaż bibliotekę odrestaurować – bo w książkach i warsztat mój i grosz setny" – pisał w korespondencji prywatnej 12 marca 1930 roku [34.3.26]. Na pozyskanie nowych dzieł sztuki i książek nie wahał się – poważnie już wówczas zadłużony – wydawać sporych sum i nie wiadomo, czy więcej w tym było niefrasobliwości, czy determinacji (dla przykładu: za obrazy podziwianego szczerze Noakowskiego zapłacił 825 zł). Trapiąca się długami pisarza Wysocka, która w sprawie prolongaty zaciągniętego przez pisarza w roku 1924 długu bądź jego umorzenia poruszała wszystkie dostępne jej urzędy, i która wymyślała coraz to nowe sposoby zaradzenia finansowej mizerii wielbionego Lulana, wiedziała, jak trudno skłonić miłośnika sztuki do rzeczowego podejścia do życia: „A teraz jedno zaklęcie – prosiła w liście pisanym we wrześniu 1931 roku z Wilna – gdyby Ci się trafiło kupić za bezcen «bożka indyjskiego» nie kupisz! – wszystko co można na długi – a trochę na książeczkę którą sobie wyrobisz w PKO – tak? posłuchasz?" [76.45]. Retoryczny charakter owego pytania był oczywisty – nawet chyba i dla piszącej te słowa...

W czasach poznańskich, jedynym okresie w życiu pisarza, kiedy troski finansowe nie rujnowały jego życia – i w konsekwencji twórczości – do zbiorów Zegadłowicza trafiło wiele cennych nabytków. Niestety, powiedzieć trzeba, iż tytuły kupowanych przez pisarza książek znamy najczęściej z... monitów Księgarni św. Wojciecha czy krakowskiej filii Gebethnera i Wolfa, wzywających niesolidnego dłużnika do spłaty zadłużenia. W maju 1928 roku na półki domowej biblioteki Zegadłowicza trafiło między innymi dwunastotomowe wydanie *Dzieł* Szekspira (nabyte na raty za 110 zl) [38.1.26], *Słownik języka polskiego* Samuela Bogusława Lindego (150 zł [46.1.14]), *Dzieła* Jana Kasprowicza (170 zł). Część ówczesnych zasobów prywatnej biblioteki pisarza znamy ponadto dzięki zachowanej w archiwum gorzeńskim liście ponad dwustu książek oddanych do oprawy poznańskiemu typografowi, Janowi Kuglinowi.

Symptomatycznym dowodem sytuacji finansowej Zegadłowicza, który po opuszczeniu Poznania do końca życia musiał już borykać się ze spłatami kolejnych pożyczek, dłużnikami, wekslami, komornikami itp., jest pewne szczególne źródło informacji o jego księgozbiorze: pismo komornika Sądu Grodzkiego w Wadowicach, który na licytację przygotował „ruchomości" zadłużonego pisarza, składające się z „16tu tomów Encyklopedii Guttenberga [!], 2ch tomów dzieła *Chłopi* Reymonta, 2ch tomów dzieła *Popioły* Żeromskiego, z 9ciu tomów *Historii Malarstwa*, 4ch tomów dziel Schillera, 22ch tomów dzieła *Leksikon* Meyersa, 12tu tomów dzieł dramatycznych Shakespeare [!], 8śmiu tomów pism Z. Krasińskiego, 15tu tomów dziel Jana Ruskina, 2ch tomów dzieł *Polska w krajobrazie* i *Żywoty Swiętych* Skargi wydanie drugie z 1585 roku [...]" [46.2.29].

Świadomość historycznego znaczenia wydarzeń (oraz kontaktów zawodowych i towarzyskich), których świadkiem i uczestnikiem był Zegadłowicz kazała autorowi *Motorów* pieczołowicie gromadzić materialne świadectwa czasu, który na jego oczach stawał się kulturalną, literacką, polityczną, towarzyską, obyczajową wreszcie legendą II Rzeczypospolitej. *Księga Gości i Zdarzeń* była co najmniej trzecim tego rodzaju dokumentem w tworzonym za życia prywatnym archiwum Zegadłowicza.

Już w czasach urzędowania w Ministerstwie Sztuki i Kultury pisarz rozpoczął dzieło systematycznego dokumentowania swego życia. Karty założonego w tym celu albumu począł zapełniać co cenniejszymi rękopisami, autografami, fotografiami, wycinkami prasowymi, drukami i kartami wizytowymi. Do dziś zachowały się jedynie pojedyncze karty warszawskiego albumu, w niewielkim stopniu odzwierciedlające bogate życie zawodowe i towarzyskie niegdysiejszego referenta wydziału literatury. Grupowane bez jakiejś kardynalnej zasady materiały tworzą dokumentalny *cicer cum caule*: winieta „Gospody Poetów" (zeszyt 1, październik 1920 r.), okładka miesięcznika „Życie Teatru" redagowanego przez Wiktora Brumera i Stanisława Miłaszewskiego, obok wklejony list Brumera do Miłaszewskiego, nieopodal afisz *Fircyka w zalotach* wystawianego przez Teatr „Reduta", na kolejnych kartach maszynopis Zegadłowiczowskiej recenzji wierszy Aleksandra Sadkowskiego z roku 1919 (*O rytmie form lirycznych*), listy Sadkowskiego do Felicjana Szopskiego (z Supraśla, 28 maja 1919 r.) oraz do Emila Zegadłowicza (z 26 sierpnia 1919 r.), rękopisy i maszynopisy wierszy Aleksandra Szczęsnego, nekrolog i fotografia Jana Heuricha, rękopisy wierszy Mieczysława Stroma (opatrzone wyjaśniającą uwagą: „Jan Brzechwa"), zaproszenie dla redakcji „Ponowy" wystosowane przez dowództwo 21. warszawskiego pułku piechoty na wystawiany przez Koło dramatyczne pułku dramat Wyspiańskiego *Lelewel*, listy do Emila Zegadłowicza od Edwarda Porębowicza, Zofii Nałkowskiej, Xawerego Glinki, Tadeusza Świątka, Jerzego Hulewicza, autograf życiorysu Wincentego Rapackiego, rękopis wiersza Stanisława Niewiadomskiego, afisz ostatniego poezokoncertu futurystów krakowskich „Pam. Bam. Warszawie Adieu", szkice pism urzędowych Eligiusza Niewiadomskiego, zaproszenie na wystawę zbiorową prac Zofii Stryjeńskiej (Warszawa, 2 kwietnia 1919 r.)...

Na obrzeżach kart, dla wykorzystania najmniejszych nawet miejsc albumu, Zegadłowicz wklejał ponumerowane skrupulatnie karty wizytowe bądź autografy osób, z którymi łączyła go przyjaźń lub jedynie kontakty zawodowe. Dla przykładu szereg nazwisk w kolejności ich pojawiania się w albumie: Stefan Glixeli, Edwin Jędrkiewicz, Wacław Sieroszewski, Stefan Krzywoszewski, Jan Lorentowicz, Henryk Kunzek, Mieczysław Jerzy Grycendler (Grydzewski), Jan Guzik, Zygmunt Gostomski, Gustaw Olechowski, Alfred Skalski, Leopold Staff, Edward Ligocki, Natalia Siennicka (artystka dramatyczna), Konrad Winkler, Edward Kozikowski, Janusz Miketta, Józef Mehoffer, Jan Sokolicz Wroczyński, Jadwiga Komorowska, Józef Paczkowski, Julian Kłos, Kazimierz Wierzyński, Felicjan Szopski, Juliusz Kleiner, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Zenon Przesmycki, Stanisław Miłaszewski,

Leopold Binental, Stanisław Niewiadomski, Alfred Lauterbach, Stanisław Wyrzykowski, Mieczysław Solimowski, Stanisław Dobrodzicki, Feliks Nowowiejski, Felicjan Szopski, Stanisław Wyrzykowski, Stanisław Miłaszewski, Jan Heurich, Bolesław Wysłouch, Hanna Fostowicz-Zahorska, Gustaw Daniłowski, Tadeusz Rittner, Stefan Essmanowski, Jan Mroziński, Henryk Gomulicki...

Inną poprzedniczką *Księgi Gości i Zdarzeń* była założona w roku 1926, dużo skromniejsza w formie i treści, towarzyska kronika Kamiennego Domu. Przeznaczony na ten cel brulion oprawny w zdobione barwnymi motywami roślinnymi został zakupiony w firmie Jana Wilczyńskiego (Kraków, Pałac Spiski). Swoją obecność w Gorzeniu zdążyli uwiecznić w tejże kronice jedynie Witold Hulewicz, Zenon Kosidowski, Przecław Smolik i Władysław Skowron, którzy gościli pod dachem Zegadłowicza w roku 1926. Dla uczczenia imienin kolegi po piórze, goszczący 31 lipca 1926 roku Witold Hulewicz wpisał Zegadłowiczowi ułożony *ad hoc* okolicznościowy wiersz. Wkrótce potem brulion zmienił swoje przeznaczenie – jako osobisty pamiętnik został podarowany młodszej córce pisarza, Atessie. Od tego czasu to ona staje się adresatką słów wpisywanych tu przez sławnych przyjaciół ojca. Wlastimil Hofman i Jan Hrynkowski, artyści malarze obecni w Gorzeniu Górnym z okazji jubileuszu Zegadłowicza, okolicznościowe frazesy ozdobili szkicowymi portretami Zegadłowiczówny. Rady, wiersze i życzenia wpisali Kazimierz Foryś, Stefan Essmanowski, Józef Stożek, Władysław Studencki („niech Pani przeczyta wszystkie utwory mojego ukochanego pisarza Oscara Wilde'a..." [116.5.22]), rysunkami ozdobili karty brulionu Franciszek Suknarowski i Wincenty Bałys.

Wspomnieć jeszcze należy, iż w latach poznańskich Zegadłowicz prowadził od roku 1928, na własny wyłącznie użytek, *Silva rerum posnanensis*: zapisywaną w tomie podarowanym mu przez Stanisławę Wysocką kronikę wypadków z okresu, który dla wielu badaczy biografii pisarza jest dowodem sympatii endeckich Zegadłowicza. O tym, jak ostrożnie traktować należy tego typu informacje o ideologicznych sympatiach autora *Godzinek*, niech przekona choćby początkowy fragment poznańskich zapisków Zegadłowicza:

> 18 XI [1928] – Szkoda, że nie pierwej! – Spisywać trzeba te dowody bezprzykładnego obskurantyzmu, jakie niesie każden dzień straszliwej poznańskiej głupoty! – Rezerwat obskurantyzmu! – najciemniejszy kąt Europy! – Przybyszewski uciekł – Kasprowicz uciekł! Co my tu robimy, panie Wasylewski, panie Skiwski, panie Noskowski – ? – za – ra – bia – my ! – Czem? – Kupczymy duszą! – Jak długo można wytrzymać, dając minimum z siebie – ? – Katolicyzm (: wyznanie obłudno-komercyjne :), z jakim spotykam się w Poznaniu, nie ma nic wspólnego z Chrystusem! – jest antytezą Jego miłującej mądrości! – Jest wstrętny i pokraczny! – Według np. infułata Adamskiego – kościół to ogromny bank Związku Spółek Zarobkowych – prezesem rady nadzorczej jest papież! – Świetne!! – Pierwszy raz spotykam praprawnuczka tych kupców, których Chrystus pletnią wygnał z przedsionka świątyni! – Co ja tu robię w tej nędznej wojnie głupców, durniów, szalbierzy i oszustów? – Obserwuję! – Widać to na coś potrzebne!! – [9]

9/ Zob.: M. Wójcik *Notatnik Emila Zegadłowicza 1928–1937*, „Akcent" 1999 nr 2, s. 45-58.

Być może realizację projektu odnowienia własnej biblioteki przyspieszyły refleksje Zegadłowicza zrodzone w czasie uroczystości otwarcia Biblioteki Jana Kasprowicza w Poznaniu, uczczonych przez pisarza poematem *Chleb i wino*[10] – książką, która ukazała się 9 października 1930 roku, w dzień otwarcia poznańskiego Muzeum Kasprowiczowskiego (ul. Marszałka Focha). Dzięki ofiarności wdowy po pisarzu, do jednej z sal Muzeum Miejskiego przeniesiono część Harendy: księgozbiór Kasprowicza i umeblowanie jego biblioteki. Obecny wśród uczestników tej uroczystości Zegadłowicz z pewnością myślał o swoim księgozbiorze i o jego przyszłości – być może w tym właśnie momencie rozpoczęła się historia właściwej *Księgi Gości i Zdarzeń*.

Ofiarodawcą albumu, który w latach następnych stał się swoistym zwierciadłem historii towarzyskich kontaktów gospodarza Kamiennego Domu, był Jan Kuglin. Dotychczas jedynym źródłem informacji o funkcji i znaczeniu gorzeńskiego *silva rerum* były wspomnienia członków najbliższej rodziny pisarza oraz jego przyjaciół. Wiadomo było, iż *Księgę* udostępniano w wejściowym pokoju na pierwszym piętrze, tzw. „świątkarni". Stronice papieru mirkowskiego *Księgi* chroniła skórzana okładka, na jej kartach, oprócz zdawkowych podziękowań za gościnę, znajdowały się niekiedy improwizowane wiersze oraz ilustracje[11]. Jedną z ostatnich wzmianek *Księgi* za życia pisarza jest jego prośba zawarta w liście do Mariana Ruzamskiego z 11 maja 1938 roku. Zegadłowicz, pragnący godnie uczcić pamięć zmarłego w lutym tego roku Ludwika Misky'ego, urządzał w tym czasie tzw. „Misky'eum" – stałą ekspozycję prac przyjaciela w jednym z pokojów gorzeńskiego dworu. W tej sprawie pisał do tarnobrzeskiego portrecisty:

> radbym, aby wśród dzieł Ludka wisiał mały jego portret; – otóż w *Księdze Gorzeńskiej* (Nr 1. – jest już Nr II!) – mam Jego fotografię – czybyś nie zechciał zrobić akwareli formatu Miss Ziemięckaja[12] (– kopia akwarelowa –) – właśnie Ty a nie Zech! – elementy po prostu malarskie są tu bliższe; – byłbym Ci bardzo wdzięczny za takie pomnożenie „Misky'eum" – gdybyś się zgodził, posłałbym Ci „Księgę G[orzeńską]" (– miałaby i Dobra Dusza[13] uciechę z przejrzenia tych pel-mel[14] miscelaneicznych –) – tam jest spora fotografia Ludka

---

10/ Zgodnie z informacjami E. Kozikowskiego, autorski egzemplarz poematu przechowywany w Gorzeniu Górnym opatrzony był uwagą Zegadłowicza: „Przerażenie!!! – co stało się z Biblioteką Poety w Poznaniu? – – 1939 – 1940 – !!! Gorzeń Górny, 25 VIII 1940 r. E. Z." – za: E. Kozikowski *Portret Zegadłowicza bez ramy. Opowieść biograficzna na tle wspomnień osobistych*, Warszawa 1966, s. 317.

11/ O *Księdze Gości i Zdarzeń* pisał A. Piwowarczyk, któremu dokument ów został na krótko udostępniony w latach powojennych – tenże *W kręgu Gorzenia*, w: *Księga wspomnień 1919–1939*, Warszawa 1960, s. 305-307.

12/ Mowa o zachowanym do dziś w Muzeum pisarza portrecie Jadwigi Ziemięckiej pędzla Mariana Ruzamskiego z roku 1937 (pastel na tekturze, wymiary 47 x 40 cm), sygnowany: „Marian Ruzamski 1937 r."

13/ Towarzyskie określenie Janiny Pawlasowej, tarnobrzeskiej przyjaciółki Zegadłowicza.

14/ Pel-mel – właściwie: *pêle-mêle* – (fr.) mieszanina różnych rzeczy, groch z kapustą.

oraz mała (doskonała) w pracowni; zrobiłbyś to co byś uznał za najodpowiedniejsze i zręczne dla Siebie[15]

Emil Zegadłowicz zawiózł *Księgę* do Tarnobrzega. Ruzamski wykonał w połowie roku 1938 ołówkowy szkic portretu Ludwika Misky'ego na podstawie fotografii z roku 1910. Szkic ten znajduje się dziś w Muzeum Zegadłowicza – jako luźny arkusz jest przechowywany wśród prac plastycznych Misky'ego.

Na stronicach wypełnionych po brzegi fotografiami, komentarzami, dedykacjami i rysunkami sporządzonymi przez grono gości Kamiennego Domu, udokumentowany został sześcioletni zaledwie epizod jakże bogatej jego historii. *Księga Gości i Zdarzeń* – w pierwotnym zamierzeniu Zegadłowicza kronika biblioteki – założona została 26 sierpnia 1932 roku. Jak już wspomniałem, przeznaczony na ów dokument tom ofiarował Jan Kuglina, poznański typograf, wydawca wielu bibliofilskich utworów Zegadłowicza. Dlatego właśnie to słowa ofiarodawcy rozpoczynają rejestr gorzeńskich gości: „Przeżyłem u Was kilka serdecznych i słonecznych dni. Dziękuję za nie i życzę, by praca Wasza i życie było zawsze również słoneczne. Jan Kuglin. Typograf. 28.8.32".

Oprawny w ciemnoczerwone okładki z wytłoczonym w prawym dolnym rogu napisem „Gorzeń Górny" tom zawiera dwieście czterdzieści sześć stron o wymiarach 21 x 27 cm. Na wyklejce okładki znajduje się ekslibris z wyobrażeniem pegaza i podpisem „Emil z Gorzenia Zegadłowicz". Tom, w którym dziś brakuje dwóch pierwszych stronic, otwiera skreślona ręką Zegadłowicza nota informacyjna:

> Księgę niniejszą jako *Księgę gości* zwiedzających Bibliotekę oraz zbiory w Gorzeniu Górnym – ufundował Jan z Bogumina Kuglin; przywiózł ją podczas swej pierwszej u mnie bytności 26go sierpnia 1932go r. Lata tego właśnie wykończona została biblioteka; książki z miejsc różnych, pokojów i kątów znalazły wreszcie sobie przynależne miejsce – najpierw jeszcze sposobem inwentarzowym bez segregacji na działy – jedynie książki XVI, XVII i XVIII wieku stanęły na półkach przewidzianych i przeznaczonych.
>
> Skreowanie biblioteki (w pokoju, w którym spędziłem przy ojcu lata dziecinne) stoi w ścisłym związku z renowacją całego domu – rozpoczętą przeze mnie w r. 1918tym[16] pod koniec Wielkiej Wojny, w przeddzień Niepodległości Polski. Wtedy to przygotowałem budulec na dach domu, dach, który zdezelowany do ostatka groził runięciem. Pod koniec wojny już – można rzec śmiało – mieszkaliśmy pod parasolami – uciekaliśmy podczas deszczu z pokoju do pokoju – tak przeciekały sufity, stropy i powały – a i strumieniami wlewała się deszczówka do mieszkania. Jednak jeszcze sztukowało się, poprawiało, podstawiało miednice, miski, cebry, kubły i garnki co pojemniejsze – pod dziury w dachu (był

15/ *Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski, Marian Ruzamski – Korespondencja 1936–1944*, wstęp, oprac. tekstu, przypisy i indeks M. Wójcik, Kielce 2002, t. 2, s. 68.

16/ Do tego miejsca zapis Zegadłowicza został odtworzony z ocalałego w archiwum gorzeńskim brudnopisu [40.3.40], bowiem w *Księdze Gości i Zdarzeń* brakuje pierwszej karty. Dalsze partie tekstu przytaczamy za oryginałem (mat. niesygnowany).

gontowy papą ongiś pokryty) – tak że dopiero w r. 1924tym dom został w zupełności odaszony; więźba przygotowana od r. 1918tego podźwignęła dachówki.

W roku 1919tym podczas mej bytności w Warszawie na posadzie referenta literatury w Ministerstwie Sztuki i Kultury uciułałem nieco grosza i odnowiłem najbardziej zabytkową część domu czyli tzw. „Kaplicę ariańską", która została przez odpowiednie zabiegi (zwłaszcza klinowanie sklepienia) uratowana od niechybnej zagłady.

Od tego to czasu rok w rok odnawiałem partiami dom – starając się mu nadać wygląd (wnętrz na razie) odpowiedni i taki, jak – mniemać słusznie można – był przed wiekami, względnie taki, jaki pamiętałem z czasów wczesnego dzieciństwa. Wszystek grosz zarobiony w teatrach i na posadach – zwłaszcza z okresu poznańskiego – szedł na ratowanie i wyposażanie tej ukochanej przez ojca mojego i przeze mnie siedziby. – Sień, świątkarnia, pokój jadalny, niebieski, żółty (w którym piszę), balkonowy i zielony – postępowały jeden za drugim w tej upartej i zawziętej pracy. – Najkosztowniejsze i najżmudniejsze było kładzenie stropów nad wszystkiemi pokojami (i nad kuchnią) – stare były, zmurszałe i do cna spróchniałe – strach było mieszkać pod niemi – wstawienie nowych było koniecznością; znów przy tej robocie okazała się potrzeba naprawienia nadwątlonych murów. – Wreszcie pracę tę nie lada jaką ukończono w latach 1931 i 32. – Przy usuwaniu starych tragarzy natrafiliśmy na sozręby w ojca pokoju i w dzisiejszej bibliotece z datami wykazującemi czas poprzednich renowacji, a to w ojca pokoju r. 1810, w drugim 1829 r. Obok dat znajdują się napisy po hebrajsku, których treści dotąd nie znam. Oba te sozręby przechowuję; – jeden jest wprawiony przy schodach wiodących z pokoju niebieskiego do biblioteki, drugi w tej chwili znajduje się prowizorycznie w świątkarni.

Po tych zasadniczych pracach obmyśliłem plan pobudowania, względnie zaadaptowania biblioteki; wpierw trzeba było osuszyć podpodłoże i teren od strony zachodniej (tył domu). Budynek zapadł się w ciągu wieków dość znacznie – teren ziemi był wyższy niż podłóg o jakieś trzydzieści kilka ctm. Po odwaleniu ziemi wzdłuż całego domu – obniżył się spad gruntu nawierzchniego tak, że wilgoć w pokoju znikała w oczach – wtedy po usunięciu starej przemokłej calizny spod podłogi – nasypaliśmy suto rumowiska suchego i miału wapiennego – wreszcie tragarzyki i deski zostały zabezpieczone obficie karboliną. Nareszcie już można! – można przystąpić do budowy solidnie skonstruowanych półek. Praca ta cala zajęła późną wiosnę i wczesne lato kończącego się dziś roku. Książki znalazły swe jako-tako godne pomieszczenie.

Gdy dzisiaj spoglądam na tych 14cie lat poświęconych odnowieniu i ratowaniu prawie już na zagładę skazanego domostwa – rośnie we mnie zadowolenie i radość. Przez ojca rozpoczętą pracę kontynuuję uczciwie. Każdy cal przestrzeni domu mej poezji okupiony jest żywą wyobraźnią, wiecznie i nieustępliwie czynną troską i żmudną, niejednokrotnie ofiarną pracą.

Renowacja pokoju ojca ukończy z grubsza odnowę wnętrz.

Wiosną idącego od jutra roku odświeży się mocno zdezelowane zewnętrze fasady i murów.

Tyle jako introdukcja do tej księgi. – O bibliotece i zbiorach gawęda będzie później.

Witajcie wszyscy, których umysł jest jasny, serce wrażliwe, a ręce czyste; witajcie w progach domu mojego.

Współpracowali ze mną w tych robotach wieloletnich majstrowie ciesielscy: Józef Plywacz i Jakób [!] Płonka; majstrowie murarscy: Franciszek Wł. i Józef Juchowie oraz Jan Płonka.

Gorzeń Górny, 31 grudnia 1932 r.

Księga Gości i Zdarzeń zawiera, generalnie rzecz ujmując, trzy rodzaje zapisów. W zdecydowanej większości stronice dokumentu zapełniają okolicznościowe wpisy kreślone przez osoby odwiedzające dwór pisarza. Obok tego odnajdujemy kronikarskie uwagi samego Zegadłowicza, notującego historyczne wydarzenia, jakie miały miejsce pod dachem jego rodzinnego gniazda, i – stosunkowo rzadkie – uwagi sygnujące kolejne fazy powstających dzieł pisarza. W *Księdze* znalazły swe miejsce rękopisy niepublikowanych wierszy – zarówno pisanych przez gorzeńskiego gospodarza, jak i innych twórców. Treść słowną uzupełniają liczne fotografie (skrupulatnie opisane przez Zegadłowicza) i wklejone rysunki (szkice pejzażu i portrety domowników wykonane przez zaprzyjaźnionych artystów), listy oraz wycinki prasowe.

Setki nazwisk – od tych znanych w całym kraju, po dziś już nic nikomu nie mówiące – upamiętniają osoby, z którymi łączyły Zegadłowicza najróżniejsze więzi: rodzinne (domownicy, najbliższa rodzina, zamiejscowi krewni), towarzyskie, zawodowe (wydawcy, współpracownicy w dziele edytorskim) i artystyczne (literaci, malarze). Z każdym nazwiskiem wiąże się osobny rozdział w biografii Zegadłowicza, niestety, informacyjny charakter niniejszego szkicu zmusza nas do zasygnalizowania jedynie, kto goszcząc w murach Kamiennego Domu poświadczył to własnoręcznym komentarzem. Poprzestańmy zatem na wymienieniu wyselekcjonowanych nazwisk: Jerzy Augarten, Janina Balicka, Stanisław Witold Balicki, gen. Juliusz Bijak, Józef Birkenmajer, Józef Cierniak, Leokadia Essmanowska, Stefan Essmanowski, Kazimierz Foryś, Józef Aleksander Gałuszka, Walery Goetel, Zbigniew Grabowski, Szczepan Grudniewicz, Stanisław Hisztin, Henryk Holland, Władysław Horbacki, Wojciech Jastrzębowski, Jan Kott, Jerzy Kowalski, Edward Kozikowski, Leon Kruczkowski, Marian Kubicki, Tadeusz Kudliński, Jerzy Stefan Langrod, Rafał Malczewski, Ryszard Matuszewski, Jan Nepomucen Miller, Leon Pietrzykowski, Andrzej Piwowarczyk, Bolesław Pochmarski, Stefania Rybiejska (Zahorska), Wojciech Skuza, Józef Stożek, Stanisław Stwora, Władysław Studencki, Tadeusz Szantroch, Stanisław Szpotański, Wanda Wasilewska, Mary Wrześniowska, Jerzy Zawieyski, Jadwiga Ziemięcka.

Księgę Gości i Zdarzeń ilustrowali szkicami i akwarelami zaprzyjaźnieni z Zegadłowiczem artyści: Wincenty Bałys (uczeń Xawerego Dunikowskiego), Vlastimil Hofman, Jan Hrynkowski, Józef Pieniążek (uczeń Leona Wyczółkowskiego), Zbigniew Pronaszko, Marian Ruzamski, Franciszek Suknarowski, Jędrzej Wowro, Jerzy Zitzman i Stefan Żechowski.

Oprócz „gości" *Księga* odnotowuje równie liczne i różnorodne „zdarzenia" – a wśród nich jedno z najważniejszych w życiu Zegadłowicza, relacjonowane na łamach pism literackich Polski: uroczystości 25-lecia pracy artystycznej pisarza,

jakie odbyły się w dniach Zielonych Świąt (4 i 5 czerwca) roku 1933. Wśród gości jubileuszowych uroczystości, którzy uwiecznili swój pobyt w Gorzeniu Górnym stosownymi notami w *Księdze*, znaleźli się między innymi: dr Mikołaj Kwaśniewski (wojewoda krakowski), dr Artur Maixner (konsul Czechosłowacji w Krakowie), Aron Cotruæ (attaché prasowy poselstwa Rumunii w Warszawie), starosta Müller, dr Karol Artz, dr Michał Szyszko, dr Zbigniew Grabowski, strojny w sukmanę poseł Wincenty Hyla, Stanisława Wysocka, Leonard Heilpern, Władysław Horbacki, Jan Hrynkowski, Józef Kossek, Antoni Kucharczyk (ludowy poeta z pobliskiej Paszkówki znany jako Jantek z Bugaja), Aleksander Józef Gałuszka, Tadeusz Szantroch, Bolesław Pochmarski, Tadeusz Kudliński, Wincenty Bałys, kapitan Tadeusz Czeppé (komendant powiatowy Związku Rezerwistów RP w Wadowicach), Józef Pieniążek, Franciszek Suknarowski. Wszyscy tu wymienieni uwiecznieni zostali ponadto na fotografiach, które w dniach jubileuszu wykonał Leonard Heilpern. Zaprzyjaźniony z Zegadłowiczem lekarz sporządził następnie oprawny w płótno album „Gorzeń Górny 1908–1933" – swoisty pendant *Księgi Gości i Zdarzeń* – i kilka dni po uroczystościach wręczył ów tom jubilatowi [121.1].

Innego zupełnie rodzaju „zdarzeniami" odnotowanymi przez Zegadłowicza w *Księdze* były zgony trzech szczególnie bliskich mu osób: Wandy Kaiszarowej, Jędrzeja Wowro oraz Ludwika Misky'ego.

Wanda Kaiszarowa (1864–1935), sportretowana w cyklu *Żywot Mikołaja Srebrempisanego* jako pani Wilhelmina, w zastępstwie zmarłej matki wychowywała Emila od jego lat najmłodszych. Obdarzona trudnym charakterem, którego cechą główną była znacząca przewaga temperamentu nad intelektem, wychowywała przyszłego pisarza niczym Dickensowska Joe Gargery małego Pipa – *by hand*. W istocie Emil Zegadłowicz zawdzięczał jej jednak wszystko to, co troskliwej matce zawdzięczać może dziecko: miłość, opiekę, oddanie.

Autobiograficzny charakter twórczości Zegadłowicza, ze szczególną siłą zaznaczający się w jego prozie, prowadził często – wobec braku informacji źródłowych – do utożsamiania postaci literackich *Żywota Mikołaja Srebrempisanego* z ich pozaliterackimi pierwowzorami. Aczkolwiek nie zawsze tego typu odczytania są słuszne, w przypadku pani Wilhelminy stwierdzić należy, iż osobę swej opiekunki przeniósł Zegadłowicz do literatury z faktograficznym pietyzmem graniczącym ze skrupulatnością sumiennego archiwisty.

Świadoma bliskiego kresu swego życia Wanda Kaiszarowa sporządziła na wyłączny użytek wychowanka szczegółową relację biograficzną, a ponieważ dokument ów zachował się do dziś w archiwum pisarza, dysponujemy obecnie wiedzą dostępną w okresie powstawania *Zmór* wyłącznie autorowi. Informacje czerpane między innymi z owego pani Wilhelminy żywota własnego opisania, włączył Zegadłowicz do *Księgi Gości i Zdarzeń*:

> Dnia 27go stycznia o godzinie 14tej minut 10 zmarła Wanda z Zawieruszyńskich Kaiszarowa – Pani Wilhelmina –
>
> Czterdzieści dwa lat [!] temu przyjechała z matką moją po raz pierwszy do Gorzenia do mego ojca – było to w roku 1893cim –

Od roku 1899go mieszkała stale w Gorzeniu – kochała go bardzo – przez 36 lat patrzały Jej bystre i spostrzegawcze oczy na przemiany domu i jego mieszkańców – – kochała kwiaty i zwierzęta –

Od roku 1932go przeprowadziła się do domku, który na Jej życzenie wybudowałem na miejscu dawnej wozowni – nazwała go: „domkiem pod modrzewiem" – – ubożuchnym Jej skarbem były moje listy, które z wzruszeniem odnalazłem ułożone wedle dat od czasów uniwersyteckich – przyjaciółmi wiernymi dwa koty i pies – –

Koty nagrzewały Jej śmiertelnie zimne nogi – zwały się: Rudka i Dyplomata; pies: Skoczek. Tysiące wróbli i sikorek karmiła przez 35 zim – aż odeszła ta, u której drżąca ręka nie mogła utrzymać ziarna –

Żywa i ruchliwa była równocześnie – aż do ostatka prawie – to jest do jesieni 1934go r. – wszędzie: w domu, w ogrodzie, na polach, w lesie – – stawiała kabały i pasjanse – pisała wierszyki – czytywała powieści – najchętniej sentymentalne –

Największą Jej miłością lat ostatnich była Ata[17] – dla niej zbierała książki moje –

W styczniu 1893go roku przyjechała do Gorzenia tą drogą, którą przemierzyła później kilka tysięcy razy – którą też odjechała 29go stycznia 1935go r. na wozie zielonym i pachnącym jedliną, aby nie wrócić już nigdy! –

36 lat dziejów domu gorzeńskiego – to dzieje Cioci Wandy.

Następujące po tej informacji dwadzieścia dwie karty zawierają liczne fotografie (niektóre z nich wykonane przez Witolda Hulewicza) Wandy Kaiszarowej z lat 1910–1935 – wszystkie wyczerpująco skomentowane przez Zegadłowicza – oraz inne pamiątki po zmarłej: rękopisy skreślonych niewprawną ręką wierszy, ostatni jej szkic portretowy wykonany 14 października 1934 roku przez W. Balysa i ostatnie jej – na poły czytelne – słowa zapisane 6 grudnia 1934 roku: „Kochany Emilku, mój chłopczyku, mój mały Emilu".

Na kartach *Księgi Gości i Zdarzeń* odnotować musiał Zegadłowicz także zgon Jędrzeja Wowro (1864–1937) – ludowego artysty z pobliskiego Gorzenia Dolnego. Wowro, odkryty i rozsławiony dzięki Zegadłowiczowi samouk, rzeźbiarz świątków i ilustrator dzieł poety, pierwowzór postaci Świątkarza w *Powsinogach beskidzkich*, zmarł „21go listopada (niedziela – wieczorem)" 1937 roku. W *Księdze*, obok rysunków wykonanych przez „ostatniego prymitywistę Beskidu" w styczniu 1933 roku (Wowro byl niepiśmienny) znajduje się jego ostatnia fotografia, na której Stefan Essmanowski utrwalił wizytę Wowry w gorzeńskiej świątkarni w lipcu 1935 roku, oraz metryka narodzin i chrztu ludowego artysty.

Ostatnim z odnotowanych w *Księdze* zgonów jest śmierć jednego z najwierniejszych przyjaciół Emila Zegadłowicza – Ludwika Misky'ego (1884–1938), malarza i pedagoga, którego portret literacki odmalował autor *Zmór* w postaci Ludka Delneya. Nie miejsce tu na szczegółowe omówienie tej postaci, niemniej jednak o zażyłości kontaktów wzajemnych niech zaświadczy zachowany w archiwum gorzeńskim zbiór korespondencji Ludwika Misky'ego z lat 1906–1934 liczący ponad trzysta, często kilkustronicowych listów. Pamięć przyjaciela uczcił Zegadłowicz

17/ Mowa o urodzonej w roku 1920 młodszej córce Zegadłowicza Atessie.

wierszem wpisanym na karty *Księgi Gości i Zdarzeń* i nigdy potem nie opublikowanym *[***] (Nad Twoją jasną polaną...)*. Na kolejnych stronach Zegadłowicz wkleił wycięte z krakowskiej prasy nekrologi oraz fotografie Misky'ego z lat 1908–1914.

Księga Gości i Zdarzeń była w głównej mierze kroniką towarzyską Kamiennego Domu. Rzadko na jej karty trafiały uwagi dotyczące twórczości literackiej gorzeńskiego gospodarza, jeszcze rzadziej jego oryginalne utwory. Jakkolwiek w latach 1932–1938 powstały najważniejsze – a przynajmniej najgłośniejsze dzieła Zegadłowicza: *Wrzosy, Zmory, Pokój dziecinny, Motory, Martwe Morze* – domowe *silva rerum* poświęca im jedynie kilka lakonicznych uwag:

> 28go sierpnia 1934 rozpocząłem pisać *Zmory*.
>
> 15go stycznia 1935 ukończyłem *ZMORY* Gorzeń Górny, E.Z.
>
> Od 24 kwietnia do końca lipca 1935 r. pisałem *Motory*. Poza kilkunastoma stronicami napisanemi w Lwowie (w maju) i kilku w Krakowie (również w maju) całość napisana w Gorzeniu Górnym. Emil Zegadłowicz.
>
> Od października piszę *Motory* po raz trzeci!
>
> 1937. 1 stycznia; opracowuję *Motory*, piszę i przepisuję *Egzystencje*.
>
> 7 stycznia wykończyłem tom pierwszy *Motorów*
>
> 29go marca wykończyłem tom drugi *Motorów*
>
> 31go podpisałem umowę na druk *Motorów*
>
> W maju wycofuję *Motory* – pertraktacje ze Sztajnsbergiem[18] (– cóż za łobuz!! –)
>
> 12go lipca – wykończyłem I tom *Egzystencji* pt. *Martwe Morze*
>
> 14 lipca zrywam pertraktacje ze Sztajnsbergiem – wycofuję *Motory* od tego fantastycznego rzezimieszka! – Wydajemy *Motory* z Żechem i Ruzamskim (finansuje S. K.[19] –). Nareszcie coś z sensem!
>
> 19 lipca = poemat *Tajemnica* =
>
> = 29 lipca pierwsze arkusze korekty *Motorów* – w ogóle cały dom pełen motorów – Zech komponuje okładkę – Ruzamski retuszuje fotosy ilustracji – korekta itd. =
>
> 16go listopada skonfiskowano *Motory*[20].

Przegląd zawartości *Księgi Gości i Zdarzeń* zakończyć przyjdzie akcentem godnym wielkiego skandalisty. Jak powiedzieliśmy, twórczość oryginalna Zegadłowicza pojawia się na kartach *Księgi* nadzwyczaj rzadko. Wiersze – z reguły o charakterze polemicznym, by nie rzec: interwencyjnym – jakie wpisał do *Księgi* jej właściciel, są nikłym zaledwie odbiciem sytuacji życiowej i artystycznej, w jakiej Zegadłowicz znalazł się po opublikowaniu *Zmór* a potem *Motorów*. Potępiony

---

18/ Marian Sztajnsberg reprezentował oficynę wydawniczą F. Hoesicka, z którą pierwotnie pertraktował Zegadłowicz w sprawie publikacji *Motorów*.

19/ Stefan Krieger, wadowicki handlowiec.

20/ Szczegółowo koleje pracy twórczej pisarza w tym okresie przedstawia odnaleziona i opublikowana po raz pierwszy korespondencja Zegadłowicza i jego współpracowników w dziele edycji *Motorów* (244 listy): – *Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski, Marian Ruzamski. Korespondencja 1936–1944...*

oficjalnie przez Kościół rzymskokatolicki, oskarżony przez władze państwowe o przygotowanie zamachu stanu, inwigilowany przez wadowicką policję, zrujnowany finansowo i zdrowotnie (by nie wspomnieć o bardzo skomplikowanych jego relacjach intymnych), mógł Zegadłowicz liczyć w tym czasie na niewielu, za to prawdziwych, przyjaciół – takich jak na przykład znajdujący się w zupełnie podobnej sytuacji Julian Tuwim[21]. Rejestrujący rzeczywistość polityczną II Rzeczpospolitej lat 30. w podobnej skali wrażliwości zarówno autor *Balu w Operze,* jak i twórca *Motorów*, w prowadzonej z cenzurą grze uciekać się musieli do praktyki druku prywatnego, nieprzeznaczonego do sprzedaży czy wręcz do upowszechniania swej niepoprawnej politycznie twórczości wyłącznie w kręgu zaufanych czytelników. Pomocnikiem obu poetów w tym dziele był młody typograf Andrzej Piwowarczyk, który przebywając w Gorzeniu Górnym w dniach od 30 czerwca do 15 sierpnia 1937 roku, wpisał do *Księgi Gości i Zdarzeń* nieznany wówczas prawie nikomu (a i dziś jedynie tuwimologom) powierzony mu do druku wiersz Tuwima *Całujcie wy mnie...*[22]. Z artystycznymi komentarzami nieodległymi stylistycznie od Tuwimowskiej konwencji pospieszyli goszczący w tym czasie pod gorzeńskim dachem Marian Ruzamski, Stefan Żechowski i Emil Zegadłowicz. Drastyczność przytoczonych poniżej wierszy niech usprawiedliwi fakt, iż w zamyśle ich twórców nigdy nie miały one wyjść poza towarzyski krąg gorzeńskiego dworu. Powstawały we właściwej Kamiennemu Domowi atmosferze intelektualnej, w aurze kształtowanej tyleż przez swobodę artystyczną, zaufanie, serdeczność, co i gorzką ironię, kassandryczne proroctwa i świadomość nieuchronnie nadciągającej historycznej katastrofy.

Tarnobrzeski malarz portrecista, ale i doceniony przez Tuwima utalentowany fraszkopisarz[23] oraz na dodatek notariusz, odwołał się do swoich kompetencji prawniczych:

Mariana Ruzamskiego niecenzuralna odpowiedź

Z powodu wzgardy i lekceważenia okazanych przez Tuwima dupie, podejmuję się jej obrony:

Dupo, ty moja dupo, ty jesteś jak zdrowie,
Któż piękność twą, użytek we słowach wypowie?

21/ Na temat zawartych we wzajemnej korespondencji dowodów przyjaźni Zegadłowicza i Tuwima zob.: M. Wójcik *Julian Tuwim w listach Emila Zegadłowicza*, „Akcent" 2001 nr 3, s. 154-162.

22/ Taki tytuł zapisał Andrzej Piwowarczyk w *Księdze Gości i Zdarzeń*. Utwór ten ukazał się w „Bibliotece Pięciu" jako *Wiersz, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich, aby go w dupę pocałowali*, Poznań 1937. Na temat edytorskiej współpracy Piwowarczyka z Tuwimem zob.: tenże *Drukowałem jego wiersze*, w: *Wspomnienia o Tuwimie*, Warszawa 1963.

23/ Julian Tuwim, pozostający prywatnie w dość zażyłych stosunkach z Ruzamskim, opublikował wybór jego fraszek w antologii *Cztery wieki fraszki polskiej*.

Przyczynki

Okrągłość miękkość gładkość, to opinia tania.
Wszak wiadomo, nie służysz ty tylko do srania.
Po twej stracie, w swe szpony wziętaby mnie chandra
Żałowałbym cię bardziej niżeli „Skamandra"

Tę odę do dupy napisałem w Gorzeniu 21 VII 1937

Na takie *dictum* Mariana Ruzamskiego Andrzej Piwowarczyk wyraził swoje:

Zdziwienie niecenzuralne

Myślałem, że dupa w tej księdze
jest monopolem Tuwima;
lecz spójrzcie proszę – o! – tutaj! – :
Ruzamski o dupie poczyna!

W szranki tak zarysowanego forum polemicznego wstąpił Zegadłowicz:

Gospodarz dziękuje pięknie poetom
za poprzednie piękne strofy
wierszem lirycznym pt. – :
≈Rzecz rodzima≈

Jeden przepisał wiersz Tuwima –
ten temu odrzekł, tamten też –
a dupa – nasza RZECZ RODZIMA
rozśmiała się i wzdłuż i wszerz –

Rozśmiala się – i spoważniała
i zojczyźniala nagle w słup –:
bździ, by się Polska w OZoN zlała
jak jedna dupa z wszystkich dup.

Już RZECZ RODZIMA chce i żąda
aby jej oddać duchów rząd –
już rozgorzała akcją Hlonda –
sama jak z wszystkich Hlondów – Hlond –

Aby jej godność prezydenta
dano od Tatr po gdyński brzeg –
Tak by się niosła wielka, wzdęta
jak Koc – za mało! – jak sam Beck!

Bożnica, meczet, kościół, cheder –
ona to wszystko, jak by nic –
Zamek czy Wawel, Brühl, Belweder,
– skąd w wielkie DUPY mały rydz –

Ona to wszystko w sobie mieści –
szkoły, koszary, śląską stal –
i męską chuć i czar niewieści,
a przede wszystkiem sławny PAL – !!

Hurra! Hurra!! – niech nami rządzi!
Narodzie! – w NIEJ się cały skup!
Niech nam się koci, niech nam hlondzi
majestatyczna dupa dup!!!

RZECZY RODZIMA! – o symbolu
polskich pałaców, polskich strzech –
twój herb na szczytach Akropolu
wyrzeźbił los – pomagał Zech – :

22 VII 1937 r.
Gorzeń Górny

Trójgłos literatów sprowokowany wierszem Tuwima wieńczy rysunek Stefana Żechowskiego: równie pesymistyczny i równie niecenzuralny...

Księgę Gości i Zdarzeń zamyka tekst spisany ręką Zegadłowicza:

31go marca zamykam niniejszą, pierwszą Księgę Gości i Zdarzeń –

– nie wszystko, oczywiście, znalazło w niej swój wyraz lub oddźwięk – nie wszystko, co wydarzyło się od 26go sierpnia 1932 r. do 31go marca 1938go r. – więc na przestrzeni 67 miesięcy – miesięcy nie byle jakich dla życia ludzkiego, nie byle jakich dla dziejów świata, nie byle jakich dla mnie –

– nie ma tu śladu ciężkich miesięcy szpitalnych – luty i marzec – 1933 – nie ma błękitnego cienia tych spraw, które wyrastają z dnia 21go lipca 1933[24] – a przecież to są źródła i dopływy *Motorów* – nie ma też – a to się z tem łączy – refleksu Zjazdu Lwowskiego, owych promiennych dni majowych 1936go r. – i wiele innych zdarzeń i ludzi przemknęło p o m i ę d z y kartami tej książki –

– pisarski bilans tych lat, niepośledni i znaczny, odbił się tutaj zewnętrznie tylko, niejako muśnięciem godzin przemijających: i tak: – *Pień o Śląsku* –

– *Wrzosy* –

– *Zmory* –

– *Pokój dziecinny* –

– *Motory* –

– okres więc co się zowie: waleczny! –

– – w tej chwili napływa wczesny zmierzch przetykany świergotem kowalików – na ścianach wizje „motorowe" Żechowskiego dogasają na odchodzącym dniu – a na flakonie

24/ Mowa o pierwszym spotkaniu Zegadłowicza z Marylą Stachelską, adresatką poematu *Wrzosy*.

napis: „Bardzo drogiemu człowiekowi – 1938 – T –" dar „Trzydziestki"[25] – – brzmią te słowa radosną nagrodą – przecież tak ciężkie były te lata!!

E. Z.

Gorzeń Górny, 16 kwietnia 1938 r.

Dwa lata później Emil Zegadłowicz zmuszony był opuścić rodzinny Gorzeń Górny. Nie wiedział wówczas, że na zawsze żegna gromadzone przez całe życie książki i dzieła sztuki. Biblioteka pisarza, obrazy, rzeźby, bibeloty w znacznej części zrabowane zostały przez niemieckiego okupanta. Z bogatego księgozbioru pisarza zachowało się dziś jedynie około trzystu książek i – co niemal niewiarygodne – ogromne archiwum.

Dzięki wysiłkowi najbliższej rodziny oraz Fundacji „Czartak" w Gorzeniu Górnym istnieje dziś Muzeum Emila Zegadłowicza, które projektował jeszcze za życia sam poeta, pisząc 24 lutego 1937 roku do Mariana Ruzamskiego:

– stare domiszcze moje, któremu tyle lat pracy ciężkiej poświęcił mój ojciec ja i żona – przeznaczone jest w myślach i intencjach naszych na „muzeum" – więc po prostu, o, „Dichterhaus"[26] – medytowaliśmy tak i owak – i o ile nie wyłoni się lepszy pomysł – ofiarujemy to – to znaczy dom, kawałek parku, umeblowanie co wartościowsze, wszystkie zbiory, bibliotekę i rękopisy – Towarzystwu Krajoznawczemu; – wartość tego jest wcale znaczna, więc też prawne zabezpieczenie musi być murowane; – no i takie – ; bo to, widzi Pan, nie powinno się rozpraszać energetyki myślowej – to co się zdziała – mniej czy więcej – powinno (i musi) promieniować! – To dlatego.

25/ Grupa kilkunastoletnich żydowskich dziewcząt z gimnazjum Zofii Rozenfeldowej w Warszawie, które w drugiej polowie lat 30. współredagowały warszawski „Mały Przegląd" – tygodniowy bezpłatny dodatek do „Naszego Przeglądu" Janusza Korczaka. Zegadłowicz prowadził korespondencję z „Trzydziestką", planując napisanie książki o losie żydowskich dzieci. W marcu 1937 roku Gorzeń Górny odwiedziły dwie młode redaktorki „Małego Przeglądu".

26/ *Dichterhaus* – (niem.) dom poety.

Archiwalia

Berlińskie przyjaciółki. Nieznane listy Dagny Przybyszewskiej do Margarethe Ansorge

Dagny Przybyszewska z domu Juel, żona Stanisława Przybyszewskiego, zawsze postrzegana była jako bachantka z berlińskiej winiarni „Pod Czarnym Prosiakiem" czy uwodzicielka krakowskiego „Paonu". W świadomości kulturowej pozostawała jako żona „Smutnego Szatana", kochanka i muza Augusta Strindberga czy Edwarda Muncha, *femme fatale* rzucająca nieodparty urok na „cyganiątka" bohemy krakowskiej. Tymczasem zupełnie inny wizerunek przedstawia się w jej prywatnych listach do przyjaciół i rodziny.

W zbiorach Kvinnemuseet (Muzeum Kobiet) w Kongsvinger w Norwegii, które gromadzi pamiątki po rodzinie Juell/Juel[1] znajduje się między innymi całkiem spory zbiór korespondencji Dagny Przybyszewskiej. Są tam nie tylko przekazane przez rodzinę „czarodziejki z Norwegii" jej listy kierowane do matki i sióstr, ale także kopie rozsianej po całej Europie korespondencji Dagny. Zbiory Kvinnemuseet tworzą całkiem spory, bo zawierający około 100 listów i kart pocztowych, korpus epistolarny. Całkiem spory, ponieważ większość korespondencji Dagny została po jej tragicznej śmierci zniszczona przez rodzinę. Dlatego tych kilkadziesiąt listów jest jakże cennym materiałem pozwalającym spojrzeć na norweską muzę z zupełnie innej strony.

Przedstawione w niniejszym artykule opracowanie listów Dagny Przybyszewskiej do Margarethe Ansorge, żony niemieckiego kompozytora Conrada Ansorge-

1/ Starsze pokolenie – w tym rodzice Dagny – używało nazwiska „Juell", młodsze – w tym Dagny i jej dwie siostry – uproszczonej formy „Juel".

go, stanowi część większego projektu, którego celem jest opracowanie i wydanie całej zachowanej do dziś korespondencji Norweżki. I choć listy do Margarethe udało mi się odnaleźć nie w Kongsvinger, ale w Polsce (co raz jeszcze potwierdza zasadę, że najciemniej pod latarnią), to właśnie one szczególnie zasługują na zaprezentowanie. Po pierwsze dlatego, że nigdy jeszcze nie były publikowane – ani w Polsce, ani zagranicą. Pozostałe listy ze zbiorów Kvinnemuseet omówili w mniej lub bardziej szczegółowy sposób na łamach swoich prac Mary Kay Norseng[2] i Roar Lishaugen[3]. Natomiast listy do Margarethe Ansorge ujrzą światło dzienne po raz pierwszy. Po drugie, korespondencja ta zdaje się w pewien sposób obalać wizerunek Dagny Przybyszewskiej jako *femme fatale* otoczonej wianuszkiem adorujących ją mężczyzn. Listy do Margarethe świadczą o tym, że Przybyszewska szukała nie tylko męskiego towarzystwa, a przyjaźń, jaką ofiarowała jej żona kompozytora, stanowiła bardzo ważny element w jej życiu.

Kim była Margarethe Ansorge? Przyszła na świat jako Margarethe Wegelin w 1872 roku w Halle/Saale w rodzinie saksońskiego kupca. Jako młoda dziewczyna wyjechała do Berlina na studia muzyczne, by kształcić się w Stern'sche Konservatorium. W szkole tej poznała starszego od niej o dziesięć lat Conrada Ansorgego, który był wykładowcą gry na fortepianie. Pobrali się w 1892 roku. Mieli czworo dzieci. Przeżyli razem prawie czterdzieści lat – Conrad Ansorge zmarł w 1930 roku, zaś jego żona 14 lat później.

Stanisław i Dagny Przybyszewscy poznali Ansorgów późną wiosną 1896 roku w Berlinie, kiedy to musieli zmagać się z niechęcią dawnych przyjaciół spowodowaną między innymi tragiczną śmiercią „bandyckiej narzeczonej" Przybyszewskiego, Marty Foerder. Większość znajomych z „Czarnego Prosiaka" albo wyjechała z Berlina, albo odsunęła się od Przybyszewskich. Pozostali tylko – choć również coraz mniej chętni Stachowi i Dagny – niemiecki poeta Richard Dehmel i jego pierwsza żona Paula. To właśnie w ich domu Przybyszewscy po raz pierwszy spotkali Conrada i Margarethe Ansorgów[4]. Towarzystwo – do tej pory raczej knajpiane – stało się bardziej salonowe. Stanisław i Dagny widywali się u Idy Auerbach (późniejszej drugiej żony Richarda Dehmla) z państwem Ansorge, państwem Moeller van den Bruck, krytykiem Gotschewskym, rzeźbiarzem Peterichem, malarką Julie Wolfthorn oraz innymi artystami czy też mecenasami artystów.

W tym towarzystwie Margarethe Ansorge wyróżniała się nie tylko jako pianistka, ale także jako osoba o wyjątkowej aparycji. Hedda Eulenberg – w tamtych czasach żona Arthura Moeller van den Brucka – po latach wspominała małżonkę kompozytora:

2/ M.K. Norseng *Dagny. Dagny Juel Przybyszewska, the Woman and the Myth*, Seattle&London 1991.

3/ R. Lishaugen *Dagny Juel. Tro, håp og undergang*, Oslo 2002.

4/ Gwoli ścisłości – Przybyszewskiego Ansorgowie poznali kilka miesięcy wcześniej u Idy Auerbach, zaś po raz pierwszy z żoną u boku spotkali go u Dehmlów.

Była postawna, szeroka i wysokiego wzrostu, jej potężna tragiczna głowa z grubymi rysami i burzą ledwo związanych włosów sprawiała, że wyglądała jak stara pieśń o bohaterach. Tak musiała wyglądać Izolda lub Krymhilda na katafalku Zygfryda.[5]

Margarethe była też niezwykłą osobowością:

Połączyły się w niej ogromna mądrość, roztropność, wrażliwy smak i jej pełna mocy namiętność. Posiadała prawdziwie genialną zdolność, która cierpienie egzystencji rozpoznawała jako sobie całkowicie przynależną, sobie szczególną własność. Jej wypróbowane, heroiczne wyczucie życia, którego brakowało wszystkim doktrynerom i ascetom, które było prawdziwie dionizyjskie, sprawiało, że stała się wzorem dla każdego, kto w jej towarzystwie chciał tworzyć wyższego rodzaju rodzaj ludzki.[6]

Nie może dziwić zatem, że Dagny Przybyszewska obdarzyła Margarethe Ansorge szczególną sympatią. Listy kierowane do niej świadczą, jak bardzo Przybyszewska potrzebowała przyjaciółki, której mogłaby się zwierzyć nie tylko ze swoich planów literackich, ale zwyczajnych ludzkich kłopotów. Z listów tych przemawia kobieta bezkrytycznie zachwycająca się swoimi dziećmi, uważnie obserwująca ich rozwój, zmartwiona koniecznością ich opuszczenia. To Dagny Przybyszewska, jakiej do tej pory nie znaliśmy.

Z listów do Margarethe wyłania się też portret Dagny-artystki, która opowiada przyjaciółce o swoich twórczych zamierzeniach. To głównie dzięki korespondencji z Margarethe wiadomo, że Dagny Przybyszewska napisała znacznie więcej utworów literackich niż te, które zawiera jej niewielka spuścizna. W swoich listach Dagny jawi się też jako osoba o niezwykłym zamiłowaniu do muzyki. Okazuje się, że szalenie była ona dla niej ważna, że mogła odegrać wielką rolę w kształtowaniu jej wrażliwości. Nic dziwnego zatem, że cykl swoich liryków Dagny Przybyszewska opatrzyła mottem z Verlaine'a „De la musique avant tout chose"[7].

Przedstawione tu listy znajdują się w zbiorach Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Poznaniu, przekazane tam przez Stanisława Helsztyńskiego i opatrzone sygnaturą P.III-52 (Helsztyniana, Fasciculus 7). Korespondencja ta nie zachowała się w oryginale. W Archiwum istnieją jedynie niemieckojęzyczne odpisy ośmiu listów sporządzone przez Helsztyńskiego, z czasów, gdy w latach trzydziestych ubiegłego wieku przygotowywał on opracowanie listów Stanisława Przybyszewskiego. Oryginały korespondencji obojga Przybyszewskich, wypożyczone przez Margarethe Ansorge, zostały po wykorzystaniu zwrócone właścicielce. Dalsze ich losy nie są znane. W zbiorach rodzinnych Rüdigera Ansorge, wnuka Margarethe, brak jest wspomnianych listów. Dlatego dziś korzystać możemy jedynie ze sporządzonych kilkadziesiąt lat temu odpisów.

5/ H. Eulenberg *Frauen um Moeller van den Bruck*, „Berliner Tageblatt, Kunst und Unterhaltungsbeilage" 4.10.1934 nr 469.

6/ Tamże.

7/ Franc.: „Muzyka ponad wszystko".

W Archiwum PAN w Poznaniu znajdują się także kopie trzech listów Margarethe Ansorge, które doskonale uzupełniają obraz przyjaźni obu pań.

Jak wspominałam, istnieją odpisy ośmiu listów Dagny Przybyszewskiej do Margarethe Ansorge. Dwa z tych listów – datowane na 17 listopada 1898 i 23 kwietnia 1899 – Stanisław Helsztyński wykorzystał w całości w swojej opowieści biograficznej o Przybyszewskim[8]. Trzeci – z dnia 19 lutego 1898 – podaje Helsztyński wyłącznie we fragmentach[9]. Dlatego też – poza pięcioma zupełnie nieznanymi listami – zdecydowałam się zamieścić tu także ów list, pisany zimą 1898 roku w Playa de la Mera. List został ponownie przetłumaczony z języka niemieckiego – różni się zatem nieco od fragmentów zamieszczonych w *Przybyszewskim* – a to dlatego, że moim zamiarem jest przygotowanie opracowania wszystkich listów Dagny Przybyszewskiej w nowym tłumaczeniu.

Kilka słów należałoby poświęcić kwestiom edytorskim. Listy pisane były w języku niemieckim, od czasu do czasu pojawiają się w nich drobne błędy gramatyczne, które rzecz jasna w tłumaczeniu zostały usunięte. Zachowałam oryginalne datowanie listów i oznaczanie miejsca. Wszelkie informacje dodatkowe niezapisane bezpośrednio w tekście, podałam w nawiasach kwadratowych. Przytaczam też niektóre z uwag zanotowanych na odpisach przez Stanisława Helsztyńskiego. Jeśli nie podaję inaczej, pozostałe przypisy pochodzą ode mnie.

1) Kongsvinger 31.[marca 1897]

Kochana, kochana Grethi!

Jestem smutna, smutna, że wyjechałam z Berlina tak wcześnie. Jakże często nie mogliśmy się już widywać, a teraz – Bóg jeden wie, kiedy się znów zobaczymy. Sto razy dziennie myślę o tych pięknych wieczorach w Westend i tęsknię za Wami!

Tu wszędzie śnieg, śnieg, śnieg i wciąż pada nieprzerwanie. W końcu człowiek staje się zupełnie melancholijnie usposobiony na tym pustym odludziu, kiedy wie, że tak właściwie teraz powinna być wiosna.

[...][10]

Cudownie jest znów zobaczyć mojego małego synka. Jest taki słodki i zabawny. W swoim całkiem niewiarygodnym języku opowiada mi najdziwniejsze historie.

Zresztą wykazuje się wielkim zdolnościami akrobatycznymi. Wspina się wszędzie dookoła niczym mała wiewiórka. Na początku był bardzo nieufny wobec swojej nowej mamy, ale teraz jesteśmy najlepszymi przyjaciółmi.

Kochana, słodka Grethi, jak się Pani miewa?

Ta historia z małą Ullą musiała być okropna![11] Tak przykro mi o tym słyszeć. Czy już jest lepiej?

8/ S. Helsztyński *Przybyszewski*, Warszawa 1973, s. 270-273.

9/ Por. tamże, s. 215-217.

10/ Notka Stanisława Helsztyńskiego: „Brak trzech ćwierci drugiej kartki".

11/ Ulrike, nazywana pieszczotliwie Ullą, córka Ansorgów. Por. list Margarethe Ansorge do Stanisława Helsztyńskiego z 2.06.1934, Archiwum PAN, Helsztyniana 1963/56.

Ciekawa jestem, jak Państwo się czują w nowym mieszkaniu[12].

Jest Pani teraz zapewne po przeprowadzce.

Mój Boże, czuję, że jestem tak nieskończenie daleko od Was. Mam wrażenie, jakby ten śnieżny świat istniał sam w sobie, bez żadnego związku z Europą.

Mój umysł też jest w cichym uśpieniu. Nie piszę zupełnie nic, nie myślę o tym, nie czytam też nic. Jedynie granie sprawia mi wielką przyjemność. Tak bardzo cieszę się z powodu *Traumbilder*, ale nuty leżą w moim kufrze, a ten jeszcze nie dotarł.

Jak tylko będę miała w ręku rękopis *Dem Zug des Todes*, wyślę go natychmiast, tak jak obiecałam. Mam nadzieję, że nie potrwa to już długo.

Stachu pisze mi, że Ansorge pracował nad swoim *Kwartetem Wigilijnym*. To wspaniale.

Wkrótce napiszę Pani więcej. Wszystkiego dobrego, kochana Grethi. Moc gorących pozdrowień dla Was wszystkich od

Waszej Duchy

2) Kongsvinger 7 maja [1897]

Kochana, kochana Grethi,

Nie chcę Pani dziękować za ten wspaniały pierścień[13], chcę go jedynie nosić i myśleć o Pani. Jestem taka szczęśliwa z powodu tego dowodu Pani miłości do mnie.

Stachu gra teraz całymi dniami *Traumbilder*, cudowna jest ta ostatnia część *Zu spät*, której wcześniej nie słyszałam, taka dzika i niesamowita.

Ale wciąż mam w moim sercu: gałęzie miękko całują biały księżyc.... Boże, jakie to piękne!

Od kiedy jest tu Stachu, znów pracuję. Przygotowuję teraz do druku mój dramat[14]. Jesienią zostanie wydrukowany, a wtedy prześlę go Pani natychmiast. Jest naprawdę piękny. Może będzie go mogła Pani przeczytać. Norweski jest przecież tak podobny do niemieckiego.

Tysiące pozdrowień dla Was obojga i dla słodkich maleństw!

Wasza Ducha

12/ Wiosną 1897 roku Ansorgowie przeprowadzili się do nowego mieszkania na Nussbaumallee w Westend (por. list M. Ansorge do S. Helsztyńskiego z 2.06.1934, Archiwum PAN w Poznaniu, P.III-52, Helsztyniana 1963/56).

13/ W liście do Stanisława Helsztyńskiego z 2.06.1934 Margarethe Ansorge pisała: „Ten pierścień podarowałam Dusze z czystego odruchu przyjaźni po niespełna rocznej znajomości." (Archiwum PAN w Poznaniu, P.III-52, Helsztyniana 1963/56). Por. także: S. Przybyszewski *Listy*, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, t. 1, Warszawa 1937, s. 149.

14/ Prawdopodobnie chodzi o sztukę *Den sterkere* (*Silniejszy*), wydrukowaną w norweskim piśmie „Samtiden" w roczniku z 1896, który światło dzienne ujrzał w roku 1897.

3) Kongsvinger wtorek 27 lipca [1897]

Kochana, kochana Grethi!

To takie głupie, głupie, głupie, że tak późno zdecydowałam się napisać do Pani.

Każdego dnia o tym myślałam i nawet teraz myślę o Was bardziej niż kiedykolwiek, od kiedy moja siostra[15] razem ze mną ćwiczy te pieśni. Ach, one są tak piękne i znakomicie pasują do głosu mojej siostry. Bezgranicznie cieszymy się z *Das Sehnsuchtslied*[16]. Stachu pisał, że jest tak wspaniała i piękna.

Osobliwie inne są te pieśni niż pozostałe romance. Nigdy dotąd nie odczułam tego tak mocno jak teraz, gdy gram wiele nowych i starych pieśni. Na przykład Kristian Sinding[17] napisał przepiękne romance, ale zawsze są to tylko piękne melodie z odpowiednim dla nich akompaniamentem. Zaś to uduchowione zespolenie melodii, akompaniamentu i poematu, jak u Ansorgego – to coś, czego się nie spotyka. Tu nie ma różnicy w stopniu – to absolutna różnica w istocie. Zresztą – to wszystko przecież wie Pani nazbyt dobrze. A poza tym ja piszę okropnie źle po niemiecku. – Zupełnie nie potrafię wyrazić tego, co bym chciała.

Pani długi, kochany list tak bardzo, tak bardzo mnie ucieszył. Okropnie Panią kocham, Pani Grethi. Zupełnie nie umiem wyrazić, jak się cieszę, że jesienią znów Panią zobaczę. Mam nadzieję być w Berlinie już w połowie października.

Pewnie Pani już wie, że pod koniec sierpnia lub na początku września spodziewam się dziecka? Tak właściwie cieszę się z tego, ale okropne jest to, że z tego powodu muszę być oddzielona od Stacha przez prawie całe cztery miesiące. Jakie to obrzydliwie ciężkie! To dziecko będę zapewne musiała tymczasowo zostawić tu w domu. Nasz tryb życia nie sprzyja małym dzieciom. Ach Boże, w Zenonie jestem odrobinę za mocno zakochana. Jakże ciężko będzie wyjechać i zostawić go.

Okropnie leniwy i bez energii bywa człowiek w takie letnie upały. Kąpiele, trochę gry na pianinie, potem zabawa z dziećmi – moja siostra ma tu również dwoje – na tym upływa cały dzień.

Wokół listów od Stacha skupia się całe moje zainteresowanie.

Ale wie Pani, Grethi, Stachu pisał mi, że Peterich[18] podarował też Pani swoją *Nimfę*. Ucieszyło mnie to nieopisanie! Jakże wspaniale! Wyobrażam sobie, jak żywa jest Pani radość z tego powodu. W tych sprawach czuje Pani zupełnie tak samo jak ja. Czy to nie cudowne?

Kochana, słodka Grethi, niechże Pani znów wkrótce do mnie napisze!

I niech Pani pozdrowi stokrotnie swego męża i kochane maluchy

od Pani przyjaciółki

Dagny

15/ Śpiewaczka Ragnhild Juel Bäckström.

16/ Stanisław Helsztyński na odpisie umieścił w tym miejscu przypis: „według adresatki *Vigilien*".

17/ Christian Sinding (1856-1941) – kompozytor norweski.

18/ Paul Peterich (1864-1937) – rzeźbiarz niemiecki.

4) [Playa de la Mera] sobota 19 lutego [18].98

Kochana, słodka, kochana Grethi,

Znów pozwoliłam, by upłynął miesiąc, od kiedy do Ciebie napisałam. Sztuka pisania listów musi być jakimś szczególnym talentem, który mnie nie jest dany. Ale najpierw pewna sprawa: nagle słyszę z różnych stron, że z powodu tej nudnej historii z Matsch[19] mielibyście być na nas obrażeni. Czyżbym źle rozumiała, kochana? Nie wierzymy w to, wiemy, że kłamstwo ma krótkie nogi.

Wszystko jedno, co napisała Matsch, na to i tak nie mamy wpływu.

Piszę o tej historii z powodu samej Matsch. Nie mam pojęcia, co takiego napisała. Jest przecież osobą w bardzo dużym stopniu ulegającą nastrojom. Wiem tylko, że bardzo kocha i podziwia Ciebie i Conrada, i byłoby mi bezgranicznie przykro, gdyby w ten sposób doszło między Wami do nieporozumienia.

Zresztą Ty sama wiesz to wszystko najlepiej. Jeśli chodzi o nas, kochamy Was i każdego dnia o Was mówimy.

Tym, czego nam tu najbardziej brakuje, jest muzyka. Muzyka Conrada przede wszystkim i muzyka w ogóle. Mieszkamy mianowicie na wsi i po prostu nie ma możliwości, aby zdobyć fortepian. Żaden człowiek nie zgodzi się przywieść tu instrumentu łodzią z Coruny, co trwa 1½ godziny. A co się tyczy dróg i pojazdów tutaj, to zupełnie osobliwa historia. Tu są jedynie prastare parowy, na których dwa wozy nie mogą się wyminąć i dlatego towarzyszy im nieustanna muzyka – piszczą i skrzypią w tak niewiarygodny sposób, że mogą wzajemnie słyszeć się dużej odległości. Niesłychanie prymitywne wozy jeszcze z czasów rzymskich mozolnie ciągnięte przez dwa ociężale woły. W ogóle Hiszpanie są ludźmi bardzo konserwatywnymi. Ale jest tu pięknie, cudownie. Kąpiemy się i biegamy po plaży, i wyobrażamy sobie, że jest lipiec. Słońce świeci, a morze każdego dnia pokazuje nowe oblicze. A przede wszystkim jest tu wspaniały spokój do pracy. Stachu pracuje tak, jak od dawna nie pracował, a i ja napisałam już kilka drobiazgów.

Zbyt długo nie będziemy mogli tu zostać, prawdopodobnie do początku kwietnia[20]. Zupełnie nie wiem jeszcze, czy potem pojedziemy z powrotem do Berlina, czy poczniemy co innego.

Podróż tutaj była cudowna, cudowna.

Paryż przewyższył moje najśmielsze oczekiwania. Takie samo wrażenie zrobił na Stachu. Wiesz, to było bajeczne, tak stać ponad Montmartrem i patrzeć na to morze ludzkiej kultury, ludzkich namiętności. A Notre Dame! Zewsząd wielkie

---

19/ Johanna Wegelin, zwana przez rodzinę pieszczotliwie „Matsch", młodsza siostra Margarethe (por. list M. Ansorge do S. Helsztyńskiego z 2.06.1934, Archiwum PAN w Poznaniu, P.III-52, Helsztyniana 1963/56).

20/ Fragment z poprzedniego akapitu zaczynający się słowami „Ale jest tu pięknie..." aż do słów z akapitu następnego: „do początku kwietnia" został opublikowany przez Stanisława Helsztyńskiego (por. S. Helsztyński *Przybyszewski...*, s. 216). Ustęp jeszcze wcześniejszy, dotyczący transportu w Hiszpanii Helsztyński wykorzystał bez podania źródła (por. S. Helsztyński *Przybyszewski...*, s. 217).

pamiątki, wspaniale pozostałości dawnych czasów i do tego to życie, ten ruch, te wielkie, otwarte place i bulwary. Ach, tam mogłabym mieszkać. W porównaniu z Paryżem Berlin jest prawie że śmieszny, obecnie, dzięki Bogu, środowisko nie jest aż tak aktywne.

Podróż przez Pireneje była również nieopisanie wspaniała. Świat baszt i ostrych górskich szczytów, przepaści i niebosiężnych skał. Droga tu, w Północnej Hiszpanii jest tak zbudowana, że w wielu miejscach człowiek zastanawia się: – czy spadniemy w przepaść teraz, czy może jeszcze nie tym razem[21]. Qui vivra, verra[22].

Więcej następnym razem, kochana, kochana Grethi! Napisz do mnie wkrótce. Moc pozdrowień dla Conrada, Matsch, słodkich dzieciaków i dla Ciebie serdeczny całus.

Twoja Ducha

Pozdrowienia, Pani Grethi – tysiące pozdrowień – a to wszystko i tak nie dość[23].

5) Kongsvinger piątek [prawd. 17 czerwca 1898]

Kochana, kochana, słodka Grethi,

Nie, nie, nie, tak być nie może! Teraz będę pisać do Ciebie najmniej raz w tygodniu, bez względu na to, czy będziesz do mnie pisać, czy nie. Mój Boże, nie mam przyjaciół, których kochałabym tak, jak Was, a tak rzadko jesteśmy w kontakcie.

Gram całymi dniami *Pieśni* i strasznie za Wami tęsknię. Więc piszę natychmiast, żebyś wiedziała, czuła, jak bardzo Cię kocham.

Jestem znów w Kongsvinger przy dzieciach i jestem z tego powodu bardzo szczęśliwa. Jesienią zabiorę je ze sobą.

Jeszcze nie jesteśmy pewni, dokąd wyjedziemy następnej zimy, ale w każdym razie zahaczymy o Berlin. To konieczne. Musimy się jesienią ponownie zobaczyć.

Nie mam wiadomości z Berlina, wygląda to tak, jakby wszyscy ludzie stamtąd wyginęli. Nie pojmuję tego.

Czy Petericha nie ma już w Berlinie? Nie wiesz przypadkiem, czy otrzymał nasze listy?

Czy widziałaś moje popiersie? Tak bardzo chciałabym usłyszeć o nim T w o j e zdanie. Napisz o tym, dobrze?

Stachu jest jeszcze w Paryżu. Miał tak wiele do załatwienia. Czarujący wyjazd pana Storma[24] odbył się w cudownej atmosferze. Mój Boże, biedny Stachu, on ma rzeczywiście zawsze pecha.

21/ Powyższy akapit również został opublikowany przez Stanisława Helsztyńskiego (por. S. Helsztyński *Przybyszewski*..., s. 215).

22/ Franc.: „Kto dożyje, zobaczy".

23/ Na odpisie notka Helsztyńskiego: „dopisek Stanisława Przybyszewskiego".

24/ Wydawcy Przybyszewskiego, który zbankrutował.

Teraz oczekuję go lada dzień. To będzie dla nas wspaniałe lato, Stachu planuje napisać tego lata w zaciszu Kongsvinger tak wiele, tak wiele pięknych i wielkich rzeczy.

Pomyśl tylko, mój dramat *Grzech* – opowiadałam Ci o nim któregoś razu – będzie w tym miesiącu grany w Pradze. W „Intymnym Teatrze"[25]. Pojechalibyśmy tam, ale nie mamy pieniędzy. Jestem bardzo ciekawa, jak zostanie przyjęty. Napiszę Ci, jakie na ten temat otrzymałam wiadomości. Wiem przecież, że cieszysz razem ze mną, jeśli coś idzie dobrze.

A teraz bądź zdrowa, kochana, kochana przyjaciółko!

Wkrótce znów do Ciebie napiszę.

Tysiące, tysiące pozdrowień dla Was wszystkich

od

Duchy

6) Kongsvinger 28 lipca [18]98

Najukochańsza Grethi,

Mylisz się całkowicie, sądząc, że w jakiś sposób się od Ciebie oddaliłam. Wręcz przeciwnie, z miesiąca na miesiąc czuję, że jesteś wciąż bliżej mnie, a ta myśl, że nie mieszkam, nie mogę mieszkać niedaleko Ciebie, sprawia mi teraz tak ogromny ból, że ciężko mi o tym myśleć.

I jeszcze jedno chcę Ci powiedzieć i wiem, że mi wierzysz, że to właśnie Twoja miłość i zrozumienie są mi nieskończenie drogie. Jesteś taka wytworna, taka nieprzenikniona, właśnie taka nieprzenikniona i piękna. Często Ci mówię, że jestem dumna i szczęśliwa z powodu Twojej miłości.

To, co nazywasz „uwielbieniem", ja rzeczywiście nie zauważyłam. Odczuwam to jako łaskawy pęd chwilowego nastroju i dobrze wiem, że oni najczęściej odbierają mnie obco, nieskończenie obco.

Jak nieskończenie niewielu zostaje z tych nieskończenie wielu, których przez lata widzi się wokół siebie, nieprawdaż? Większość znika we mgle, [kiedy trzeba ich o coś poprosić][26].

Nieliczni są ci, wobec których człowiek czuje zawsze bliskość, nawet jeśli jest się daleko. Czuje się po prostu wspólnotę.

Tak właśnie czuję w stosunku do Ciebie i Twojego męża. Zupełnie nie potrafię inaczej o tym myśleć.

Jakże się cieszę, że jesienią znów Was zobaczę!

25/ Wystawienie *Grzechu* na praskiej scenie nie doszło do skutku. W październiku 1898 roku „Moderní Revue" informowało jedynie o odczytaniu na deskach „Intimní Volné Jeviště" tekstu sztuki Dagny Przybyszewskiej (por. „Moderní Revue" 1898 z. 49, s. 32).

26/ Niemieckie zdanie zapisane przez Helsztyńskiego jest częściowo niezrozumiałe. Być może przygotowując odpis, opuścił jakąś istotną frazę albo sama Dagny błędnie sformułowała swoją myśl. W związku z tym drugą część zdania podaję tłumaczoną z kontekstu.

/Serce!!!/[27]

Znów posłuchać Conrada śpiewającego swoje pieśni! Dostaliśmy niemieckie tańce i bardzo się cieszymy. Są takie subtelne i wesołe. Jestem bardzo ciekawa tych młodzieńczych utworów, o których pisze.

Czyżbyś nie czytała w „Panie" *Sonnenopfer*? A zatem, jest to część książki Conrada *Am meer*. Miejmy nadzieję, że długo nie potrwa, nim książka zostanie wydana[28]. Dla mnie jest to bez wątpienia najpiękniejsza rzecz, jaką Stachu napisał, tak bogata, tak pełna fantazji, tak doskonała, jeśli chodzi o język i rytm.

Pytasz, czy coś obecnie piszę. Tak i nie. Mam tu teraz za mało spokoju, jest w domu tyle ludzi i dzieci, pochłaniają mnie bez reszty. Lecz odkąd opuściłam Berlin, napisałam kilka drobnych rzeczy i teraz przygotowuję książkę do druku. Chciałabym wydać to na jesieni razem z dramatem *Grzech*. Mój dramat zostanie po raz pierwszy wystawiony w Pradze jesienią, ponieważ aktorka, która gra główną rolę, rozchorowała się.

Bardzo się z tego powodu cieszę, ponieważ niemal na pewno będę mogła to zobaczyć. Jeśli będzie to możliwe, pojedziemy do Pragi przez Berlin. A.[rnošt] Prochazka[29] napisał do Stacha o moim dramacie w taki sposób, że czuję się pełna dumy i radości. To jest człowiek, który nie rzuca słów na wiatr i ma bardzo wysokie wymagania.

Znów mam w głowie kolejny dramat. Kocham ten temat i cieszę się bezgranicznie, tylko że jest okropnie trudno go napisać i boję się, że nic z tego nie wyjdzie.

Pytasz, jaką istotą ludzką stała się Iwi. Jest słodka, bardzo słodka i wierzę, że będzie piękna. Osobliwym sposobem ma zupełnie złotoczerwone włosy.

Zenon nie jest tak piękny, ale dla mnie jest cudem nad cudami słodkości. Ma niezwykły wdzięk i wciąż śpiewa swoim słodkim głosikiem. Teraz wezmę oboje dzieci ze sobą. Do tej pory było to trudne.

Bóg wie, jak to wszystko się potoczy.

Tysiąc pozdrowień dla Twego męża i Twych dzieci i dla Ciebie od Stacha i Twojej drogiej

Przyjaciółki Duchy

Wiesz może, czy Dehmel napisał coś nowego?

Odnalazła, opracowała i podała do druku
Aleksandra SAWICKA

27/ W tym miejscu w odpisie pojawia się zapis „/Herz!!!/". Prawdopodobnie w tym miejscu listu Dagny narysowała serce. Czasem zdarzało jej się swoje listy opatrywać różnymi rysunkami.

28/ Utwór *Sonnenopfer* Stanisława Przybyszewskiego ukazał się w czwartym zeszycie „Pana" rocznika trzeciego 1897/98. Utwór ten wszedł w skład większej całości wydanej w Berlinie w 1900 roku pt. *Epipsychidion*. W polskiej wersji książka nosiła tytuł *Nad morzem* i ukazała się w Krakowie w 1899 roku.

29/ Redaktor „Moderní Revue".

Kronika

Paulina KIERZEK

Narracja i tożsamość, część druga[1]

W dniach 26 kwietnia – 1 maja 2004, w Janowicach koło Tarnowa odbyła się druga cześć XXXII Konferencji Teoretycznoliterackiej. Zorganizowana przez Katedrę Antropologii Literatury i Badań Kulturowych IP UJ oraz Pracownię Poetyki Historycznej IBL PAN konferencja nosiła tytuł *Narracja i tożsamość. Współczesne problemy antropologii literatury*. W trakcie obu części (pierwsza odbyła się w dniach 22-27 września 2003) wygłoszono 58 referatów. We wprowadzeniu do drugiej części konferencji Włodzimierz Bolecki zwrócił uwagę na fakt, że obydwa wymienione w tytule konferencji zagadnienia: narracja i tożsamość łączą rozmaite dziedziny sztuki i nauki. Stąd zrozumiała tendencja do otworzenia konferencji dla przedstawicieli nauk innych niż literaturoznawstwo. Referaty wygłoszone w Janowicach prezentowały również perspektywę: antropologiczną, kulturoznawczą, filozoficzną, socjologiczną oraz językoznawczą. Dyskutowano na temat tożsamości i narracji jako zupełnie odrębnych kategorii, próbowano także łączyć oba zagadnienia.

W swoim wystąpieniu Bolecki zauważył, że w problematykę tożsamości oraz narracyjności wpisane są kategorie nietożsamości i nienarracyjności. Ważnym zagadnieniem związanym z powyższymi kategoriami jest pojęcie „maski". Twórczość artystyczna związana jest, według prelegenta, przede wszystkim z poszukiwaniem własnej tożsamości, od której sztuka jako konwencja jednocześnie oddala. Literatura i sztuka to sposoby nakładania masek tożsamościowych na tożsamość osobową. Zatem próba odpowiedzenia poprzez sztukę na pytanie: „kim jestem?" zmienia się w nałożenie maski, w celu uniknięcia odpowiedzi na to pytanie – oto

1/ Sprawozdanie z pierwszej części Konferencji ukazało się w „Tekstach Drugich" 2004 nr 1/2.

245

postawa artystyczna. Zatem nie tożsamość, ale nietożsamość. Nie narracja, ale nienarracja. One kształtują twórczość artystyczną. Tezę Boleckiego dopełnił Stanisław Balbus, zauważając, że pytanie o tożsamość zakłada pytanie o nietożsamość, ponieważ pewni własnej tożsamości nie pytamy o nią.

Problem nietożsamości, jako jedno z zagadnień interesujących Barthes'a, zaprezentował Adam Dziadek w wystąpieniu *Narracja a tożsamość – przypadek Rolanda Barthes'a*. Referent podkreślał, że podstawowymi formami pisarstwa autora *Przyjemności tekstu* są: fragment (parataksa jako jego podstawowy budulec) oraz obrazek. Zagadnienie tożsamości stanowi centralny problem tekstów Barthes'a, jednak podstawowym pytaniem pozostaje pytanie nie tyle o samą tożsamość, ile o możliwość stworzenia definicji tożsamości, opisania tego zjawiska. Jak zauważył Dziadek, u Barthes'a ważny jest fakt zróżnicowania narratora i podmiotu. Widoczne jest to już na poziomie języka – najczęściej występującym zaimkiem jest „on", ale w odniesieniu do podmiotu wypowiedzi. Nawet jeśli podmiot określany jest poprzez „ja" – podkreślał prelegent – to dystans wobec podmiotu nie zanika, ponieważ owo „ja" musi zostać przefiltrowane przez język, nie może bowiem jednocześnie być i znaczyć.

Obrady otworzyły dwa referaty nieteoretycznoliterackie, co doskonale wpisało się w jedno z podstawowych założeń konferencji – przekraczanie granic i otwarcie na inne spojrzenia. Wojciech J. Burszta w referacie *Tożsamość narracyjna w dobie ekranu* zaproponował bardzo szerokie spojrzenie na kwestię narracyjności. Już na wstępie prelegent zastanawiał się, czy dzisiaj możliwa jest w ogóle tożsamość narracyjna. Szerokie – antropologiczne – spojrzenie Burszta oparł na analizie zjawiska tożsamości i narracyjności w mediach elektronicznych. Referent zwrócił szczególną uwagę na fakt, że problematyka tożsamości jest cechą współczesnego świata, a sam termin należy dziś do najbardziej nośnych i silnie eksploatowanych. Analizę zjawiska narracyjności Burszta analizował przede wszystkim na przykładzie internetu. Tradycyjną narrację linearną (przyczynowo-skutkową) media elektroniczne zastępują narracją skokową (fragmentaryczną). Referent zwracał także uwagę na paradoks współczesnej narracyjności. Z jednej strony obserwujemy zanik umiejętności narracyjnych (szczególnie u ludzi młodych wychowanych na mediach elektronicznych), z drugiej zaś obserwujemy wysyp rozmaitych form narracyjnych. Jednak, jak słusznie zauważył w dyskusji Ryszard Nycz, paradoks ten opiera się na dwóch różnych rozumieniach narracji i narracyjności.

Ewa Rewers w wystąpieniu pt. *Więźniowie transkulturowej wyobraźni* zaproponowała traktowanie narratora (podmiot) w kategoriach czasowo-przestrzennych, a nie tylko czasowych. Referentka oparła swoje rozważania na dwóch podstawowych rozumieniach podmiotu: socjologiczno-antropologicznym (podmiot zajmuje jakieś miejsce) oraz filozoficznym, w świetle filozofii języka (esencja podmiotowości przejawia się m.in. w języku). Innym wątkiem rozważań Rewers było przeciwstawienie fragmentacji i narracji. Pierwsza rozumiana jako sposób prezentowania się utraconej całości, druga zaś jako powtórne łączenie, scalanie wcześniej pokawałkowanych fragmentów w nową całość. Tak rozumiana narracja daje po-

czucie bezpieczeństwa ontologicznego (Anthony Giddens), dlatego współczesna rzeczywistość dąży ku niej.

Wyjątkowo ożywioną dyskusję wywołał referat Teresy Walas, zatytułowany *Niebyła historia literatury*. Autorka zastanawiała się nad możliwością i zasadnością tworzenia przez historyków literatury tzw. historii alternatywnej. Jedną z funkcji takiego typu historii jest, według Walas, diagnozowanie teraźniejszości. Pytanie o alternatywne wersje historii oficjalnej jest, według referentki, jednocześnie pytaniem o wpływ na literaturę tożsamości (w jej różnych aspektach). Historia alternatywna może się także wiązać ze zmianą optyki narracyjnej. Wystąpienie Teresy Walas spotkało się ze sprzeciwem Marka Zaleskiego, który podkreślał, że nie ma innej historii literatury niż właśnie historia alternatywna. Stanisław Balbus zauważył natomiast, że historia literatury, na jakiej się wychowywał, była taką historią alternatywną, w której zamiast Witkacego była Wasilewska.

Ważnym problemem związanym z zagadnieniem tożsamości okazały się kwestie dotyczące Zagłady, traumy i wszelkich doświadczeń granicznych. Referaty, pod rozmaitym kątem analizujące zagadnienie tożsamości i narracji w świetle przeżyć granicznych, wygłosili: Agata Bielik-Robson, Aleksandra Ubertowska, Marek Zaleski, Dorota Krawczyńska, Tomasz Łysak i Grzegorz Wołowiec.

W wystąpieniu *Słowo i trauma. Czas, narracja, tożsamość* Agata Bielik-Robson zastanawiała się, jak wygląda kwestia narracji w świetle współczesnych kontekstów filozoficznych. Swoje rozważania Bielik-Robson oparła na stwierdzeniu, iż istotą traumy jest to, że przychodzi zawsze za wcześnie, a jej zrozumienie zawsze za późno. Myśl tę referentka proponowała rozumieć także jako sposób narracji, traktowanej także jako forma oswojenia/zrozumienia traumy. Podobnie jak, wg Freuda, repetycja to osłabienie mocy bodźca pierwotnego, tak narracja o traumie, mówienie o niej pozwala na tyle oswoić słowo, że narracja zasłoni samą istotę przeżycia.

Według Aleksandry Ubertowskiej narracja, w obliczu traumy, Zagłady, doświadczeń granicznych, ukazuje swoją dwuznaczność. W referacie *Odwlekanie, opóźnianie opowieści. Tożsamość w literaturze holokaustowej* autorka próbowała wskazać podstawowe cechy literackich relacji o Zagładzie, których horyzont wyznacza często pokusa milczenia. Niewyrażalność doświadczeń Zagłady skłania twórców do poszukiwania sposobów jej wyrażenia. Jednym z nich jest burzenie ciągłości narracji, innym znów logika substytucji oraz fragmentarycznego oglądu i przedstawiania zdarzeń (zarówno pod względem narracji, jak i podejmowanych zagadnień), jeszcze innym odwlekanie opowieści, rozumiane przede wszystkim jako wyraz pokusy milczenia. Autorka podkreśliła, że rzeczywista wizja Zagłady objawia się najczęściej nie tyle w narracji, ile w zupełnie od niej niezależnych, ukrytych obrazach, emocjach i sensach.

Zupełnie inną perspektywę literackiej relacji o Zagładzie wyznaczył Marek Zaleski w wystąpieniu *Jedyna instancja (literatura w „Tworkach" Marka Bieńczyka)*. Prelegent za punkt wyjścia przyjął myśl Adorna o tym, czy i jak możliwa jest literatura po Oświęcimiu. *Tworki* traktuje Zaleski jako literackie świadectwo żałoby. Autor stwierdza, że narracyjność nadaje życiu ludzki wymiar, dlatego opowieści

o Zagładzie jako opowieści o życiu ludzkim nie mogą wyrzec się narracji. Tym bardziej, jeśli – jak *Tworki* – wpisane są w konwencję czysto literacką.

Kolejny referat dotyczący problematyki Zagłady wygłosiła Dorota Krawczyńska. Jej wystąpienie, zatytułowane *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie?* poświęcone było nie tyle twórcom, ile odbiorcom literatury holokaustowej, rozumianej przez referentkę jako twórczość zarówno artystyczna, jak i dokumentalna. Podstawowym zadaniem szkicu było natomiast rozróżnienie kategorii współczucia i empatii. Autorka stwierdziła, że dopiero świadomość odrębności cudzego cierpienia od tego, z którym współodczuwamy pozwala w pełni (bo z koniecznego w takiej sytuacji dystansu) odczuć jego wagę. Krawczyńska zauważyła ponadto, że postawa czytelnika literatury doświadczenia Zagłady nigdy nie jest bezinteresowna. Problemem odbiorcy tej literatury jest ustalenie miejsca, z jakiego będzie odczytywał tę literaturę. Zdaniem referentki niemożliwe jest odczuwanie empatii bez przejęcia do pewnego stopnia przeżyć ofiary, co wiąże się z niebezpieczeństwem stania się ofiarą zastępczą.

Sprawą opisu przeżyć doświadczeń z getta na przykładzie *Kamienia granicznego* Piotra Matywieckiego zajął się Tomasz Łysak, w referacie *Trauma przedstawiona, trauma zapośredniczona*. Ważnym motywem wystąpienia stała się kwestia „ja" w tekście o doświadczeniach granicznych. Wcześniej problem ten podniosła Aleksandra Ubertowska, mówiąc, że wg niektórych, idealnym sposobem mówienia o Zagładzie byłaby relacja pozbawiona całkowicie zaimka „ja". Łysak podkreśla natomiast istotne, ale jednocześnie bardzo specyficzne znaczenie tego zaimka u Matywieckiego. Sam twórca wyraża obawę, że owo „ja" jest tylko właściwością tekstu, ponieważ w zaimek ten wpisane jest samo getto, w „żydowskie ja" wpisana jest Zagłada. Zatem w *Kamieniu granicznym* mamy, według Łysaka, do czynienia z konstrukcją „ja" wokół fantazmatu śmierci w getcie. Prelegent wiele miejsca poświęcił także ważnemu zagadnieniu, które wywołało ożywioną dyskusję. Chodzi mianowicie o glos drugiego pokolenia, pokolenia dzieci ocalonych. Czy dziecko ocalałe z getta może dać pełne świadectwo tamtych wydarzeń? Czy wreszcie możliwe jest mówienie o Zagładzie jeśli nie było się bezpośrednim i świadomym uczestnikiem tamtych wydarzeń?

Ostatni referat dotyczący narracji o doświadczeniach granicznych wygłosił Grzegorz Wołowiec. Tekst dotyczył już jednak innego rodzaju doświadczeń, związanych bowiem z przeżyciem totalitaryzmu. Referat nosił tytuł *Narracja historyczna a doświadczenie totalitaryzmu* i oparty byl na analizie zbioru *Rachunek pamięci* – antologii tekstów pisanych po upadku stalinizmu. Jak podkreśla Wołowiec, opowieści wszystkich autorów antologii zmierzają do jednego celu – odzyskania siebie sprzed tamtych wydarzeń. Większość tych wspomnień przyjmuje podobny schemat narracyjny – autonarrację. Ponadto w licznych autobiografiach z tamtego okresu widoczne jest specyficzne rozdwojenie narratora na tego teraz i tego sprzed.

Wszystkie referaty dotyczące traumy, Zagłady, doświadczeń granicznych wywołały ożywioną dyskusję. Zastanawiano się przede wszystkim nad tym, czy

mówienie o doświadczeniach granicznych odbywa się w tym samym języku, co w przypadku innych doświadczeń. Pytano zarówno o podmiot, jak i odbiorcę tego typu narracji. Wiele pytań i refleksji dotyczyło nie tyle poszczególnych referatów, ile w ogóle zagadnienia narracji o Zagładzie i traumie. Małgorzata Czermińska zastanawiała się, czy doświadczenie Zagłady można traktować jako doświadczenie graniczne, czy też należałoby stworzyć odrębną kategorię doświadczenia. Natomiast Włodzimierz Bolecki pytał, czy narracje mówiące o doświadczeniach holokaustu faktycznie stanowią nowy rodzaj narracji. Podsumowaniem tej dyskusji była uwaga Boleckiego, że w przypadku narracji o holokauście podstawowym pytaniem jest pytanie o podmiot, nie da się bowiem wyeliminować empirycznego autora z rozważań o Zagładzie.

W programie obrad nie mogło także zabraknąć najważniejszego w tym roku bohatera polskiej sceny literackiej – Witolda Gombrowicza. Autorowi *Kosmosu* poświęcone były dwa referaty: Michała Pawła Markowskiego oraz Knuta Grimstada. Pierwszy z prelegentów w wystąpieniu zatytułowanym *„Hallo, hallo! Kto mówi?" Gombrowicz i telefoniczne dylematy tożsamości nowoczesnej* zaproponował, za samym Gombrowiczem, rozumienie współczesnej tożsamości w kategoriach dyskursu telefonicznego. Metaforyka ta pozwala ukazać zarówno relacje międzyludzkie, jak i kwestię własnej tożsamości. W rozmowie telefonicznej, podobnie jak w narracji, tożsamość zostaje potwierdzona dopiero przez słuchacza. Tożsamość narracyjna wymaga zatem istnienia odbiorcy, którego właśnie poprzez narrację można „przywiązać" do swojej opowieści. Markowski podkreślał także, że dzwonimy, by dowiedzieć się, kim jesteśmy, ale podnosząc słuchawkę tracimy możliwość samopoznania.

Drugi referat dotyczący Gombrowicza poruszał zupełnie odmienne kwestie. W wystąpieniu pt. *Strategie transatlantyckie w powojennej twórczości Gombrowicza* Knut Grimstad zaproponował spojrzenie na powojenną twórczość autora *Iwony* poprzez kategorię transatlantyckości. Prelegent stwierdza, że Witold Gombrowicz jest przykładem tożsamości transatlantyckiej, której podstawą jest przekraczanie granic. Trans- to zarówno wielokulturowość, jak i homoseksualizm. Najpełniejszy wyraz tych spraw dał natomiast Gombrowicz w *Trans-Atlantyku*, powieści o poszukiwaniu swojej tożsamości zarówno narodowej, jak i seksualnej.

Kolejnym polem dyskusji były rozważania na temat tożsamości: narodowej, kulturowej, etnicznej, pokoleniowej, podmiotowej. Referaty na ten temat wygłosili: Eugenia Prokop-Janiec, Monika Rudaś-Grodzka, Helena Duć-Fajfer, Nina Witoszek, Blanka Brzozowska.

Wystąpienie *Powieść popularna a tożsamość narodowa* Eugenia Prokop-Janiec rozpoczęła od stwierdzenia, że tożsamość narodowa oparta jest nie tyle na podobieństwie czy wspólnocie, ile na różnicy, poczuciu odrębności, opozycji „my-oni". Podstawowym zagadnieniem związanym z tożsamością narodową jest, według referentki, pojęcie granicy. W swoim referacie Prokop-Janiec zajęła się prozą powieściową z przełomu wieków o tematyce współczesnej. Pierwszą kategorię stanowiły popularne powieści żydowskie, drugą zaś powieści o uchodźcach. Silnie przez pre-

legentkę akcentowane kategorie różnicy, obcości, inności okazują się wpisane w analizowane powieści już poprzez sam fakt podjętej problematyki. Szczególnie w przypadku powieści żydowskiej widoczne jest przesuwanie granic zarówno poprzez próbę ich rozszerzania (asymilacja), jak i ich zacieśnianie czy ugruntowywanie. Eugenia Prokop-Janiec zakończyła swoje wystąpienie konkluzją, że powieść popularna przełomu wieków opowiada najczęściej o niemożliwości jakiejkolwiek asymilacji.

Referat zatytułowany *Słowiańska wspólnota jako konstrukcja tożsamości narodowej w narracji (literaturze) romantycznej. Kruche ogniwo. O jedności polsko-ukraińskiej w dumkach Józefa Bohdana Zaleskiego* wygłosiła Monika Rudaś-Grodzka. Wystąpienie poświęcone było kwestii wpływu, jaki wywierała wizja wspólnoty Rzeczpospolitej z Ukrainą dla kształtowania się romantycznej tożsamości słowiańskiej. W tym kontekście omówiona została twórczość J.B. Zaleskiego, który z Ukrainy stworzył kategorię aksjologiczną, wyposażoną w polskie znaczenia kulturowe i etyczne, podporządkowujące ją – wbrew jej własnym wyobrażeniom o sobie – polskiemu duchowi narodowemu.

Kolejny referat dotyczący tożsamości narodowej wygłosiła Helena Duć-Fajfer. W wystąpieniu zatytułowanym *Między kompensacją a projekcją. Rola literatur mniejszościowych w konstytuowaniu tożsamości etnicznych* referentka podkreślała, podobnie jak Eugenia Prokop-Janiec, że w samą definicję etniczności wpisane jest jednoczesne akcentowanie podobieństw i różnic pomiędzy członkami jednej grupy oraz wydobywanie różnic pomiędzy grupą a innymi. Przy czym autorka poprzez tożsamość etniczną rozumie zarówno tożsamość jednostki, jak i grupy. Na przykładzie poezji mniejszości łemkowskiej Duć-Fajfer pokazała sposoby kształtowania tożsamości etnicznej poprzez zabiegi literackie. Autorka zaprezentowała bogatą w tej poezji metaforykę i symbolikę domu. Wskazywała także na rolę pamięci i przeszłości, nazywając je „kluczem tożsamości".

Czynniki kształtujące zarówno tożsamość europejską, jak i narodową (w tym także polską) przedstawiała Nina Witoszek w referacie *Polska i Europa: czy diabeł może wreszcie być zbawiony?* Prelegentka uczyniła założenie, że tożsamość europejska nie jest budowana przez narody, ale przez wybitne jednostki. Natomiast tożsamość narodową tworzy się zazwyczaj przy użyciu odpowiednich narracji. Witoszek sygnalizowała, że do pewnego momentu podstawową narracją polską był paradygmat romantyzmu, dziś natomiast pojawił się problem, skąd wziąć nowy wzór tożsamościowy. Autorka widziała alternatywę w tzw. nowym renesansie.

Problem denarracji w „Pokoleniu X" oraz kwestię tożsamości tej grupy rozważała Blanka Brzozowska. Grupę tę – rozumianą jako współczesne amerykańskie pokolenie konsumpcyjne dwudziestolatków – charakteryzuje ahistoryczność; brak poczucia przynależności wraz z gotowością przyjęcia dowolnej tożsamości; dezintegracja, fragmentaryczność i epizodyczność; poczucie nudy oraz uciekanie od niej za wszelką cenę; wreszcie denarracja rozumiana jako nieumiejętność opowiedzenia życia jako historii, połączona z potrzebą opowiadania i narracji. Denarracja funkcjonuje tu zatem z jednej strony jako dramat pokolenia, z drugiej zaś jako me-

toda twórcza „pokolenia X". Referentka wskazywała cechy charakterystyczne „pokolenia X", prowokując w ten sposób pytanie, czy możemy w tym przypadku w ogóle mówić o pokoleniu. Dyskusja wykazała natomiast, że kategoria pokolenia zmieniła obecnie znaczenie.

Odrębną grupę utworzyły referaty podejmujące tytułowe zagadnienia w perspektywie językoznawczej oraz na pograniczu języko- i literaturoznawstwa. Językowymi aspektami narracji oraz tożsamości zajęli się: Anna Pajdzińska, Bożena Witosz, Halina Kurek oraz Przemysław Pietrzak.

W referacie *Językowy obraz świata: problemy narracyjnej tożsamości* Anna Pajdzińska podkreślała z jednej strony, że język nie jest narzędziem człowieka, nie jest indywidualny, a co za tym idzie, człowiek jest jakby niewolnikiem języka, z drugiej zaś – że język nie jest neutralnym środkiem komunikacji. Tożsamość narracyjna objawia się zatem w samym akcie nazywania rzeczywistości, ponieważ trzeba pamiętać, że nasz obraz świata jest obrazem językowym.

Na przeciwnym biegunie rozważań nad tożsamością podmiotową zawartą w samym języku znalazł się referat Bożeny Witosz, zatytułowany *Lingwistyczna koncepcja idiolektów a problem tożsamości*. Referentka zwróciła bowiem uwagę na fakt, że idiolekt każdego człowieka różni się od idiolektów innych użytkowników języka oraz od idiolektu tego samego człowieka w poszczególnych okresach jego życia i zależy od wielu czynników: wykształcenia, kompetencji, wieku, doświadczeń itp. Referentka podkreślała także, że dziś odchodzi się od traktowania stylu indywidualnego jako zbioru językowych cech swoistych dla danego człowieka. Na idiolekt składa się bowiem również wiedza o świecie, tradycja, cechy charakteru itp. Dlatego styl indywidualny należy analizować ponad poziomem samego języka. Z tezą tą nie zgodziła się jednak Seweryna Wysłouch, stwierdzając, że mimo wszystko podstawą stylu indywidualnego jest nadal język.

Niezwykłe poruszenie wśród wszystkich uczestników Konferencji wywołało wystąpienie Haliny Kurek, zatytułowane *Tożsamość a język „nowej inteligencji" polskiej*. Tezę wyjściową referatu stanowiło stwierdzenie, że kondycję współczesnej inteligencji polskiej określać należy przede wszystkim na podstawie jej kondycji językowej. Prelegentka ściśle połączyła możliwość dostosowania się „nowej inteligencji" do norm językowych z umiejętnością przejęcia norm obyczajowych, a tym samym z poczuciem tożsamości.

Celem wystąpienia Przemysława Pietrzaka było pokazanie narracji autotematycznej jako innego, obok naukowego, sposobu mówienia o samym języku. Referat *Narracja literacka a świadomość językowa* oparty był na przeświadczeniu, że każda narracja dekonstruuje świadomość językową, jaka ją stworzyła. Prelegent powoływał się między innymi na twierdzenie Głowińskiego, że każde opowiadanie realizowane jest w języku, oraz w myśl Bachtina, że słowo związane jest z podmiotem i wszystkim, co on ze sobą niesie. Pietrzak podkreślał również, że sytuacja narracyjna może zostać ukształtowana właśnie poprzez konstrukcje czysto językowe. Komentując wystąpienie, Teresa Walas dodała, że dla dobrego gawędziarza ważniejsza od ciekawej historii jest dobra narracja.

Tożsamość i narrację w świetle epistolografii rozpatrywały: Magdalena Popiel i Elżbieta Rybicka.

Referat Magdaleny Popiel nosił tytuł *Strategia opresywna i empatyczna w listach Stanisława Wyspiańskiego*. Autorka oparła swoje rozważana na tym szczególnym rodzaju listu, jakim jest list artysty. „Gatunek" ten przestaje być bowiem tylko dokumentem intymnym. Na podstawie listów Wyspiańskiego, tej „największej powieści polskiego wczesnego modernizmu", referentka mówiła o typie narracji epistolograficznej. Powołując się na Stefanię Skwarczyńską, Popiel zwracała także uwagę na tę swoistą formę narracji epistolograficznej, która wynika z zestawiania listów w „bloki". Ich linearne czytanie, pomimo odstępu czasowego, w jakim powstawały kolejne listy, pozwala wydobyć z nich swoisty skrót rzeczywistości, tak charakterystyczny dla sztuki, literatury. Korespondencja zakłada bowiem ciągłość i linearność, co może stanowić podstawę narracyjności. W perspektywie rozważań o tożsamości list zyskuje także szczególne znaczenie. Wymiana listów stanowi bowiem dowód istnienia dwóch światów, jest potwierdzeniem tożsamości tych światów, a także tożsamości zarówno nadawców, jak i adresatów. List artysty stanowi natomiast szczególną formę uobecnienia i potwierdzenia własnej tożsamości.

Elżbieta Rybicka podjęła natomiast zagadnienie epistolografii w szerszej perspektywie. Referat *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego* sytuował badania epistolarne w obrębie rozważań nad tożsamością, podmiotowością a także komunikacją. Autorka zastanawiała się przede wszystkim nad miejscem kategorii antropologicznych w epistolografii. W centrum „antropologii epistolarnej" znajdują się, według Rybickiej, pytania o „ja" i „ty" epistolarne, o relacje pomiędzy nimi (tożsamość komunikacyjna), o to, czy list nie jest tak naprawdę tekstem kierowanym do samego siebie, czy faktycznie zawarta jest w nim dialogowość, wreszcie o to, czy „ja" autobiograficzne można utożsamiać z „ja" epistolarnym. Prelegentka słusznie podkreślała również, m.in. za Stefanią Skwarczyńską, że list nie jest aktem tylko językowym czy tekstowym, ale zawsze związany jest z rzeczywistością.

W wystąpieniu *Tożsamość w strumieniu świadomości* Ewa Wiegandt zaproponowała, by mowę wewnętrzną definiować w kontekście mowy żywej. Referentka podkreślała także, że strumień świadomości łączy się w piśmie między innymi z oralnością, a także z wyobraźnią oralną. W świetle rozważań nad strumieniem świadomości tożsamość można ująć tylko w paradoksach, co sprawia, że jest ona zagadnieniem nierozwiązywalnym.

Seweryna Wysłouch wygłosiła referat pt. *Narracja i tożsamość w „Wyroku" Franza Kafki*. Konkluzją wystąpienia było twierdzenie, że *Wyrok* to opowieść o kryzysie tożsamości i niemożności nawiązania dialogu. Analizując powieść w perspektywie autora oraz powołując się na słowa Kafki dotyczące aktu twórczego jako aktu samopoznania, prelegentka stwierdziła między innymi, że akt twórczy poprzedzający ostateczne powstanie *Wyroku* to klasyczny przykład narracji.

Jedną z tez wystąpienia Agaty Stankowskiej pt. *Ironia jako myślenie: o zmiennych roszczeniach ironii* było przekonanie, że ironia nie jest figurą samoświadomości. Po-

nadto, jak stwierdza referentka, zarówno „ja" empiryczne, jak i „ja" tekstowe jest z natury niedefiniowalne. Ironia natomiast stanowi jeden z zabiegów mających przybliżyć podmiot do własnej tożsamości. Kategoria ta jest chociażby jedną z cech charakterystycznych literatur mniejszościowych (Richard Rorty).

Referat Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz dotyczył koncepcji narracji według Olgi Frejdenberg. W wystąpieniu *Obraz – pojęcie – narracja: „noologia" Olgi Frejdenberg* referentka zwróciła szczególną uwagę na wagę dorobku badaczki, pomijanej dotąd w myśli naukowej. Genetyczne badania literaturoznawcze Frejdenberg sprzeciwiały się między innymi pozytywistycznym strategiom – nazywanym przez nią formalnymi. Moment narodzin narracji nie jest dla Frajdenberg tak ważny, jak jej „rozwój prenatalny". Dla oddania tych relacji badaczka stosuje terminologię biologiczną. Styl narracji naukowej wyznacza natomiast ruch pojęć, które w stylu Frejdenberg funkcjonują jak bohaterowie powieści. Prelegentka podkreślała także, że w koncepcji rosyjskiej badaczki ważny jest przekład obrazów na pojęcia, a następnie ożywianie pojęć poprzez narrację.

Mirosław Ryszkiewicz wygłosił referat pt. *Figury narracji. Retoryczna analiza „Cieni w pieczarze" Stefana Kisielewskiego i „Siły odpychania" Cezarego Michalskiego.* Prelegnent podkreślał, że obie powieści, mimo dzielącego je dystansu trzydziestu lat, w podobny sposób wykorzystują schemat romansu, by pod pozorami opowieści o uczuciach ukazać określoną ideologię.

Ciekawą propozycję stanowiły referaty sytuujące rozważania nt. tożsamości i narracji w perspektywie dziedzin nauki innych niż literaturoznawstwo. Oprócz wspomnianych wcześniej wystąpień antropologicznych, kulturoznawczych, filozoficznych czy językoznawczych, usłyszeliśmy (i obejrzeliśmy) także referat dotyczący fotografii, dyskursu naukowego, a także socjologiczne analizy czytelnictwa.

Marianna Michałowska zastanawiała się, jak zbudować wizualną narrację w języku, który nie posługuje się słowem. Referat *Podróże innych: fotograficzne opowieści* prezentował różne sposoby opowiadania poprzez fotografię. Jako próby zbliżenia się fotografii do narracyjności autorka proponuje traktować przede wszystkim: fotodziennik (Anna Beata Bohdziewicz), album rodzinny, album z wakacji (Willy Puchner), cykle fotograficzne, których łącznikiem jest jedno miejsce bądź postać (Katarzyna Nalepa). Michałowska wykazała w swoim wystąpieniu, iż fotografia, mimo że nie operuje słowem, jest zdolna zbudować narrację.

Referat Macieja Michalskiego zatytułowany *Narracyjna tożsamość w świetle przekraczania ram dyskursu naukowego* miał na celu zaprezentowanie śladów podmiotowości (Małgorzata Czermińska) w wypowiedziach naukowych. Po zaprezentowaniu rozmaitych sposobów klasyfikacji dyskursu naukowego, Michalski zastanawiał się jakie cechy indywidualne zaobserwować można w tekstach naukowych. Najbardziej wartościową perspektywą badawczą jest – według referenta – traktowanie jako narracji całego dorobku naukowego danego badacza, a co za tym idzie, analiza zarówno niezmiennych cech indywidualnych stylu autora, jak i ewolucji. Komentując wystąpienie Michalskiego, Anna Łebkowska zwróciła uwagę na fakt kształtowania dyskursu naukowego np. w *gender studies*.

Wystąpienie Romana Chymkowskiego pt. *Modele tożsamości czytelniczych. Perspektywa antropologiczna* dotyczyło czytelnictwa wśród studentów uczelni warszawskich. Autor poddał analizie wypowiedzi słuchaczy różnych szkół i kierunków, w różnym wieku i o rozmaitych doświadczeniach lekturowych. I choć okazuje się, że studenci czytają zazwyczaj tylko to, co muszą lub sięgają najczęściej lekturę łatwą i szybką; a najpewniej nie mają czasu na czytanie w ogóle, to w referacie Chymkowskiego nie zabrakło i optymistycznych akcentów: czytanie nadal kojarzone jest pozytywnie, a ci, którzy nie czytają, wykazują – przynajmniej na potrzeby ankiety – tzw. kompleks nieprzeczytanej książki.

Drugą i ostatnią część XXXII Konferencji Teoretycznoliterackiej zakończyło wystąpienie Stanisława Jaworskiego *Monolog wypowiedziany: polskie początki*. Prelegent usytuował rozważania nad formą monologu wypowiedzianego między innymi w kontekście kategorii tropizmu. Jaworski wskazywał na tropiczne portrety osobowościowe w opowiadaniach Adolfa Rudnickiego. Zwracał także uwagę na funkcjonowanie w omawianych tekstach milczącego adresata monologu.

Kolejna Konferencja Teoretycznoliteracka dała możliwość zaprezentowania rozmaitych, często skrajnie różnych, spojrzeń na kwestię narracji i tożsamości. Następnym ważnym wydarzeniem będzie niewątpliwie ukazanie się obszernej publikacji, dokumentującej „współczesne problemu antropologii literatury". Referaty, które inspirowały gości dworku w Janowicach do ożywionej dyskusji, niewątpliwie skłonią czytelników do refleksji i dalszych badań nad zagadnieniami narracji i tożsamości.

Ogłoszenia

30.08.2004

INFORMACJA PRASOWA

Uwaga embargo: 7.10.2004, miesięczniki: październik 2004

Fundacja Roberta Boscha ogłasza konkurs na Nagrodę im. Karla Dedeciusa dla polskich tłumaczy literatury niemieckojęzycznej oraz niemieckich tłumaczy literatury polskiej.

Fundacja Roberta Boscha zaprasza po raz drugi polskich tłumaczy literatury niemieckojęzycznej i niemieckich tłumaczy literatury polskiej do wzięcia udziału w konkursie o Nagrodę im. Karla Dedeciusa. Nagroda nosząca imię nestora niemieckich tłumaczy oraz zasłużonego pośrednika między Polską a Niemcami, zostanie przyznana w czerwcu 2005 r. w Krakowie przy współpracy z Deutsches Polen-Institut w Darmstadt. Laureaci – tłumacz polski i tłumacz niemiecki – zostaną wyróżnieni za wybitne osiągnięcia translatorskie, a tym samym za pracę na rzecz porozumienia między Polakami i Niemcami. Laureatów nagrody (każda w wysokości 10 000 euro) proponuje Fundacji niezależne polsko-niemieckie jury pod honorowym patronatem Karla Dedeciusa.

Funkcję sekretariatu nagrody i koordynatora polsko-niemieckiego jury pełni Deutsches Polen-Institut w Darmstadt. Kandydaci mogą zgłaszać się osobiście, mogą też być zgłaszani przez osoby trzecie.

Zgłoszenia do nagrody powinny zawierać:

- **krótki życiorys tłumacza**
- **listę publikacji**
- **fragmenty tłumaczeń (ok. 20 stron tłumaczenia z załączeniem tekstu oryginalnego)**

Ostateczny termin składania zgłoszeń upływa **15 grudnia 2004 r.**
Adres do korespondencji:

Deutsches Polen-Institut
Karl-Dedecius-Preis
Mathildenhöhweg 2
D-64287 Darmstadt
Niemcy

Fundacja Roberta Boscha od roku 1981 wyróżniała wybitne osiągnięcia polskich tłumaczy literatury niemieckojęzycznej (do laureatów nagrody należą m.in. Sławomir Błaut, Jacek St. Buras, Andrzej Kopacki). Od roku 1993 Fundacja przyznawała również nagrodę promocyjną dla młodych tłumaczy. Przyznawana od roku 2003 Nagroda im. Karla Dedeciusa (pierwszymi laureatami byli Krzysztof Jachimczak i Hans-Peter Hoelscher-Obermaier), uwzględniająca osiągnięcia zarówno polskich jak i niemieckich tłumaczy, zastąpiła przyznawane wcześniej wyróżnienia.

Fundacja Roberta Boscha oraz Deutsches Polen-Institut w Darmstadt od ponad 20 lat wspierają działania służące rozpowszechnianiu literatury polskiej w Niemczech i literatury niemieckojęzycznej w Polsce. W latach 1980–2000 Fundacja wspierała tłumaczenie i wydanie opracowanej przez Karla Dedeciusa 50-tomowej serii wydawniczej pod nazwą «Polnische Bibliothek», zawierającej wybrane dzieła literatury polskiej od średniowiecza do czasów współczesnych.

Informacja:
Dr. Andrzej Kaluza, Deutsches Polen-Institut
Mathildenhöhweg 2, 64287 Darmstadt
Tel. +49 (0) 6151– 498513, Fax: +49 (0) 6151– 498510
eMail: kaluza.dpi@t-online.de
http://www.deutsches-polen-institut.de

Noty o autorach

Wojciech Bałus, dr hab., prof. UJ, kierownik Zakładu Studiów Miejskich w Instytucie Historii Sztuki UJ. Zajmuje się teorią i historią sztuki XIX i XX wieku. Redaktor rocznika „Modus. Prace z Historii Sztuki" i serii „Ars Vetus et Nova". Członek rady redakcyjnej czasopisma „Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts" (Nowy Jork). Autor licznych książek z zakresu Historii Sztuki. Ostatnio opublikował między innymi: *Figury losu* (2002), *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część pierwsza* (współautor, 2003).

Bogusława Bodzioch-Bryła, dr, obroniła doktorat na Wydziale Filologicznym UŚ, zajmuje się nową poezją polską (po 1989 r.) i jej przemianami pod wpływem nowych mediów. Publikowała w „Śląsku" i „Tekstach Drugich".

Małgorzata Czermińska, prof. dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Opublikowała m.in. *Czas w powieściach Parnickiego* (1974), *Teodor Parnicki* (...), *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie* (...), *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (2000).

Jerzy Madejski, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Szczecińskiego. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim", „Tekstach Drugich", „Literaturze Ludowej", „Er(go)", „Więzi", „Pograniczach" oraz w tomach zbiorowych. Współredaktor serii wydawniczej „Rozbiory".

Michał Paweł Markowski, profesor, kierownik Katedry Międzynarodowych Studiów Polonistycznych w Instytucie Polonistyki UJ, filozof, teoretyk literatury, tłumacz, redaktor serii naukowych i prac zbiorowych. Ostatnio opublikował: *Identity and Interpretation* (2003), *Perekreacja* (2003), *Pragnienie i bałwochwalstwo. Felietony metafizyczne* (2004) i *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* (2004, w druku).

Anna Nasiłowska, dr hab. w IBL PAN, zastępca redaktora naczelnego „Tekstów Drugich". Zajmuje się historią literatury i krytyką literacką. Autorka m.in.

prac: *Kazimierz Wierzyński* (1991), *Persona liryczna* (2000). Opublikowała książki prozatorskie: *Miasta* (1993), *Domino* (1995), *Księga początku* (2002) i *Czteroletnia filozofka* (2004).

Ewa Rewers, prof. dr hab. w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Zajmuje się filozofią i teorią kultury, zwłaszcza filozofią miasta, teorią architektury i teorią literatury współczesnej. Ostatnio opublikowała: *Language and Space: The Poststructuralist Turn in The Philosophy of Culture* (1999); *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. (1999); *Man within Culture at the Threshold of the 21st Century*, red. z J. Sójką (2001).

Krystyna Ruta-Rutkowska, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Poetyki na Wydziale Polonistyki UW. Zajmuje się dramaturgią współczesną, m.in. Tadeusza Różewicza, Mariana Pankowskiego, Zbigniewa Herberta. Publikowała w „Tekstach Drugich", „Pamiętniku Literackim", „Teatrze", „Przeglądzie Humanistycznym". Autorka książek: *Polak w dwuznacznych sytuacjach* (wywiad-rzeka z M. Pankowskim) (2000) oraz *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego* (2001).

Elżbieta Rybicka, dr, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych IP UJ. Autorka książek *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku* (2000) oraz *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej* (2003). Ostatnio zajmuje się socjologią literatury oraz antropologicznymi problemami kultury europejskiej.

Aleksandra Sawicka, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, autorka rozprawy *Dagny Juel Przybyszewska – fakty i legendy.* Pracuje m.in. jako lektorka i tłumaczka języka norweskiego. Publikowała do tej pory na łamach czasopisma „Prosa" (Norwegia) i „Ruchu Literackiego". Jest współautorką katalogu wystawy Nordnorsk Kunstmuseum w Troms pt. *Theodor Kittelsen. Fra Lofoten til eventyrland.*

Marta Skwara, dr, adiunkt w Zakładzie Komparatystyki Literackiej IFP Uniwersytetu Szczecińskiego. Zajmuje się m.in. twórczością Witkacego i jej odbiorem, historią idei, dziejami motywów literackich, związkami literatury i kultury polskiej z literaturą światową. Ostatnio opublikowała (wraz z Markiem Skwarą): *Życie i twórczość Jerzego Laetusa Weselskiego. Przyczynek do dziejów braci czeskich na tle związków Polski i Niderlandów w XVII w* (2004); oraz *Krąg transcendentalistów amerykańskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Dzieje recepcji, idei i powinowactw z wyboru* (2004)

Anna Szczepan-Wojnarska, dr, wykłada na UKSW w Warszawie oraz w MISH, współpracuje z Centre for the Study of Jewish-Christian Relations w Cambridge. Zajmuje się teorią literatury, literaturą współczesną oraz e-learningiem (w prakty-

ce i w teorii). Autorka książki *„...z ogniem będziesz się żenił". Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta* (Kraków 2003).

Alina Świeściak, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej US i redaktor naczelna kwartalnika „Opcje". Zajmuje się współczesną poezją polską i komparatystyką. Ostatnio opublikowała *Przemiany poezji Ryszarda Krynickiego* (2004).

Yves Vadé, prof. emerytowany, dyrektor *Société des Etudes Euro-Asiatiques* i redaktor serii *Eurasie* (Editions l'Harmattan), wykładał literaturę francuską na Université Michel de Montaigne w Bordeaux, gdzie założył także *Centre de Recherches sur les modernités littéraires* i kierował serią wydawniczą *Modernités* (do dziś ukazało się w niej 19 tomów); autor m.in. *L'Enchantement littéraire. Ecriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud* (Paris 1990, książka zdobyła Grand Prix de l'Essai 1990 nadawaną przez *Société des Gens de Lettres*, była też nominowana do Prix Médicis Essais 1990), *Le Poème en prose et ses territoires* (Paris 1996), wielu artykułów analitycznych, zwłaszcza na temat poezji symbolistów i surrealistów; obecnie zajmuje się tradycją celtycką i przygotowuje książkę o postaci Merlina w poezji modernistycznej.

Mirosław Wójcik, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach. Jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę XX wieku (zwłaszcza dwudziestolecia międzywojennego); kulturę i literaturę żydowską. Autor licznych publikacji, wydawca korespondencji Emila Zegadłowicza, Stefana Żechowskiego i Mariana Ruzamskiego (2002). W najbliższym czasie ukaże się *Jego Like a Voice calling in the wilderness. Correspondence of Wolf Lewkowicz.*

Warunki prenumeraty

I. Prenumerata krajowa

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Termin przyjmowania wpłat na prenumeratę krajową upływa z dniem 5 każdego miesiąca poprzedzającego okres rozpoczęcia prenumeraty.

Wszelkich informacji o prenumeracie udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 01–248 Warszawa, ul. Jana Kazimierza 31/33, telefony: (22)5328–731, 5328–816, 5328–819, 5328–820; internet: www.ruch.pol.pl, e–mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl, infolinia: 0–800–1200–29.

Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej, cena prenumeraty za rok 2004 **81,00 PLN.**

II. Prenumerata opłacana w złotówkach ze zleceniem wysyłki za granicę

Informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, adres i telefony jak wyżej. Wpłaty w PLN na konto lub w kasie Oddziału, numer jak wyżej. Dokonując wpłaty na prenumeratę w Banku lub Urzędzie Pocztowym należy podać: nazwę firmy (RUCH SA), nazwę banku, numer konta, czytelny pełny adres odbiorcy za granicą, okres prenumeraty, rodzaj wysyłki (pocztą lotniczą lub zwykłą) oraz zamawiany tytuł. Warunkiem rozpoczęcia wysyłki prenumeraty jest dokonanie wpłaty na konto RUCH SA.

Wpłaty w PLN na konto w banku **PKO SA IV Oddz. w Warszawie, numer: 68124010531111000004430494** lub w kasie oddziału.

III. Prenumerata opłacana w dewizach przez odbiorcę z zagranicy

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, adres i telefony jak wyżej.

Cena prenumeraty rocznej za rok 2004 łącznie z wysyłką:

– pocztą zwykłą 49,00 USD lub 51,00 EUR;

– pocztą lotniczą:

1. Europa wraz z Rosją i Izraelem 58,00 USD lub 60,00 EUR;
2. reszta świata 67,00 USD lub 69,00 EUR

Wpłaty prosimy kierować przelewem na konto RUCH SA w banku:

– w USD: **PEKAO SA IV Oddział w Warszawie, numer konta: 54124010531787000004430508**

– w EUR: **PEKAO SA IV Oddział w Warszawie, numer konta: 46124010531978000004430511**

Po dokonaniu przelewu prosimy o przesłanie kserokopii polecenia przelewu z podaniem adresu i tytułu na numer faxu: +48 22 532 87 32.

Opłaty za prenumeratę można dokonać także czekiem wystawionym na firmę RUCH SA OKDP i przesłanym razem z zamówieniem listem poleconym na adres RUCH SA (jak wyżej).

Informujemy, że klienci płacący z zagranicy mogą też dokonać wpłaty na prenumeratę kartami kredytowymi VISA i MASTERCARD w internecie: www.ruch.pol.pl

w najbliższych numerach

Marshall BERMAN
Baudelaire – modernizm na ulicach

Agata BIELIK-ROBSON
Słowo i trauma

Jacek LEOCIAK
Wyjście z grobu

Jean-Luc NANCY
Zakazana reprezentacja

Marek ZALESKI
Schulz, czyli masochista na Cyterze

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA
„Te poruszające się znaki zapytania"

Slavoj ŽIŽEK
Komedia obozowa