Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

# teksty

## DRUGIE

Janowi Błońskiemu.
Niewcześni Nowocześni

**Magdalena SIWIEC**
Romantyczna poetka i jej muza

**Stefan ZABIEROWSKI**
O Conradzie i Piłsudskim

**Maria ZADENCKA**
Gombrowicz: sceny
w przestrzeni nie-euklidesowej

**Knut Andreas GRIMSTAD**
Polsko-żydowskie gry kabaretowe

**Bartosz MAŁCZYŃSKI**
Paralaksy Tymoteusza Karpowicza

**Berel LANG**
Filozofia jako świadectwo

**Jan BŁOŃSKI**
Pierwszy tekst o Gombrowiczu

3 [116]
2009
cena 17.00- PLN
(w tym 0%VAT)

Spis treści „Teksty Drugie” 2009 nr 3


## Wstęp

**Ryszard NYCZ** **6** Błoński, nasz współczesny

## Szkice

**Magdalena SIWIEC** **11** „Kobiety, wiem to, pisać nie powinny / A jednak piszę...”. Romantyczna poetka i jej muza

**Stefan ZABIEROWSKI** **33** O Conradzie i Piłsudskim

**Knut Andreas GRIMSTAD** **47** Polsko-żydowskie gry kabaretowe, czyli Juliana Tuwima próba akulturacji
*Przeł.* Magdalena i Michał Lachman

**Maria ZADENCKA** **63** Witold Gombrowicz: sceny w przestrzeni nieeuklidesowej

**Bartosz MAŁCZYŃSKI** **85** Paralaksy Tymoteusza Karpowicza

**Wojciech BAŁUS** **103** Do granic. Olga Tokarczuk i Władysław Strzemiński

## Roztrząsania i rozbiory

**Hanna GOSK** **121** Od europejskiej ekspansji i kolonializmu po doświadczenie polskie

**Michał KUZIAK** **129** Norwid perspektywiczny

**Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL** **140** Takich ogrodów nie znajdziesz na świecie…

**Feliks TYCH** **147** Joanny Tokarskiej-Bakir książka o legendzie krwi

**Roma SENDYKA** **152** Słownik rodzajów i gatunków literackich

## Prezentacje

**Berel LANG** **163** „Ja sam uszedłem, by ci o tym donieść”, czyli filozoficzne dawanie świadectwa
*Przeł.* Anna Ziębińska-Witek

## Interpretacje

**Łukasz PAWŁOWSKI** **176** Czystość, brud i chaos rewolucji. O dwóch częściach *Przedwiośnia*

## Dociekania

**Hanna KONICKA** **189** Wyznaczniki literackości w perspektywie pragmatycznej

## Komentarze

**Karolina SZYMANIAK** **199** Od modernizacji do postwernakularyzmu. Najnowsze badania nad nowoczesną kulturą jidysz

## Opinie

**Bożena SHALLCROSS** **212** Dreszcz zachwytu i historia literatury za granicą

## Świadectwa

**Dorota SAMBORSKA-KUKUĆ** **218** Uwagi do biografii Maryli w świetle odnalezionego dokumentu

## Przyczynki

**Wacław TWARDZIK** **234** Jak właściwie rozumieć niewłaściwie dotąd rozumiane ostatnie cztery strofy zwrotki staropolskiej pieśni *Maryja, czysta dziewice*…

## Archiwalia

**Jan BŁOŃSKI** **245** Między buntem a ucieczką. *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza

**Marian ZACZYŃSKI** **258** Pierwszy tekst Jana Błońskiego o Witoldzie Gombrowiczu

## Przechadzki

**Izabela JAROSIŃSKA** **262** Mój Chatwin. W dwudziestą rocznicę śmierci pisarza (Bruce Chatwin 1940-1989)

**Małgorzata BÜTHNER-ZAWADZKA** **269** Zagadka Domuntówny

## Kronika

**Marian MACIEJEWSKI** **278** „Zostanie po mnie ta siła fatalna…"

## **283** Noty o autorach

Index of Content „Teksty Drugie" 2009 nr 3


## Foreword

**Ryszard NYCZ** **6** Błoński, Our Contemporary

## Essays

**Magdalena SIWIEC** **11** "Women – I Know – Should Not Write // Yet I Do Write…" A Romantic Poetess and Her Muse

**Stefan ZABIEROWSKI** **33** Joseph Conrad vs. Marshall Piłsudski

**Knut Andreas GRIMSTAD** **47** Polish-Jewish Cabaret Games, or, Julian Tuwim's Attempted Acculturation
*Trans.* Magdalena and Michał Lachman

**Maria ZADENCKA** **63** Witold Gombrowicz: Scenes in a Non-Euclidean Space

**Bartosz MAŁCZYŃSKI** **85** Tymoteusz Karpowicz's Parallaxes

**Wojciech BAŁUS** **103** Up to the Limits. Olga Tokarczuk and Władysław Strzemiński

## Discussions and Analyses

**Hanna GOSK** **121** From European Expansion and Colonialism to the Polish Experience

**Michał KUZIAK** **129** Norwid, a Prospective

**Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL** **140** You Won't Find Such Gardens in This World…

**Feliks TYCH** **147** Joanna Tokarska-Bakir's Blood Libel Study

**Roma SENDYKA** **152** Dictionary of Literary Genres

## Presentations

**Berel LANG** **163** "I Have Eluded – to Report to You About It": Giving a Testimony Philosophically
*Trans.* Anna Ziębińska-Witek

## Interpretations

**Łukasz PAWŁOWSKI** **176** Purity, Dirt, and Revolutionary Chaos: Two Parts of Żeromski's *Przedwiośnie*

## Investigations

**Hanna KONICKA** **189** Determinants of Literariness Set in a Pragmatic Perspective

## Commentaries

**Karolina SZYMANIAK** **199** From Modernisation to Post-Vernacularism. The Most Recent Studies in Modern Yiddish Culture

## Opinions

**Bożena SHALLCROSS** **212** The Shiver of Delight and History of Literature Abroad

## Testimonies

**Dorota SAMBORSKA-KUKUĆ** **218** Remarks to Maryla's Biography in Light of a Recently Found Document

## Monographs

**Wacław TWARDZIK** **234** How to Properly Understand the Last Four Stanzas of Old-Polish Song *Maryja, czysta dziewice*… (As Opposed to Corrupt Understanding Prevalent till Recently)?

## Archive

**Jan BŁOŃSKI** **245** Between Rebellion and Runaway. Witold Gombrowicz's *Ferdydurke*

**Marian ZACZYŃSKI** **258** Jan Błoński's First Article on Witold Gombrowicz

## Wanderings

**Izabela JAROSIŃSKA** **262** My Chatwin. On 20th Anniversary of Bruce Chatwin's Death

**Małgorzata BÜTHNER-ZAWADZKA** **269** The Secret of Miss Domunt

## Chronicle

**Marian MACIEJEWSKI** **278** "That Fatal Force Shall Remain of Me…"

## Authors' Biographical Notes

**283**

# Błoński, nasz współczesny

I.

*Był historykiem całej polskiej literatury. Dziś nie jest to już taką rzadkością, jak niegdyś, ale wtedy, w czasach wąskich specjalizacji, „zasiedzenia się" nad jednym autorem, jednym okresem, jednym rodzajem (tylko proza, tylko poezja, tylko dramat), nad którego powolnym drążeniem przepędzało się całożyciowe kariery naukowe, ktoś, kto z równą swobodą, inwencją i wiedzą pisał książki o Sępie-Szarzyńskim, Wyspiańskim, Witkacym, Gombrowiczu, Miłoszu, Mrożku (nie wspominając o – ciągle niepoliczonych – studiach, interpretacjach, wykładach od Kochanowskiego po debiutantów lat 90.), wydawać się musiał postacią trochę z innego świata. Zwłaszcza, że w przypadku Błońskiego z kompetencją polonisty-filologa łączyła się bezkolizyjnie erudycja i pasja badacza-komparatysty oraz historyka mentalności, pod którego spojrzeniem dowolny konkret literacki odsłaniał swój udział tyleż w duchowych prądach epoki, co w osobliwościach narodowej psychomachii. Wyrazem tych właśnie pasji były zresztą, między innymi, zarówno osobne studia o francuskiej literaturze i teatrze, o Prouście i Becketcie, o Bachelardzie, Pouletcie i Barthesie, jak i o wzorcach tożsamości i stereotypach Polaka, polskiej tradycji sarmackiej, współżyciu Polaków i Żydów w historii i kulturze.*

*Nic dziwnego, że u niejednych budził irytację bądź przynajmniej pobłażanie, okazywane zazwyczaj wobec ekscentrycznego amatora literackich i intelektualnych przygód, który do swoich wniosków zwykł był dochodzić własnymi drogami – w jego przypadku przebiegającymi często ponad głowami pochylonych nad wyselekcjonowanym kawałkiem korpusu literackiego „badaczy owadzich nogów". Oczywiście, nierównie częściej budził fascynację – im młodsze pokolenie, tym większą. Powodów do niej dawał wiele – oryginalnością odczytania najbardziej zagadanych tekstów, śmiałością nieoczekiwanych skojarzeń, zdolnością do błyskawicznego osadzania na pozór czysto literackich chwytów czy sformułowań w centrum problemowym światopoglądu epoki, tradycji kulturowej czy narodowej mentalności… Po latach myślę jednak, że o sile jego wpływu przesądzała przede wszystkim zdolność – i śmiałość – posiadania osobistego poglądu na literaturę; poglądu, który*

*ani nie chowa się za tzw. stanem badań i standardami periodyzacji historycznoliterackiej, ani ich nie pomija, lecz czyni je (czasem jawną, częściej ukrytą w aluzjach argumentacji) przesłanką czy trampoliną dla własnych rozpoznań – tyleż zresztą literackich, co ideowych, społecznych i kulturowych.*

## 2.

*Można by więc powiedzieć, że był po prostu krytykiem. Jednakże nie tylko w tym, zadomowionym w naszej taksonomii działań literaturoznawczych znaczeniu, które ogranicza się do praktyki rozpoznawczo-oceniającej w obszarze współczesnej literatury i życia kulturalnego. Ta zajmowała go długo i przyniosła wiele sukcesów, wynosząc go na piedestał autorytetu życia literackiego „peerelii" (jak potem chętnie sam nazywał te czasy). Krytyce tak rozumianej pozostał wierny przez całe życie, poświęcił jej wiele czasu i kilka świetnych książek – tych wydanych i tych czekających wciąż na publikację tomów pism rozproszonych. Zawarte w nich diagnozy i prognozy – zarówno te trafne, jak i te mniej spełnione – do dziś są jednocześnie inspiracją i odskocznią najciekawszych prac najwybitniejszych przedstawicieli kilku już pokoleń literackich krytyków (acz rzadko jawną, częściej utajoną).*

*Miano krytyka przysługiwało mu jednakże z nie mniejszą słusznością również w ogólniejszym znaczeniu, bliższym temu zadomowionemu w tradycji francuskiej czy anglosaskiej, gdzie krytyka literacka bywa nadrzędnym określeniem literaturoznawczej profesji. W przypadku Błońskiego chodziło zwłaszcza o takie rozumienie krytyki, które nie uznaje (ani nie widzi możliwości) oddzielania: a) wartości od faktu; b) własnego doświadczenia, przekonań, wiedzy od neutralnego opisu niezależnie jakoby istniejących znaczeń; c) ekskluzywnie autonomicznej dziedziny literatury od całości życia społecznego, politycznego, historii i kultury. Choć stronił zazwyczaj od wypowiadania proklamacji teoretycznych czy metodologicznych – tłumaczył to zwykle brakiem teoretycznego „talentu", ale powodem była raczej silna niechęć do pochopnych generalizacji, posiadania „ambicji systemu",*

*wtłaczania niepowtarzalnej osobowości (czy osobliwości) w gorset doktrynalny – to w tych sprawach wypowiadał się stanowczo i to parokrotnie.*

*W sprawie pierwszej złośliwie – a nie bez podstaw – zauważał niczym dzisiejszy hermeneuta kulturowy, że badacze-teoretycy, deklarując obłudnie obiektywizm, w sensie wolności od wartościowania, dziwnie często opierają swe wywody na arcydziełach. Maskują w ten sposób swój lęk przed literaturą (zwłaszcza nowszą) oraz bezpieczną zależność od poprzedników… W sprawie drugiej argumentował jak współczesny neopragmatysta, że tak pojęta neutralność jest urojeniem; z tekstem bezpośrednio, „oko w oko", nigdy się nie spotykamy; bo zarówno oko nasze uzbrojone (w upodobania i przed-sądy – nasze i naszej „interpretacyjnej wspólnoty"), jak i sam tekst dochodzi do nas już oceniony, zaszufladkowany, owinięty w sieci kulturowych intencji i znaczeń… W sprawie trzeciej wywodził (np. we wspaniałej korespondencji z Mrożkiem) w duchu, który dzisiaj nazwano by zapewne krytyką etyczną, że literatury autonomicznej, „która byłaby tylko sobą", nigdy nie było, a „wyzwolenie" literatury to tak naprawdę nieporozumienie terminologiczne…*

## 3.

*Czy w tej sytuacji można mówić o jakiejś jednej, określonej, metodzie krytycznej Błońskiego? Na pewno tak, ale nie w sensie normatywnym. Posługiwał się psychoanalizą i hermeneutyką, technikami strukturalnej analizy (przynajmniej pastiszowo – vide* Miasta*) i filozoficznej antropologii, bliskie mu były tradycje nowej krytyki (zwłaszcza „krytyki świadomości") i sztuki interpretacji, ale także psychokrytyki i socjologii kultury. Z tych ingrediencji wytwarzał własny styl „romansu z tekstem", zrodzonego z fascynacji napotkaną „niezrozumiałością" (dziś powiedziano by: innością) literackiego konkretu, której zew wciągał nawet tak krytycznego czytelnika w nieprzewidywalną przygodę lektury, angażował nie tylko intelekt, także emocje, wrażliwość estetyczną i postawę etyczną, a wreszcie skłaniał do przeżycia, współodczuwania i współrozumienia… W taki jednakże sposób, który umożliwiał „odegranie" (w iście performatywnym czasem trybie) tych skonfliktowanych znaczeń w Błońskiego krytycznym teatrze interpretacji, gdzie najbardziej hermetyczne przesłania cywilizacyjnych przemian czy zaszyfrowane przekazy intymnych dramatów zyskiwały wytłumaczenie (w obu znaczeniach tego słowa) jako znaki układanego psycho- i socjogramu narodowej i ponadnarodowej kultury. W tym chyba sensie krytyka była, w jego przekonaniu, „świadomością literatury".*

*Literatura zaś – to „bezinteresowne doświadczenie języka" (jak raz definicyjnie zauważył) – była dla niego, nie tylko w młodości, lecz praktycznie po pisma ostatnie: świadomością społeczeństwa i całej kultury (bo kultura to „sama forma istnienia społeczeństwa"). Dlatego zapewne nie był skłonny rozróżniać metod na zewnętrzne i wewnętrzne, ani sztuki interpretacji – której był mistrzem – ograniczać do kręgu immanentnych znaczeń zdeponowanych w tekście. Interpretacja była dla niego raczej formą uprawianego dzisiaj coraz chętniej studium przypadku, w którym osobliwa konfiguracja sensów, konstelacja kontekstowych związków splecionych w tekście podlegała rozwinięciu – w krytycznej lekturze – w wiązkę odniesień prowadzących do kolejnych przypadków (literackich zdarzeń), które prowadzą do następnych, odsłaniając sieć relacji tworzącą empiryczny*

*i zrazem jak gdyby rudymentarny poziom konstytuowania się tego, co literackie, kulturowe, społeczne, polityczne w zinstytucjonalizowane formy i wzory kultury. Najciekawsze chyba z tych uporządkowań – o wzorcach polskiej tożsamości i polskich traumach, o obcym (cudzoziemcu), o Żydzie, „żydowskości" oraz postawach Polaków wobec Holokaustu, o strategiach rozwoju poezji, o literaturze krajowej i emigracyjnej, o polityce i pisarzach – nie tylko antycypują dzisiejsze fascynacje tematyczne i główne debaty intelektualne, ale też stanowią alternatywny sposób opisu (a nie np. rodzaj przygotowania) w stosunku do tradycyjnego modelu podręcznikowej historycznoliterackiej syntezy czy teoretycznej taksonomii; sposób opisu inspirujący dzisiaj niejednego do podobnie zorientowanych prób rejestracji przemian zachodzących w literackiej i kulturowej empirii.*

## 4.

*W jednym z listów do Sławomira Mrożka, pisanym w roku 1964, w stagnacyjnym centrum PRL-u, Jan Błoński melancholijnie, trochę retorycznie, lecz i nie bez nacisku, indagował przyjaciela: „Czy możliwe jest takie założenie: Europejczyk języka polskiego? Czy to może być jako punkt wyjścia, czy też zjawić się może dopiero na pewnym etapie rozwoju, jako ukoronowanie?". Adresował to pytanie do pisarza odczuwającego dotkliwie obezwładniającą przemoc polskiej kultury symbolicznej, społecznej mentalności, narodowej polityki tożsamości, i szukającego (z powodzeniem, jak wiadomo) sposobów przełożenia tych determinant na czytelne i żywotne transkulturowo wzorce i postawy. Ale – sądząc po szczególnym nacisku, z którym je zadawał – adresował je także do siebie, i do zadania (prawdziwie misyjnego w tamtym czasie) krytyki, jakiej się oddawał.*

*Wygląda na to, że tak określonemu zadaniu jego formuła krytyki sprostała z nadzwyczajnym powodzeniem. Jan Błoński był europejskim krytykiem polskiej literatury. Niewykluczone jednak, że niewczesna nowoczesność – tyleż w sensie duchowej przynależności do nowoczesnej formacji kulturowej, co aktualności – jego postawy i pism, zapoczątkowana brawurowym odczytaniem* Ferdydurke *przez osiemnastolatka w zamierzchłym roku 1949, dopiero współcześnie może zostać faktycznie rozpoznana.*

**Ryszard NYCZ**

# Abstract

**Ryszard NYCZ**
**Jagiellonian University (Kraków)**

## Błoński, Our Contemporary

Some remarks on the late Jan Błoński's unique critical method. Błoński was an eminent literary scholar and critic, interested in contemporary literature, drama and culture. Through the close reading of literary texts he sought to uncover processes in which literary, cultural, social and political elements constitute the patterns of culture. His works not only anticipate contemporary themes and debates within Humanities, but also offer a distinctive method of describing transformations of literature and culture.

# Szkice

**Magdalena SIWIEC**

## „Kobiety, wiem to, pisać nie powinny; / A jednak piszę…". Romantyczna poetka i jej Muza

Mimo ogromnej popularności literatury kobiecej w XIX w. poezja, utożsamiana z ideałem twórczości artystycznej i zarazem sposobem egzystencji, postrzegana była wówczas jako zarezerwowana wyłącznie dla mężczyzn[1]. Przypisanie określonych rodzajów i gatunków literackich do danej płci stanowiło zarazem gest wartościujący: twórczość prozatorską, czyli kobiecą, oceniano negatywnie, natomiast poetycką, czyli męską – pozytywnie. Nie jest to oczywiście zjawisko dotyczące wyłącznie romantyzmu[2]. Nie oznacza również, że nie ma romantycznych poetek.

---

1 O tym, w jak różnorodny sposób badaczki feministyczne analizują przeciwstawianie związanej z kobietą cielesności męskiemu umysłowi i o tradycji tego przeciwstawienia w filozofii pisze E. Hyży, wskazując również źródła feministycznej krytyki dualizmu w filozofii zachodniej (*Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków 2003, na przykład s. 17-34).

2 Podział na poezję i prozę nie pokrywa się, naturalnie, z podziałem na epikę i lirykę. Epos, podobnie jak twórczość liryczna, szczególnie ta realizująca formy tak precyzyjne, jak na przykład sonet, należałby do dziedziny twórczości męskiej. Twórczość kobieca to wedle stereotypów głównie powieść i opowiadanie. Związek kwestii genologicznych z przynależnością płciową był wielokrotnie poruszany, przy czym binarny podział gatunkowo-płciowy literatury odnoszono do sformułowanej przez H. Cixous koncepcji „tyranii binarności" i hierarchicznego myślenia naszej kultury. Zob. M. Danahy *Marceline Desbordes-Valmore and Engendered Canon*, „Yale French Studies" 1988 no 75: *The Politics of Tradition. Placing Women in French Literature*. Zob. też I. Iwasiów *Gatunki i konfesje w badaniach „gender"*, „Teksty

Chodzi jedynie o uwikłanie ich pisarstwa w kulturowe stereotypy, klasyfikacje i waloryzacje[3].

Poezja Marceliny Desbordes-Valmore – najważniejszej autorki „La Muse française" – zasadniczo jest postrzegana jako poezja kobieca, nieroszcząca sobie pretensji do wkraczania na pole twórczości pojmowanej jako domena mężczyzn[4]. Do takiego jej oglądu przyczynili się niewątpliwie krytycy, którzy byli wielbicielami jej talentu, a trzeba przyznać, że są to nazwiska znakomite. Cenił ją sam Victor Hugo, pisał o niej najsłynniejszy i najbardziej wpływowy krytyk romantyczny, Charles-Augustin de Sainte-Beuve, wspominał ją polemizujący z nim, choć powielający pewne jego stwierdzenia w *Sztuce romantycznej* Charles Baudelaire, a Paul Verlaine jako jedyną kobietę-geniusza zaliczył ją do chlubnego grona „poetów wyklętych"[5].

---

Drugie" 1999 nr 6 oraz G. Ritz *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, przeł. A. Kopacki, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998; A. Łebkowska *Czy „płeć" może uwieść poetykę?*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995; E. Kraskowska *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001. Iwasiów opisuje różne sposoby ujmowania przez krytyczki problemu relacji między przynależnością gatunkową a przynależnością płciową: z jednej strony chodzi o uprzywilejowanie pewnych (zasadniczo – niskich) gatunków przez kobiety piszące, z drugiej – o podkreślanie tematycznej wspólnoty ponadgatunkowej i ponadczasowej literatury kobiecej.

3 O tym, że kobieta-autor(ka) postrzegana była jeszcze w drugiej połowie XIX w. jako osoba funkcjonująca poza rolami społecznymi, zob. K. Kłosińska *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie" 1995 nr 3-4. Zob. też Ch. Planté *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Éd. du Seuil, Paris 1989, s. 21-38, 129-170, 250-273.

4 Dlatego nie jest szczególnie ceniona przez niektóre feministki, zob. I. Filipiak *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 529 oraz Ch. Planté *La Petite sœur…*, s. 307. Są wszakże takie odczytania jej poezji, które zmierzają w zupełnie innym kierunku. Na przykład M. Danahy uznaje ją za poetkę dążącą do przekroczenia podziałów i determinacji płciowej w poezji (*Marceline Desbordes-Valmore…*). Warto nadmienić, że poetka pisała również teksty bliższe stereotypom pisarstwa kobiecego, czyli powieści i nowele. W kontekście tych gatunkowo-płciowych podziałów interesująco brzmią słowa Balzaca, który przyporządkowanie gatunkowe odwraca, pisząc do Desbordes-Valmore: „Jesteśmy tak dobrymi sąsiadami, jakimi tylko poezja i proza mogą być we Francji" (cyt. za S. Zweig *Tragedia kobiety. Powieść o Marcelinie Desbordes-Valmore*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa–Poznań–Kraków–Stanisławów 1929, s. 211).

5 Zob.: Ch.-A. de Sainte-Beuve *Portraits contemporains*, t. 1, Paris 1846; Ch. Baudelaire *Sztuka romantyczna*, przeł. E. Burska, S. Cichowicz, A. Kijowski, M. Sawiczewska, T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003; P. Verlaine *Les poètes maudits: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam, Pauvre Lélian*, Nouvelle édition, Paris 1888, rozdz. IV: *Marceline Desbordes-Valmore*, s. 55-76. Tłumaczenia fragmentów wypowiedzi pisarzy

Według Sainte-Beuve'a poezja Desbordes-Valmore jest elegijna, melancholijna i nieświadoma samej siebie. Krytyk dzieli poetów na tych, którzy tworzą dzięki sztuce, inwencji oraz wyobraźni, i tych, których talent jest nierozerwalnie związany z wrażliwością – „poetów przez miłość" („poetès par l'amour"), jak Marcelina[6]. Podobny podział wprowadza Baudelaire, który podkreśla naturalność i oryginalność wdzięku tego całkowicie kobiecego pisarstwa, niesilącego się na naśladowanie, jakie cechuje utwory wielu innych pisarek będące „pastiszami męskiego ducha", „karykaturą męskości, która w kobiecie zawsze przybiera kształty potworne"[7]. Baudelaire pisze dalej: „Pani Desbordes-Valmore była kobietą, była zawsze kobietą – i była absolutnie tyko kobietą, ale była nadzwyczajnym wyrazem poetyckim wszystkich naturalnych piękności kobiecych"[8].

Nie sądzę, by „dzienniki i teksty krytyczne Baudelaire'a jednoznacznie wskazywały, że poeta i kobieta są wzajemnie wykluczającymi się kategoriami"[9]. Autor *Kwiatów zła* cenił Desbordes-Valmore jako poetę (tej właśnie, męskiej formy w stosunku do niej używał), choć wyodrębniał pewne cechy jej pisarstwa, które uznał za właściwe twórczości kobiecej[10].

---

(Balzaca, Hugo, d'Aurevilly'a, Baudelaire'a) na temat poetki podane są – obok jej własnych listów – w polskiej wersji biograficznej książki S. Zweiga *Tragedia kobiety*. Sam Zweig postrzega autorkę podobnie jak jego poprzednicy.

6 Zob. S. Zweig *Tragedia kobiety*, s. 213 (tu przetłumaczone jako „dzięki miłości"). W zasadzie pochwały te są *quasi*-pochwałami. Na przykład Sainte-Beuve, pisząc, że Desbordes-Valmore jest tak naturalna, iż nie jest poetką, ale samą poezją, w gruncie rzeczy odmawia jej twórczej autonomii i własnej niezawisłej podmiotowości.

7 Ch. Baudelaire *Sztuka romantyczna*, s. 154 i 153. Podobne cechy przypisywał tej poezji Sainte-Beuve.

8 Tamże, s. 154.

9 G.M. Schultz; cyt. za: I. Filipiak *Obszary odmienności*, s. 529, przyp. 284.

10 Używanie przez Baudelaire'a męskiej formy w funkcji dowartościowującej poezję Desbordes-Valmore jest, oczywiście, istotnym świadectwem dziewiętnastowiecznej, „męskiej" recepcji pisarstwa kobiecego. Baudelaire pisał: „Jeżeli do stworzenia wielkiego poety wystarczy krzyk, naturalne westchnienie wybranej duszy, rozpaczliwe pragnienie serca, nagłe, nie przemyślane natchnienie i wszystko, co jest za darmo i co od Boga przychodzi, Marcelina Valmore jest i będzie zawsze wielkim poetą" (*Sztuka romantyczna*, s. 153). Należy przy tym zaznaczyć, że w esejach krytycznych Baudelaire'a podział na poetów sztuki i poetów natury nie pokrywa się z podziałem na twórczość kobiecą i męską. Artystą spontanicznym, naturalnym są dla niego obok Valmore również Pièrre Dupont i August Barbier (s. 181).
M. Danahy pisze, że uznanie Baudelaire'a dla Desbordes-Valmore ma charakter ironiczny, pisarz traktuje ją bowiem jako wyjątek od tendencji maskulinizującej poezję a feminizującej powieść, chwaląc jej twórczość, jednocześnie twórczość tę dyskredytuje, formułując przy tym swoją estetyczną polemikę z romantyzmem (*Marceline Desbordes-Valmore…*, s. 135). Podobnego zdania jest Ch. Bonnemaison-Paquin, która uważa tekst Baudelaire'a o poetce za taki, który reprodukuje stereotypy dotyczące płci (*Un paradoxe féminin: participation et mise en marge dans*

Poezja i kobiecość jawią się natomiast jako jakości przeciwstawne, a w każdym razie skonfliktowane, w twórczości samej pisarki, która stwierdziła w cytowanym po wielekroć – między innymi przez Verlaine'a – wierszu *Une lettre de femme*:

> Les femmes, je le sais, ne doivent pas écrire;
> J'écris pourtant[11]

W przywołanym cytacie na plan pierwszy wysuwają się dwie pozornie wchodzące z sobą w konflikt kwestie: przekonanie o niemożności pisarstwa kobiecego i świadomość działania wbrew tej niemożności. Oczywiście, jest jeszcze trzecia kwestia – zależność poezji od miłości, bo poetka dopowiada: „J'écris pourtant / Afin que dans mon coeur au loin tu puisses lire"[12].

Teksty znajdujące się w centrum moich zainteresowań pochodzą ze zbioru *Élégies, Marie et romances* (1819), który w sposób wyrazisty eksponuje – i nie tyko wyraża wprost, lecz także ilustruje – zawartą w cytacie z późniejszego *Une lettre de femme* sprzeczność. Są to – jak na przykład interesująca mnie tu szczególnie *La nuit d'hiver* – poematy o charakterze autoreferencjalnym, w których podmiot mówiący o swoim geniuszu, natchnieniu, twórczości ujawnia się między innymi poprzez aktualizację toposu zwrotu do inspiratorek. Jednocześnie utwór ten posiada wszystkie cechy pozwalające go zaliczyć do poezji kobiecej – pisany jest z jawnie kobiecej perspektywy – i eksponujące związek między tekstem a biografią autorki, w pewnym sensie wprowadzającej jednorodność gestów erotycznych i pisarskich[13]. W tym przypadku śledzenie retorycznych przywołań Muzy posłużyć może do zbadania problemu autotematyzmu kobiecego w romantyzmie[14]. Anna Łebkowska pisze:

---

*l'histoire littéraire*, w: *Masculin/féminin. Le XIXe siècle à l'épreuve du genre*, dir. par Ch. Bertrand-Jennings, Centre d'études du XIX$^{ème}$ siècle, Joseph Sablé, Toronto 1999). Jako „zbiór półprawd" odczytuje artykuł Baudelaire'a T. Mallet Joris w książce autobiograficzno-biograficznej *La double confidance*, Plon, Paris 2000, s. 65-67.

11 „Kobiety, wiem to, pisać nie powinny; / A jednak piszę" (*Une lettre de femme* z tomu *Poésies inedites*, 1860, w: M. Desbordes-Valmore *Les oeuvres poétiques*, éd. complète établi et commentée par M. Bertrand, t. 2, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble 1973, s. 506). Ch. Planté przedstawia ten utwór jako wyraz świadomości opresji kobiecej i zarazem transgresji normy przez podmiot, prezentację zakazu oswojonego i rozbitego (*La Petite sœur*…, s. 307-308).

12 „A jednak piszę, / Byś mógł w mym sercu czytać z oddali".

13 Zob. G. Borkowska *Co to jest literatura/poezja kobieca?*, „Teksty Drugie" 1995 nr 3-4. Oczywiście tutaj ta jednorodność daleka jest jeszcze od charakteryzującego nowoczesną poezję, o której pisze Borkowska, „pisania ciałem".

14 Na temat autotematyzmu jako wyróżniającego rysu romantycznej literatury zob. W. Weintraub *Poeta*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994. Należy pamiętać, że *Elegie* to jeden z wczesnych zbiorów Desbordes-Valmore. Kolejne tomy wyznaczają pewną ewolucję jej twórczości w kierunku przekraczania

> Narracja, temat, postać, fabuła, opis, dialogi, tropy, a zwłaszcza metafora, czy w ogóle styl, stałe toposy i ich sposoby przejawiania się w tekstach czy wreszcie strategie odbioru i typy dyskursu to tylko pierwsze z brzegu pojęcia i problemy, które pojawiają się w rozprawach przyglądających się literaturze przez pryzmat „rodzaju".[15]

Mój artykuł wpisuje się więc w pewnym stopniu w tę tendencję, jednocześnie wszakże próbując wypełnić lukę w badaniach, bowiem faktycznie trudno znaleźć teksty badające topos zwrotu do Muzy w kobiecej poezji romantycznej czy w ogóle analizujące topikę tej poezji[16].

Wiele elegii Desbordes-Valmore to erotyki, które zawierają jednak aluzje o charakterze metatekstowym. Przywoływana jest w nich postać Muzy, przy czym znany topos ulega tu pewnym przekształceniom w dużej mierze ze względu na płeć mówiącego w nich podmiotu. Inspiratorka została zatem wpisana w obraz dawnego raju, minionego szczęścia, a poezja zostaje tym samym związana z utratą. Wydaje się więc, że to ten sam sposób przedstawienia Muzy, jaki – jako wzorcowy – ukonstytuowała twórczość Lamartine'a[17].

Poezje Desbordes-Valmore dowodzą na planie indywidualnym, osobistym, że zgodnie z założeniem Schillera poezja naiwna nie może już być realizowana. Więź została zerwana – także z Muzami, które jednak raz po raz powracają, by powstać mogły elegie, bowiem tylko taka – elegijna – poezja jest jeszcze możliwa. Powrót do Arkadii ma sens dialektyczny, gdyż zostaje naznaczony doświadczeniem cierpienia. Tę perspektywę ukazuje choćby *Le Retour à Bordeax* opisujący krainę szczęśliwego dzieciństwa, do którego podmiot wraca już odmieniony, wciąż jednak pytając, czy Muzy jeszcze tańczą na rodzinnych brzegach, a więc żywiący nadzieję, że je tam odnajdzie[18]. Dzieciństwo, radość i nadzieja wiążą się z obcowaniem

---

indywidualizmu. Zob. na przykład S. Zweig *Tragedia kobiety*, s. 70 i nast. Raczej tą właśnie – późniejszą twórczością zajmują się badacze, jak na przykład cytowani tu M. Danahy i E. Jasenas.

15 A. Łebkowska *Czy „płeć" może uwieść poetykę?*, s. 84.

16 Pytanie o Muzę w poezji kobiecej stawiają S.M. Gilbert, S. Gubar w *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Yale University Press, New Haven 2000, s. 47-63). Badaczki piszą o możliwej próbie stworzenia męskiej Muzy jako odpowiednika Muzy żeńskiej, z którą poeta może wejść w relację erotyczną, w tekstach E. Brontë (s. 207-208), Ch. Brontë (s. 429-430), Ch. Rosetti (s. 571) i E. Dickinson (s. 607-611). Desbordes-Valmore wybiera inną drogę, jej Muza pozostaje kobietą, ale mimo to, czy właśnie dlatego, relacja poeta – Muza jest odmienna od tej ustanowionej przez twórczość piszących mężczyzn.

17 Z Lamartine'em porównuje Desbordes-Valmore Sainte-Beuve, dla którego oboje są poetami naturalnego geniuszu (*Portraits contemporains*, s. 357).

18 Warto zauważyć, że sławny sonet Nervala *El Desdichado* zawiera wiele obrazów bardzo bliskich *Le Retour à Bordeax*, co świadczy o inspiracji, jaką wielcy romantycy znajdowali w poezji Desbordes-Valmore. Dzieciństwa i czasu jako tematu twórczości Desbordes-Valmore dotyczy artykuł Ch. Planté *„J'en étais"*.

z Muzami i z ich obietnicami („Qu'il était beau l'ombrage où j'entendais les Muses / Me révéler tout bas leurs promesses confuses"[19]). Nie ma mowy o złudzie, iluzji czy kłamstwie tych obietnic, choć nieuchronna jest ingerencja nieszczęścia, które burzy arkadyjski obraz. Zostaje on jednak zachowany we wspomnieniu, w poezji, która tym samym staje się rodzajem azylu. Tę jej rolę potwierdzają powracające w *Le berceau d'Hélène* refrenicznie słowa: „Qu'a-t-on fait du bocage où rêva mon enfance? / Oh! j'en parle toujours! j'y voudrais être encor!" (s. 118)[20]. Przy tym podmiot elegii mówi nie tylko o tym, c o pamięta, ale przede wszystkim o tym, ż e pamięta – to raczej sama pamięć, nie jej przedmiot, znajduje się w ich centrum.

W twórczości Desbordes-Valmore, podobnie jak u Lamartine'a, żal i melancholia kojarzą się z przekonaniem o niedoskonałości tworzonej poezji, ponieważ jej świetność należy już do przeszłości. W przypadku poetki owa niedoskonałość jest – co można wyczytać z jej wierszy – także związana z jej płcią. Adresując wiersz do Lamartine'a – dowód znaczenia autora *Medytacji* dla jej twórczości[21] – pytała go:

---

*Le je du poète et la communauté chez Marceline Desbordes-Valmore*, w: *Le moi, l'histoire 1789-1848*, textes réunis par D. Zanone, avec la collab. de Ch. Massol et les contrib. de J.-C. Berchet, G. Chamarat-Malandain, M.-R. Corredor et al., ELLUG, Université Stendhal, Grenoble 2005.

19 „Jak piękny był ten cienisty zakątek, gdzie słuchałam Muz / Składających przede mną cicho swe niejasne obietnice" (M. Desbordes-Valmore *Le berceau d'Hélène*, w: *Poésies de Madame Desbordes-Valmore*, avec une notice par M. Sainte-Beuve, Paris 1842, s. 118). Jeśli nie zaznaczam inaczej, wszystkie cytaty wierszy M. Desbordes-Valmore pochodzą z tego wydania, dalej podaję w nawiasie numer strony. Według M. Danahy'a Desbordes-Valmore świadomie reinterpretuje romantyczny temat wynaturzenia człowieka przez kulturę (lekturę), postulując powrót do naturalności i spontaniczności. Owa wynaturzona kultura (systemy literackie i edukacyjne), w którą godzi poetka, byłaby kulturą zdominowaną przez mężczyzn (*Marceline Desbordes-Valmore*…). Eliane Jasenas w swojej książce o niejasnej metodologii, mówi, że celem jego badań jest odnalezienie archetypów nie w sensie Jungowskim czy Bachelardowskim, ale „archetypów" właściwych twórczości jednego pisarza – słów-kluczy niosących immanentny sens poetyki (*Le poétique. Desbordes-Valmore et Nerval*, J.-P. Delarge, Paris 1975, s. 24). Wydaje się, że takim obrazem poezji Desbordes-Valmore staje się dla Jasenas, zajmującej się tylko ostatnim tomem poetki, obraz ziemi, w którym Ja odnajduje swój związek z Naturą (zob. na przykład s. 125 i nast., 138-139). Badaczka zwraca też uwagę na związek tego obrazu z macierzyństwem i kobiecością, ale bardzo zdawkowo (s. 134), zasadniczo bowiem unika mówienia o poezji pisarki jako poezji kobiecej.

20 „Co zrobiono z zagajnikiem, gdzie śniło me dzieciństwo? / O! Wciąż o nim mówię! Chciałabym wciąż tam być!".

21 Na temat poetyckiej korespondencji Desbordes-Valmore z Lamartine'em i jego definiującym różne rodzaje poezji wierszu *À Mme Desbordes-Valmore* pisze Ch. Planté, którą interesuje między innymi kwestia wpływu, imitacji, zależności, zwłaszcza pisarstwa kobiecego od męskiego (*En bateau… Sur la navigation de la metaphore dans les poèmes d'hommage romantiques. Influences*, „Romantisme" 1997 no 98). O metaforze dwóch łodzi odpowiadającej dwóm typom poezji – męskiemu

Oh! n'as-tu pas dit le mot gloire?
Et ce mot, je ne l'entends pas;

Car je suis une faible femme,
Je n'ai su qu'aimer et souffrir;
Ma pauvre lyre, c'est mon âme,
Et toi seul découvres la flamme
D'une lampe qui va mourir.

Devant tes hymnes de poète,
D'ange, hélas! et d'homme à la fois,
Cette lyre inculte, incomplète,
Long-temps détendue et muette,
Ose à peine prendre une voix.[22] (s. 311)

Cechy tej poezji, która dokonuje w tekście autocharakterystyki – autocharakterystyki negatywnej – to: słabość, cząstkowość, niepełność, lęk, nieśmiałość, brak ćwiczenia, pewności[23]. W tym sensie poetka reprezentuje wszelkie ograniczenia kobiety przeszłości, o której pisze w swym feministycznym manifeście Hélène Cixous – kobiety, dla której pisanie jest czymś zbyt wysokim, zarezerwowanym dla mężczyzn, tworzącej w ukryciu i z poczuciem winy, deprecjonującej własną twórczość[24]. W jednej z najważniejszych dla badań dziewiętnastowiecznej twórczości kobiecej książce *The Madwomen in the Attic* Sandra M. Gilbert i Susan Gubar ukazują podstawowe problemy pisarek: kompleks lęku przed autorstwem (*anxiety of autorship*) będący swoistym odpowiednikiem Bloomowskiego lęku przed wpływem, za-

---

i kobiecemu – wierszu Lamartine'a do Desbordes-Valmore wspomina też M. Danahy (*Marceline Desbordes-Valmore…*, s. 131).

22 „Och! Czy nie wypowiedziałeś słowa chwała? / Tego słowa nie pojmuję; / Jestem bowiem słabą kobietą, / Umiałam tylko kochać i cierpieć; / Ma biedna lira to moja dusza, / I tylko ty odkrywasz płomień / Lampy, która wkrótce zgaśnie. / Wobec twych hymnów poety / Anioła i, niestety! mężczyzny zarazem, / Ta lira nieuczona, niepełna, / Długo nieużywana i niema, / Zaledwie ośmiela się zabrać głos". Wiersz *À Monsieur Alphonse Lamartine* pochodzi z tomu *Les pleurs* z 1833 roku.

23 Należy pamiętać, że mówimy o autorce, która zatytułowała jeden ze swych tomików *Pauvres fleurs* (1839) – *Biedne kwiatki*.

24 Zob. H. Cixous *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, konsult. M. Bieńczyk, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, zwłaszcza s. 169-170. Definiowanie przez dyskurs maskulinistyczny kobiety jako braku jest często podnoszone przez feministki od S. de Beauvoir po L. Irigaray – zob. na przykład: I. Iwasiów *Osoba w dyskursie feministycznym*, „Teksty Drugie" 1999 nr 1/2; J. Bator *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali"*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001; E. Showalter *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

infekowanie samozwątpieniem i poczuciem niższości. Akt twórczy jest w ich przypadku jednocześnie aktem niszczącym je lub izolującym oraz także źródłem ich stałego poczucia winy. Ten rodzaj kompleksu dobrze charakteryzuje poezję Desbordes-Valmore[25]. Wydaje się, że przeciwstawiając swoje pisarstwo poezji Lamartine'a – poety, który osiągnął pełnię chwały („dont la gloire est entière", s. 312), poetka określa się – jak powiedziałyby feministki różnicy – fallogocentrycznie jako „wybrakowany mężczyzna"[26]. Mamy tu do czynienia z samoponiżeniem i jednocześnie z czystym ekspresywizmem: całkowitym utożsamieniem liry-poezji z duszą-uczuciem (miłością i cierpieniem). Właściwie wszystkie wymienione tu cechy poezji można sprowadzić do epitetu „kobieca". Zdaje się więc, że dokonywane przez krytyków dziewiętnastowiecznych oceny tej twórczości, nawet jeśli krzywdzące, miały swoje uzasadnienie w niej samej. Jednak, jak będę chciała dowieść, uznanie Desbordes-Valmore jedynie za pisarkę mimikry czy za – jak powiedziałaby Grażyna Szelągowska – medium kulturowe byłoby przedwczesne[27]. Bowiem wnikliwsza lektura pozwala w tej poezji odnaleźć próbę ustanowienia innej – pozytywnej odmienności pisarstwa kobiecego i uznać poetkę za typ kreatorki kultury. Jeżeli logika patriarchalnego porządku wymaga, by kobieta była odrzucona lub niereprezentowana[28],

25 Zob. S.M. Gilbert, S. Gubar *The Madwoman in the Attic*, s. 47-63.

26 Zob. na przykład J. Bator *Feminizm*…, s. 99.

27 Badaczka za medium kulturowe uznaje nie tylko kobiety-muzy i kobiety-temat literacki, ale również niektóre piszące autorki utrwalające normy i stereotypy obyczajowe, autorki, które nie kreują, a jedynie powielają – zob. G. Szelągowska *Kobieta – medium i kreatorka kultury*, w: *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim. Zbiór studiów*, t. 4, red. A. Żarnowska i A. Szwarc, DiG, Warszawa 1996. Irigaray określa kobiety broniące porządku patriarchalnego Atenami pozostającymi na usługach umysłu Ojca (*Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, eFKa, Kraków 2000. Ta alegoria pojawia się także u N.K. Miller, dla której jednak ważniejsze jest przeciwstawienie Ariadna/Arachne, do którego jeszcze wrócę (*Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006).

28 O tej optyce „feminizmu różnicy", mającego za punkt wyjścia koncepcje Lacana, wedle którego kobiety nie mogą mówić z pozycji kobiety, a tylko jako zmaskulinizowane, pisze E. Hyży, dodając, że afirmacja kobiecości jest negacją fallicznej negacji kobiecości – powrotem do presymbolicznego (*Kobieta, ciało*…, s. 71-72, 78 i nast., 127 i nast.; tu w kontekście myśli Battersby). Zob. też J. Bator *Miłość i melancholia. Saturniczny wymiar istnienia męskości i kobiecości*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Rabid, Kraków 2001. Z taką afirmacją kobiecości mamy w pewnym sensie do czynienia w poezji Desbordes-Valmore. Szerszą perspektywę tego problemu zarysowuje A. Nasiłowska, przywołując tezę B. Didier i H. Cixous o „latentnej biseksualności" artysty, który musi dokonać transgresji, przełamać kod, walczyć z ograniczeniami jednego porządku symbolicznego tworzącego opozycje. Literatura jawi się tu jako obszar wyjęty spod prawa dominacji tego porządku (*Persona liryczna*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000, s. 279 i nast.).

Desbordes-Valmore, niejako godząc się na autodeprecjację, jednocześnie dąży do reprezentacji siebie jako poetki i jako kobiety.

Jawnie wyznana słabość tej poezji może stać się jej atutem nie tylko dlatego, że topos kobiecej skromności pozwala autorce na wiele, daje jej swobodę w ekshibicjonistycznym wystawianiu na widok publiczny doświadczeń kochanki, matki, przyjaciółki. Przekonanie o instynktowności tej twórczości doprowadziło Sainte-Beuve'a do porównania jej do nieświadomych siebie piosenek szalonej Ofelii, niemającej kontroli nad tym, co mówi[29]. Czyż w stwierdzeniu „Je n'ai su qu'aimer et souffrir; / Ma pauvre lyre, c'est mon âme", nie zawiera się w pewnym sensie immanentna koncepcja takiej właśnie, pozbawionej samoświadomości poezji? Należy jednak zauważyć, że samo słowo koncepcja – fakt, że koncepcję można, a można niewątpliwie, wyczytać z tekstu utworu – burzy tę ideę: wyrażenie nieświadomości jest już tematyzacją tejże nieświadomości, a więc gestem świadomym. Zdefiniowanie własnej twórczości w sposób negatywny – przez brak – dowodzi zdolności głębokiej analizy.

W *Elegiach* pojawia się nawet postrzeganie własnego pisarstwa jako zbrodni, przy czym podmiot zbioru jednocześnie przyjmuje takie postrzeganie i nie zgadza się z nim zarazem. W *À Delie I* pyta: „Du goût des vers pourquoi me faire un crime?" (s. 56)[30]. Poczucie winy związane z uprawianiem zarezerwowanej dla mężczyzn twórczości poetyckiej jest przez pisarkę odbierane jako nieuzasadnione, wie ona bowiem, że ma prawo pisać, ale mimo to nie potrafi się od owego poczucia winy uwolnić. Podkreślana jest więc konsolacyjna funkcja poezji, która polega na zmniejszeniu ciężaru trudnych doświadczeń podmiotu, zwłaszcza samotności („Seule, je suis pourtant moins seule avec ma lyre"[31], s. 59). W wersach tych znajduje się też z pewnością zapis losu poetki w XIX wieku, świadectwo recepcji jej poezji – recepcji ambiwalentnej, co budzi jej bunt, ale przyczynia się także do niemożności jednoznacznej samooceny:

> Oh! des erreurs du monde inexplicable exemple,
> Charmante Muse! objet de mépris et d'amour,
> Le soir on vous honore au temple,
> Et l'on vous dédaigne au grand jour.

---

29 Jest skądinąd znaczące, że krytyka feministyczna zajmowała się z upodobaniem postacią Ofelii, interpretując ją jako znak patriarchalnego, czyli w kategoriach negatywnych, przedstawienia kobiecości – przez brak. E. Showalter w szkicu o tytule przywołującym imię szekspirowskiej bohaterki podkreśla, że problematyka związana z Ofelią szczególną rolę odgrywa w feministycznej krytyce francuskiej. Jak widać, próba opisu poezji kobiecej przez porównanie do piosenek Ofelii zaczyna się – choć także we Francji – znacznie wcześniej, oczywiście z pominięciem kwestii seksualności. Zob. E. Showalter *Przedstawiając Ofelię. Kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, w: *Ciało i tekst*.

30 „Dlaczego czynić z mego upodobania do wersów zbrodnię?".

31 „Samotna, jestem jednak mniej samotna z moją lirą".

Je n'ai pu supporter ce bizarre mélange
De triomphe et d'obscurité,
Où l'orgueil insultant nous punit et se venge
D'un éclair de célébrité.[32] (s. 58)

W konsekwencji Muza okazuje się zarazem obiektem miłości i pogardy. Desbordes-Valmore wyraża tu wprost swój stosunek do takiej recepcji kobiecego pisarstwa – budzi ona w tak traktowanej autorce pewną konfuzję, niepewność własnej sytuacji[33].

W elegii *Prière aux Muses* schemat poeta – Muza jest zaburzony, bowiem podmiot nie jest artystą wchodzącym z bóstwami w relację, której efektem ma być poezja, ale zakochaną w tym artyście kobietą, rywalizującą z Muzami o względy ukochanego. Wiersz ma oczywiście uzasadnienie w biografii Debordes-Valmore, co jednak nie wyczerpuje interpretacji[34]. Zwrot: „Muses, rendez-moi ce que j'aime!"[35] (s. 39) jest zarazem powieleniem toposu – oto poeta kieruje prośbę do Muz – i jego zaprzeczeniem – prośba dotyczy bowiem zatrzymania inspiracji, zahamowania poezji („O Muses! loin de lui sourire, / Par pitié pour l'Amour, n'écoutez plus ses chants!"[36], s. 39).

W tej sytuacji najbardziej interesujące wydaje się to, w jaki sposób podmiot ustosunkowuje się do własnej poezji, do siebie jako poetki. Ja czuje się wyłączone z obcowania z córkami Mnemozyne, jakiego doświadcza obiekt jej uczuć. Debordes-Valmore zarysowuje mocny konflikt między poezją a miłością. Są to wartości wykluczające się, przy czym sama poetka opowiada się po stronie miłości. Znaj-

32 „O! niepojęty przykładzie błędów tego świata, / Czarująco Muzo! Przedmiocie pogardy i miłości, / Wieczorem czci się ciebie w świątyni, / A za dnia gardzi się tobą. / Nie mogłam znieść tej dziwnej mieszaniny / Tryumfu i mroku, / W której obraźliwa duma karze nas i mści się / Za jeden blask sławy".

33 W tym sensie można tu odnaleźć potwierdzenie tezy S.M. Gilbert i S. Gubar o walce z wpływem jako buncie nie tyle wobec prekursora i jego męskiego widzenia świata, ale wobec jego postrzegania kobiety-pisarki (*The Madwoman in the Attic*, s. 49).

34 Desbordes-Valmore jedyną – jak sama twierdziła – miłość swego życia, ojca swego pierwszego dziecka, ukryła w wierszach pod imieniem Oliviera, lecz nigdy nie zdradziła jego prawdziwego nazwiska. Badacze podejrzewają, że chodziło o poetę Henri Latouche'a, czego jednak nie sposób dowieść. S. Zweig odtwarza dzieje tej miłości wyłącznie na podstawie poezji (*Tragedia kobiety*, zwł. s. 15-27 i 33-37). Podobnie postępuje J. Moulin (*Marceline Desbordes-Valmore*, Seghers, Paris 1955, p. 34-42). Badaczka przedstawia też różne hipotezy dotyczące tożsamości Oliviera, optując jednak za Latouchem (s. 45-63). Mit jedynego kochanka rozbija w swej faktograficznej książce F. Ambrière, który pisze o relacjach poetki z Louisem Lacourem, Eugène'm Debonnem, Hilarionem Audibertem i Latouchem (*Le Siècle des Valmore. Marceline Desbordes Valmore et les siens 1786-1892*, Éd. du Seuil, Paris 1975).

35 „Muzy, zwróćcie mi to, co kocham!".

36 „O Muzy! Nie uśmiechajcie się do niego, / Przez litość dla Miłości, nie słuchajcie jego śpiewów!".

duje się tu pochwała uczucia wyrażonego wprost, czystego, niezapośredniczonego przez sztukę („Ah! sans la définir, notre âme la dévine: / L'art n'apprend pas le sentiment"[37], s. 40). Nie ma mowy o jakiejkolwiek rywalizacji między kochankami-poetami o względy Muz. Wydaje się, że poetka całkowicie oddaje tu pole ukochanemu – to on jest wybrańcem bóstw. Co więcej, nie podejmuje ona nawet walki z inspiratorkami o serce kochanka. Po nieśmiałej prośbie wyznaje swoją słabość i zwraca im do niego wszelkie prawa:

> Si vous rejetez ma prière,
> Muses! qu'il soit heureux, du moins, par vos bienfaits!
> Heureux sans moi![38] (s. 40)

To ona sama pełni raczej rolę kochanki-inspiratorki poety, skazanej na milczenie, nieobecność[39]. Czy taka postawa oznacza wyrzeczenie się poezji w ogóle, czy tylko pewnego jej rodzaju? Odpowiedzi można szukać w sposobie przedstawienia Muz tę poezję reprezentujących. Te, do których zwraca się podmiot elegii, stanowią uwznioślona, daleką, pozbawioną cech indywidualnych – o czym świadczy choćby posłużenie się liczbą mnogą – siłę wyższą, zsyłającą szał poetycki. Poezja, która jest ich darem dla artysty – tu będącego zarazem kochankiem poetki – to nie poezja serca, ale taka, która czerpie inspirację *au-delà*. Taka poezja i działające wbrew miłości Muzy są obce podmiotowi, o którym mimo to można powiedzieć, że jest poetką. Elegię kończą słowa:

---

37 „Ach! Nie nazywając go [prawa miłości], nasza dusza je odgaduje: / Sztuka nie nauczy czucia".

38 „Jeśli odrzucicie moją prośbę, / Muzy! Niech będzie szczęśliwy przynajmniej przez wasze dobrodziejstwa! / Szczęśliwy beze mnie!".

39 O roli kobiety (matki i ukochanej) w życiu artystów – adresatki i inspiratorki ich twórczości, skazanej na nieobecność i, ostatecznie, na unicestwienie, które staje się źródłem natchnienia – pisze E. Neyman, (*A ciało słowem się stało*, „Teksty Drugie" 1995 nr 5). Autorka mówi o kobiecie jako ofierze złożonej literaturze i dodaje: „Ceną dzieła staje się nie dekonstrukcja narcystycznego twórcy, ale ukochanej" (tamże, s. 64). W przywoływanych przez feministki tradycyjnych androcentrycznych tekstach teoretycznych przedstawiających relację między mężczyznami a kobietami istnieje tak zwany nurt komplementarny reprezentowany przez E. Lévinasa czy T. de Chardin. Można go uznać za efekt romantycznej koncepcji kobiety jako podpory mężczyzny w jego drodze do wyższych celów (zob. J. Bator *Feminizm…*, s. 48). Punktem wyjścia dla wielu koncepcji feministycznych jest sprzeciw wobec definiowania kobiety w kategoriach „braku" przez ojców psychoanalizy (tamże, zwłaszcza s. 161 i nast.). O postrzeganiu kobiety jako lustrzanego odbicia mężczyzny pisze we *Własnym pokoju* V. Woolf. Problem tego rodzaju represji kobiety w kulturze (przez kulturę) podejmują J. Kristeva, H. Cixous i L. Irigaray. Odpowiedzią na tradycyjnie rozumiany, a więc nieistniejący, podmiot kobiecy jest na przykład feminizm korporalny, którego różne odmiany opisuje E. Hyży (*Kobieta, ciało…*).

Si quelquefois la romance attristée
Peint mon ennui, le trouble de mes sens,
Inspirée au village, elle y sera chantée,
Et les bergers naïfs rediront mes accents.
Adieu, Muses! la gloire est trop peu pour mon âme;
L'amour sera ma seule erreur;
Et, pour la peindre en traits de flamme,
Je n'ai besoin que de mon cœur.[40] (s. 41)

Pożegnanie z Muzami ma tu nieco inny wymiar niż gesty tego rodzaju u Lamartine'a czy Byrona. To bowiem dalekie, obce Muzy kochanka poetki, odmienne od tych Muz, których pląsy opisywała w przywołanych tu już elegiach, zostają pożegnane. Ona sama, pocieszając się w smutku, będzie tworzyć dalej, czerpiąc inspirację nie z wysokości bogiń, ale z własnego serca. Nie chodzi więc o odrzucenie poezji, ale o jej inny model. Smutna, naiwna pieśń podjęta przez pasterzy odmalowuje, wiernie odwzorowuje miłosny żar. Chwała to „zbyt wiele" w wierszu do Lamartine'a, w którym poetka oceniając się tak nisko, odnosi się do męskich wzorców, w *Prière aux Muses* – kiedy pisze ze swojej, kobiecej perspektywy narzucającej inną hierarchię wartości – to dla niej „zbyt mało". Można wobec tego postawić tezę, że ta elegia zawiera definicję poezji męskiej – górnolotnej, odrywającej artystę od życia i przenoszącej w inne rejony oraz poezji kobiecej – słabej, emocjonalnej, prostej i naiwnej, ale świadomie przez podmiot wybranej ze względu na przypisany jej walor prawdziwości[41]. Muza, do której zwróci się poetka w innym utworze z tego samego zbioru – *La Nuit d'hiver* będzie już inną Muzą: jej własną, prywatną, intymną, kobiecą – sobowtórową.

Nadanie elegii o zimowej nocy konwencji apostrofy do Muzy dobitnie dowodzi metatekstowego wymiaru utworu. Podmiot zwracający się do inspiratorki określa się – tu już inaczej niż w *Prière aux Muses* – jako ten, kogo ta inspiracja dotyczy. Co warte uwagi, Muza nazywana jest zamiennie także poezją, co wskazuje na metonimiczny charakter toposu. Zarówno tytuł utworu, jak i forma nocnego dialogu z Muzą (w przypadku *La Nuit d'hiver* – dialogu pozornego) oraz połączenie aspektu erotycznego z metatekstowym zbliża elegię do późniejszych *Nocy* Musseta, co może być dowodem na wpływ poetki na autora *Lorenzaccia*.

40 „Jeżeli kiedykolwiek jakaś smutna romanza / Odmaluje me znudzenie, zamęt moich zmysłów, / Zrodzona w wiosce, tam będzie śpiewana / I naiwni pasterze powtórzą moje słowa. / Żegnajcie, Muzy! chwała to zbyt mało dla mojej duszy; / Miłość będzie mym jedynym błędem; / I by go odmalować płomiennymi rysami, / Nie potrzebuję niczego poza moim sercem".

41 Prawda wierszy jest często podkreślana przez cytowanych już znanych czytelników Desbordes-Valmore. Zweig pisze, powielając sądy swych XIX-wiecznych poprzedników: „Szczerość ta nadaje jej wierszom najwyższą ich i jedyną wartość. Właśnie dlatego, że nie zawdzięczają nic fantazji, a tylko przeżyciu, są takie kobiece" (*Tragedia kobiety*, s. 65).

Podobnie jak w przypadku Mussetowskiego cyklu dwie najważniejsze dla podmiotu elegii Desbordes-Valmore persony to przedmiot miłości i inspiratorka. Jednak o ile w przypadku *Les Nuits* można mówić o swoistej rywalizacji Muzy i kochanki o względy poety – a więc dwóch postaci kobiecych walczących o uczucie mężczyzny – o tyle tutaj sytuacja – ze względu na wpisaną w tekst płeć podmiotu – przedstawiać się musi odmiennie, choć Muza pozostaje dziewczyną:

> Qui m' appelle à cette heure et par le temps qu'il fait?
> C'est une douce voix, c'est la voix d'une fille.
> Ah! Je te reconnais, c'est toi, muse gentille!
> Ton souvenir est un bienfait.
> Inespéré retour![42] (s. 53)

Głos, który przyzywa poetkę, jest głosem inspiratorki, głosem w pierwszej chwili nierozpoznanym (jak potem u Musseta), co może świadczyć o tym, że Muza reprezentuje siłę będącą niejako poza podmiotem. Ta „obcość", „inność" Muzy nie musi jednak oznaczać i nie oznacza tutaj, że Desbordes-Valmore wyznaje koncepcję natchnienia jako ingerencji zewnętrznej, pozapodmiotowej siły[43]. Ja liryczne to w elegii zakochana kobieta, całkowicie zamknięta w emocjonalnej sferze swojej egzystencji, dzięki czemu wszystko – także jej własna poezja, także Muza – staje się jej w pewnym sensie obce. O zdziwieniu nadejściem inspiratorki świadczy okrzyk „Ah!" i stwierdzenie, że jej powrót jest nieoczekiwany, jej rozpoznanie przychodzi podmiotowi z pewnym trudem, ale jest radosne – dobroczynne („bienfait"), można stwier-

---

42 „Któż mnie wzywa o tej porze i w taką pogodę? / To słodki głos, to głos dziewczęcia. / Ach! Rozpoznaję cię, to ty, wdzięczna Muzo! / Twe wspomnienie jest dobrodziejstwem. / Niespodziewany powrót!".

43 Do podobnego wniosku, choć na podstawie odmiennych przesłanek i analizując inne wiersze, dochodzi M. Danahy, który dowodzi, że Desbordes-Valmore nie mówi o swojej poezji w romantycznych kategoriach kreacji *ex nihilo* czy opętania przez siłę wyższą, ale za właściwość poety uznaje umiejętność transformacji (*Marceline Desbordes-Valmore*…, s. 143-144). Zauważa on dążenie do nadania wymiaru intersubiektywnego jej wypowiedziom poetyckim przez włączanie różnych głosów do wypowiedzi Ja (rozmowy roślin czy zwierząt, wypowiedzi męskich mówców), grę formami gramatycznymi. Przekształcenie jednej formy w drugą byłoby dla poetki ideą twórczości. Sądzę, że w ten sposób – jako zniesienie granicy między Ja a Ty lirycznym, o czym również wspomina Danahy – można mówić w odniesieniu do relacji podmiotu elegii z Muzą. Nie zgodziłabym się natomiast z badaczem, że owa umiejętność znoszenia dychotomii między podmiotem a przedmiotem jest świadectwem wyzwolenia podmiotu poetki z uzależnienia od płci – przeciwnie, ona sama, szczególnie we wczesnych tomikach, bardzo mocno podkreśla kobiecą perspektywę lirycznego Ja. Znaczenie metamorfoz, potrzeby przekształcenia, bycia innym w poezji Desbordes-Valmore podkreśla także E. Jasenas, dla której wiążą się one ze skłonnością do wyboru form pośrednich, w tym także sytuowania się między życiem a śmiercią (*Le poétique*, na przykład s. 64, 125, 129).

dzić, że stanowi ono powrót Ja do samej siebie, do własnej tożsamości, z której wszelkie – poza miłosną – sfery zostały wykluczone.

Przestrzenią kontaktu z Muzą, z prawdą o byciu poetką, jest noc – tu noc zimowa, co wzmacnia jeszcze sugestię, że spotkanie dokonuje się w porze uśpienia, ciszy śmierci czy letargu – sprzyjająca zwrotowi ku wnętrzu[44]. Tytułowa zima ma tu znaczenie symboliczne, określa stan podmiotu, ale nie tylko stan psychiczny – pełen smutku, melancholii, rezygnacji nastrój – bowiem zima jako pora jałowa, kiedy życie zatrzymuje się w swym biegu, oznacza również kryzys twórczy. Przedstawiona tu sytuacja liryczna potwierdza tę interpretację: oto miejsce, w którym znajduje się podmiot, nazwane jest ciemną klitką („réduit obscur") niedostępną przyjaźni, szczęściu, radości czy nadziei, miejscem łez i nudy; spotkanie z Muzą odbywa się po roku jej nieobecności – a więc po roku separacji z piórem. Czas w indywidualnym doświadczeniu podmiotu ulega modyfikacji – rok zmienia się w wiek – bezczynność i żal rozciąga się w niemal nieskończoność, bicie godzin wydaje się złowrogie, monotonny dźwięk wahadła oddaje sposób doznawania upływu czasu: bezużytecznego i straconego zarazem. Symboliczna zima charakteryzuje cały świat podmiotu („L'hiver est tout entier dans ma sombre retraite"[45], s. 54), stąd jego zdziwienie przybyciem Muzy, która do tego smutnego, negatywnie nacechowanego świata nie należy. Określenia inspiratorki są wobec niego semantycznie przeciwstawne – kojarzą się z doświadczeniem dobrym i przyjemnym. Jej nadejście burzy jednostajność dotychczasowej egzystencji lirycznego Ja i wprowadza radość, ale radość naznaczoną melancholią[46]. Poetka ma bowiem świadomość, że nie może zatrzymać Muzy przy sobie, od początku traktuje jej przyjście jako zdarzenie efemeryczne, chwilowe przerwanie monotonii, na końcu utworu żegna się z nią. Moment spotkania z Muzą, moment twórczy, który został opisany, a właściwie – uchwycony w elegii, stanowi rodzaj hierofanii, zawiesza bowiem czas i uwarunkowania zewnętrzne.

Stosunek podmiotu do inspiratorki jest dwuznaczny, z jednej strony Ja wyznaje swoją tęsknotę („Je ne t'attendais plus, mais je rêvais à toi"[47], s. 51), z drugiej wyrzeka się jej (choć wyrzeczenie to nie ma charakteru definitywnego). Interesujące, że pytanie: „Après un an d'exil qui t'amène vers moi?"[48] (s. 51), nie wskazuje jasno, która z interlokutorek była na wygnaniu. Jednak skoro wygnanie jest doświadczeniem negatywnym, dotyczy raczej poetki, a nie konsekwentnie kojarzo-

44 Warto przypomnieć, że *Noc grudniowa* Musseta to dialog nie z Muzą, a z sobowtórem – wyjątek wśród należących do tego cyklu utworów.

45 „Zima całkowicie zagarnęła me ciemne schronienie".

46 Na temat kobiecych dróg melancholii (postrzeganej jako kobieca *en général*) w przeciwieństwie do „męskiej" żałoby sprowadzonej do dwóch rodzajów reakcji na utratę obiektu pierwszej miłości pisze J. Bator (*Miłość i melancholia…*).

47 „Już cię nie czekałam, lecz marzyłam o tobie".

48 „Cóż cię do mnie przywodzi po roku wygania?".

nej ze szczęściem Muzy, tym bardziej że dalej podmiot mówi „ma sombre retraite". Inne, przywołane tu już przeze mnie elegie, dowodzą, że przestrzeń obcowania z Muzami należy do radosnego świata dzieciństwa i młodości, gdzie inspiratorki nadal przebywają, gdzie można podjąć próbę ich odnalezienia[49]. Jawi się wobec tego pytanie, skąd poetka została wygnana. Wyznanie podmiotu dowodzi, że utrata dotyczy życia pełnego radości, spokoju, nadziei, ale przede wszystkim – poezji. Wygnanie jest tu bowiem tożsame z niemożnością tworzenia.

Ważne wydaje się, że Muza Desbordes-Valmore nie ma głosu, a w każdym razie nie zostaje do niego dopuszczona w wierszu. Głos ten istnieje tylko w świadectwie podmiotu, który go słyszy, odbiorca tekstu ma do czynienia wyłącznie z jednym głosem – poetki. W *La Nuit d'hiver* Muza pozostaje tylko słuchaczką skarg kobiety-twórczyni na okrucieństwo miłości. Należy zastanowić się nad statusem tej milczącej, a tak przecież ważnej postaci, jak również nad tym, co w istocie stanowi inspirację dla podmiotu wiersza, a co nazywane jest tu zamiennie dziewczyną („une fille") i poezją („aimable Poésie"). Są jednak w tekście wyraźne wskazówki, że chodzi nie tyle o zewnętrzną wobec poetki siłę, ile o jej wewnętrzne, głębokie Ja, niegdyś dominującą stronę jej osobowości, teraz zaś ujawniające się tylko na zasadzie nagłego, niespodziewanego i krótkotrwałego powrotu. Na plan pierwszy wysuwają się więc pewne cechy samej poetki, o których mówi, opisując Muzę. Są to cechy do pewnego stopnia utracone, Muza staje się nosicielką wszystkiego, co radosne, twórcze w życiu poetki, która zwraca się do niej:

> Écoute, Muse, autrefois vive et tendre,
> Dont j'ai perdu la trace au temps de mes malheurs,
> As-tu quelque secret pour charmer les douleurs?
> Viens, nul autre que toi n'a daigné me l'apprendre.[50] (s. 54)

Jak wynika z tego fragmentu, inspiratorka to ktoś żywy i czuły – dawniej. Wydaje się jednak, że to nie ona straciła czułość, ale że owa utrata dotyczy bezpośrednio samego podmiotu. To sama poetka była kiedyś osobą pełną twórczej radości. Bogini jawi się więc jako postać wobec podmiotu sobowtórowa – Ja z przeszłości. Podkreślana tu dziewczęcość czy nawet dziecięcość, niedojrzałość Muzy nie tyle ją deprecjonuje, ile raczej familiaryzuje, wskazując na to, że poetka w przeszłości nie znała miłości. Można wobec tego stwierdzić, że pisarka, spotykając się ze swoją

---

49 Można wobec tego zauważyć ambiwalencję miejsca odosobnienia, w jakim znajduje się podmiot: miejsca wygnania, ale i spotkania z Muzą, spotkania, które jest doświadczeniem pozytywnym. O podobnej ambiwalencji w wierszu *Les Sanglots*, w którym klatka staje się czyśćcem – więzieniem i schronieniem zarazem – pisze E. Jasenas (*Le poétique*, s. 93-100 i 128-129).

50 „Posłuchaj Muzo, niegdyś tak żywa i czuła, / Której ślad straciłam w ciągu mych nieszczęść, / Czy masz jakiś sekret, by oczarować bóle? / Przyjdź! Nikt poza tobą nie zechciał mnie go nauczyć".

Muzą, ze swoim natchnieniem, konfrontuje się sama ze sobą,: „Écoute! nous voilà seules dans l'univers[51]" (s. 54).

To rozbicie tożsamości na dwie postaci – bo nawet nie na dwa głosy, skoro, jako się rzekło, Muza nie ma głosu – ma swoje uzasadnienie w koncepcji podmiotu rozdartego na dwie konstytutywne dla poetki role – kochanki i twórczyni. Przy tym jedna z tych ról jest rolą bierną, podporządkowującą Ja nie tyle jednak nawet kochanemu mężczyźnie, ile uczuciu do niego; to miłość kobiety staje się jej demonem – jej faktycznym prześladowcą. Druga rola – twórczyni – zakłada aktywność i samodzielność, niezależność[52]. Topos Muzy ulega więc wyraźnemu przekształceniu: brak tu dobrowolnego podporządkowania się sile wyższej, inspiratorce, nie ma także właściwego innym romantykom zmagania się z ową siłą w imię autonomii poety, co więcej – to właśnie kontakt z Muzą skojarzony został z autonomią i z wolnością. Owo przewartościowanie możliwe było dzięki wprowadzeniu miłości jako siły alternatywnej, acz niewspółmiernie większej wobec natchnienia poetyckiego. Ponadto postawa inspiratorki jest bierna – jej aktywność sprowadza się w zasadzie do pojawienia się. Nie przekonuje ona poetki do niczego, nie walczy o dominację nad nią, nie protestuje wobec kończącej wiersz decyzji o pożegnaniu. Zaskoczenie jej przybyciem jest raczej wynikiem miłej niespodzianki niż napaści bóstwa, które ma opętać artystę[53]. Artysta – tu: artystka – jest już bowiem opętana – miłością. Jednak mimo zaburzenia relacji poeta – Muza, ta ostatnia pozostaje nauczycielką, mistrzynią sztuki poetyckiej. To nie Muza stawia poetce wymagania, ale poetka – Muzie, chcąc uzyskać od niej pocieszenie. Niemniej jednak to właśnie pragnienie wydobycia od bogini tajemnicy uśmierzania cierpień, dosłownie – ich oczarowywania („As-tu quelque secret pour charmer les douleurs?", s. 54), jest pragnieniem zgłębienia tajemnicy twórczości. Dzięki temu inspiratorka zachowuje przypisaną jej funkcję, realizuje się schemat, który pozwala nam wciąż mówić o toposie Muzy.

Ciemność, przez którą charakteryzuje się podmiot, zostaje przerwana na chwilę, światło prawie zgasłe może się odrodzić. Sądzę, że można tu mówić o nałożeniu na siebie dwu tradycyjnie wykluczających się tożsamości: kochanki i twórczyni, co jest możliwe, ponieważ podmiot, wycofując się z pola twórczości, zachowuje jednak pewien twórczy potencjał – płomień nie zagasł całkowicie:

> D'un foyer presque éteint la flamme salutaire
> Par intervalle encor trompe l'obscurité:

---

51 „Słuchaj! Oto jesteśmy same we wszechświecie".

52 Do pewnego stopnia podział ten pokrywa się z wprowadzonym przez G. Szelągowską rozróżnieniem na pasywną kobietę-medium i aktywną kobietę-kreatorkę kultury (*Kobieta – medium i kreatorka kultury*).

53 W *Elegiach* można odnaleźć także nawiązania do koncepcji poezji jako nieświadomego szału, niezależnego od artysty. W *À Délie I* podmiot-poetka przyznaje, że jest we władaniu natchnienia („l'innocent délire").

> Si tu veux écouter ma plainte solitaire,
> Nous causerons à sa clarté.[54] (s. 54)

Kwestia rywalizacji między miłością a poezją jest w elegii wyraźnie zaakcentowana – choć tu jawi się w zupełnie innej konfiguracji niż w *Prière aux Muses* – Miłość zazdrosna o poetycką chwałę niszczy wersy i rozbija lirę:

> J'ai rencontré l'Amour, il a brisé ma lyre ;
> Jaloux d'un peu de gloire, il a brûlé mes vers.[55] (s. 54)

Poezja jest tu, jak w innych utworach Desbordes-Valmore – podobnie jak sama Muza – umniejszana, skoro przynosi tylko tę odrobinę chwały („un peu de gloire"). Jednak ta odrobina jest wartością cenną, o którą poetka podejmuje rozpaczliwą walkę: zarówno retoryczną, jak i wewnętrzną. Spalenie wierszy przez Miłość raczej nie oznacza zniszczenia poezji już zapisanej, ale potencjalnej, tej, która mogła powstać, mogłaby powstać, gdyby siły twórcze poetki nie zostały całkowicie strawione przez namiętne uczucie. W tekst elegii wpleciony został dialog – i to dialog dotyczący poezji – ale nie, jak należałoby się spodziewać, z Muzą, a z upersonifikowaną Miłością, dialog, który jest Muzie opowiedziany w adresowanym do niej monologu poetki. Prosi ona Miłość o ocalenie liry, której jedynym celem stało się głoszenie chwały uczuć:

> Amour, prends ma couronne, et laisse-moi ma lyre;
> Prends mes voeux, prends ma vie; enfin,
> Prends tout, cruel! Mais laisse-moi chanter au pied de ton autel.[56] (s. 55)

Poezja przedstawiona w błaganiach podmiotu to poezja ograniczona do jednego tematu i jednego celu. To wyłącznie poezja miłosna, jedyna, do której – jak zdaje się dowodzić Desbordes-Valmore – zdolna jest zakochana kobieta[57]. Można by wobec tego uznać, że francuska pisarka wyznacza kobiecej literaturze miejsce, które pozwoli jej wykorzystać właściwą tej płci uczuciowość, odbierającą jej reprezentantkom możliwość twórczej aktywności na innych polach i tak jej twórczość była prze-

---

54 „Dobroczynny płomień prawie zgasłego ogniska / Przez chwilę jeszcze oszukuje ciemność; / Jeśli chcesz wysłuchać mej samotnej skargi, / Pogwarzymy przy jego świetle".

55 „Spotkałam Miłość, rozbiła moją lirę; / Zazdrosna o odrobinę chwały, spaliła moje wiersze".

56 „Miłości, weź mój wieniec i zostaw mi moją lirę; / Weź me pragnienia, weź moje życie, w końcu / Weź wszystko, okrutna! Lecz pozwól mi śpiewać u stóp twego ołtarza".

57 Co w pewnym stopniu koresponduje ze wskazanym przez G. Borkowską przełożeniem związku między narracją a biografią w pisarstwie kobiecym na związek między ciałem a tekstem, z jednorodnością gestów erotycznych i pisarskich (G. Borkowska *Co to jest literatura…*).

cież odczytywana. Jednakże przedstawiona w wierszu Miłość jest okrutna – nie zgadza się nawet na poezję, nawet jeśli ta tylko ją gloryfikuje, jej jest poświęcona:

> „Non, non! ta prière me blesse;
> Dans le silence, obéis à ma loi:
> Tes yeux en pleurs, plus éloquents que toi,
> Révéleront assez ma force et ta faiblesse."[58] (s. 55)

Miłość przedstawiona zostaje jako zwycięzca poniewierający swą ofiarę, odmawiający jej litości, dążący do całkowitego nią zawładnięcia. Dlatego jest słodki i przeklęty jednocześnie. Miłość – w języku francuskim rzeczownik rodzaju męskiego – stawiająca swe wymagania, jest odpowiednikiem kochanka, którego woli kobiecy podmiot się poddaje. Ciało – spojrzenie („tes yeux en pleurs, plus éloquents que toi") – to jedyny język, jakim może wyrażać swe uczucia zakochana kobieta. I choć starcie tryumfującej miłości i poezji przypomina Mussetowskie *Noce*, zauważalna jest różnica – Poeta Musseta dobrowolnie (czasowo, niedefinitywnie) wyrzeka się poezji na rzecz mowy serca, tu podmiot-poetka nie ma wyboru. Jest on jej narzucony przez namiętność, która jest w niej, która jest nią samą, ale która zarazem opanowuje ją do tego stopnia, że kobieta przekracza siebie, sama sobie staje się obca, obce jej staje się bowiem wszystko to, co nie jest miłością. Zamilknięcie jest nazwane karą („Il a puni jusques à mon silence"[59], s. 55), z czego wnioskować można, że twórczość traktowana jest jako zbrodnia, wykroczenie przeciw prawom uczuć, ale także, że jej utrata jest odczuwana jako krzywda. By powrócić do samej siebie i stworzyć – na zasadzie sublimacji – wiersz, poetka będzie musiała dokonać ponownej, tym razem trudniejszej transgresji.

Takie potraktowanie pisarstwa pojawia się także w innych wierszach Desbordes-Valmore, między innymi tych, które już cytowałam. W sposób najbardziej bezpośredni koncepcję miłości pisarki francuskiej ilustruje elegia *L'Isolement*. Szereg pytań o kochanka, który – jak można wnioskować z wiersza – porzucił poetkę, prowadzi do wrażenia całkowitego wyniszczenia, wypalenia, poczucia pustki całego świata postrzeganego jako bezludna pustynia z powodu utraty jednego (jedynego) mężczyzny. Tytułowa izolacja, samotność, odosobnienie tego właśnie dotyczy. Poetka jest bowiem zorientowana w sposób bezwzględny i całkowity na ukochanego. Jest to postawa zgodna z miejscem kobiety, jakie opisuje Luce Irigaray: „Nie mogąc stworzyć własnych sublimacji, kobieta zawsze kieruje się ku komuś lub czemuś bez możliwości powrotu do samej siebie jako miejsca, w którym udałoby się jej zbudować coś pozytywnego"[60]. Nie ma w zasadzie rywalizacji miłości

58 „Nie, nie! Twoja prośba mnie rani; / W milczeniu poddaj się memu prawu: / Twe oczy we łzach, bardziej niż ty wymowne, / Objawią wystarczająco mą siłę i twą słabość".

59 „Ukarał nawet moje milczenie".

60 Cyt. za: J. Bator *Feminizm…*, s. 200.

i poezji z *La Nuit d'hiver* – tu Muza nie ma już mocy, nie pociąga, nie mogąc służyć miłości:

> Car ce n'est plus pour lui qu'en silence éveillée,
> La Muse qui me plaint, assise sur des fleurs,
> M'attire dans les bois, sous l'humide feuillée,
> Et répand sur mes vers des parfums et des pleurs.
> Il ne lit plus mes chants: il croit mon âme éteinte.[61] (s. 95-96)

Poezja traci wartość, gdy przestaje być ekspresją uczuć mających szansę na wzajemność.

Można stwierdzić, że także w *La Nuit d'hiver* w starciu między miłością a poezją to miłość wychodzi obronną ręką i mimo wielkiego żalu podmiotu to ona zostanie przezeń ostatecznie wybrana. Jest bowiem dla poetki – mimo cierpień, jakich jej przysparza – wartością najwyższą. Rezygnacja z twórczości na rzecz uczucia jest świadomym wyborem zakochanej kobiety. Każda z tych dwu aktywności: kochanie i tworzenie poezji buduje odrębną tożsamość wymagającą pełnego oddania jednej tylko sprawie, jednej wartości. W tym sensie można je traktować jako wartości wykluczające się. Zakończenie wiersza stanowi wyrzeczenie się poezji:

> Lassée enfin de sa puissance,
> Muse, je te redonne et mes voeux et mes chants.
> Viens leur prêter ta grâce, et rends-les plus touchants.
>
> Mais tu pâlis, ma chère, et le froid t'a saisie!
> C'est l'hiver qui t'opprime et ternit tes couleurs.
> Je ne puis t'arrêter, charmante Poésie!
> Adieu! tu reviendras dans la saison des fleurs.[62] (s. 55)

Muza otrzymuje na powrót dary, których poetce niegdyś udzieliła. Blednie i marznie, tym razem to ona ma zostać wygnana ze sfery zimy, do której wcześniej wygnano poetkę.

A jednak ośmielę się postawić tezę, że wyrzeczenie się poezji, z jakim mamy tu do czynienia, jest pozorne. Muza nie znika, ale przejmuje poniekąd zadanie poetki, stając się jej *double* – pieśni zostaną zachowane. Muza sprawi, że okażą się pełne gracji, wyraziste. Zgoda na utratę części osobowości sprawia, że nowe Ja staje się obce sobie i dzięki temu może na siebie spojrzeć z dystansu, umknąć sa-

---

61 „Bo to już nie dla niego w przebudzonej ciszy, / Muza, która się nade mną żali, siedząc wśród kwiatów, / Wabi mnie do lasów, pod wilgotne listowie, / I rozlewa na me wiersze zapachy i łzy. / On już mych śpiewów nie czyta: mą duszę uważa za zgasłą".

62 „W końcu zmęczona jego mocą, / Muzo, oddaję ci me pragnienia i me śpiewy. / Dodaj im twego wdzięku, uczyń bardziej przejmującymi. / Lecz ty bledniesz, moja droga, i ogarnia cię chłód! / To zima, która cię gnębi i przyćmiewa twe kolory. / Nie mogę cię zatrzymywać, urocza Poezjo! / Żegnaj! Powrócisz w porze kwiatów".

mooskarżeniom i samoponiżeniu[63]. Utwór ma charakter autotematyczny, to on stanowi owe pieśni, które poetka przekazuje swej inspiratorce, swemu *alter ego*. Skoro, jak twierdzi Irigaray, kobiety potrzebują lustra, by zobaczyć w nim własną autonomię i podmiotowość, dla Desbordes-Valmore takim lustrem staje się Muza – lustro uczynione z samej siebie[64]. Dzięki wprowadzeniu rozszczepienia Ja, a więc także dzięki przekształceniu w tym celu toposu zwrotu do Muzy, kobieta mówiąca staje się podmiotem – to ona bowiem jest twórcą elegii. Jeśli mówi, że nie może zatrzymać poezji, to znaczy, że kończy się wiersz. Elegię zamyka nie nadzieja, lecz przekonanie, że pora kwiatów nadejdzie i wraz z nią powróci natchnienie.

Porządek wymagający separacji miłości i poezji może zostać zaburzony i to dzieje się w elegii – świat poezji ingeruje w świat miłości, choć jest to ingerencja momentalna, jednorazowa, która przekłada się na jednorazowość twórczości – na wiersz, który powstaje w wyniku takiego zderzenia. W ten sposób konkretny utwór – jako świadectwo – staje się niejako negacją tego, o czym traktuje; sprzeczność w nim wyrażona (między miłością a poezją) zostaje zniesiona. Co więcej, to miłość staje się przedmiotem poezji – w efekcie powstaje wiersz o zwycięstwie miłości nad poezją, niejako wbrew wymowie całego utworu to poezja zwycięża nad miłością. Porzucona Ariadna, stanowiąca wedle Nancy K. Miller stworzoną przez męski dyskurs figurę kobiecości, staje się Arachne zamieniającą swoje cierpienia w dzieło sztuki[65].

---

63 Można stwierdzić, że tym samym realizuje się tu potencja kobiety wykroczenia poza siebie, potwierdzenia swej transcendencji (por. J. Bator *Feminizm*…, s. 133). Negatywną alternatywą dla owej transcendencji jest dla Beauvoir wyobcowanie się w przedmiot. Na temat transgresji związanej z płcią pisze w swoich pracach German Ritz (*Transgresja płciowa jako forma krytyki gender i jako transformacja dyskursu*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze rosyjskiej i polskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Universitas, Kraków 2000; *Dyskurs płci w ujęciu porównawczym*, w: *Krytyka feministyczna, siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000; *Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej*, „Teksty Drugie" 1999 nr 1/2, zwłaszcza s. 95).

64 Jest to kolejna odpowiedź feministek na teorię Lacana. Oczywiście Irigaray twierdzi, że kobieta-podmiot jeszcze nie istnieje (zob. J. Bator *Feminizm*…, s. 202). Pisze o kobiecie uwięzionej w świecie monoseksualnym i okulocentrycznym, iż „Stanowi ona część zewnętrznego świata, materię, z której zrobione jest lustro męskiego podmiotu i dlatego też nie sposób znaleźć w nim jej odbicie" (tamże, s. 99). Być może dlatego właśnie inspiratorka jako Inny – w przypadku kobiecego podmiotu wymagający wyjścia poza język – nie ma własnego głosu, jest obecna milcząco i pomaga w sublimacji, przemianie Rzeczy w pieśń (Kristeva), kreacji, która jest ostatnią drogą melancholii (por. J. Bator *Miłość i melancholia*…).

65 Zob. N.K. Miller *Arachnologie*, s. 488, 492-496. Poetka Desbordes-Valmore podobnie jak Indiana – bohaterka powieści tworzącej w tym samym czasie George-Sand – „pisze, szukając sposobu na ustanowienie kontroli nad swym brakiem kontroli" (s. 500). N. Auerbach założeniem swej książki o literaturze XIX-wiecznej uczynił to,

Również w tak jednoznaczny – wydawać by się mogło – w swej wymowie utwór *L'Isolement* wpisany jest pewien paradoks, który burzy możliwość prostej interpretacji: ukochany, którego obraz poetka nosi i odtwarza w tekście, nie jest już ukochanym: „il brisa son image en déchirant mon coeur"[66] (s. 96). Poezja, pisarstwo staje się więc szansą na przezwyciężenie miłosnego szału, przekroczenie siebie samej jako kobiety kochającej, wyłącznie kobiety kochającej, na tożsamościową transgresję.

W *La Nuit d'hiver* jedyna możliwa poezja to poezja miłosna, ale zaborcza miłość na nią nie pozwala. Poetka poddaje się jej woli, ale jednocześnie to swoje zmaganie utrwala w wierszu i przekazuje Muzie. Uznaje swą uległość, ogłasza zwycięstwo miłości nad poezją, ale zamykając je w słowa, w gruncie rzeczy sprawia, że to poezja – słaba, kobieca, wyrzekająca się samej siebie – wychodzi z tej walki obronną ręką. Można stwierdzić, że znajduje wyjście z pułapki, w jakiej znalazła się jako kobieta-poeta. Jest nim uczynienie z tej pułapki materii poezji. Opisany przez Gilbert i Gubar kobiecy lęk przed autorstwem staje się owego autorstwa sojusznikiem. W tym sensie strategię Desbordes-Valmore można uznać za strategię ironiczną w stosunku do języka dominującego – jej pisarstwo podważa bowiem to, co wysuwa się w nim na plan pierwszy – dyskredytację tego pisarstwa[67]. W tym sensie skłonna jestem zgodzić się z tezą Michaela Danahy'a, piszącego o Desbordes-Valmore: „Ona nie może zaakceptować mężczyzny jako paradygmatu dla tego, co uniwersalne, dla poety w szczególności"[68]. Nie zgadzam się jednak z badaczem, że francuska pisarka nie uznaje płci za pewnik, nie wpisuje się w schemat binarny. Uważam, iż schemat ten poetka subtelnie wykorzystuje na rzecz swej poezji, posuwając się nie tyle do jego parodii, ale do sabotażu[69].

---

że wszystkich bohaterów (m.in. postaci J. Austin, Ch. Brontë, R. Browninga, L. Carolla, Ch. Dickensa) opresja zmusza do wymyślenia się na nowo (*Romantic Imprisonment. Women and Other Glorified Outcasts*, Columbia University Press, New York 1986). Pisze także, że „dla kobiet romantyczne uwięzienie jest znajomym, często ekscytującym stanem" (tamże, s. XI). Taką uwięzioną i zapewne w pewnym stopniu ceniącą ten stan, choć trudno tu mówić o radości, odkrywającą siebie postacią jest także poetka Marceliny Desbordes-Valmore.

66 „On rozbił swój obraz, rozdzierając moje serce". W tym sensie można ten wiersz uznać za jeden z tych „wierszy napisanych po to, by nawiązać desperacki związek z Innym" (E. Jasenas *Le poétique*, p. 133).

67 Można tę strategię uznać za pewien zaczątek formowania nowego języka, „w którym inność kobiety stanie się kategorią podstawową", do czego nawołują feministki różnicy (J. Bator *Feminizm…*, s. 38). Ch. Planté uznaje Desbordes-Valmore za jedną z pisarek otwierających oryginalne ścieżki – wręcz za jedną z fundatorek modernizmu (*La Petite sśur…*, s. 230).

68 M. Danahy *Marceline Desbordes-Valmore…*, s. 138.

69 Wedle J. Butler, dla której *gender*/rodzaj jest odgrywaniem ról, ostentacyjność, parodia i sabotaż w tym odgrywaniu podważają rodzajową dominację (zob. E. Hyży *Kobieta, ciało…*, s. 160).

# Abstract

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

## „Women – I Know – Should Not Write // Yet I Do Write…" A Romantic Poetess and Her Muse

This article discusses selected lyrics by French romantic poetess Marceline Desbordes--Valmore, in which poetry and femininity clash against each other as mutually opposing and exclusive values which all the same do coexist. In spite of a clear depreciation of her own artistic work, exposing its weaknesses and partiality, Desbordes-Valmore is not shown as a mimicry author but rather, one who establishes a different – and positive – dissimilarity of female writing. It is an emotional, simple and naïve poetry but one that has been purposefully selected owing to the genuineness quality ascribed to it. Investigation into the issue of female self-thematism in romanticism is supported by tracing of rhetorical evocations of Muse in the *Elegies*. In the rivalry between love and the Muse, as depicted in her poems, the former apparently prevails. Poetry essentially makes passion its subject, writing becomes an opportunity for overpowering love frenzy, transgressing by the poetess-subject of herself as a loving woman – for an identification-related transgression.

## Stefan ZABIEROWSKI

# O Conradzie i Piłsudskim

Powierzchownie sądząc, zestawienie tych dwóch nazwisk wydać się może nieporozumieniem. Bo cóż łączyć może jednego z najwybitniejszych prozaików angielskich XX wieku z jednym z czołowych budowniczych niepodległego państwa polskiego po roku 1918? Cóż może mieć wspólnego autor *Tajnego agenta* i *W oczach Zachodu* z organizatorem napadu na pociąg pocztowy pod Bezdanami? Cóż może łączyć wytwornego gentlemana angielskiego z genialnym wojskowym amatorem?

Sądzić jednak należy, że ludzi tych o wiele więcej łączy, niż dzieli, a akcentowanie podobieństw może wiele dodać do charakterystyki tych niepospolitych osobowości. Bowiem i Conrad, i Piłsudski wywodzili się z rodzin kresowej szlachty polskiej. Panicz z Berdyczowa na Podolu był tylko o 10 lat starszy od panicza z Zułowa na Litwie. Obydwaj pochodzili z polskich patriotycznych środowisk i obydwaj od dzieciństwa boleśnie odczuli prześladowania zaborcy rosyjskiego. Konrad Korzeniowski już jako dziecko nosił patriotyczną żałobę, a także towarzyszył matce, gdy odwiedzała ojca uwięzionego w Cytadeli warszawskiej, w słynnym X Pawilonie. Wiele lat później w tym samym Pawilonie będzie więziony Józef Piłsudski. Młody Conrad został zesłany wraz z rodzicami do Wołogdy. Piłsudski, wówczas student medycyny, został aresztowany i zesłany na Syberię za udział w próbie zamachu na cara Aleksandra III. Zatem obaj padli ofiarą carskiej policji, z tym że Korzeniowski jako dziecko, a Ziuk (bo tak nazywano Piłsudskiego w rodzinie) jako dojrzały młodzieniec.

Można postawić pytanie: jakie były źródła ich polskiego patriotyzmu? Największe znaczenie miało z pewnością wychowanie w rodzinie i związki z polską romantyczną tradycją kulturową. Ojciec Conrada, Apollo Korzeniowski, był jednym z organizatorów przygotowujących powstanie styczniowe, założony przez niego w Warszawie Komitet Ruchu stanowił zalążek późniejszego Rządu Narodowego.

Zaś ojciec Piłsudskiego, też Józef, był komisarzem rządu powstańczego na Żmudzi. Matka Conrada, Ewa Korzeniowska, wychowywała synka na żarliwego patriotę. Pisała jeszcze przed wybuchem powstania styczniowego z Teterowa na Podolu do męża, który przebywał w Warszawie: „Zmęczona jestem: cały dzień żałobną sukienkę dla Konrada szyłam. Tak tu czarno, d z i e c i n a w e t, że malec wciąż sam o żałobę prosi. Powinnością było mu dogodzić. Przemiły chłopiec i bardzo ładnieje”[1]. Zaś Józef Piłsudski tak wspominał domową edukację:

> Matka, nieprzejednana patriotka, nie starała się nawet ukrywać przed nami bólu i zawodów z powodu upadku powstania, owszem, wychowywała nas, robiąc właśnie nacisk na konieczność dalszej walki z wrogiem ojczyzny. Od najwcześniejszego dzieciństwa zaznajamiano nas z utworami naszych wieszczów, ze specjalnym uwzględnieniem utworów zakazanych, uczono historii polskiej, kupowano książki wyłącznie polskie. Ten patriotyzm rewolucyjny nie miał określonego kierunku społecznego. Matka z naszych wieszczów najbardziej lubiła Krasińskiego, mnie zaś od dzieciństwa zachwycał zawsze Słowacki, który też był dla mnie pierwszym nauczycielem zasad demokratycznych.[2]

Rzecz godna uwagi – podobne preferencje literackie miał Conrad, syn „ostatniego dramatopisarza romantycznego” Apolla Korzeniowskiego. O swojej edukacji literackiej opowiadał pisarz angielski polskiemu dziennikarzowi w roku 1914: „*Pana Tadeusza* ojciec czytał mi głośno i mnie czytać kazał głośno. Nie raz, nie dwa. Wolałem *Konrada Wallenroda*, *Grażynę*. Później wolałem Słowackiego. Wiecie, dlaczego Słowackiego? «Il est l’âme de toute la Pologne, lui»”[3]. Józef Piłsudski należał do szczególnych wielbicieli poety znad Ikwy. Sympatię swą do autora *Beniowskiego* manifestował wielokrotnie, ale najpełniejszy jej wyraz dał w wygłoszonym na Wawelu 28 czerwca 1927 roku przemówieniu z okazji sprowadzenia prochów poety do kraju. Marszałek powiedział wówczas:

> Gdy teraz, patrząc na trumnę, wiem, tak jak wszyscy zebrani, że Słowacki idzie, to wiem, że idzie tam, gdzie głazy na naszym gościńcu stoją, świadcząc nieledwie chronologicznie przez imiona o naszej przeszłości. Idzie między Władysławy i Zygmunty, idzie między Jany i Bolesławy. Idzie nie z imieniem, lecz z nazwiskiem, świadcząc także o wielkości pracy i wielkości ducha Polski. Idzie, by przedłużyć swe życie, by być nie tylko z naszym pokoleniem, lecz i z tymi, którzy nadejdą. Idzie jako Król Duch.[4]

---

1 *E. Korzeniowska do męża*, w: *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiwgo. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, red. Z. Najder, J. Skolik, Gaudinum, Lublin 2006, t. 1, s. 122.

2 J. Piłsudski *Jak stałem się socjalistą*, w: tegoż *Wybór pism*, wstęp W. Suleja, K. Polechowski, wyb. i opr. W. Suleja, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, s. 20.

3 M. Dąbrowski *Rozmowa z J. Conradem*, w: M. Dąbrowska *Szkice o Conradzie*, wstęp, red. i przyp. E. Korzeniewska, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 44.

4 J. Piłsudski *Przemówienie przy składaniu prochów Słowackiego do grobów wawelskich*, w: tegoż *Pisma zbiorowe*, t. 9, Warszawa 1937, s. 76.

Wydarzeniem z historii Polski, które wywarło szczególny wpływ na kształtowanie się ich osobowości, było powstanie 1863 roku. I Conrad, i Piłsudski mogą być uznani za pogrobowców tego wydarzenia. Wspominał Conrad w autobiograficznym tomie: „ostatnie zbrojne powstanie 1863 roku – wydarzenie, które wywarło wpływ na całą moją generację i zabarwiło najwcześniejsze moje wrażenia”[5]. Pisarz angielski, szczególnie w korespondencji z rodakami podkreślał, że wielu członków jego bliskiej rodziny było zaangażowanych w konspirację. I tak na przykład pisał Conrad do polskiego filozofa Wincentego Lutosławskiego:

> Mój Ojciec, Apollon, żenił się w 1856 z Eweliną Bobrowską, córką obywatela na Ukrainie a siostrą Stefana Bobrowskiego, którego nazwisko zapewne jest Panu znane. Rodziłem się na wsi, ale moi rodzice udali się do Warszawy (w końcu r. 1860), gdzie Ojciec mój zamierzał założyć literacki dwutygodnik. Po rozruchach i demonstracjach (spowodowanych poborem do wojska), które w owym czasie zaszły, Ojciec mój uwięziony był w Cytadeli Warszawskiej i w dziedzińcu tejże Cytadeli – charakterystyczne [dla] narodu naszego – zaczynają się moje dziecięce wspomnienia.[6]

Kiedy indziej zaś informował Kazimierza Waliszewskiego:

> Rodziłem się w grudniu 1857. Później moi rodzice przenieśli się do Warszawy. W 1862 mój ojciec był osadzony w fortecy warszawskiej, a po kilku miesiącach wysłany do Wołogdy. Towarzyszyłem rodzicom moim na wygnanie. Przeniesiono ich potem do Czernichowa, tam moja matka umarła. Zaledwie ją pamiętam; ale z tego, co słyszałem, i z listów jej do braci, które później czytałem, wiem, że była kobietą niepospolitego ducha i umysłu. Młodszy jej brat, Stefan Bobrowski, był znaną osobistością w 1863 roku.[7]

Parę lat później informował Aleksandra M. Jasieńskiego: „Matka moja z domu Bobrowska (z Oratowa na Ukrainie) była siostrą Stefana Bobrowskiego, który odgrywał dość znaczną rolę w Warszawie 1862/3 roku jako członek Rządu Narodowego”[8].

Jak zatem wynika z tych wyznań, Conrad był dumny z udziału członków swojej najbliższej rodziny w działalności patriotycznej związanej z powstaniem 1863, a także z ofiar, które ponosiła.

Powstanie styczniowe było także kluczowym wydarzeniem w biografii Józefa Piłsudskiego. Było to też – w głębokim przeświadczeniu tego polskiego przywódcy – przełomowe wydarzenie w dziejach narodu polskiego. Pisał Piłsudski w roku 1924:

> Rok 1863 stoi na przełomie naszych dziejów; stara Polska umiera – nowa się rodzi. Na przełomie dziejów staje epokowe zdarzenie – powstanie naszego narodu, walka orężna, długo trwająca, długo zalewająca krwią i pożogą ziemię naszą. Na progu nowoczesnego życia społecznego stają wydarzenia 1863 r. Wyrasta mur olbrzymi, dzieląc pokolenia od pokolenia, czyniąc nowe życie, zamykając stare – mur, na którym tryskają ogniem pisane

5 J. Conrad *Ze wspomnień*, przeł. A. Zagórska, PIW, Warszawa 1973, s. 80-81.

6 *J. Conrad do W. Lutosławskiego*, w: *Polskie zaplecze…*, t. 2, s. 40-41.

7 *J. Conrad do K. Waliszewskiego*, w: tamże, s. 74.

8 *J. Conrad do A.M. Jasieńskiego*, w: tamże, s. 83.

> cyfry 1, 8, 6, 3. Płonęły te cyfry świadomie dla myślących, bezwiednie dla wszystkich, tworząc i kształtując duszę nowego, popowstaniowego Polaka – nowe zjawiają się załomy duszy, inne nerwy, całkiem odmienny sposób odczuwania i reagowania. Pod wpływem wypadków r. 1863 rodzi się inna Polska z innym ujęciem życia i jego zadań.[9]

Wszelako obydwaj nasi bohaterowie w odmienny sposób reagowali na tragiczne – jak się wydawało – konsekwencje przegranego powstania. Conrad, kiedy dorósł, postanowił opuścić ziemie polskie na zawsze i wyjechać za granicę: najpierw do Francji, a potem do Anglii. Przebywając w krajach zachodnich, uświadomił sobie do pewnego stopnia, jak beznadziejnie, szczególnie po upadku powstania 1863 i po klęsce Francji w wojnie z Prusami, przedstawia się sprawa polska. Mając szacunek dla polskiej przeszłości, był przekonany, że jego rodzinny kraj został na zawsze wykreślony z mapy ówczesnej Europy. Pisał do jednego ze swoich polskich przyjaciół w Anglii, Spirydiona Kliszczewskiego:

> Wypadki rzucają cień, mniej lub bardziej zniekształcony, lecz dostatecznie ciemny, by wywołać złowróżbne obrazy pól bitwy w niedalekiej przyszłości; lecz wszystkie te zapowiedzi wielkich i decydujących wydarzeń pozostawiają mnie w stanie rozpaczliwej obojętności; bo jakiekolwiek mogą nastąpić zmiany w losach żyjących narodów, dla umarłych nie ma ani nadziei, ani zbawienia. Przeszliśmy już bramę ze słowami „lasciate ogni speranza", wypisanymi ogniem i krwią a teraz brama zamknięta jest dla światła nadziei i nic nas już nie czeka prócz ciemności zapomnienia.[10]

Nie ulega wątpliwości, że niewiara w odzyskanie przez Polskę niepodległego bytu została u Conrada wzmocniona wpływem jego wuja i wieloletniego opiekuna, Tadeusza Bobrowskiego. Bobrowski, choć sam gardził zaborcą rosyjskim, uważał walkę z tym mocarstwem za szaleństwo i był zdecydowanym przeciwnikiem wszelkich spisków. Pisał do swego siostrzeńca:

> Tymczasem, więcej niż inni jako „pariasy" pozbawieni życia politycznego i prawa rozwoju narodowego, musimy swojej odrębności przestrzegać i stać na stanowisku własnym, póki Nemezis dziejowa, z pracy wewnętrznej nad sobą samymi, nie wysnuje faktu dającego nam prawo bytu realnego narodowego lub nawet i szerszego.[11]

Zaś w wydanym pośmiertnie *Pamiętniku mojego życia* Tadeusz Bobrowski tak charakteryzował powstanie styczniowe:

> Bez przesady twierdzić wolno, że ruch 1861-1863 r. poczęty w fałszu – bo jest nim każda, chociażby najszlachetniejsza iluzja, stał fałszem, szerzył się fałszem i upadł w fałszu, wywoławszy na wierzch co było marzycieli, awanturników i ambicjuszów, którzy po rozbiciu, w którym zginęli najszlachetniejsi – ulotnili się z kraju, pozostawiając odbudowanie wytworzonych przez siebie zgliszczów tym, na których z pogardliwym politowaniem

9 J. Piłsudski *Rok 1863*, w: tegoż *Rok 1863* wstęp i opr. S. Kieniewicz, Warszawa 1989, s. 138-139.

10 *J. Conrad do S. Kliszczewskiego*, w: *Polskie zaplecze*…, t. 2, s. 14-15.

11 *T. Bobrowski do K. Korzeniowskiego*, w: tamże, t. 1, s. 319-320.

> spoglądali z wysokości swojej zarozumiałości – za złych i tchórzliwych synów i obywateli kraju poczytując!…[12]

Nic dziwnego, że autorytet wuja Tadeusza, któremu Conrad szalenie dużo w swoim życiu zawdzięczał, i którego bardzo cenił, musiał w istotnej mierze wpływać na kształtowanie się poglądów angielskiego marynarza i kapitana marynarki na losy jego pierwszej ojczyzny – Polski. A pesymizm ów znajdował odzwierciedlenie nie tylko w prywatnej korespondencji pisarza, lecz także w jego twórczości *sensu stricte* literackiej. Dość przywołać znamienny fragment z najbardziej „polskiego" utworu Conrada, jego opowiadania *Książę Roman*: „Mówiący był Polakiem; należał do narodu, który nie tyle żyje, ile utrzymuje się przy życiu, który w swoim grobie, ogrodzonym milionem bagnetów i zapieczętowanym potrójną pieczęcią trzech potężnych mocarstw, nie przestaje myśleć, oddychać, mówić, mieć nadzieję i cierpieć"[13]. Zaś kiedy na wiosnę roku 1914 udzielał Conrad w Londynie wywiadu przedstawicielowi warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego", na pytanie dziennikarza o przyszłe losy Polski i Polaków dał odpowiedź nader pesymistyczną:

> Gdy wmyślam się w obecną sytuację polityczną, *c'est affreux*! Nie mogę myśleć o Polsce często, bo gorzko, boleśnie, źle. Ż y ć n i e m ó g ł b y m. Anglicy mają słowa, którymi się żegnają: „Good luck!" Ja panu powiedzieć tego nie mogę. Ale poprzez wszystko, wbrew czyhającej zagładzie, ż y j e m y.[14]

Natomiast zdecydowanie inny był stosunek do tradycji roku 1863 Józefa Piłsudskiego. Studiował on bardzo dokładnie dzieje powstania i wyciągał z nich aktualne wnioski. Kończąc w roku 1912 cykl wykładów w Szkole Nauk Społeczno-Politycznych w Krakowie, poświęconych dziejom tego zrywu zbrojnego, konkludował:

> Wyznaję otwarcie, że rola moja była bardzo trudna. Pocieszałem się tym, iż panowie zechcecie zrozumieć moją intencję, że zechcecie zrozumieć, jak szczerze pragnę zbudować most między teraźniejszym pokoleniem a pokoleniem 1863 roku. I sądzę, że gdybym miał przed sobą ludzi tamtych czasów, to powiedzieliby mi tak, jak ja to sobie nieraz sam mówię: „Zginęliśmy nie na darmo i nauka dla was ze śmierci naszej płynąć może".[15]

Biografowie Piłsudskiego zwracają uwagę, że ogromne znaczenie dla kształtowania się stosunku tego polityka do dziedzictwa powstania styczniowego odegrało syberyjskie zesłanie. Zdaniem Wacława Jędrzejewicza:

> [W Tunce] warunki życia były znacznie lepsze niż w Kireńsku. Przede wszystkim znalazł więcej polskiej inteligencji, osiedlonej za prace polityczne, jak proletariatczyków dr. Mi-

12 T. Bobrowski *Pamiętnik mojego życia*, opr., wstęp i przyp. S. Kieniewicz, PIW, Warszawa 1979, t. 2, s. 443.

13 J. Conrad *Książę Roman*, w: tegoż *Opowieści zasłyszane. Siostry*, przeł. H. Carroll-Najder, PIW, Warszawa 1974, s. 47.

14 M. Dąbrowski *Rozmowa z J. Conradem*, s. 46.

15 J. Piłsudski *Zarys historii militarnej Powstania Styczniowego*, w: tegoż *Rok 1863*, s. 74.

> chała Mancewicza i Stefana Juszczyńskiego oraz Bronisława Szwarce, członka Centralnego Komitetu Narodowego z 1863 r., aresztowanego na trzy tygodnie przed wybuchem powstania styczniowego, i innych. W tym środowisku omawiano i dyskutowano przeszłość, i snuto myśli o przyszłej niepodległej Polsce. Do tego pomagała literatura, której wiele przysyłano mu z domu, między innymi na jego żądanie dzieła Słowackiego.[16]

Klęska powstania 1863 nie stała się dla Piłsudskiego przyczyną rozpaczy, wprost przeciwnie: studiowanie jego przebiegu było okazją do refleksji, jak poprowadzić walkę z zaborcą, by była to walka zwycięska. Jednym z warunków owego zwycięstwa było przygotowanie kadr do walki zbrojnej. Dokonywał tego Piłsudski najpierw w obrębie partii robotniczej – PPS, a następnie w postaci paramilitarnych formacji w Galicji, z których wyłoniły się Legiony. Sprawdzianem tych pomysłów stał się wybuch, a następnie burzliwy przebieg I wojny światowej.

Tak się sprawy osobliwie potoczyły, że w momencie wybuchu działań wojennych Joseph Conrad-Korzeniowski wraz z żoną i dwoma synami znalazł się w Krakowie. Jego polscy przyjaciele poradzili pisarzowi, by – jako obywatel wrogiego państwa – szukał schronienia w Zakopanem, z daleka od pól bitew i przeczekał ten najgorszy okres. Tak się też stało. W Zakopanem rodzina Korzeniowskich zatrzymała się w pensjonacie „Konstantynówka", którego właścicielkami były panie Zagórskie, matka i córka, obie kuzynki Conrada. Aniela Zagórska – córka tak opisywała reakcję pisarza angielskiego na toczące się wypadki:

> Chciałabym poruszyć jeszcze jedno: stosunek Conrada do tego, co za jego pobytu w Zakopanem działo się w kraju. Dla ówczesnego Komendanta Głównego [Józefa Piłsudskiego] miał wielką cześć i wielki entuzjazm. Ale nie wierzył w realną wartość legionowego czynu, myślał, że ta krew pójdzie na marne. Przyjechał do Polski – po latach przeszło dwudziestu – i znalazł się wśród przygotowań do zbrojnej walki o niepodległość, wśród okoliczności, które nasuwały mu pewne analogie ze wspomnieniami najwcześniejszego dzieciństwa (w 1863 r. Conrad miał sześć lat) – z klęską, żałobą, beznadziejnością. Młodość Conrada upłynęła w gnębiącej atmosferze popowstaniowej, ukochanym jego opiekunem był brat matki, Tadeusz Bobrowski, należący w 1863 r. do „białych", człowiek wielkiej dobroci i rozumu, ale bezwzględny przeciwnik powstania. Musiało to wpłynąć na Conrada. W odzyskanie niepodległości nie wierzył. Wszystko, co przeszedł w dzieciństwie, odżyło w nim na nowo owego pamiętnego roku 1914. Nie zapomnę wyrazu, z jakim patrzył na maszerujących legionistów albo słuchał ich pieśni.[17]

Relacja Anieli Zagórskiej nie w pełni odpowiada prawdzie. Bowiem w czasie pobytu w Zakopanem pisarz angielski usiłował skontaktować się z polskimi politykami, niestety nie najwyższego lotu, i wyjeżdżając do Anglii miał gotowe pewne plany działania politycznego w postaci *Memoriału w sprawie polskiej*. Zmieniająca się sytuacja międzynarodowa sprawiła, że snute w Zakopanem projekty okazały się nierealne[18]. Co więcej, przybywając – po licznych tarapatach, ale szczęśliwie –

16 W. Jędrzejewicz *Józef Piłsudski. 1867-1935*, Profil, Wrocław 1989, s. 9.

17 A. Zagórska *Kilka wspomnień o Conradzie*, w: *Polskie zaplecze*…, t. 2, s. 252-253.

18 Por. S. Zabierowski *Polska misja Conrada*, KAW, Katowice 1984.

na Wyspy Brytyjskie, Conrad znalazł się po drugiej stronie frontu. Anglia bowiem była sojuszniczką Francji i Rosji, przeciwniczką Prus i Austro-Węgier. A przecież to po stronie państw centralnych walczyły Legiony Józefa Piłsudskiego. Można tedy założyć, że tych dwóch Polaków w owych latach więcej dzieliło niż łączyło. Ale spojrzenie takie byłoby powierzchowne. Conrad bowiem usiłował na terenie brytyjskim, zgodnie ze zobowiązaniami poczynionymi w czasie pobytu w Zakopanem, działać na rzecz sprawy polskiej. Tragiczną sytuację swoich rodaków w momencie wybuchu wojny światowej przedstawił w cyklu reportaży pomieszczonych w roku 1915 w prasie angielskiej. Pisał tam:

> Cały naród, widząc, jak jego nieszczęścia osiągają szczytowy punkt w ostatecznej katastrofie, nie mógł nikomu zaufać, do nikogo się odwołać, znikąd oczekiwać pomocy. Odarto go z wszelkiej nadziei i nawet z ostatnich złudzeń, ale wśród zamętu umysłów i niepokoju sumień nie był zdolny do szukania ucieczki w stoickim godzeniu się z losem. Patrzyłem na to wszystko. I rad jestem, że zostało mi nie tak wiele czasu na wspominanie tego przerażającego uczucia, że po tylu okrutnych latach zbliża się oto nieubłaganie przeznaczenie, rzeczywiste, namacalne – straszliwa postać wypowiadająca żelaznymi wargami ostateczne, niegłośne słowa: ruina i zagłada.[19]

Niemniej jednak pisarz postanowił działać na rzecz sprawy polskiej. W roku 1916 zjawił się w towarzystwie swego młodego polskiego przyjaciela i nieformalnego politycznego doradcy, Józefa Hieronima Retingera, w brytyjskim Foreign Office. Za radą Retingera Conrad złożył w brytyjskim Ministerstwie Spraw Zagranicznych memoriał na temat odbudowy państwa polskiego pod protektoratem Anglii i Francji. Pisał w nim:

> Przez większość tych lat, a szczególnie od roku 1830, Polska (używam tego słowa, ponieważ Polska jako całość duchowa jest dziś równie rzeczywista jakkolwiek w przeszłości) pokładała swoje nadzieje w mocarstwach zachodnich. Politycznie było to zapewne tylko pocieszające złudzenie i naród zdawał sobie z tego na poły sprawę. Z pełnym zaufaniem i cierpliwością Polska oczekiwała jednak od mocarstw zachodnich wsparcia moralnego.[20].

Jak wiadomo dziś, zabiegi te nie odniosły wówczas żadnego skutku, ze względu na fakt, że rząd brytyjski liczył się ze stanowiskiem carskiej Rosji. Ale Conrad zaangażował się jeszcze inaczej w toczące się wówczas wypadki. Na zaproszenie dowództwa angielskiej floty odwiedzał porty wojenne, a nawet wyruszył angielskim statkiem-pułapką na ryzykowną wyprawę – polowanie na niemieckie łodzie podwodne.

Sytuacja zaczęła się zmieniać w roku następnym. Po upadku caratu nowy rosyjski Rząd Tymczasowy przyznał Polakom prawo do niepodległości. Zmiana polityki rosyjskiej stopniowo modyfikowała zachowanie mocarstw zachodnich: Francji i Anglii. W tej sytuacji Conrad zaczął się angażować w imprezy o charakterze

---

19 J. Conrad *Jeszcze raz w Polsce*, w: tegoż *O życiu i literaturze*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, J. Miłobędzki, PIW, Warszawa 1974, s. 123.

20 J. Conrad *Nota w sprawie polskiej*, w: tegoż *Szkice polityczne*, przeł. H. Najder, W. Tarnawski, PIW, Warszawa 1996, s. 65.

propolskim organizowane przez polskie kręgi bliskie Józefowi Piłsudskiemu: uroczystości ku czci Henryka Sienkiewicza i Tadeusza Kościuszki[21]. Cały czas śledził sytuację międzynarodową, głównie z punktu widzenia interesów Polski. Oceniał ją bardzo pesymistycznie. W tym samym okresie drugi bohater naszych dociekań – Józef Piłsudski – podejmował bardzo ryzykowne i zdecydowanie działania, prowadził skomplikowaną grę polityczną, by bronić polskich interesów.

Tymczasem zbliżał się koniec I wojny światowej. Wielkie mocarstwa w Wersalu uznały prawo Polski do suwerennego bytu. Jednym z podstawowych problemów była kwestia granic nowo powstałego kraju. Jak wynika z relacji krewnych, którzy odwiedzali Conrada w Anglii, pisarz żywo interesował się losami swojej pierwszej ojczyzny. Zarazem jednak odczuwał coś w rodzaju poczucia winy, że nie ponosił dla swojej ojczyzny takich ofiar, jak jego najbliżsi. Pewnego razu jego kuzynka, śpiewaczka Karola Zagórska, odwiedzająca Conradów często w roku 1920, powiedzieć miała swemu sławnemu kuzynowi:

> – Ale ty, Konradzie – zawołałam – jesteś ode mnie jeszcze szczęśliwszy, bo życie twoich rodziców to coś naprawdę i pięknego, i wielkiego. Oddali krajowi wszystko, co tylko dać mogli. Każde pokolenie będzie czciło ich pamięć, póki stanie Polski. Pomyśl tylko, Konradzie.
>
> Konrad spojrzał na mnie raptownie. Twarz miał rozjaśnioną cudownym blaskiem. Ale ten blask zgasł nagle i nim się opatrzyłam – już Konrada przy mnie nie było.[22]

Kiedy indziej zaś ta sama krewna opisywała, jak wielkie wrażenie zrobiły na Conradzie propagandowe fotografie *Sadzenie drzewa wolności na stokach Cytadeli przez młodzież szkolną 3 maja 1919 roku*: „Na pierwszej fotografii jest tylko nieprzejrzana gęstwa głów, otoczona szeregami wojska, a na drugiej widać wyraźnie drzewko wiotkie i bezlistne, już posadzone w świeżo skopanej ziemi. Na pierwszym planie stoi z odkrytą głową Piłsudski"[23].

Ponoć Conrad nie mógł się od tej fotografii oderwać. I trudno się dziwić. Przypominał sobie zapewne tragiczne chwile, kiedy z matką odwiedzał w tejże Cytadeli uwięzionego ojca, Apolla Korzeniowskiego. I dane mu było dożyć dnia, kiedy hołd takim bojownikom narodowej sprawy, jak jego ojciec i powstańcy styczniowi, składa odrodzona Polska w osobie ówczesnego Naczelnika Państwa i reprezentantów najmłodszych pokoleń.

Nic tedy dziwnego, że o losy nowo powstałej Polski troszczył się pisarz nieustannie, a do szczególnego napięcia doszło, kiedy toczyła się walka o wschodnie granice Polski – wojna polsko-bolszewicka. Conrad na ogół nie dzielił się z bliskimi swoimi przeżyciami i obawami. Wspominała Karola Zagórska:

---

21 Por. Z. Najder *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*, t. 2, Gaudium, Lublin 2006, s. 280.

22 K. Zagórska *Pod dachem Konrada Korzeniowskiego (Josepha Conrada)*, w: *Polskie zaplecze…*, t. 2, s. 279.

23 Tamże, s. 282.

> Nie zamieniliśmy ani słowa na temat wieści nadchodzących z kraju. Nie miałam ochoty o tym mówić. Konrad widocznie także. Kiedyś, gdy przechodziliśmy z jadalni, zatrzymał się w hallu i popatrzył na drzeworyt kolorowy Jastrzębowskiego, przedstawiający Piłsudskiego na koniu. Kiedy usiedliśmy w gabinecie, Konrad nagle powiedział, przerzucając jakieś pismo:
>
> – To jest jedyny wielki człowiek, który zjawił się na widowni świata podczas wojny. – Po chwili dodał: – On jest pod niektórymi względami podobny do Napoleona, ale – jako gatunek człowieka – od niego wyższy. Bo Napoleon, poza swoim geniuszem, był taki jak wszyscy ludzie, a Piłsudski jest inny od wszystkich ludzi.[24]

Parę dni później pisarz angielski doczekał się wiadomości o zwycięstwie Piłsudskiego w bitwie warszawskiej. Ale sympatia Conrada dla Piłsudskiego nie ograniczała się jedynie do prywatnie wypowiadanych opinii. Przeciwnie, w obronie polityki polskiego przywódcy wystąpił także na forum publicznym. Mam tu na myśli najwybitniejszą wypowiedź Conrada o tematyce politycznej, jego obszerny esej *Zbrodnia rozbiorów*. Drukowany był on pierwotnie w majowym numerze periodyku „Fortnightly Review" z roku 1919. Pisał tam Conrad między innymi:

> Z trudności teoretycznych i moralnych, w jakie wpędził polskie programy polityczne układ sojuszów międzynarodowych na początku wojny, wyłoniła się przynajmniej decyzja, aby Legiony Polskie, pokojowa organizacja w Galicji kierowana przez Piłsudskiego (który otrzymał później stopień generała, a obecnie, jak słyszymy, jest Naczelnikiem Rządu w Warszawie), wyruszyły do walki z Rosją. W gruncie rzeczy nie miało znaczenia, przeciwko któremu z uczestników Zbrodni skierowany będzie gniew Polaków. Trudno było wybierać między prymitywnymi i podłymi metodami rosyjskiego barbarzyństwa a wyrafinowaną i pogardliwą brutalnością powierzchownej i zmechanizowanej cywilizacji niemieckiej. Nie było w czym wybierać. Obie strony były nienawistne. Polacy korzystali oczywiście w swoich wysiłkach z tolerancyjnej postawy Austrii, która od lat patrzyła przez palce na półtajną organizację Legionów Polskich. Zresztą taką drogę wskazywały możliwości materialne. Fakt, że Polska zwróciła się z początku przeciwko sprzymierzeńcowi mocarstw zachodnich, których moralnego poparcia oczekiwała, nie był niczym potworniejszym niż sojusz z Rosją, do którego Anglia i Francja przystąpiły z mniejszym usprawiedliwieniem i ze względu na ewentualności, których chyba dałoby się uniknąć, prowadząc twardszą politykę i okazując większą stanowczość w obliczu tego, co jawnie wyglądało na nieuniknione.[25]

Jak widać, Conrad polemizował z zarzutem stawianym na Zachodzie, że formacje Piłsudskiego walczyły *de facto* przeciw wojskom Ententy. Jak na lojalnego obywatela angielskiego było to zdecydowanie świadectwo nonkonformizmu i polskiego patriotyzmu. Zdaniem Józefa Ujejskiego, „takie odparowanie zarzutu spodziewane było pewnie najmniej. Ale dyskusji to wszystko nie wywołało, zdaje się – mimo nazwiska autora i poczytności pisma. Nie wywołało w każdym razie takiej, która by miała większą wagę"[26] .

---

24 Tamże, s. 283.

25 J. Conrad *Zbrodnia rozbiorów*, w: tegoż *Szkice polityczne*, s. 54.

26 J. Ujejski *O Konradzie Korzeniowskim*, Warszawa 1936, s. 58.

Władze odrodzonego państwa polskiego starały się wykorzystać pozycję pisarza w Anglii jeszcze w inny sposób. Poseł Rzeczypospolitej w Londynie, Eustachy Sapieha, zwrócił się do Conrada z propozycją udziału w organizowaniu na terenie angielskim Towarzystwa Anglo-Polskiego, które miałoby promować interesy polskie na gruncie brytyjskim. Dyplomata ten argumentował: „Miejsce, które pan zajął w literaturze angielskiej jako najwybitniejszy autor współczesny, przynieść może Ojczyźnie nieocenioną usługę, o ile Pan zechce przyjąć na siebie zadanie zainicjowania takiego koła przyjaciół Polski”[27].

Conrad grzecznie, ale zdecydowanie odmówił. Tłumaczył się złym stanem zdrowia i pewnym brakiem stosunków wśród elity angielskiej. Pierwszy motyw odpowiadał prawdzie, drugi – nie do końca. Władze polskie wystąpiły też z inną propozycją, inspirowaną tym razem przez konsula angielskiego w Warszawie, Franka Savery'ego. Chodziło o to, by autor *Lorda Jima* przygotował – adresowaną do brytyjskiego czytelnika – broszurę propagandową promującą postać Józefa Piłsudskiego. I ten plan nie został zrealizowany[28].

Nie tylko przecież autor angielski darzył sympatią polskiego Marszałka. Jak się wydaje, sympatia ta była dwustronna. Jak informują biografowie Piłsudskiego, ostatnią książką, którą czytał przed śmiercią, była właśnie przetłumaczona przez Anielę Zagórską powieść Josepha Conrada *Lord Jim*[29].

Najwyższy już czas postawić pytanie, co łączyło te dwie wybitne postaci, które tak zaznaczyły się w dziejach artystycznych i politycznych XX wieku. Wydaje się, że punktów stycznych było wiele. Obaj pochodzili z Kresów – matecznika polszczyzny. Piłsudski urodził się na Litwie, Conrad pochodził z Podola. Obaj byli pochodzenia szlacheckiego i na swój sposób byli z tego dumni. Conrad chlubił się swoim herbem „Nałęcz” przy wielu okazjach, zaś Piłsudski nie bez satysfakcji zaznaczał: „Urodziłem się na wsi, w szlacheckiej rodzinie, której członkowie, zarówno z tytułu starożytności pochodzenia, jak i dzięki obszarowi posiadanej ziemi, należeli do rzędu tych, co niegdyś byli nazywani *bene nati et possesionati*”[30].

Obydwaj byli od dziecka wychowywani na polskiej literaturze romantycznej, na traktowanej z najwyższą powagą lekturze „wieszczów”, lekturze zakazanej przez zaborcę, dzięki czemu jej siła oddziaływania była wielokrotnie większa. I Conrad, i Piłsudski kształtowali swoje osobowości w cieniu ostatniego (jak się wówczas wydawać mogło) akordu romantyzmu politycznego, jakim było powstanie styczniowe. Conrad i jego najbliżsi stali się ofiarami represji przedpowstaniowych i popowstaniowych. Piłsudski miał w pamięci losy patriotów na Litwie pod rządami

27 *E. Sapieha do J. Conrada* oraz *Aneks*, w: T. Bobrowski *Listy do Conrada*, opr. R. Jabłkowska, aneks opr. i przeł. B. Koc, PIW, Warszawa 1981, s. 254, 237-251.

28 Tamże, s. 243.

29 W. Jędrzejewicz *Kronika życia Józefa Piłsudskiego. 1867-1935*, Wydawnictwo 6 sierpnia, Kraków 1988, t. 2, s. 376.

30 J. Piłsudski *Jak stałem się socjalistą*, w: tegoż *Wybór pism*, s. 19-20.

Murawjowa-Wieszatiela. Legenda powstania 1863 i jego wybitnych przedstawicieli była obecna w ich myślach i biografiach. Conrad wielokrotnie wspominał swego wuja, Stefana Bobrowskiego. O postaci tej z wielkim szacunkiem mówił w jednym z odczytów Józef Piłsudski:

> Wielkości, gdzie twoje imię? Są inni – młody Bobrowski szybko w oczach się zjawia. Widzimy, jak ten młody człowiek w jedną godzinę dojrzewa siwizną doświadczenia, siwizną pracy. Ba, już go wypychają na czoło, już ma wielki wpływ. Ledwo się zjawia w Warszawie, już jest powołany do pracy najwyższej i… przez szuję w pojedynku zostaje zabity.[31]

Niepodległa Polska w świadomości zarówno Conrada, jak i Piłsudskiego była Rzecząpospolitą Obojga Narodów, sięgającą daleko na Wschód, a Kresy stanowiły jej integralny składnik. Dlatego też winny one wejść w skład odbudowanego Państwa Polskiego. W eseju *Zbrodnia rozbiorów* Conrad dowodził:

> Scalenie obszarów Najjaśniejszej Rzeczypospolitej, które czyniło ją na czas pewien mocarstwem pierwszej rangi, nie zostało dokonane siłą. Nie było wynikiem skutecznej agresji, ale długotrwałej i skutecznej obrony przeciwko napadającym ze wschodu sąsiadom. Kraje Litwy i Rusi nie zostały przez Polskę nigdy podbite. […] Dojrzewające powoli poczucie konieczności gospodarczych i społecznych, a przede wszystkim rosnąca świadomość moralna mas były czynnikami, które spowodowały, że czterdziestu trzech przedstawicieli krain litewskiej i ruskiej pod przewodnictwem najznaczniejszego z książąt zawarło związek polityczny, jedyny w swoim rodzaju w historii świata, spontaniczną i całkowitą unię suwerennych państw, świadomie wybierających drogę pokoju.[32].

Podobną wizję Polski miał Marszałek: „W. 1863 istniał taki symbol, który silnie, ba – nieraz wszechwładnie panował nad ludźmi. Była nim pieczęć – pieczęć Rządu Narodowego”[33]. Cóż, przypomnijmy, że na pieczęci Rządu Narodowego były trzy znaczące symbole: Orzeł polski, Pogoń litewska i Anioł ruski. W imię tych symboli powstańcy szli do walki.

Nie ulega wątpliwości, że i dla Josepha Conrada-Korzeniowskiego, i Józefa Piłsudskiego istniejąca przed rozbiorami niepodległa Polska była wielką wartością. Z tym wszelako, że stosunek do tej wartości uwarunkowany był u obu tych wybitnych jednostek przez stosunek do powstania 1863. W świadomości Conrada powstanie styczniowe było ostatnim akordem niepodległej Polski, jego klęska ostatecznie rozwiewała wszelkie nadzieje na odzyskanie przez nasz kraj suwerennego bytu. Niemniej jednak ta nieistniejąca na mapie Europy Polska musiała być przedmiotem szacunku. Marynarskie i literackie sukcesy traktował jako swego rodzaju hołd złożony Ojczyźnie, która stanowiła moralną wartość. Pisał w roku 1883 do Stefana Buszczyńskiego:

---

31 J. Piłsudski *Rok 1863*, s. 147.

32 J. Conrad *Zbrodnia rozbiorów*, w: tegoż *Szkice polityczne*, s. 49-50.

33 J. Piłsudski *Rok 1863*, s. 148.

34 *J. Conrad do S. Buszczyńskiego*, w: *Polskie zaplecze*…, t. 2, s. 12-13.

> Topiłem się, paliłem się; zresztą zdrowie służy, otuchy dobrej nie braknie, ani chęci do pracy i przywiązania do zawodu; z tym zawsze pamiętny jestem zlecenia Pańskiego na wyjezdnym w Krakowie: „Pamiętaj – rzekł Pan – gdziekolwiek będziesz płynął, zawsze płyniesz do Polski!" Tego nie zapomniałem i nie zapomnę![34]

W roku 1897 zapewniał Wincentego Lutosławskiego: „Żyłem wśród obcych, ale nie z obcymi, i wędrując po świecie, nigdy nie opuściłem «Krainy Pamiątek»"[35]. Zaś cztery lata później informował dr. Józefa Korzeniowskiego, bibliotekarza Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie:

> A niech mi Łaskawy Pan pozwoli tu powiedzieć (bo może być, że to i owo o mnie usłyszy), że ani narodowości, ani nazwiska naszego wspólnego nie zaparłem się bynajmniej dla powodzenia. Jest jasno wiadomym, że Polakiem jestem i że Józef Konrad są dwa chrzestne imiona, z których drugie używam jako nazwisko, by mi mojego cudzoziemskie usta nie wykrzywiały – czego znieść nie mogę.
>
> Nie zdaje mi się, bym krajowi był niewierny dlatego, że Anglikom dowiodłem, iż szlachcic z Ukrainy może być tak dobrym marynarzem jak i oni i mieć coś do powiedzenia im w ich własnym języku. Uznanie, takie, które sobie zdobyłem, właśnie z tego punktu oceniam i cichym hołdem składam, gdzie to należy.[36]

Ale manifestował swój polski patriotyzm nie tylko w prywatnych listach, lecz także – choć nader rzadko – w twórczości *sensu stricte* literackiej. Pisał w *Księciu Romanie* o Polsce jako o kraju,

> który żąda, by kochać go bardziej niż jakikolwiek kraj był kochany, żałobną miłością, jaką się darzy niezapomnianych zmarłych, i uczuciem płomiennym, niewygaszalnym, beznadziejnym, jakie tylko żywy, oddychający i ciepły ideał może w naszych piersiach wzniecić – na dumę naszą, na umęczenie, na tryumf nasz i zagładę.[37]

W świadomości Conrada Polska stanowiła wielką wartość, która nie miała szans na istnienie w Europie, niemniej jednak zasługiwała ze względów moralnych na szacunek. I walka za Polskę, mimo że przegrana, była moralnie słuszna.

Inny stosunek do powstania styczniowego manifestował Piłsudski. Dokładnie analizował dzieje powstania, by wskazać, gdzie tkwiły przyczyny klęski, a które doświadczenia tego zrywu zbrojnego, na przykład funkcjonowanie państwa podziemnego, zasługiwały na uznanie. Pięćdziesiąta rocznica wybuchu powstania przypadająca na rok 1913 stała się dla obozu Piłsudskiego okazją do mobilizacji społeczeństwa polskiego do nowej walki o wolność. Pisał Kazimierz Wyka:

> Ważkim tego świadectwem był rok 1913, pięćdziesięciolecie powstania styczniowego, kiedy ten sam temat powstańczy biorą na swój warsztat przedstawiciele dwu różnych pokoleń – Żeromski w *Wiernej rzece*, Choynowski w *Kuźni* – kiedy Józef Piłsudski w odczytach

35 *J. Conrad do W. Lutosławskiego*, w: tamże, s. 42.

36 *J. Conrad do J. Korzeniowskiego*, w: tamże, s. 66-67.

37 J. Conrad *Książę Roman*, s. 69.

> o powstaniu styczniowym mówi o walce powstańczej i autorytecie tajnego Rządu Narodowego jako wzorach walki niepodległościowej. A już wcześniej Eliza Orzeszkowa zawołała – Gloria victis.[38]

Tradycja powstania styczniowego – specyficznie ujęta – była tradycją, za pomocą której Piłsudski kształtował postawy legionistów. Zdaniem Aliny Kowalczykowej:

> Takie kształtowanie tradycji i stylizacji legionów – cała „sławna przeszłość Polaków" i szczególne zbliżenie z powstaniem styczniowym – było wtedy znakomitym posunięciem. Bo to wojsko elitarne charakterowo, lecz gorzej wyszkolone i gorzej przez austriackie dowództwo traktowane od regularnego żołnierza, potrzebowało moralnego dowartościowania. Piękna polska tradycja niosła wzór, tak teraz potrzebny Piłsudskiemu. I pozwalała zachować dumne poczucie wyższości żołnierza polskiego, bohaterstwa szaleńczego i straceńczego, i ofiarniczego patriotyzmu.[39]

Z tą jednak zasadniczą różnicą, że powstanie styczniowe zakończyło się straszliwą klęską, zaś wyrastająca z tradycji tegoż powstania epopeja Legionów i ich Komendanta istotnie przyczyniła się od odbudowania niepodległej Polski, a także do obrony jej granic. Fakt ten musiał zrobić wielkie wrażenie na Conradzie. Stało się coś, o czym autor *Lorda Jima* nie śmiał marzyć – po 123 latach zaborów Rzeczpospolita odzyskała swój niepodległy byt. Ogromną rolę w doprowadzeniu do tego znaczącego faktu historycznego odegrał szlachcic kresowy – Józef Piłsudski. I tu doszukiwać się należy źródeł sympatii i podziwu, jakie miał angielski pisarz dla polskiego przywódcy. Postawmy kropkę nad i – Polska, do której odrodzenia w ogromnej mierze przyczynił się panicz z Zułowa, była tym krajem, z którym bez zastrzeżeń mógł się identyfikować Józef Teodor Konrad Nałęcz Korzeniowski z Berdyczowa.

Ale jak powiedzieliśmy – sympatia była dwustronna. Co mogło zachwycać Marszałka czytającego u kresu życia *Lorda Jima*, powieść, która dwa lata wcześniej przetłumaczona została przez dobrze mu znaną Anielę Zagórską? Jeszcze przed I wojną światową przyszły Marszałek Polski bywał w willi „Konstantynówka" w Zakopanem, podobnie jak wiele wyróżniających się postaci okresu Młodej Polski, takich jak Stefan Żeromski, Wacław Sieroszewski, Andrzej Strug, Leopold Staff[40]. Chyba jak niewielu odczytywał on tę powieść na tle znanego sobie od dzieciństwa romantycznego kodu kulturowego. Bliskie było mu także wpisane w ów utwór – kluczowe dla jego zrozumienia – pojęcie honoru, z rycerskiej szlacheckiej tradycji się wywodzące. A zarazem i Konrad Korzeniowski z Berdyczowa, i Józef Piłsudski ze Zułowa byli przykładami na osobliwe połączenie – w pozornie bardzo odległych od siebie dziedzinach – romantyzmu i realizmu. Pierwszy z nich doko-

38 K. Wyka *O jedności i różności literatury polskiej XX wieku*, w: tegoż *Nowe i dawne wędrówki po tematach*, posł. M. Wyka, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 46-47.

39 A. Kowalczykowa *Piłsudski i tradycja*, Leopoldinum, Chotomów 1991, s. 80.

40 T. i W. Tatarkiewiczowie *Wspomnienia*, PIW, Warszawa 1979, s. 60-61.

nywał tego w sztuce władania słowem, drugi w dziedzinie czynu – w sztuce polityki. I jeszcze jedna rzecz: i Conrad, i Piłsudski byli genialnymi samoukami. Chociaż pierwszy nie miał nawet matury, a drugi nie przechodził regularnej edukacji w dziedzinie militarnej, obydwaj odnosili w swoich dziedzinach znakomite sukcesy. Dla Conrada wnioski z polskiej historii prowadziły do afirmacji etosu o znaczeniu ogólnoludzkim, natomiast dla Piłsudskiego stały się zachętą do walki o suwerenność ojczyzny. I wreszcie łączyło ich coś jeszcze – ich biografie (i w pewnym zakresie twórczość) stały się podstawą legend, które w sposób niezwykły ubarwiały ich życiorysy i utrwalały ich pozycję w kulturze polskiej[41].

# Abstract

**Stefan ZABIEROWSKI**
**University of Silesia (Katowice)**

## Joseph Conrad vs. Marshall Piłsudski

The aim of this article is to present the parallels between two well-known figures, the men who were born on the borderlands of nineteenth-century Poland. One of them was an eminent Polish politician, Józef Piłsudski, and the other, a distinguished English writer – Joseph Conrad. Both of them had several things in common, for example: they had been born into landed-gentry families (the so-called 'szlachta'); they were raised in a patriotic atmosphere within the shadow cast by national tragedy of the 1863 Uprising; they assimilated the cult of Polish romantic literature. However, later, their lives differed. Conrad did not believe in a reconstruction of independent Poland. Piłsudski, on the other hand, was the one who substantiated the restoration of the Polish state. Having achieved that, he gained the writer's respect – whereas the politician became a great admirer of the author of *Lord Jim*.

41 Por. S. Zabierowski *„Tu spocznij między nami wędrowcze zawiły". Legenda Josepha Conrada w Polsce*, „Śląsk" 1998 nr 3; W. Wójcik *Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Śląsk, Katowice 1987.

**Knut Andreas GRIMSTAD**

# Polsko-żydowskie gry kabaretowe, czyli Juliana Tuwima próba akulturacji

0d początku lat 90. ubiegłego stulecia widać znaczny przyrost utrzymanych na wysokim poziomie publikacji z zakresu studiów nad problematyką polsko-żydowską[1]. Co więcej, w dużej mierze dzięki polskim badaczom odbywającym „podróż w głąb siebie" rozwinęły się one w niezależną i samodzielną gałąź nauki. O zjawisku tym pisze Mieczysław Dąbrowski, jeden z redaktorów książki zatytułowanej *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenie*: „Żydzi. Dla świadomości polskiej nieustający znak zapytania, drażniący, wywołujący lęk, dyskomfort. Obcy? Swoi? Z pewnością inni"[2].

Mój szkic wyrasta z większego projektu badawczego, który obecnie realizuję, a którego celem jest przebadanie kultury popularnej oraz relacji polsko-żydowskich w Polsce w latach 1918-1939. W szczególności interesuje mnie wkład, jaki wnieśli tak zwani zasymilowani Żydzi w rozwój polskiej kultury rozrywkowej – mam tu na myśli kabaret, przedstawienia rewiowe, film i radio. Odwołując się do tych jakże licznych żydowskich twórców kabaretu, którzy zamieszkiwali na etnicznie zróżnicowanym terytorium międzywojennej Polski i którzy od urodzenia albo posługiwali się językiem polskim równolegle z jidysz, albo tylko polskim, wybieranym zamiast jidysz, chciałbym odpowiedzieć na dwa pytania. Po pierwsze

1 Zob. S. Corrsin *Works on Polish-Jewish Relations Published since 1990. A Selective Bibliography*, w: *Antisemitism and Its Opponents in Modern Poland*, red. R. Blobaum, Cornell University Press, Ithaca, 2005, s. 326-341.

2 M. Dąbrowski *Fantazmat żydowski w literaturze polskiej*, w: *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenie*, red. M. Dąbrowski i A. Molisak, Elipsa, Warszawa 2006, s. 7-31.

– w jaki sposób używano rozmaitych form językowych na wyrażenie potrzeby własnej przynależności oraz rozumienia samych siebie? Po drugie – w jaki sposób odnajdowano równowagę między osobistymi historiami i tradycjami (lub też ich brakiem) a wymaganiami zbiorowości?

Jeśli chodzi o przedstawienia Żydów i żydowskości w kulturze popularnej i oficjalnej, trudno nie spostrzec, że wchodziła tu w grę jeszcze głębsza więź; że, jak się zdaje, te niesłychanie lubiane postacie o „charakterystycznych" dla nich cechach odgrywały rolę czegoś na kształt symulakrów[3]. Polegało to na wprowadzaniu do głównego nurtu kultury polskiej tematyki związanej z życiem codziennym II Rzeczpospolitej oraz po prostu obrazów kondycji ludzkiej. Odwołam się do zróżnicowanej grupy „żydowskich" utworów znajdujących się w szerokim obiegu kultury. Zajmę się również ukazanymi w nich reprezentacjami przynależności narodowej i kształtowaniem się tożsamości, przedstawię również sylwetki polsko-żydowskich intelektualistów funkcjonujących jako osoby publiczne[4]. Właśnie do nich zalicza się Julian Tuwim.

## W konflikcie z polsko-żydowską tożsamością

Tuwim, skamandryta-intelektualista i wirtuoz słowa, prawdopodobnie jeden z najznamienitszych polskich poetów, był również autorem kilkunastu utworów dla dzieci, które stały się klasyką swojego gatunku. Tworzył ponadto popularne do dziś dnia piosenki oraz skecze, które rozsławione zostały przez wielu kabaretowych i rewiowych artystów. Jak powszechnie wiadomo, w latach 1918-1919 Tuwim (nazwisko pochodzi od hebrajskiego słowa טובים – *towim*, czyli „dobry") wraz z kilkoma innymi pisarzami, których żydowskie korzenie nie były dla nikogo tajemnicą, współtworzył pełną optymizmu i wigoru grupę poetycką Skamander. Od 1924 roku współpracował z wieloma znanymi intelektualistami pochodzenia żydowskiego, wybierającymi drogę szeroko pojętej akulturacji w Polsce. Należeli do nich między innymi: Mieczysław Grydzewski, Antoni Borman, Stefan Eiger-Na-

3 W koncepcji Baudrillarda, a także Nietzschego, symulakra postrzega się negatywnie. Jednakże Gilles Deleuze – inny współczesny filozof, który zajmował się tym tematem – proponuje odmienne spojrzenie na to zjawisko i w symulakrach dopatruje się sposobu na „zakwestionowanie i obalenie" powszechnie przyjętych ideałów oraz „uprzywilejowanych pozycji" (*Difference and Repetition*, trans. by P. Patton, Continuum, Londyn 2004, s. 69).

4 E. Prokop-Janiec twierdzi, że o kulturze polsko-żydowskiej można mówić wtedy, gdy koncentruje się ona wokół tematyki żydowskiej, a jej uczestnicy uznają się za Żydów lub podkreślają swe powiązanie z żydowskością. Jednak moim zdaniem nie należy tej definicji rozumieć zbyt wąsko, ponieważ istnieje wiele przypadków granicznych: w szczególności Hemar, Tuwim i Słonimski wcale nie skupiali się w swych dziełach wyłącznie na tematyce żydowskiej, chociaż jednocześnie byli tą problematyką zaabsorbowani (*Polish-Jewish Literature in the Interwar Years*, Syracuse University Press, Syracuse, NY, 2003, s. XV-XVII).

pierski, Emil Breiter, Henryk Adler, Bruno Schulz, Artur Sandauer, Józef Wittlin, Marian Hemar i Antoni Słonimski. Życie tych warszawskich intelektualistów urodzonych w epoce *fin de siècle'u* było wyjątkowo trudne. Przebywali oni w wąskim, wciąż zmieniającym się kręgu znajomych, rzadko wchodząc z kimś w bliższe relacje. Wszyscy byli władającymi kilkoma językami kosmopolitami; ludźmi, którzy równie dobrze czuli się w Moskwie, jak i w Paryżu, w Wiedniu czy w Berlinie, ale którzy także w jakimś okresie życia odczuwali nierozerwalną więź z Polską i wierzyli, że są „sumieniem narodu i że Warszawa jest również ich miastem"[5]. To między innymi ze Słonimskim Tuwim założył kabaret literacki Pod Pikadorem, co okazało się brzemienne w skutkach dla jego działalności w licznych teatrzykach, takich jak na przykład *Qui Pro Quo* (1919-1932). Tuwim pełnił w nich częściowo rolę autora tekstów, a częściowo dyrektora artystycznego. W świetle jego biografii szczególnie istotny jest fakt, że Tuwima nigdy nie opuszczała świadomość jego żydowskiego pochodzenia, a także problematycznej tożsamości – ważna kwestia w świetle rodzącej się nowej i wielokulturowej tożsamości narodowej Polaków[6].

Pisząc o wielokulturowości tego rozkochanego w Polsce *Lodzermenscha*, Michał Głowiński słusznie zalicza go do „niepodważalnie polskich poetów", podkreślając jednocześnie, że nigdy nie utracił on swojej żydowskości, a także wypełniającego go bez reszty zamiłowania do tradycji polskiej – a częściowo również rosyjskiej – kultury[7]. Chciałbym dodać, że chociaż Tuwim dorastał w żydowskiej rodzinie,

---

5 Na temat doświadczeń Tuwima i jego znajomych o polsko-żydowskich korzeniach zob. przejmujące świadectwo Efraima Kaganowskiego: „Oto «Ziemiańska», gdzie się zbiera awangarda polsko-żydowskiej kultury. Przychodzą tu pisarze, poeci, artyści – – szczególna rodzinka, uskarżająca się przy każdej okazji z powodu «żydowskiego zbiegowiska». Sami nie są pewni swej polskości i nagle spostrzegają, że obracają się wśród Żydów. Dlatego właśnie czują się tutaj dobrze i po domowemu […] ujrzałem, jak ten słynny asymilator tańczył zupełnie żwawo ze swą wybranką w otoczeniu żydowskiej ciżby. Ale to żydowskie nocne życie nie upaja i o którejkolwiek później godzinie wracaliby do domu, żydowski «bywalec» nie jest pijany. Żydowskie oko jest wystraszone i czujne. Ludzie rozpychają się w tłoku, by nie czuć swej samotności" (*Warszawskie opowiadania*, przeł. z jidysz S. Wygodzki, Iskry, Warszawa 1958, s. 174-175).

6 Dość istotne jest, że od wczesnej młodości Tuwim pisał wiersze na temat doświadczenia wyalienowania, poczucia obcości w swoim polskim domu. Zwróćmy przykładowo uwagę na wymowne tytuły tekstów: *Żydek*, *Tragedia*, *Giełdziarze*, *Pieśń o biciu* oraz *Pod bodźcem wieków*. Pojawia się w nich złożona wizja człowieka udręczonego i cierpiącego, którego hybrydowa tożsamość wywodzi się z wielu różnych etnokulturowych źródeł. Zob. też ostatnie dyskusje wokół zagadnienia tożsamości narodowej Tuwima w jego tekstach literackich: H. Kowalska, *Problem tożsamości narodowej w twórczości Juliana Tuwima*, w: *Pisarze polsko-żydowscy…*, s. 357-372 oraz P. Matywiecki *Twarz Tuwima*, W.A.B., Warszawa 2007.

7 „Nie chodzi tu przy tym tylko o pochodzenie: żydowskość stała się częścią jego sytuacji egzystencjalnej, jednym z jej wyznaczników. I wtedy, gdy był atakowany przez rodzimych skrajnych nacjonalistów, i wtedy, gdy uciekał przed Niemcami,

w której „nie pielęgnowano żydowskiej tradycji, nic z tych rzeczy”[8], i chociaż był zauroczony polską mową, to właśnie w tym języku mówiono mu, że jest Żydem, oraz uczono o „tradycji pogromów” i o historii niekończących się wędrówek i ucieczek. Zdaniem Piotra Matywieckiego, grupa łódzkich Żydów, do których należała rodzina Tuwima, nie była całkowicie zasymilowana, lecz znajdowała się ciągle w fazie asymilacji[9]. W wywiadzie z 1927 roku pisarz tak odnosi się do swojej niezakorzenionej tożsamości:

> Kulturalnie i uczuciowo uważam się za Polaka, zdaję sobie jednak sprawę, że istnieją zasadnicze różnice między mną, a moimi przyjaciółmi-aryjczykami. Zarodki tej odmienności tkwią we krwi – wyczuwam je w moim temperamencie, który jest bardziej żywiołowy niż polski. Jestem semitą i nigdy się tego nie wypierałem. Z dumą konstatuję, że nazwisko moje ma brzmienie hebrajskie.[10]

Na podstawie tych oraz innych wypowiedzi możemy stwierdzić, że największym wyzwaniem dla Tuwima była nie polsko-żydowsko-rosyjska wielokulturowość, lecz sprzeczności w łonie j e d n e j kultury, która pozostawała nienazwana, a z którą Tuwim czuł się związany. Warto podkreślić, że chociaż Tuwim był twórcą odnoszącym niesłychane sukcesy na polu kultury zarówno wysokiej, jak i popularnej, miał on świadomość rodzących się antyżydowskich reakcji i pojawiających się zagrożeń, szczególnie ze strony nacjonalistów w Polsce, którzy na zjawisko polonizacji Żydów patrzyli z podejrzliwością i nienawiścią. Ksenofobia, rasizm i dyskryminacja na tle etnicznym były przecież nie tylko tematami zabawnych i metaforycznych skeczy, ale przede wszystkim realną siłą zdolną uderzyć z zewnątrz[11]. W 1924 roku Tuwim notował: „Dla mnie problemat żydowski jest trage-

---

i wtedy, gdy opłakiwał zamordowaną matkę i pisał manifest *My, Żydzi polscy*. A do tego dochodzi jeszcze fascynacja kulturą rosyjską” (M. Głowiński *Poeta o poecie*, „Książki w Tygodniku”, dod. do „Tygodnika Powszechnego” 2007 nr 5, s. 7).

8 *Rozmowy z Tuwimem*, wyb. i opr. T. Januszewski, Semper, Warszawa 1994, s. 61-63.

9 P. Matywiecki *Twarz Tuwima*, s. 317.

10 *Rozmowy z Tuwimem*, s. 23.

11 Bodaj najlepiej jest to oddane przez poetę Karola Huberta Rostworowskiego (1877-1938), który w 1929 roku ogłosił program mający „uzdrowić polską literaturę.” Jego zdaniem, Tuwim jako Żyd wprowadził „elementy destrukcyjne” do polskiej literatury i w ogóle kultury. Rostworowski posługiwał się co prawda przykładami z poezji Tuwima, ale po to, by z wielkim pietyzmem demonstrować rzekomo kluczowe cechy żydowskiej mentalności tego pisarza, takie jak zmysłowość, brak wrażliwości na naturę i temu podobne. Mógł równie dobrze sięgnąć w tym celu po utwory kabaretowe. Ponieważ Tuwim był Żydem, oczywisty wydawał się fakt, że wszystkie jego dzieła będą skażone „żydowskością”, tzn. tym, co nie spotykało się z aprobatą Rostworowskiego, czyli zwłaszcza pacyfizmem, urbanizmem oraz kosmopolityzmem (zob. *O uzdrowieniu literatury polskiej*, „Polonia” 1929 nr 1876). Ta coraz bardziej zaciekła forma rasistowskiego myślenia współgrała zresztą z podglądami prezentowanymi przez Romana Dmowskiego,

dią, w której jednym z bezimiennych aktorów jestem sam ja”[12]. Jednakże właśnie dzięki tej tragicznej autodefinicji, a nie pomimo niej, wraz ze sławą „jednego z bezimiennych aktorów” w świecie kabaretu, Tuwim uzyskał swobodę oraz możliwość ponownego zdefiniowania swojej tożsamości w sposób co prawda anonimowy, ale w atmosferze pluralizmu i otwartości, z dala od społecznych ograniczeń. Właśnie tu mógł sobie pozwolić na ośmieszenie i krytykę mniej przyjemnych aspektów życia w II Rzeczpospolitej. Co więcej, robił to bez zobowiązań, które nakazywałyby zaproponowanie czegoś doskonalszego w miejsce problemów przez niego opisywanych i krytykowanych, włączając w to takie kwestie, jak polskie żydostwo. Zwróćmy tu uwagę na jakże częste użycie przez pisarza pseudonimów literackich (na przykład „J. Wim” albo „Oldlen”, a także niemalże sześćdziesięciu innych) i wszelkiego rodzaju kryptonimów.

## O czym będzie mowa w dalszej części tego szkicu

Właśnie z uwagi na taką predylekcję do półanonimowej autoekspresji, chciałbym skoncentrować się na przebadaniu roli Tuwima-„Żyda” w polskiej kulturze popularnej i spojrzeć na jego osobę z perspektywy zarówno głównego nurtu kultury, jak i nurtów pobocznych (włączając w to punkt widzenia samego poety). Nie będę tu jednak mówił o Tuwimie jako Żydzie w sensie esencjonalistycznym czy teologicznym[13]. Przede wszystkim pragnę zbadać, w jaki sposób Tuwim próbuje zakorzenić się w polskiej tożsamości poprzez różne formy popularnej kultury rozrywkowej.

Przyjrzyjmy się przez moment wykorzystanej tu terminologii. Kultura popularna to rodzaj indywidualnej bądź społecznej praktyki, która wywiera konkretny wpływ na życie jednostki we współczesnym świecie. Pojęcie to można rozumieć na dwa sposoby. Po pierwsze – jako przejaw zbiorowej wyobraźni, w ramach której nadawca i odbiorca operują różnorodnymi typami postaci, tematów i form pisanych, dzięki czemu możliwe staje się kształtowanie rozmaitych wyobrażeń o życiu. Po drugie – jako wspólnotę doznań, które mogą rodzić się w wyniku współ-

który już na początku wieku obwieścił, że „rasa «półpolaków» musi zginąć” (*Półpolacy*, „Przegląd Wszechpolski” 1902 nr 8, cyt. za: R. Dmowski *Dziesięć lat walki. Zbiór prac i artykułów publikowanych do 1905 roku*, w: tegoż *Pisma*, t. 3, A. Gmachowski, Częstochowa 1938, s. 103-108).

12 *Rozmowy z Tuwimem*, s. 14-15.

13 Tuwim był zwykle, aczkolwiek nie za każdym razem, postrzegany jako Żyd w kręgach skupionych wokół polskojęzycznej prasy żydowskiej, np. Izydor Berman darzy go wielkim podziwem za to, że jest „największym żyjącym pisarzem w Polsce”. Jednak wedle Katrin Steffen tendencja, by skupiać uwagę na pochodzeniu i środowisku, z którego pisarz się wywodził, a nie na tym, jak sam ujmował własną tożsamość istniała we wszystkich kręgach (zob. K. Steffen *Jüdische Polonität. Ethnizität und Nation im Spiegel der polnischsprachigen jüdischen Presse 1918-1939*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004, s. 164).

uczestniczenia w praktykach społecznych[14]. Natomiast kulturowy *mainstream*, w sensie zjawisk muzycznych, literackich i performatywnych, określa charakter artystycznego tworzywa, które będąc elementem znanym i rozpoznanym, nie stanowi żadnego zagrożenia dla ogółu społeczeństwa oraz ekonomicznej stabilności i korporacyjnych czy komercyjnych powiązań[15]. Tak zdefiniowana rozrywka, w wymiarze popularnym i tym należącym do głównego nurtu, czerpała potencjał niezależności z niezwykłej różnorodności swej oferty, w ramach której twórcy i widzowie mogli znaleźć właściwe dla siebie miejsce, utożsamić się z bliskimi sobie wartościami, stylami teatralnej ekspresji, trendami w sztuce musicalowej, gatunkami kinowymi itd. Dla takiego intelektualisty, jakim był Tuwim, współtworzenie kultury kabaretowej dawało sposobność kształtowania opinii publicznej.

Istotnym elementem moich rozważań jest koncepcja przestrzeni, czy też raczej przestrzeni performatywnej, która stanowi wytwór kontekstu percepcyjnego. W najszerszym z możliwych znaczeń pojęcie „performance" odnosi się do wszelkich ludzkich czynności wykonywanych w obecności rzeczywistego bądź wyobrażonego widza, a zatem z takim założeniem, że mają one charakter ekspresyjny. Co istotne, tego rodzaju samoświadomość uaktywniana jest na różne sposoby w obrębie rozmaitych zjawisk kulturowych, ponieważ każde performatywne zdarzenie stwarza podstawy do powstania wyjątkowej relacji między widzem a performerem oraz ogólnym kontekstem, w którym takie zdarzenie ma miejsce[16]. Jeśli chodzi o dynamikę tego rodzaju związków w społeczeństwie współtworzącym II Rzeczpospolitą, zarówno popularna, jak i elitarna forma rozrywki może zostać zdefiniowana jako p r z e s t r z e ń  m i ę d z y k u l t u r o w e g o  s p o t k a n i a, a za-

14 W tym sensie kulturę popularną należy postrzegać nie tylko w wymiarze jednostkowej wyobraźni podlegającej kształtowaniu przez środki masowego przekazu, lecz także jako wytwór wspólnot ufundowanych na emocjonalnym podłożu, a uformowanych dziś za sprawą naszych podobnych doświadczeń w dziedzinie sztuki. Zob. W.J. Burszta *Kultura i muzyka popularna. Ujęcie kulturoznawcze*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec i M. Traczyk, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne", Poznań 2005, s. 23. Warto również zwrócić uwagę na tezy Zygmunta Baumana (zawarte w jego *Culture as Praxis*, Sage, London 1999), który twierdzi, że kultura może być równie dobrze czynnikiem narzucającym porządek, jak i elementem porządek zaburzającym. Kultura jest zatem jednocześnie źródłem kreatywności i strażniczką normatywnych ograniczeń.

15 Zdaniem Ryszarda Marka Grońskiego, do najbardziej wpływowych postaci żydowskich w świecie komercyjnej rozrywki należeli impresario Arnold Szyfman, który otworzył pierwszy warszawski kabaret Momus; Seweryn Majde, dyrektor kabaretu Miraż, który później został dyrektorem finansowym Qui Pro Quo; a także Andrzej Własty, założyciel teatrzyku rewiowego Morskie Oko (*Taki był kabaret*, Codex, Warszawa 1994, s. 138) .

16 Taki kierunek myślenia obiera Yi-Fu Tuan (*Space and Context*, w: *Performance Analysis*. *An Introductory Coursebook*, ed. by C. Counsell and L. Wolf, Routledge, London 2001, s. 156-164).

tem jako sfera posiadająca symboliczny potencjał, czyli otwarta na różne „odczytania". Dlatego przestrzeń zanikającego kabaretu warszawskiego nie powinna być postrzegana jako obszar zamknięty wewnątrz realnie istniejących granic. Należy w niej raczej widzieć przedmiot kształtowany przez rozmaite konwencje interpretacyjne, które same rodzą się w wyniku złożonych relacji między odbiorcą czy widzem a nadawcą bądź performerem oraz kulturowymi oczekiwaniami.

Wziąwszy pod uwagę, że intelektualista pokroju Tuwima doświadczał kulturowych konfliktów na o wiele większą skalę niż przeciętny obywatel oraz że te doświadczenia, chociaż niełatwe, zdawały się możliwe do kontrolowania i pokonania, zamierzam pokazać, iż jego „polsko-żydowskie gry kabaretowe" stanowią zasadniczą część trwającego całe życie procesu eksperymentowania w sferze akulturacji[17].

## Odgrywając swoją żydowskość

Trzeba w tym miejscu wprowadzić rozróżnienie na dwie strategie akulturacji, które składały się z różnych podejść i zachowań charakterystycznych dla członków etnokulturowego społeczeństwa, a mianowicie na asymilację i integrację. O ile niektórzy żydowscy artyści kabaretu preferowali asymilację, to znaczy próbowali pozbyć się otrzymanej w spadku spuścizny i całkowicie dostosować się do dominującego społeczeństwa (tak czynił na przykład Antoni Słonimski), o tyle Tuwim nigdy nie wykazał zainteresowania jednoznacznym zerwaniem więzi z kulturą, którą odziedziczył. Starał się za to łączyć obie strategie, czyli zachowywać w pewnym stopniu kulturową integralność, uczestnicząc jednocześnie jako „spolonizowany" członek żydowskiej etnokultury w życiu publicznym całego społeczeństwa. Chodziło tu przede wszystkim o utożsamianie się z tym, co pomiędzy, a więc z obywatelami drugiej kategorii[18]. W następujący sposób rzecz przedstawiał Jechezkel Mosze Neuman, dziennikarz ukazującej się w Warszawie żydowskiej gazety codziennej „Nasz Przegląd" (1934):

> Tuwim, czy chce, czy nie chce, wbrew własnej woli wniósł iskry ducha żydowskiego do literatury polskiej. Jest on typowo żydowski, jakkolwiek by się przeciw temu buntował

17 Niemalże wszyscy żydowscy twórcy kabaretowi byli P o l a k a m i ż y d o w s k i e g o p o c h o d z e n i a bądź też Polakami „w pewnym stopniu żydowskiego pochodzenia". Kwestię swojej akulturacji rozwiązywali oni na rozmaite sposoby i z różnym powodzeniem. Jak się okaże w dalszym toku mojego wywodu, w międzywojennej Polsce strategia Tuwima rzadko była wybierana „dobrowolnie" i realizowana pomyślnie, ponieważ większość społeczeństwa pozostawała zamknięta na kulturową różnorodność i niezdolna do zaakceptowania odmienności. Por. J.W. Berry *Acculturation. Living Successfully in Two Cultures*, „International Journal of Intercultural Relations" 2005 no 29, s. 697-712.

18 Uderzające w tym kontekście są słowa przyjaciela Tuwima i także twórcy kabaretowego, Mariana Hemara: „Niby z gracją się pętam, niestety sam pamiętam: Żyd" (cyt. za: A. Hertz *Żydzi w kulturze polskiej*, Biblioteka „Więzi", Warszawa 2004, s. 174.

> i przed tym odżegnywał […]. Jest on niekiedy sztuczny – ale nawet w tych brakach jest Żydem. Jego przejście od gryzącej satyry do najsilniejszego patosu jest żydowskie.[19]

Tuwim, chociaż najwyraźniej niezbyt zadowolony z takiego ujęcia sprawy, odnosząc się do tych stwierdzeń w jednym z późniejszych wywiadów, przyznał jednak, że opinia wygłoszona przez tego żydowskiego dziennikarza zbytnio nie mija się z prawdą[20]. Pomijając już kwestię, w jakim stopniu przypisywane mu cechy sztuczności, satyrycznego charakteru jego twórczości oraz obecnej w jego pisarstwie silnej dawki patosu pozostają cechami „typowo żydowskimi", należy zauważyć, iż teksty, które pisał na potrzeby kabaretu, ukazują próby możliwie realistycznej charakterystyki mentalności polskiego Żyda w jego łatwo rozpoznawalnym wielkomiejskim wcieleniu.

Oprócz tego, że poruszanie tematyki żydowskiej stanowiło jeden z najbardziej rozpowszechnionych sposobów na komunikowanie się z widzem, dowcipne *szmoncesy* stały się w kulturze popularnej niemalże uniwersalną metodą opowiadania o codziennym życiu. Oto jak ten typ obrazowania charakteryzował żyjący w czasach Tuwima krytyk i tłumacz Izydor Berman: „rodzaj niewybrednej anegdoty na temat żydowskich śmiesznostek lub przywar, albo też temat obojętny, lecz zachowujący w formie żydowski typ rozumowania i dowcipkowania"[21]. Nowsze ujęcie proponuje Tomasz Stępień, według którego *szmonces* – charakterystyczny dla międzywojnia kod kulturowy – ujawnia swą istotę poprzez „zetknięcie ze sobą dwóch języków, norm obyczajowych, mentalności, światopoglądu. Był on językiem uniwersalnym, za pomocą którego mówiło się o polityce, literaturze i kulturze, gospodarce, miłości"[22]. Z tego punktu widzenia filozofia zorientowana materialistycznie, która stała za sukcesem żydowskiej społeczności – czyli owa siła napędowa, zmuszająca do działania wszystkich handlarzy, sklepikarzy i lichwiarzy z „północnych dzielnic Warszawy" – w znacznym stopniu przyczyniała się do sukcesu, jaki odniósł Tuwim, tworząc sceniczny obraz żydowskości. Podobną filozofię wyznawała bowiem większość międzywojennych widzów.

---

19 J.M. Neuman *Skandale dookoła Juliana Tuwima*, „Nasz Przegląd" 19 XII 1934.

20 Zob. wywiad przeprowadzony z Tuwimem przez Daniela Silberberga: *Godzina z Julianem Tuwimem. Rozmowa o Żydach i zagadnieniach literackich*, „Nasz Przegląd" 15 II 1935.

21 W szerszym, raczej negatywnym znaczeniu, pojęcie to oznacza „wszystko, co nie jest poważne, co jest puste, błahe, powierzchowne, liche, bezwartościowe, przeciętne i cyniczne" (I. Berman *Co to jest szmonces? Pierwsza przejażdżka po Nowaczyńskim*, „Sygnały" 1934 nr 34). Por. także: A. Cała, H. Węgrzynek, G. Zalewska *Historia i kultura Żydów polskich. Słownik*, WSiP, Warszawa 2000, s. 336; R.M. Groński *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918-1939*, wyd. II, WAiF, Warszawa 1987, s. 24; D. Fox *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2007, s. 166-174.

22 T. Stępień *Kabaret Juliana Tuwima*, Śląsk, Katowice 1989, s. 93-94.

Nie dziwi więc, że główny bohater należącego już do kabaretowej klasyki utworu Tuwima *Fajtelman i inni* był powszechnie rozpoznawalną i typową postacią. Fabuła satyrycznej scenki z jego udziałem dotyczy zadufanego i chełpliwego filosemityzmu. Fajtelman, którego grał słynny żydowski aktor Kazimierz „Lopek" Krukowski, to stereotypowo ukazana postać z wrodzonymi inklinacjami do narzekania (kwękania). Znany ze snobizmu Żyd, nie kryjący umiarkowanie rasistowskich poglądów, otrzymuje propozycję zagrania tytułowej roli w amatorskim przedstawieniu *Otella* Williama Szekspira. Jednak czuje odrazę na samą myśl o konieczności przywdziania maski Innego o tak niskiej pozycji społecznej:

> *(Fajtelman przechadza się nerwowo po pokoju, zaglądając co chwila do książki. Chodzi, przystaje, robi tragiczne i wspaniale gesty, przegląda się w lustrze. Trwa to przez całą minutę. Wreszcie siada, wzdycha)*
>
> FAJTELMAN
> Nie. To nie jest zajęcie dla dorosłego Izraelity, dla kupca z takim kredytem. Ale co robić? Czy ja mogłem odmówić? Jeżeli Iceksonowa urządza w swojem prywatnem mieszkaniu amatorskie, filantropiczne przedstawienie na rzecz towarzystwa „Jedna kropla mleka dla podupadających pracowniczek igły z dziurką" – to ja się pytam, czy ja mogłem odmówić? Nie mogłem. I muszę grać Otello, murzyńskiego Negra Otello. Sama Iceksonowa gra Desdymone, Cyperowicz odstawia Brabancja, Cukierbauch Kasja, a Lewenszeps pokazywać będzie tego czarnego typa, Jagona. Ja się tylko boję, że jak mnie pomalują na czarno, to się potem nie da odfarbować – i lataj po Bielańskiej w charakterze szwarcnegra. Ale czy ja mogłem odmówić?[23]

W ustępie tym, jak i w wielu innych, Tuwim posługuje się takimi chwytami komediowymi, jak gry słowne, ironia, ekscentryczność, aluzja, dowcipne dialogi, odwrócenie, celowe błędy, naśladowanie, demaskacja i niespodziewane zwroty akcji. Jednak tworząc postać Żyda miotającego się między próżnością a ksenofobią, podejmuje również temat akulturacji, która wiąże się w tym wypadku z dwuznacznym maskowaniem prawdziwej etnokulturowej tożsamości. Widać wyraźnie, że podobnie jak wszystkich pozostałych ról, a być może w tym przypadku w stopniu szczególnym, r o l i  o b c e g o – tak jak widzi ją Fajtelman oraz wielu innych jemu podobnych bohaterów Tuwima reprezentujących mniejszości – trzeba się nauczyć, wymaga ona odpowiedniej wiedzy i praktycznych umiejętności. W tym świetle sposób ukazania typowego obrazu żydowskości przez Tuwima może stanowić odbicie zaciętej walki autora o własną tożsamość, walki prowadzonej za pomocą sztuki.

Innym często stosowanym sposobem nawiązywania kontaktu z szeroką publicznością było odwoływanie się do sentymentalnych uczuć i/lub nostalgii. W wielu utworach Tuwima znalazły się żydowskie słowa i motywy połączone z tradycyjnymi rzewnymi piosenkami o miłości, natomiast piszący muzykę do tych tekstów kompozytorzy mieszali motywy ludowych piosenek w jidysz z, powiedzmy, bar-

23 J. Tuwim *Kabaretiana*, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 190-196.

dziej odległymi tradycjami – na przykład argentyńskiego tanga, by w efekcie powstała całość łatwo wpadająca w ucho. Najbardziej wymowny przykład tego rodzaju zabiegów stanowi opowieść o asymilacji zatytułowana *Stara piosenka* (1930)[24]. Jest to jeden z tych licznych i przejmujących utworów, pisywanych przez Tuwima dla owianej legendą Hanki Ordonówny, która zyskała wielką popularność jako odtwórczyni żydowskich postaci:

Miasteczko Będzin w Polsce jest
– i rynek w tej mieścinie,
Na rynku pierwszy łobuz był
Jankielek Wasserstein.
A ojciec jego grajkiem był,
na Ślubach grał w Będzinie
I zwał się Abram Wasserstein
– i wszystko było *fein*.
Gdy Jankiel miał szesnaście lat,
Rzekł tata: „Buty włóż,
Weź skrzypce, synku, i jedź w
Świat! Ja stary jestem już.
Jak Żydek umie tylko grać,
to w Świecie on nie zginie,
Pamiętaj, kto ci skrzypce dał
I co twój tata grał":

Dźwięki starej piosenki,
*Oj-oj-oj-oj*,
Pójdą za tobą w świat.
Skrzypki weźmiesz do ręki,
*Oj-oj-oj-oj*,
Zagrasz pieśń z dawnych lat.
Czy to Rotszyld, czy to ja,
Każdy Żyd łzy w oczach ma,
Gdy się piosnkę smutną gra.

Zapomniawszy o swoim prowincjonalnym żydowskim pochodzeniu, Jankiel Wasserstein wyjeżdża do kosmopolitycznej Warszawy. Tu zmienia nazwisko, staje się Janem Wodnickim i rozpoczyna karierę jako skrzypek wykonujący ludowe utwory, a kończy jako muzyk jazzowy w prawdziwym amerykańskim stylu, grając w legendarnym nocnym klubie Oaza. Kiedy w Będzinie umiera jego ojciec, już jako mieszkający w Nowym Jorku John Waterstone bierze do rąk skrzypce i gra swojemu synowi:

„Nie bój się!
Jak Żydek tylko umie grać,

24 J. Tuwim *Utwory nieznane. Ze zbiorów Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu. Wiersze, kabaret, artykuły, listy*, oprac. T. Januszewski, Wydaw. Wojciech Grochowalski, Łódź, 1999, s. 168-169.

to Już nie zginie marnie,
Te same skrzypce będziesz miał
I swoim dzieciom grał":
„Dźwięki starej piosenki,
*Oj-oj-oj-oj*…

W ten sposób młody polski Żyd, który wyruszył z małego sztetla w zapadłej „wschodniej" części Polski, przeszedł przez wszystkie etapy asymilacji. Jego podróż z Warszawy przez Atlantyk do innej stolicy przepełnia nadzieja na nowy początek i pragnienie, by spolonizowana miejska tożsamość objawiła się w jeszcze bardziej miejskim i zamerykanizowanym wariancie.

Jednak ta „migracja na Zachód" nie przestaje być dwuznaczna. Nie opuszcza go przecież, o czym warto pamiętać, zaszczepione przez ojca przekonanie, że tak długo, jak Żyd potrafi grać na skrzypcach, tak długo pozostanie przy życiu. Również jego opowieść o karierze muzycznej, którą przedstawia synowi, przenikają elementy Charlestona i muzyki klezmerskiej, cechy Nowego i Starego Świata. Bohater tej opowieści to wygnaniec umieszczony w na wpół zasymilowanym środowisku dokładnie po to, by pokazać, że on sam chciałby być zupełnie gdzie indziej, to znaczy w domu. Nawet w Ameryce czuje, że brak mu tego, czego najbardziej pragnie, czyli domu. Właśnie z tego powodu Jankiel Wasserstein staje się Janem Wodnickim, a potem Johnem Waterstonem. Pozostaje stereotypową postacią ukazującą, czym jest polsko-żydowskie mieszczańskie doświadczenie wykorzenienia, a jednocześnie stanowi przykład, jak zacierają się granice między „Wschodem" a „Zachodem"[25].

Jak już wspominałem, jednym z najbardziej popularnych podgatunków wśród piosenek autorstwa Juliana Tuwima był *szmonces*. *Mały goj!*, będący pastiszem stylu balladowego, dodatkowo stylizowany na kołysankę, stanowi tu typowy przykład[26]. Główny bohater tej opowieści, Żyd, którego żona okazała się niewierna, zdradzając go z polskim artystą, rozpoczyna utwór od skargi: żydowski śpiewak (Ludwik Lawiński?) pomstuje na swój zły los przybranego ojca dziecka w połowie innej krwi:

Widzę po typku
I po każdym ślipku,
Że zrobił cię jakiś goj,
Śpij, ty ptaszuszka
Z nieprawego łóżka.
Tatuś twój zwiał, ten *gieroj*.

25 Pełniejsze omówienie wpływu twórczości artystów pochodzenia żydowskiego na polską kulturę popularną w latach 1918-1939 zawiera mój artykuł *Transcending the East-West Divide? The Jewish Part in Polish Cabaret in the Interwar Period*, „Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts" 2008 no 7, s. 161-188.

26 J. Tuwim *Utwory nieznane*, s. 170-171.

## Szkice

Ja będę płacić,
A on będzie nic,
Ja zrobił wszystko,
On zrobił tylko szkic!

Mnie za ciebie wstyd,
Oj-oj-oj!
Że być mogąc Żyd,
jesteś goj.
Dałem dla porządku
Zrobić ci obrządku,
Lecz skąd weźmie spryt mały goj?

Tuwim bawi się tu stereotypowymi wyobrażeniami na temat żydowskiej mentalności, takimi jak smykałka do interesów bądź szczególne umiejętności pośredniczenia w transakcjach. Ironiczna opowieść zdaje się sugerować, że dziecko ma poddać się presji polonizacyjnej, co oznacza, że zmieni swoje żydowskie nazwisko po to, by uchodzić za stuprocentowego Polaka:

Zmruż, Hipuś, ślipki,
Mama z domu Cypkin,
A ty sarmata, *sy git*!
Czasem w kąpieli
Będą to widzieli
I wtedy zrobi się wstyd.
Śpij, ty wyrodek,
I śnij, mały goj!
Twój tata, *gieroj*!
O smutnym życiu myśl swojem,
Będziesz starym gojem,
A mogłeś być – stary Żyd!

Śpiewak widzi przyszłe życie swojego polsko-żydowskiego pasierba przez pryzmat własnych obaw związanych z demaskacją prawdziwej tożsamości. Co więcej, zagadnienia związane z asymilacją czy też raczej i n t e g r a c j ą Tuwim traktuje hiperbolicznie, dziecko ma bowiem zachować część kulturowej tożsamości, stanowiąc jednocześnie cząstkę większego społecznego systemu. Autor sugeruje również, że sytuacja, w której znalazła się osoba będąca pół-Żydem bądź, jak mówił Dmowski, pół-Polakiem, była bez wyjścia.

## Polsko-żydowska tożsamość Tuwima i jej zakorzenienie

Akulturacyjne strategie Tuwima okazały się jednak na tyle owocne, że był on, i jest po dziś dzień, uznawany za „niepodważalnie polskiego poetę", a oprócz tego również za wielkiego twórcę. Pomimo to w wywiadzie z 1924 roku tak opisywał proces swojej akulturacji:

> Żydzi uważają mnie za asymilatora. Jest to określenie błędne. Żyd-asymilator w moim rozumieniu jest zasadniczo obojętny wobec zagadnień narodowościowych i rasowych. Ja natomiast jestem Żydem spolszczonym, owym Żydem-Polakiem.[27]

Jakieś dwadzieścia lat później w manifeście zatytułowanym *My, Polscy Żydzi…* próba sformułowania definicji tego, kim się jest, przybiera jeszcze bardziej dobitną formę wyrazu:

> … Jestem Polakiem, bo tak mi się podoba. […] „Dobrze. Ale jeżeli Polak, to w takim razie dlaczego «MY ŻYDZI»?". Służę odpowiedzią: Z POWODU KRWI. – […] Będę to uważał za awans i najwyższą nagrodę za tych parę wierszy polskich, które mnie może przeżyją i pamięć o których związana będzie z moim imieniem – imieniem Żyda polskiego.[28]

Jednakże, co o wiele bardziej istotne, Tuwim włącza do swojej wypowiedzi kilka żartów przypominających *szmoncesy*, tak jakby wciąż pisał teksty dla przedwojennego kabaretu: „«Jojne, idź na wojnę!» Poszedł, szanowni panowie i zginął za Polskę. […] «A zna szanowny pan dowcip o Żydzie-gajowym? Pyszny! Żyd jucha, uważa pan, wypalił i ze strachu w portki zrobił! Ha, ha!»"[29]. Rzecz jasna, żarty te wyjęte zostały z kontekstu i wcale nie mają być śmieszne. Wręcz przeciwnie, mają demaskować sposób myślenia tych pewnych siebie członków społeczeństwa polskiego, którzy używają „żydowskiego" humoru, aby dać wyraz własnemu poczuciu wyższości. Zastanawiać musi fakt, że we wczesnym, pochodzącym z lat 20. wierszu Tuwim przyznaje się do „żydowskiej krwi", która płynie w jego żyłach („gorąca krew, namiętna krew"[30]), podczas gdy w manifeście z lat 40. o swoim doświadczeniu wielonarodowej i etnokulturowej przynależności, czy raczej o wyzwoleniu się z niej, mówi tak: „Przychodzę tu jako człowiek bez ojczyzny. […] Jestem Rodzaj Ludzki. Stoję tu, opromieniony najwyższym moim człowieczym dostojeństwem: poczuciem, że jestem Każdy i Wszyscy"[31]. Następnie, jakby wyrażał swoje zdanie na temat procesu formowania się tożsamości, Tuwim namawia ludzi ze wszystkich zakątków świata, by odrzucili ograniczenia wynikające z istnienia narodowych granic i połączyli siły na rzecz wspierania wszechogarniającego dobra: „«Stań się, prochu niezmierny, żywą siłą walki człowieka o dobro i sprawiedliwość ziemi!»"[32]. Można powiedzieć, że Tuwim kreśli wizję kosmopolityzmu,

---

27 *Rozmowy z Tuwimem*, s. 14-15.

28 J. Tuwim *„My, Żydzi polscy…" „We, Polish Jews…"* [1944], oprac. i wstępem opatrzył Ch. Szmeruk, Amerykańsko-Polsko-Izraelska Fundacja Shalom, Warszawa 1993, s. 41-44. Poeta najwyraźniej napisał ten manifest podczas pobytu w Nowym Jorku, w pierwszą rocznicę powstania w getcie warszawskim.

29 Tamże.

30 J. Tuwim *Pod bodźcem wieków*, w: *Pisma zebrane. Juwenilia 2*, red. T. Januszewski i A. Bałakier, Warszawa 1990, s. 328.

31 J. Tuwim *„My, Żydzi polscy…"*, s. 41-44.

32 Tamże.

który jest z zasady otwarty, reprezentujący „bezimienną kulturę", niemającą konkretnej geograficznej lokalizacji, zawsze będącą pomiędzy.

Jeśli zaś chodzi o to, czy tożsamość Tuwima jest spójna, a jeśli tak, to czy owa spójność osadzona jest w umyśle czy w ciele, a także o kwestię charakteru jego samowiedzy i jej funkcji w ugruntowywaniu tożsamości, muszę zauważyć, że Tuwim nie walczy o swoją polskość, walczy z nią. Zarówno jego autotematyczna proza, jak i świadczące o kształtowaniu się tożsamości utwory, które ujrzały światło dzienne dzięki kabaretowi, świadczą o tym, że ten polski pisarz o niepolskich korzeniach to jednocześnie „Każdy i Wszyscy", ktoś próbujący rozpuścić swoją tożsamość w nieskończoności Innego („prochu niezmienny"), a zatem zuniwersalizować własną żydowską osobę („jako człowiek bez ojczyzny"), mającą tożsamość nieustabilizowaną i zawsze dokądś zmierzającą. Jednak polityczna atmosfera międzywojennej Polski, a szczególnie pogarszające się położenie Żydów, spowodowały, że sytuacja stała się o wiele bardziej niebezpieczna, niż można było przewidzieć. Choć Tuwim był w tym czasie u szczytu sławy, zaciekłe antysemickie ataki, których autorami byli nacjonaliści i ich zwolennicy, a także spowodowany przez nie powszechny ostracyzm trwający aż do drugiej wojny światowej i dający o sobie znać również później w latach 40. zostawiły na nim głębokie piętno. Można chyba uznać, że zjawisko żydowskiej integracji oraz zintegrowani kulturowo Żydzi stali się głównym celem nienawistnych ataków antysemickich i że Tuwim dla nacjonalistycznej prawicy okazał się czymś w rodzaju *bête noire*. Jego twórczość dla ludzi o tego typu poglądach stanowiła bowiem przykład wszystkiego co „niepolskie", a co z wielką nienawiścią skrzydła prawicowe utożsamiały z życiem w wielkim mieście, a zatem z kosmopolityzmem, ironią, wysublimowaniem i eklektyzmem[33].

Po drugiej wojnie światowej, którą spędził za granicą, Tuwim wrócił do Polski Ludowej. Opowiedział się po stronie nowego reżimu oraz komunizmu (w wydaniu sowieckim), ten jeden z najlepszych pisarzy, zarówno w zakresie twórczości awangardowej, jak i popularnej rozrywki, wybrał kompromis[34]. Niechętnie przyznawał się do swej wcześniejszej obfitej twórczości k a b a r e t o w e j, głównie, jak możemy się domyślać, z powodu powojennego reżimu, dyskwalifikującego cały świat kabaretu jako „dekadencki" i „burżuazyjny" i uznającego kwestie żydowskie za „nieistotne". Ponieważ żaden z dawnych tematów nie służył nowej rzeczywistości

33 Zob. A. Polonsky *„Why did they hate Tuwim and Boy so much?" Jews and Artificial Jews in the Literary Polemics in the Second Polish Republic*, w: *Antisemitism and Its opponents…*, s. 189-209. Polonsky stwierdza, że konflikty kulturowe w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym są przedmiotem szerszej dyskusji, która trwa aż do dzisiaj.

34 Pouczające wydaje się rozpatrzenie postaw Słonimskiego i Tuwima na tle wyborów, jakich dokonywali polscy intelektualiści uwikłani w komunizm – zob. M. Shore *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008. Autorka zauważa, że Tuwim „całym sercem poparł reżim komunistyczny" (s. 22).

politycznej, jakakolwiek wzmianka o tego typu próbach akulturacji na terenie komercyjnej rozrywki była objęta tabu, tzn. zakazana lub, w najlepszym razie, „podretuszowana".

## Uwagi końcowe

Dlaczego polscy intelektualiści żydowskiego pochodzenia w ogóle wprowadzali żydowskość na scenę? Wygląda na to, że dla pisarza lub artysty zdecydowanego na asymilację lub integrację utwory kabaretowe (parodiujące rozterki snobów lub prowincjuszy) były czymś więcej niż tylko rozrywką; ich piosenki i skecze przybierały postać czegoś w rodzaju zgrabnego kulturowego dżiu-dżitsu, przemycając elementy *jidyszkejt* do głównego nurtu polskiej kultury. Wyśmiewając się bowiem z „Żyda", można było uwolnić się od własnej żydowskiej zaściankowości, potwierdzić swoje nowoczesne wyrafinowanie, pozbyć się skażenia starym światem.

Jednak szczegółowa analiza utworów Tuwima pozwala stwierdzić, że strategie akulturacji, które stosował, idą w dwóch kierunkach, obrazują jego nastawienie wobec konkretnych problemów i wystawiają świadectwo jego postępowaniu[35]. Po pierwsze, pisarzowi temu zależało na całkowitej asymilacji w ramach obiegu wydawniczego literatury wysokiej. Jednocześnie dążył on również do integracji w stosunkowo anonimowej sferze literatury popularnej. To dość istotny element, tym bardziej że skoro większość utworów pisał pod przybranym nazwiskiem, mógł stać się, jak sam to określił, „bezimiennym aktorem", który wydaje swoje utwory anonimowo na świat. Po drugie, Tuwim pisywał dwuznaczne czy wieloznaczne teksty kabaretowe, których bohaterami byli Żydzi, a tematem żydowskość. Nabierały one dodatkowego znaczenia jako elementy współtworzące tożsamość. Podobnie jak w przypadku kilku innych polskich pisarzy żydowskiego pochodzenia, Tuwim wykorzystywał swoje szczególne zdolności do ukazywania złożonych, niejednorodnych tożsamości i obrazów czyjegoś Ja za pomocą sztuki popularnej. Nie będzie przesady, jeśli powiemy, że niejednoznaczne doświadczenie rozdarcia między – z jednej strony – przynależnością do elitarnej kultury literackiej i zaangażowaniem w kulturę popularną, a – z drugiej strony – związkami z trzema etnokulturowymi kontekstami, czyli z żydowskością (*jidyszkejt*), o której nie wiedział zbyt wiele; ze współczesną polskością, którą w dużej mierze akceptował; a także z rosyjskością, z którą czuł się związany – wyzwoliły w efekcie ogromną energię twórczą. Jeśli zaś chodzi o wpływ pewnej formy inscenizowanej „żydowskości" na takich intelektualistów, do jakich zaliczał się Tuwim, należy pamiętać, że dawała

35 Jak już wspominałem, nie wszyscy pisarze kabaretowi żydowskiego pochodzenia poddawali się akulturacji w ten sam sposób. Antoni Słonimski, którego rodzina przeszła na katolicyzm, nigdy nie miał wiele czasu na „żydowskie zmartwienia" i żydowski nacjonalizm. Podobno raz oświadczył: „Jestem Polakiem, katolikiem i endekiem!" (tylko te dwa pierwsze stwierdzenia są oparte na faktach). Słonimski jest także znany jako autor „antysemickiego" eseju *O drażliwości żydowskiej* („Wiadomości Literackie" 1924 nr 35, s. 3).

ona sposobność oddziaływania na to, jak byli oni wraz z ich etniczną odmiennością postrzegani, umożliwiała kontrolę nad siłą stereotypów, a zatem otwierała drogę do stworzenia definicji samego siebie na własnych warunkach. Dzięki działalności kabaretowej Tuwimowi udało się wprowadzić do szerokiego obiegu kultury własną niszową tematykę, nie tylko dotyczącą jego osobistej tożsamości, ale także istotną z perspektywy społecznych i politycznych problemów jego czasów.

Jednak w przypadku tego pisarza osiągnięcie to miało iście ironiczny wydźwięk, niemalże symboliczny w kontekście jego międzywojennych eksperymentów z akulturacją i społeczną integracją. Rozdarcie, którego doświadczył, polegało na tym, że im mocniej dążył do asymilacji, tym szybciej cel tych wysiłków się oddalał. Kiedy już wydawało mu się, że polskość znajduje się na wyciągnięcie ręki, miecz ksenofobii, a nawet rasizmu, spadał na niego z ręki zarówno liberałów, jak i nacjonalistów. Działo się tak, ponieważ zasady, którymi rządziła się ta gra o tożsamość, zmieniane były przez „etnicznych" Polaków wedle ich uznania i bez uprzedzenia. Zatem Tuwim pozostawał wiecznie zamknięty w obcości. Jak pokazują jego biografia i jego twórczość, co widać szczególnie w obrębie kultury popularnej, ciężar rozwiązania tego dwuznacznego zagadnienia spada ostatecznie na osobę poszukującą asymilacji, która stoi twarzą w twarz z tak rozbieżnymi wymaganiami.

Przełożyli *Magdalena i Michał Lachman*

# Abstract

**Knut-Andreas GRIMSTAD**
**University of Oslo**

## Polish-Jewish Cabaret Games, or, Julian Tuwim's Attempted Acculturation

The sketch is a fragment of an initial study on 'Jewish elements' in Polish popular culture in the interwar period. I start off with an experience describable as entrapment of a Polish-Jewish outsider in ambivalence as he does not completely belong to any of the ethnic-cultural communities. The discussion's focal point is 'Jewishness' in cabaret texts of those artistic writers who considered themselves to be Jews as well as of those perceived as Jews (regardless of their status in light of the Jewish law), Julian Tuwim coming to the fore among them. My focus is to analyse what use this Polish-Jewish author makes of such 'Jewishness staged' in order to express his need to belong, or the sense of his own 'I'.

**Maria ZADENCKA**

# Witold Gombrowicz: sceny w przestrzeni nieeuklidesowej

Świat przedstawiony utworów Witolda Gombrowicza jest światem odkształceń, reakcji łańcuchowych (efektu domina), odwróconych perspektyw, spiralnych „zakręceń". Niech mi wolno będzie przyjąć założenie, że wyobraźnia Gombrowicza jest wyobraźnią przestrzenną, geometryczną, a jego pisarstwo, w dużej mierze, opisywaniem matematyczno-krystalograficznych intuicji.

Oprzeć się chcę na dwóch konceptach: po pierwsze, na podstawowych założeniach anonsowanej w tytule tzw. geometrii nieeuklidesowej oraz, po drugie, na idei zwanej w geometrii tesselacją lub regularnym podziałem powierzchni (*a regular division of the plane*). O idei tej powiedziano raz:

> [Matematycy i krystolografowie] dali nam definicję tego konceptu, przestudiowali mechanizmy i metody regularnego podziału przestrzeni i obliczyli ich możliwą ilość. Otworzyli w ten sposób bramę prowadzącą do wnętrza nieznanej domeny, ale nigdy nie przekroczyli jej sami. Zwykle interesują ich bardziej sposoby otwierania drzwi aniżeli rozciągający się za nimi ogród.[1]

Obydwa te koncepty: podstaw geometrii nieeuklidesowej i regularnego podziału przestrzeni używane były i rozwinięte przez artystę, który stosował sposoby wizualizacji przypominające działanie wyobraźni Gombrowicza. Holenderski grafik Mauritz Cornelius Escher w swoich znanych grafikach wykorzystywał i rozwijał odkrycia matematycznej krystalografii oraz geometrii wyzwolonej z zasad euklidesowych reguł. Współpracował i dyskutował z matematykami, inspirował ich i sam

1 M.C. Escher *Escher on Escher Exploring the Infinite*, with contribution of J.W. Vermeulen, trans. by K. Ford, Abrams, New York 1989, s. 93.

tworzył nowe rozwiązania (ryc. 1). Za pomocą jego grafik pragnę opisać pewne cechy utworów Gombrowicza, ponieważ uważam, że obaj mają podobne poczucie przestrzeni, jej cech i możliwości oraz problemów związanych z jej kształtem. Opis ten będzie siłą rzeczy uproszczony, generalizujący i czasem metaforyczny – ze względu na stopień komplikacji, jaki niosą dokładne matematyczne rozwiązania.

## Przestrzeń nieeuklidesowa

Rzeczą podstawową i najprostszą, jaką można powiedzieć o przestrzeni nieeuklidesowej, jest to, że przeczy ona podstawowym intuicjom, czy – jeśli ktoś chce tak to ująć – wyznawanym przez nas na temat przestrzeni stereotypom.

Geometria nieuklidesowa jest zbudowana całkowicie na d e d u k c j i. Powstała przez ominięcie jednego z podstawowych aksjomatów euklidesowych tzw. aksjomatu równoległości, który mówi, że przez punkt położony poza linią prostą może przechodzić tylko jedna linia równoległa do tej prostej. W geometrii hiperbolicznej, eliptycznej i sferycznej rozwinięto szereg teorii, które pozwalają na zastąpienie tego aksjomatu. I tak na przykład w geometrii hiperbolicznej istnieje nieskończona ilość linii równoległych przechodzących przez punkt położony poza daną prostą. W geometrii eliptycznej nie ma takiego punktu. W hiperbolicznej i eliptycznej geometrii definiuje się prostą jako łuk (ryc. 2).

Geometria nieeuklidesowa wyciąga wnioski na temat przestrzeni na podstawie konstruowanych modeli przestrzeni. Modele te są przydatne przede wszystkim do opisania nieskończonych odległości, uniwersum. W klasycznym „modelu Poincaré" (ryc. 3) przestrzeń przedstawiona jest jako koło, które jednak pozbawione jest obwodu, a nieobecność obwodu symbolizuje nieskończoność. Ważną właściwością tego modelu jest to, że wszystkie trójkąty, które w geometrii klasycznej są wpisane w koło, i których wszystkie wierzchołki leżą na obwodzie, tutaj mają tę samą powierzchnię, ponieważ ich wierzchołki leżą na obwodzie przesuniętym w nieskończoność. Te elementy powierzchni zatem, które zbliżają się do obwodu i są minimalne w naszych oczach, w rzeczywistości są ogromne, nieskończone. Do budowy bardziej zaawansowanych modeli używana jest zarówno tradycyjna geometria projektywna (wywodząca się z renesansowej nauki o perspektywie), jak i nowe rozwiązania omijające euklidesowy aksjomat (na przykład model Arthura Caleya). Mówiąc krótko, ponieważ linie proste stają się łukami, a kąty proste są proste na inny sposób, równoległość linii, a tym samym pespektywa, przedstawiona jest w modelach tych w odmienny od tradycyjnego sposób.

Grafiki Eschera pokazują różne typy iluzji zbudowanych za pomocą konceptów rozwijanych w ramach tego typu modeli. Znana litografia *Względność* (ryc.1) oparta jest na zmienionej perspektywie, gdzie drobne, konsekwentne przesunięcia zamieniają tradycyjną równoległość na łukową.

Podobny, wyraźniej uformowany łuk jako podstawa konstrukcji perspektywy rozbudowuje tak zwany „efekt Drosta" w *Galerii obrazów* (ryc. 4) w wyraźny spiralny zakręt. Postać oglądającego obrazy chłopca znajduje się zarówno wewnątrz,

jak i zewnątrz przedstawionej przestrzeni: patrzący podmiot jest tu jednocześnie obserwowanym obiektem.

W takim wirtualnym świecie wiele może się zdarzyć. U Gombrowicza spotykamy sceny, które rozgrywają się w podobnej rzeczywistości:

> Roztapiam się i rozpływam, ale wszystko też się rozpływa, gdzie północ, gdzie południe, nic nie wiem, może ujmuję krajobraz do góry nogami, ale krajobrazu nie widać, tylko muszki, łodyżki, smużki, drżenie atmosfery, brzęczenie tonące w blasku. Natomiast Sergio zaczyna mnie zastanawiać. Dziś przy śniadaniu znów nieco nas zdziwił, gdyż tak jakoś zakręcił, że, wszedłszy do stołowego, jeszcze raz jakby wszedł do stołowego, to jest niejako od wewnątrz, tak to było jakby z wewnątrz wszedł do wewnątrz, co mu pozwoliło potem z wewnątrz wyjść do wewnątrz i dopiero z wewnątrz na zewnątrz… Mówię „jakby", „niejako", bo wszystko to było tylko do pewnego stopnia, ale niewątpliwie chłopiec ten coraz bardziej oddala się od szablonu. Rodzice zwrócili mu uwagę, ale tylko do pewnego stopnia, bo zresztą niepodobna skupić uwagi i pot zalewa, a wszystko rozmazuje się…[2]

„Zakręcenie" – centralne w tej scenie – które umożliwia to, co niemożliwe w zachowaniu się Sergia oraz przestrzeń, gdzie wejście jest wyjściem i wejściem równocześnie, przypominają o podstawach nieeuklidesowego rozumienia możliwości przestrzeni.

Cytat ten pochodzi z *Dziennika wiejskiego* – jednego z dwu fragmentów poetyckiej prozy włączonych do pierwszej części *Dziennika*. Te dwa długo niedostrzegane przez krytyków fragmenty zostały przypomniane stosunkowo niedawno przez Michała Pawła Markowskiego i odczytane jako wyraz podszywającej świat gombrowiczowski niesamowitości[3]. Myślę jednak, że można tu pójść o krok dalej i że „dziwność, rozkład, rozproszenie", o których mówi Markowski, są tylko elementem tego obrazu, czy może wstępem do odnowionego, transfigurującego spojrzenia na rzeczywistość. „Rozkład i rozproszenie" są niesamowite, bo są wyrazem niewyrażalnego odczucia nieskończoności, natomiast dziwne zachowanie Sergia, formowane niemal według geometrycznego wzoru, jest odnalezieniem symbolicznego wyrazu dla tego odczucia, właśnie przez takie formowanie przestrzeni, jakie odpowiada odkryciom geometrii zafascynowanej problemami nieskończoności.

Charakterystyczne, że rozproszenie i rozprzężenie zwykłych widoków spowodowane jest przez ciepło i wibracje, coś, co będzie powracać w innych fragmentach wprowadzających podobną transfiguracyjną perspektywę. Są to warunki fizyczne, które obiektywnie wprowadzić mogą kogoś w stan zakłóconej percepcji wykrzywiającej obraz świata. Ale towarzyszy im także inny element: mentalny wysiłek (zachęta, by oddalić się od szablonu). Cała scena przywodzi na myśl starą tradycję, w podobny sposób łączącą fenomeny fizyczne z mentalnymi, przywodzi na myśl alchemika, który nie uznał dualizmu ducha i materii, a problemy psychiczne i wyzwania metafizyczne próbuje rozwiązać, pracując nad przemienieniem

---

2 W. Gombrowicz *Dziennik (1953-1956)*, Instytut Literacki, Paryż 1971, s. 139.

3 M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

materii lub poddając siebie i innych doświadczeniom fizycznym według dokładnie wcześniej obliczonych matematycznych czy geometrycznych wzorów.

Wydaje się więc, że w absurdalnym na pozór klimacie sceny z *Dziennika wiejskiego* ukryty jest ścisły, racjonalny kod będący kluczem do wielu scen, zachowań, wydarzeń ze świata Gombrowicza. Jeśli zestawimy opis lokalizacji i ruchów Sergia z *Galerią obrazów* Eschera, to wyraźna staje się autoreferencyjność tego opisu. Jest to uchwycony może najbardziej precyzyjnie przestrzenny model wszelkich działań, które wskazują same na siebie. Jest ich u Gombrowicza tak wiele – opisując rozpadający się świat i przeżycie, jednocześnie go symbolicznie i przestrzennie scalalają, zawsze podobnie absurdalne i niesamowite, zabawne na gombrowiczowski sposób – i prawie zawsze nacechowane geometrycznie.

Taka jest na przykład scena z opowiadania *Biesiada u hrabiny Kotłubaj* ze zbioru *Bakakaj*, gdzie szyba okienna oddziela umierającego z zimna i głodu chłopca o nazwisku Kalafior od gości przyjęcia, na którym jako jedno z głównych dań goście spożywają kalafior właśnie. „Kalafior" jest na zewnątrz i wewnątrz jednocześnie – fakt ten nakręca spiralę budowanego w tym opowiadaniu napięcia, sprawiając, że przekształca się ono z pastiszu salonowego pokazu dobrych manier w pastisz kanibalistycznego rytuału[4]. Takie są sceny z *Ferdydurke*: podpatrywanie przez dziurkę od klucza, żebrak za oknem trzymający gałązkę w zębach, który jest zarazem symbolem tego podpatrywania i nadaje mu „wyższy" sens. Pole widzenia wszystkich tych trzech postaci, formowane z geometryczną pieczołowitością, gra kluczową rolę w intrydze.

Wiejski incydent z Sergiem z *Dziennika* wskazuje także na sposób, w jaki budowana jest przestrzeń w *Kosmosie* (1965). *Kosmos* jest powieścią, która z jednej strony wydaje się prezentacją rozprzęgania się struktur sensu – i tak jest najczęściej ostatnio interpretowana. Z drugiej strony jednak, sugeruje możliwość istnienia innego porządku niż ten rozpadający się na oczach czytelnika, a to przez rozmieszczenie wszystkich działań w charakterystycznie kształtowanej przestrzeni opisanej dokładnie, niekiedy pedantycznie.

Historia, którą opowiada *Kosmos*, to parodia powieści detektywistycznej, gatunku wnoszącego matematyczny porządek w chaos życiowych wydarzeń. Dwaj studenci przyjeżdżają do Zakopanego, zamieszkują w pensjonacie prowadzonym przez pewną rodzinę i zostają wciągnięci w rytm jej codziennego życia. Okazuje się jednak, że rytm ten znaczony jest przez pewne dziwne, dla ich odkrywców niesamowite detale. Ptak powieszony na gałęzi krzaka staje się zagadką kryminalną, która wyzwala strumień obserwacji narratora i jego kolegi. Świat wokół zamienia się w ogromny zbiór nieskończonej ilości detali, które narrator stara się zorganizować w „hipotezy sensowności", jak je nazywa Leonard Neuger[5], coraz bar-

4 W. Gombrowicz *Bakakaj*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

5 L. Neuger *Kosmos Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez*, w: *Genologia dzisiaj. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej* LXXXII, red. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001, s. 160.

dziej dziwne i niesamowite, także dla czytelnika. Praca detektywistyczna ma na celu zarówno rozwiązanie kryminalnej zagadki, jak i znalezienie scalającej formuły dla rozpadającego się świata.

Sam Gombrowicz deklarował, że *Kosmos* jest próbą zorganizowania chaosu i opowiada o powstawaniu rzeczywistości[6]. Krytycy, specjalnie w ostatnim czasie, skłonni są raczej twierdzić, że jest odwrotnie, że, tak jak pisał Neuger[7], wprawdzie „powieść traktuje właściwie wszystko w niej obecne jako podległe hipotezie sensowności", ale dowodzi jednocześnie konieczności i niemożliwości działań nadających sens. Michał Paweł Markowski zwracał uwagę, że rzeczy w *Kosmosie*, ich „nieskończona gęstwa", są „niełączliwe i nieczytelne", „niesamowite" (*unheimlich*) – zatem

> trzeba je z powrotem wmontować, wkombinować w rzeczywistość, by znów nabrały sensu. Problem polega jedynie na tym, że odkąd zacznie się kombinować, czyli przywracać wszystkiemu sens przez ustanowienie odniesienia, w ostateczności wpada się w pułapkę wszechsensowności, która niweczy wszelki sens… albowiem wszystko odsyła do wszystkiego.[8]

Nie jest to jednak takie pewne, ponieważ, po pierwsze, w *Kosmosie* wzajemne odniesienia rzeczy okazują się wprawdzie nieskończenie gęste, ale konstruowane są według ograniczonej ilości sposobów (stąd rytmiczność i zauważana przez krytyków „refrenowość" tej prozy). Po drugie, wszystkie kombinatoryczne działania rozgrywają się w *Kosmosie* w dokładnie opisanej przestrzeni – tak formowanej, że wynosi je ona, by tak rzec, na inny poziom. Asocjacje i konstelacje znaczeń są w *Kosmosie* bezpośrednio uzależnione od p r z e s t r z e n n y c h r e l a c j i i cały rozwój sensotwórczej akcji bohaterów kształtowany wydaje się być przede wszystkim przez pewien p r z e s t r z e n n y s c h e m a t. Jego linia główna przebiega od jednego do następnego punktu kryminalnej zagadki, od jednego wiszącego obiektu do drugiego: ptaka, patyka, kota, i w końcu Ludwika. Te wiszące obiekty zostają odnalezione zawsze dzięki jakiejś mniej lub bardziej dziwnej asocjacji, ale ta wyzwolona zostaje zawsze przez pewien kierunkowskaz (strzałka, trójkąt). Opisywana przestrzeń, w której rozgrywają się poszczególne epizody, jest w stanie przeobrażać się niepostrzeżenie w rzeczywistość na pozór surrealistyczną, która faktycznie odpowiada regułom przestrzeni nieeuklidesowej. Na przykład w opisie nocnej wędrówki w ogrodzie:

> dotychczasowy pochód pod spojrzeniem szyb był względnie łatwy – kilkadziesiąt metrów p o r ó w n i n i e – ale i trudny jakąś utajoną trudnością, która czyniła zeń wspinaczkę prawie – a oto teraz trudność, wywołana wspinaczką c o r a z b a r d z i e j p i o n o w ą i zawrotną, wzmogła się dotkliwie, było to jakbyśmy dochodzili do szczytu. Co

6 Por.: W. Gombrowicz *Dziennik (1961-1966)*, w: tegoż Dzieła, t. IX, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 203.

7 L. Neuger *Kosmos*…, s. 161.

8 M.P. Markowski *Czarny nurt*, s. 152.

za wysokość! Kucnął udając, że się przygląda robaczkowi, i tak w kucki, niby za robakiem, dobił do muru; ja z b o c z y ł e m i p o k r ę c i ł e m s i ę na boku, aby połączyć się z nim o k ó l n ą drogą. Byliśmy przy murze, n a s a m y m k o ń c u, w k ą c i e wytworzonym przez budkę.
Gorąco.[9]

Prosta pozornie linia wędrówki po „równinie" zagina się zatem tajemniczo w łuk, zakręt, prosta powierzchnia dookoła domu przetransformowana zostaje w powierzchnię wklęsłą, po której trzeba się wspinać (por. ryc. 5). To są te drobne, ale ważne szczegóły, które wskazują, że powieść rozgrywa się w przestrzeni formowanej poza standardowymi wyobrażeniami, za pomocą odkształceń sugerujących figury geometrii hiperbolicznej oraz budowanych na jej podstawie modeli rzeczywistości: modeli dopasowanych do badań problematyki nieskończonych odległości (por. „łukowe" trójkąty wpisane w koło bez obwodu, jak w modelu Poincaré, ryc. 3).

Ważny w tym kontekście element narracji to obecność obcego/innego spojrzenia, które narrator stale czuje na sobie (w nocnej wędrówce jest to „spojrzenie szyb"). Obok wszystkich innych możliwych interpretacji, uprawniona wydaje się tutaj także i taka, która potwierdzałaby geometryczną logikę: narrator porusza się w rzeczywistości, która musi mieć zewnętrzny punkt odniesienia, ponieważ owa rzeczywistość, w której linie proste gotowe są w każdej chwili przekształcić się w łuki, a płaszczyzny w wypukłości j e s t geometrycznym modelem, skonstruowanym obiektem, symbolem. Spojrzenie szyb okiennych nie jest niczym innym, jak spojrzeniem samego narratora. Jest to moment autoreferencji – tak jak w *Galerii obrazów* Eschera, gdzie spojrzenie, obserwujące oko, zarówno stanowi element świata przedstawionego, jak i znajduje się poza nim.

Przestrzeń powieści jest zbudowana koncentrycznie. W centrum stoi dom i jego pokój jadalny – wszystkie osoby krążą wokół tego centrum po korytarzach domu i dalej – po dróżkach ogrodu. Ta bliska (i ciasna) przestrzeń wypełniona jest maksymalnie zagęszczoną siecią skojarzeń. Zagęszczenie jest tak duże, że dla pojęcia takiej rzeczywistości nie wystarczają już, jak mówi jeden z bohaterów (Leon), zwykłe reguły kombinatoryki.

Ta mała koncentryczna przestrzeń zwiększa się w czasie wycieczki w Tatry. Kiedy osiąga horyzont widziany ze szczytów górskich, szeroko opisany największy z obwodów fizycznej przestrzeni – w powieści następuje pewna znacząca zmiana. Zmniejsza się bowiem wyraźnie znaczeniotwórcza, sensotwórcza aktywność bohaterów. Gęsta sieć znaczeń przerzedza się, jej struktura staje się widoczna, namiętności cichną, zwiększa się dystans między rzeczami. Nawet bezpośrednia obraza dzieje się „w oddaleniu… prawie przez teleskop". Zmniejsza się energia wkładana w rozwiązanie zagadki, jej „rzutowane" w tę szeroką przestrzeń elementy, rzeczy i osoby, olbrzymieją „powiększone symbolicznie". Witold/narrator czuje „przykre osłabienie, wywodzące się z oddalenia" – „nie byliśmy – mówi o sobie i o Lenie – dość tutaj, ja i ona, ona i ja, byliśmy jak rzutowani skądś, stamtąd, stamtąd,

9 W. Gombrowicz *Kosmos*, Instytut Literacki, Paryż 1970, s. 33 (podkr. moje – M.Z.).

chorzy, nie dość będący, jak we śnie owe zjawy niepatrzące, związane z czymś innym". Sprawdza: faktycznie, związani są stale z centralnym punktem, czyli domem, który ukazuje się w oddaleniu (dzięki czemu wiadomo, że pozostajemy w koncentrycznej przestrzeni), i Katasią, która w nim została. Jej usta i usta Leny są „względem" siebie, związane „jak dwa miasta na mapie, jak dwie gwiazdy w konstelacji"[10]. „[Byliśmy] stokroć donioślejsi jakbyśmy byli symbolami nas samych… Wiedziałem, że w s k u t e k o d d a l e n i a waga dzisiejszego tutaj staje się olbrzymia. i decydująca"[11].

Odległości rzeczy są „olbrzymie" („olbrzymiość" powtórzona jest rytmicznie kilka razy), teleskopowe, gwiezdne, nieskończone; przestrzeń w okolicach „najszerszego obwodu" (horyzontu górskiego krajobrazu) staje się bezgraniczna – jak w modelu Poincaré opartym na kole bez obwodu.

Sceny w Tatrach mówią o ważnej możliwości: że także opisana wcześniej niezwykle zagęszczona konstelacja znaczeń „wpisana jest" w tego typu przestrzenny model. Znaczyłoby to, że powieść zbudowana została na paradoksie: że sieć asocjacji, która odbiera narratorowi poczucie sensu i w jakiejś mierze wolność jest jednocześnie znakiem czy sposobem przejawiania się nieskończoności, ujednoliconego sensu i wolności. Pewne kompozycje Eschera, na przykład *Mniejsze i mniejsze* (ryc. 6) mogą być dobrą ilustracją tego typu paradoksu.

## Tesselacje

W *Kosmosie* szczególnie widać skłonność Gombrowicza do ujmowania rzeczywistości przez detale i ułamki rzeczy, a także namiętność łączenia słabo pasujących do siebie szczegółów w sieci regularnych struktur. Tę samą właściwość posiada wyobraźnia Eschera – mówi o niej „emblematyczna" litografia *Porządek i chaos* (ryc. 7), a praktycznie realizują szeregi jego „krystalograficznych" graficznych konstrukcji opartych na tesselacjach, czyli „regularnym podziale płaszczyzny".

Nauka o regularnym podziale płaszczyzny to dział matematyki, dokładniej – krystalografii. Escher definiował ją w sposób następujący:

> Wyobraźmy sobie płaszczyznę bez granic, która rozciąga się we wszystkich kierunkach: można ją dzielić w nieskończoność, posługując się ograniczoną liczbą sposobów, wypełniając jednolitymi figurami geometrycznymi, które przylegają do siebie tak, że nie pozostawiają między sobą miejsc pustych.[12]

Te podziały właśnie nazywa się tesselacjami. Przez szereg przekształceń: rzutów, rotacji, odbić Escher rozwinął swoje tesselacje z geometrycznych figur w szeregi postaci: ptaków, zwierząt, ryb, owadów i nawet ludzi (ryc. 8, 9, 10).

---

10 Tamże, s.109.

11 Tamże, s.110, podkr. w oryginale.

12 M.C. Escher *Escher on Escher*, s. 93.

Figury te mają wspólne granice i dlatego dają jedne drugim formę, wzajemnie określają swój wygląd w najmniejszym szczególe. Linia graniczna stwarza idealny kontrast między figurami: tam, gdzie po jednej stronie jest wypukłość, po drugiej musi powstać wklęsłość i odwrotnie. W fantazji Eschera mogą one w ten właśnie sposób ustalać nawet wzajemne zachowanie lub opowiadać o podświadomości – jak biała i czarna figura w litografii *Spotkanie* (ryc. 11). Płaszczyzna „podzielona w sposób regularny" to świat, gdzie panuje matematycznie obliczona równowaga, gdzie najmniejsze przesunięcie powoduje zmiany w całym systemie.

Obraz świata regulowany gombrowiczowską „walką na formy" nie znosi również miejsc pustych między figurami. Syntetyk musi uzupełnić Analityka, chłop – pana, niedojrzały – dojrzałego. Są połączeni ze sobą i reagują na każdy wzajemny ruch, jak oksymoroniczne figury Eschera. Kiedy tworzy się taka para czy grupa form, całe otoczenie nabiera podobnych cech i „podział płaszczyzny" rozszerza się przez powtarzanie takiego samego wzoru.

Taki typ obrazowania występuje przede wszystkim we wczesnych utworach Gombrowicza, w *Ferdydurke* czy *Iwonie, księżniczce Burgunda*.

U Gombrowicza niektóre z jego regularnych podziałów czy wypełnień płaszczyzny dokonują się na zasadzie pojawienia się drobnej zmiany, pewnej inności, czasem błędu lub uszkodzenia. Taki typ zestawień występuje także u Eschera, u którego wprowadzenie jakiejś prostej zmiany, odmienności, jest zasadą kompozycji w całym szeregu tesselacji. Wprowadzona drobna różnica formy powoduje przesunięcia coraz większe, co doprowadza do tego, że formy zmieniają w końcu radykalnie swój kształt.

Podobnym przekształceniom ulegają formy w *Iwonie, księżniczce Burgunda* czy w *Kosmosie*. W *Iwonie*… brzydka i głupia kobieta przeobraża w końcu cały dwór jedynie przez swoją obecność i swoją inność: brzydota i głupota wywołuje brzydotę i głupotę u wszystkich obecnych, najpierw w mniejszych, potem większych dawkach, by wreszcie zagrozić całej instytucji. Cały proces jest jak proces krystalizacji: aby go zahamować, trzeba usunąć ośrodek tej krystalizacji: towarzystwo morduje asocjalną, odmienną, „inną" istotę. W *Kosmosie* uszkodzona warga Katasi pozostaje w relacji do zdrowej wargi Leny i uwidoczniony w ten sposób błąd, inność, powoduje cały szereg transformacji form. Wywołuje z jednej strony obrazy innych warg, które kojarzą się coraz silniej z rzeczami obscenicznymi i wstrętnymi, z drugiej – obrazy żab i płazów, które z kolei skojarzone zostają z obrazem wiszącego ptaka itd.

Znaczenie tych łańcuchów skojarzeń znów odczytywać można z pomocą prac Eschera. W niektórych jego obrazach tesselacje zbudowane na podobnych odchyleniach/uchyleniach stają się metaforami „ewolucyjnego" rozwoju, pokazują jakby fragmenty „ewolucyjnego" łańcucha (ryc. 12, 13). Takie obrazowe metafory mogą też być wpisane w bardziej skomplikowany schemat – jak w nawiązującym do biblijnego opowiadania o stworzeniu świata *Verbum*.

Istnieje spora pokusa, żeby zobaczyć podobne znaczenia w asocjacyjnych przekształceniach form w *Kosmosie*. Ukazują się tu te same, poruszające fantazję ga-

tunki z łańcucha ewolucyjnego (płazy, gady i dodatkowo mastodonty). Samo imię Katasia odnosi się z dużym prawdopodobieństwem do ewolucyjnej nauki. *Kata* znaczy po grecku „pod" i obecnie pojawia się tylko w pewnej ograniczonej liczbie zestawień, m.in. *katagenesis*, co oznacza negatywną ewolucję, cofnięcie się do wcześniejszych etapów ewolucyjnego rozwoju.

Być może są to przesłanki, by czytać *Kosmos* Gombrowicza na sposób jungowski, jako historię o procesie indywiduacji – czyli sposobie odkrywania siebie i swojej historii przez obrazy o początku świata oraz przez symboliczne zstąpienie do pierwotnych instynktów, w żywą i martwą materię, sferę biologicznych sił i krystalicznych struktur.

Albo inaczej: opowieść Gombrowicza mówi jednocześnie o egzystencjalnym eksperymencie i o abstrakcyjnej podróży myśli. Jeśli tak jest, można widzieć w niej być może alegorię tego samego specjalnego typu, jakim była stara alchemistyczna parabola, gdzie często niezwykłe, czasem okrutne, brutalne czy obsceniczne wyobrażenia prezentowały figury myśli, transformacje przyrodniczych czy matematycznych konceptów. Być może tak rozumiał twórczość Gombrowicza Zbigniew Herbert, skoro autor *Ferdydurke* pojawia się niespodziewanie w jednym z epizodów *Martwej natury z wędzidłem*, przewrotnego eseju o podwójnym dnie, którego głównym bohaterem jest uprawiający nauki alchemiczne malarz holenderski Torrentius.

Uzupełnieniem maksymalnie złożonego obrazu narastania znaczeń w *Kosmosie*, „kosmosu graniczącego z chaosem", mógłby być wcześniejszy fragment. U Gombrowicza, w jego obrazie przestrzeni, odpowiadałby on doświadczeniu graniczącemu z ową sferą „ujednoliconego sensu", w kierunku której rozwija się przestrzeń *Kosmosu*, a w jego „historii stworzenia" odpowiadałby pierwszemu podziałowi – pierwszej dyferencjacji, pierwszemu wyłonieniu się znaczenia, ciemnemu początkowi. To tam „ciemność zaczyna wdrążać się w ciemność", w chwilę, w której to, co proste, jednorodne, zaczyna przekształcać się w złożone i zróżnicowane, w której zaczyna się ta specjalna ewolucyjna wędrówka, jak z tesselacji Eschera (ryc. 12). Obraz pochodzi, podobnie jak cytowany na samym początku tego artykułu fragment, z pierwszej części *Dziennika*, z drugiego zamieszczonego tam fragmentu prozy poetyckiej. Tak jak w pierwszym, świat wprowadzony zostaje najpierw w „wibracje":

> Wibracje zwiastowały, że płyniemy, ale… gdzie płyniemy, jak płyniemy?… A zatem, ubrawszy się pośpiesznie, wyszedłem na pokład. Działo się – deszcz. Szelest deszczu i jego krople znienacka zacinające w policzki, oraz mokre deski, uciekające daszki, poręcze i liny. Ale płynęliśmy. Ani jednego światła na statku, którego ciemność wdrążała się w ciemność, ale te dwie ciemności nie łączyły się z sobą, każda była osobno i wody nie widać, w ogóle nic wokół nie widać, jakby ktoś skonfiskował wszystko – i tylko deszcz wypełniający płynięcie w podwójnej ciemności. Płynęliśmy na północny zachód a w skutek wszechobejmującej nocy płynięcie nasze stało się, wraz z deszczem jedyną najwyższą ideą, zenitem wszechrzeczy. […] Płynęliśmy.[13]

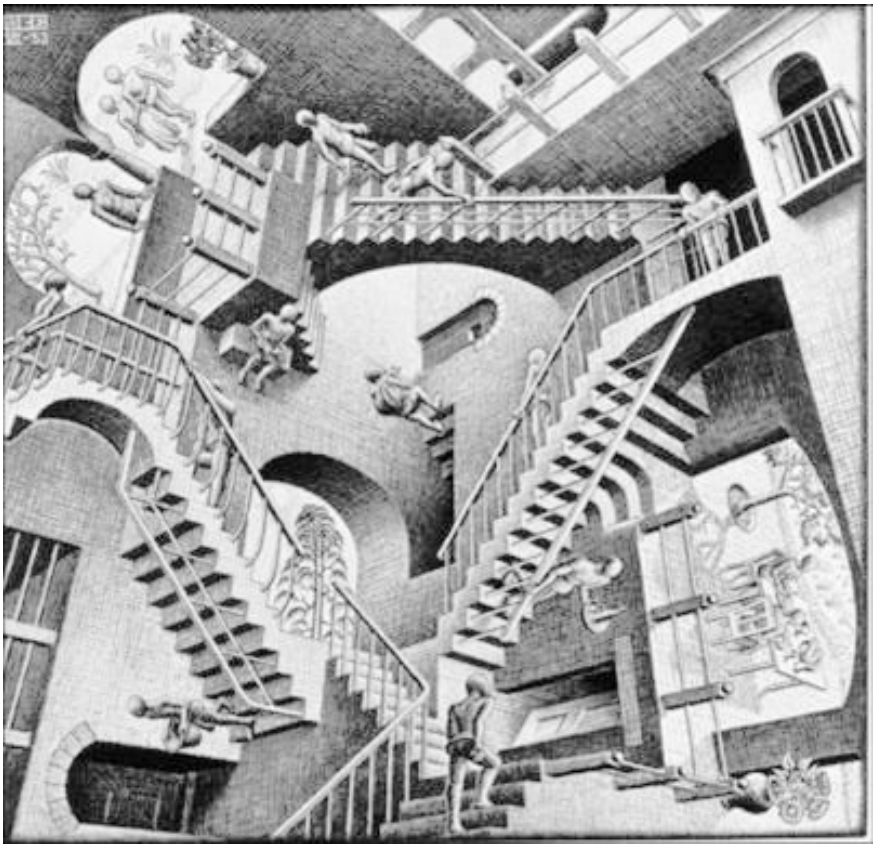
13 W. Gombrowicz *Dziennik (1953-1956)*, s. 259.

# Abstract

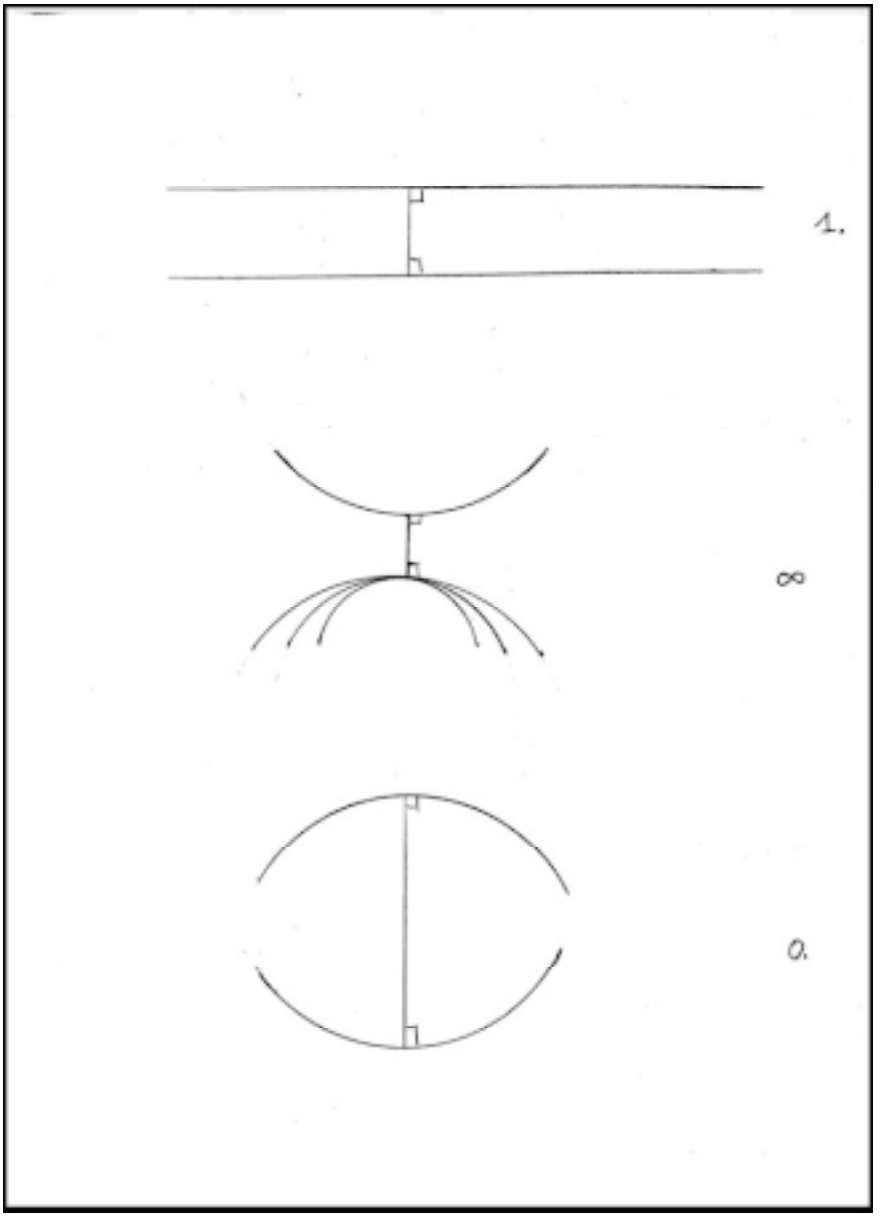
**Maria ZADENCKA**
**Stockholm University**

## Witold Gombrowicz: Scenes in a Non-Euclidean Space

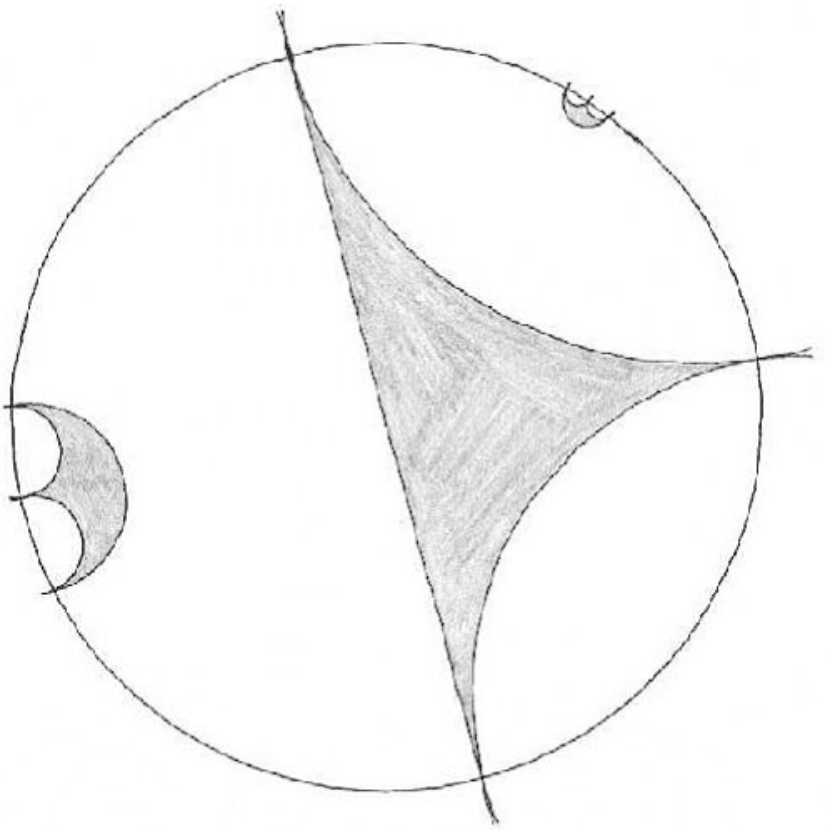
The author proposes a statement that Gombrowicz's imagination was 'geometric'. Two contemporary mathematical theories seem to be particularly useful for a reading of his early works, fragments of poetic prose of his *Diary* and the novel *Kosmos*. These include the crystallographic theory of 'tesselation', that is, regular division of the space, and the assumptions of non-Euclidean geometry, which, contradicting the primary intuitions on space, are devised for constructing models of infinity. The author compares Gombrowicz's prose against 'geometrical' prints of M.C. Escher, the artist who made use of, and developed, mathematical intuitions. Fragments of poetic prose and *Kosmos* were recently described as testimonies to eeriness, illegibility and decomposition of the world (Markowski, Neuger). The present article complements these characteristics by adding a paradoxical 'holistic' aspect derived from analysis of the way space is being built in those works.



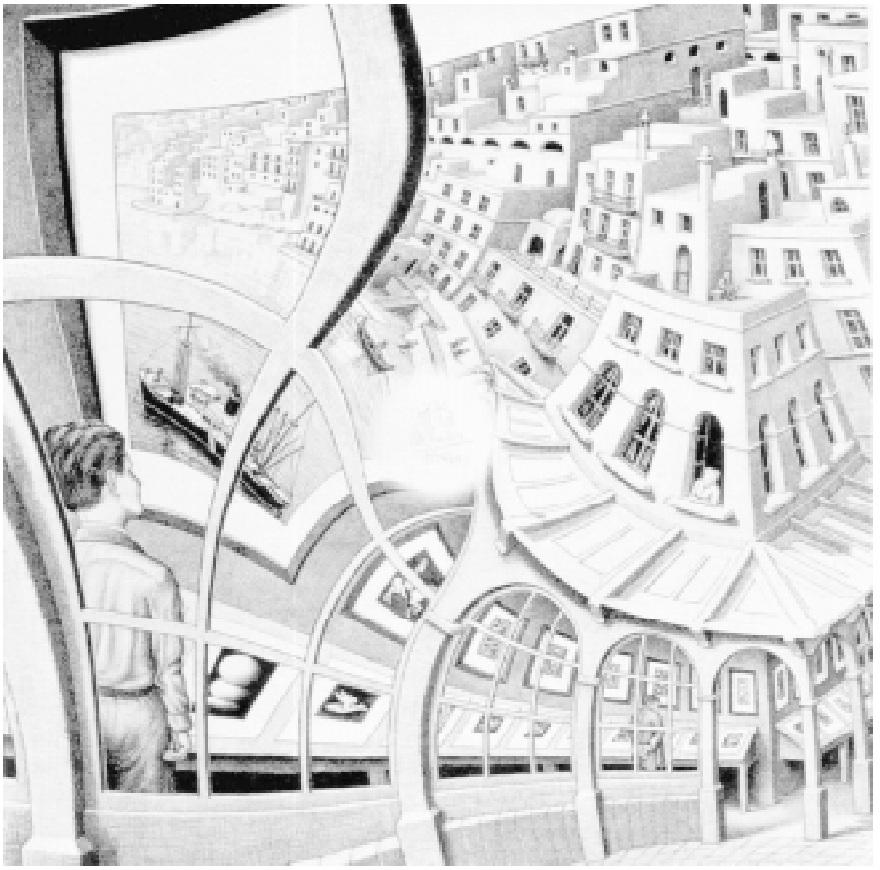
**Ryc 1.**
**M.C. Escher *Względność* (*Relativity*), 1953.**
**Litografia (277 x 292 mm)**



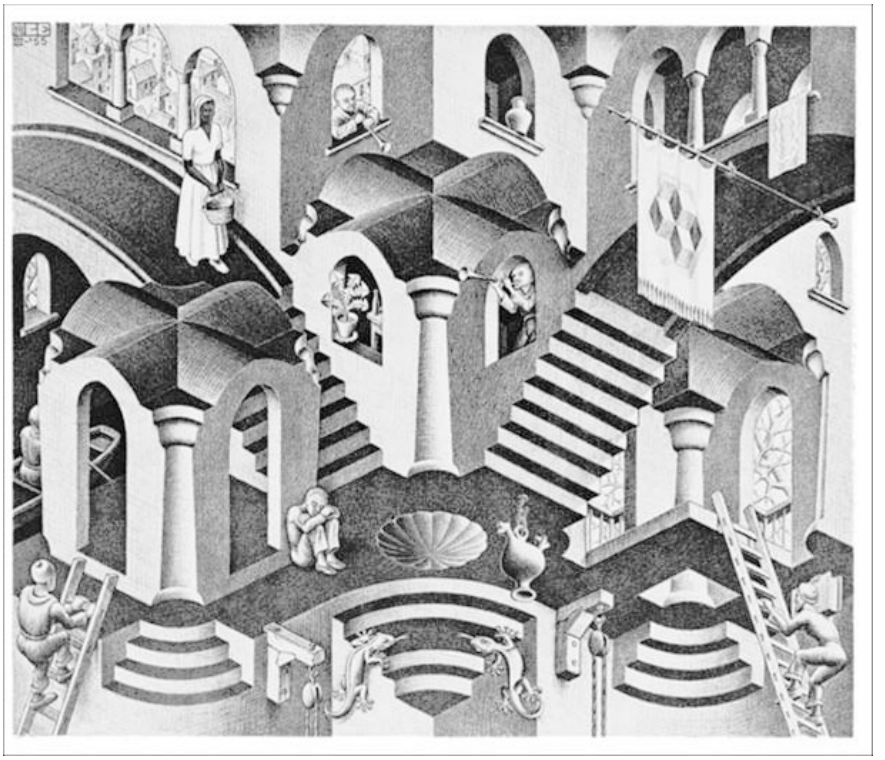

Ryc 2.
**Linie równoległe w geometrii „Euklidesowej" (u góry), „hiperbolicznej" (w środku), „eliptycznej" (na dole)**



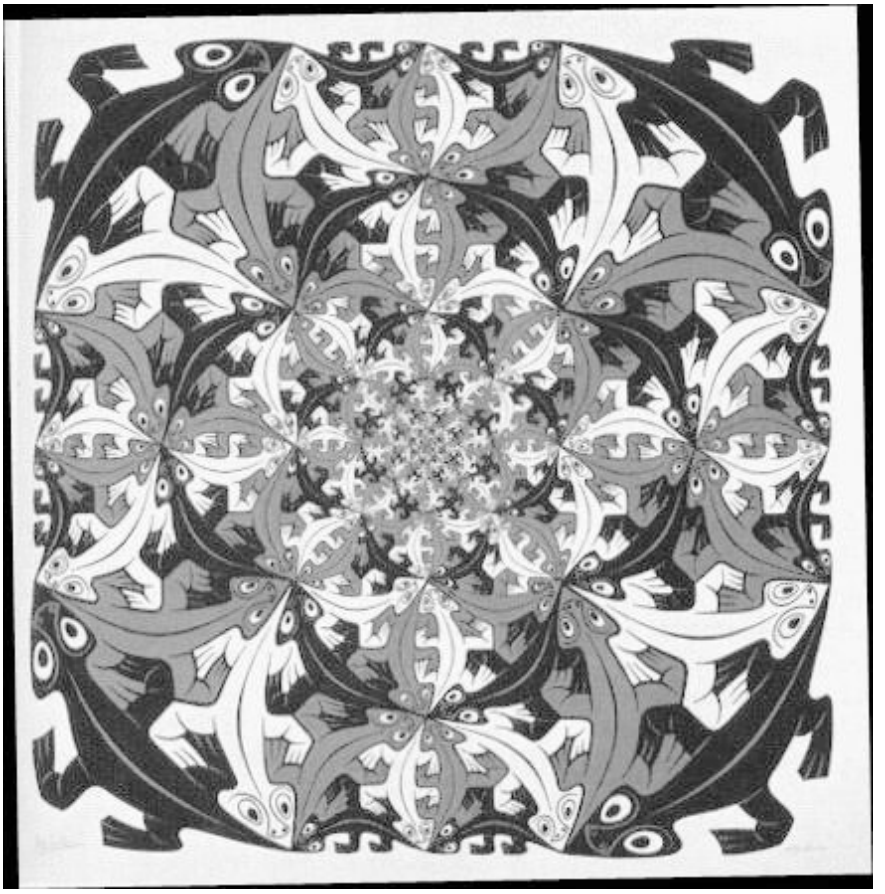
**Ryc 3.**
**Model Poincaré (Niclas Palmberg *Poincarés Modell För Den Hyperboliska Geometrin*, Åbo 2001).**
**Wszystkie trójkąty wpisane w koło mają tę samą powierzchnię**



Ryc 4.
M.C. Escher *Galeria Obrazów* (*Print Gallery*), 1956.
Litografia (319 x 317 mm)

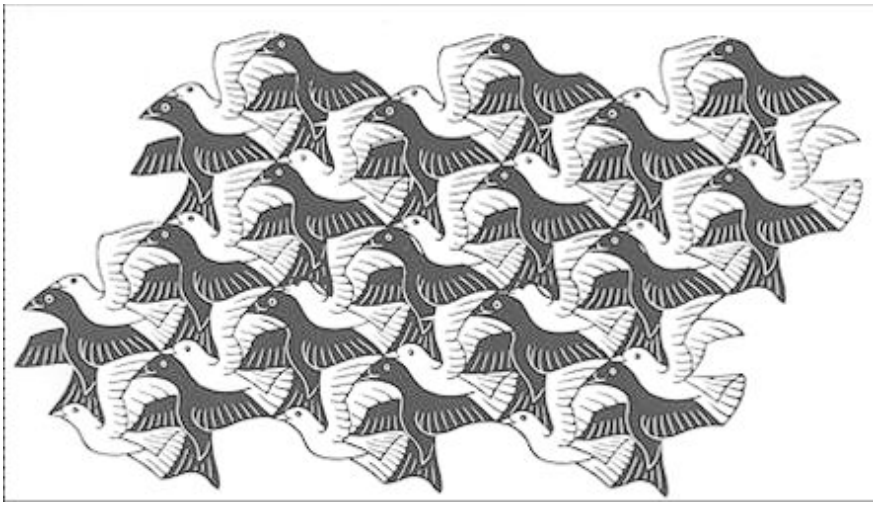


Ryc 5.
M.C. Escher *Wklęsły i wypukły* (*Convex & Concave*), 1955.
Litografia (275 x 335 mm)

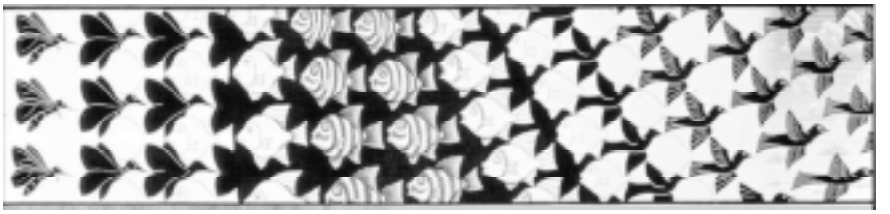


Ryc 6.
M.C. Escher *Coraz mniejsze* (*Smaller and Smaller*), 1956.
Drzeworyt (380 x 380 mm)

Ryc 7.
M.C. Escher *Porządek i chaos* (*Order and Chaos*) 1950.
Litografia (280 x 280 mm)

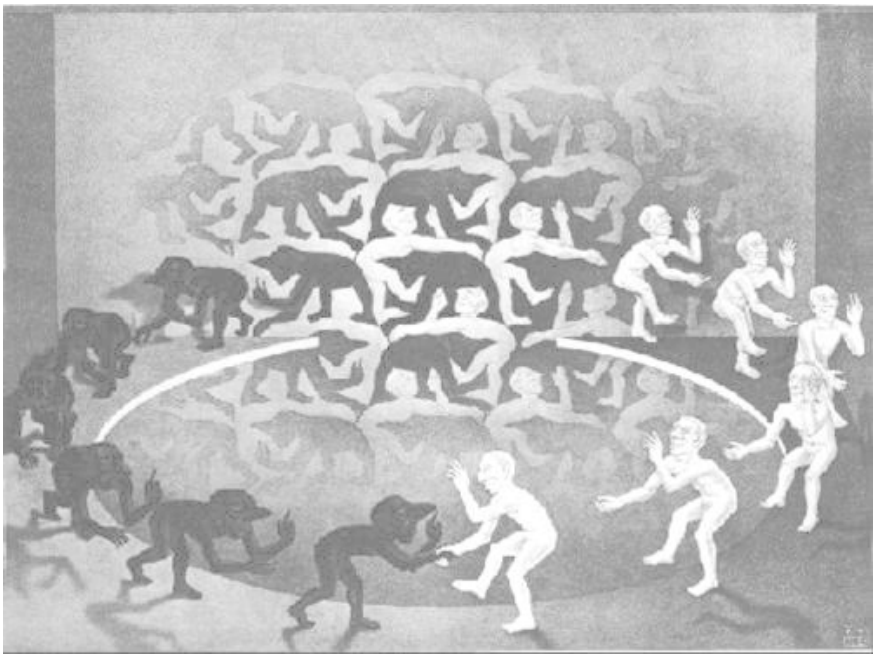


Ryc 8.
M.C. Escher *Regularny podział płaszczyzny: Ptaki* (*Regular Division of The Plane with Birds*), 1949.
Drzeworyt

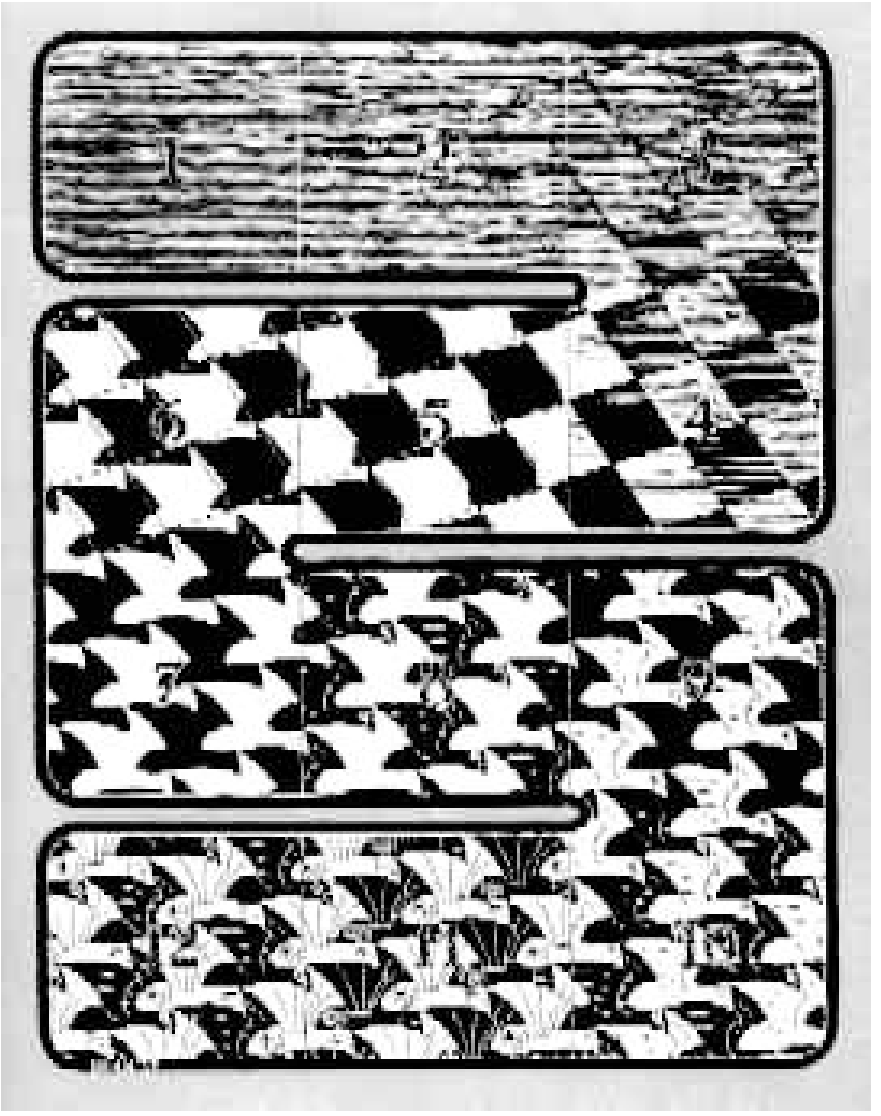


Ryc 9.
M.C. Escher *Metamorfoza II* (*Metamorphosis II*), 1939-1940 (fragment).
Drzeworyt (192 x 3895 mm)

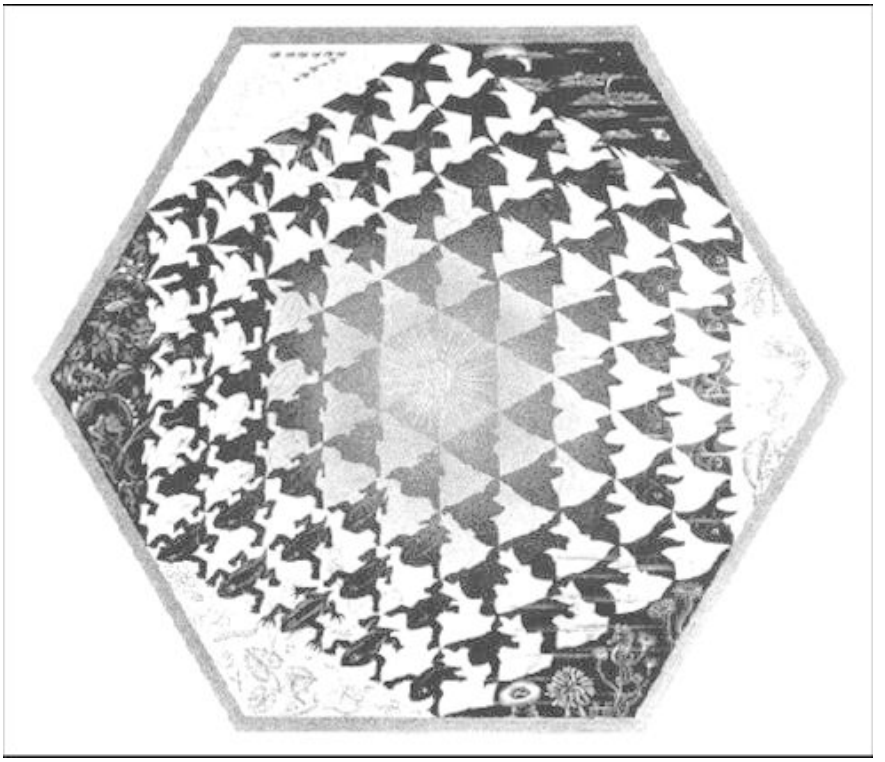
**Ryc 10.**
**M.C. Escher *Osiem głów* (*Eight Heads*), 1922.**
**Drzeworyt (325 x 340 mm)**



Ryc 11.
M.C. Escher *Spotkanie* (*Encounter*), 1944.
Litografia (342 x 464 mm)



Ryc 12.
M.C. Escher *Regularny podział płaszczyzny I* (*Regular Division of the Plane I*), 1957.
Drzeworyt (240 x 180 mm)



Ryc 13.
M.C. Escher *Słowo (Ziemia Niebo Woda)* (*Verbum [Earth Sky And Water]*), 1942.
Litografia, (332 x 386 mm)

**Bartosz MAŁCZYŃSKI**

# Paralaksy Tymoteusza Karpowicza[1]

> Świat cały idzie, jak by to powiedzieć, w stronę normy, na wprost, a pan od niej – na bok.[2]

## I.

Dla przypomnienia: dziesięć pierwszych rozdziałów *Słojów zadrzewnych* (zatytułowanych kolejno: *Przed każdą chwilą*, *Zwiastowanie*, *Nawiedzenie*, *Narodzenie*, *Nauka*, *Nauczanie*, *Kana Galilejska*, *Pojmanie*, *Ukrzyżowanie* oraz *Zmartwychwstanie*) posiada niezmienny, wewnętrzny układ. Typowa poetycka triada wygląda następująco: po lewej stronie mieści się wiersz zaczerpnięty z któregoś z wcześniejszych tomów Karpowicza (*Kamienna muzyka*, *Znaki równania*, *W imię znaczenia*, *Trudny las*, *Odwrócone światło*) – o czym przypomina czytelnikowi sygnatura zapisana kursywą u dołu stronicy[3] – natomiast po prawej, na tekstualnym marginesie, znajdujemy dwie (najczęściej dwie, zdarza się bowiem, że dwa razy więcej; zob. Sz, s. 54-61, 204-207) „paralaksy", czyli wiersze przedtem niepubliko-

---

1 Niniejszy tekst stanowi fragment przygotowanej do druku książki poświęconej w całości intertekstualnej lekturze *Rozwiązywania przestrzeni* T. Karpowicza.

2 T. Karpowicz *Dramaty zebrane*, wstęp A. Falkiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 162. W dalszej części stosował będę następujące skróty odnoszące się do tomów T. Karpowicza: (Sz) *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, posłowie A. Falkiewicz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999; (Oś) *Odwrócone światło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1972.

3 Nie zdecydował się poeta na zamieszczenie w *Słojach zadrzewnych* wierszy pochodzących z jego dwu najwcześniejszych zbiorków: *Żywych wymiarów* (Polskie Pismo i Książka, Szczecin 1948) i *Gorzkich źródeł* (Nakładem ZLP, Wrocław 1957).

wane, pochodzące z nieukończonego i nigdy nie wydanego w całości poematu polimorficznego *Rozwiązywanie przestrzeni*[4]. Należy dopowiedzieć, że rozdziały te (oprócz pierwszego, „nieewangelicznego") kończą się nieco innym układem, znanym z kolei z *Odwróconego światła* (oryginał – kopia artystyczna – kalka lub kalki logiczne).

W niniejszej rozprawce chciałbym skupić się na kategorii „paralaksy", na jej znaczeniu i uwikłaniu w Karpowiczowską obsesję strukturowania i porządkowania tekstów własnych i cudzych. Zacznijmy w związku z tym od kwestii terminologicznej, wyrażającej się w fundamentalnym pytaniu: czym jest „paralaksa"[5]? Termin ten pochodzi od greckiego słowa *parállaksis*, oznaczającego „zmianę" i pozostającego w syntaktycznym oraz semantycznym związku z czasownikiem *parallássein*, który znaczy tyle, co „odchylać się". Paralaksa to przede wszystkim „odchylenie". Piszę „przede wszystkim", gdyż kategoria ta posiada kilka różnych znaczeń, które postaram się tutaj, za podanymi w przypisie źródłami, pokrótce omówić.

W astronomii pojęcie to odnosi się do miary kątowej zmiany położenia ciała niebieskiego, zachodzącej w wyniku przesunięcia układu współrzędnych. Chodzi tu o zjawisko pozornej zmiany położenia obiektu na niebie względem innych obiektów, wynikające, na przykład, ze zmiany miejsca obserwacji. W metrologii (nauce o pomiarach) paralaksa dotyczy natomiast błędnego odczytu wskazań danego przyrządu pomiarowego, spowodowanego nieodpowiednim kątem patrzenia na owo urządzenie, wskutek czego linia wzroku, przechodząc przez element wskazujący (wskazówka w mierniku, słupek cieczy w termometrze itp.), pada na znajdującą się za tym elementem skalę odczytu w niewłaściwym miejscu. Różnica pomiędzy odczytem rzeczywistym a wartością odczytu poprawnego nazywana jest „błędem paralaksy".

---

4 Jest jednakże kilka wyjątków, gdzie zarówno po lewej, jak i po prawej stronie mamy do czynienia z tekstami oznaczonymi sygnaturą *Rozwiązywanie przestrzeni* (zob. Sz, s. 204-207, 218-221 oraz 322-326).

5 Oto źródła, z których czerpał będę wszelkie informacje nt. tego terminu:
http://encyklopedia.luman.biz/?title=paralaksa
http://encyklopedia.pwn.pl/lista.php?o=1&co=PARALAKSA
http://pl.wikipedia.org/wiki/Paralaksa
http://www.sailing.radzionkow.net/astronomy2.html#2
http://www.slownik-online.pl/kopalinski/D6B3732E3221410FC1256576007A4B4F.php

Nie jestem w stanie – z istotnych i dość oczywistych przyczyn – dodać w tej niełatwej dla humanisty materii zbyt wiele nowego od siebie, toteż wszystkie czynione tutaj uwagi dotyczące terminu „paralaksa" należy w akcie lektury opatrzyć jednym pojemnym cudzysłowem. Aby nie zacierać klarowności wywodu stawianiem na każdym kroku bibliograficznych drogowskazów, zdecydowałem się na ich całkowite wyeliminowanie i sprowadzenie do tego jednego przypisu. Pamiętać jednak trzeba, że w kilku kolejnych akapitach ów brak ma promieniować – niewidocznym światłem pousuwanych cudzysłowów.

W dziedzinie fotografii kategoria paralaksy oznacza niezgodność, niepokrywanie się obrazu widzianego w celowniku z obrazem fotografowanym (Rudolf Arnheim nazywa to odmiennością, „konfliktem" obrazów[6]). W rezultacie zdjęcie zostaje „obcięte" z którejś strony – obiekt nie mieści się po prostu w całości w granicach światłoczułego materiału lub wywołanej fotografii. Wolne od tego błędu są niektóre aparaty fotograficzne, w których celowanie odbywa się poprzez obiektyw. Błąd paralaksy maleje wraz ze wzrostem odległości od fotografowanego motywu[7]. Paralaksa jest więc, najogólniej rzecz biorąc, efektem niepokrywania się dwu obrazów, wynikającym z obserwowania obiektów z dwu różnych stron lub z różnych odległości od obserwatora. Nieprawidłowość ta objawia się najczęściej tym, że wspomniane obiekty zostają zobrazowane jako oddalone od siebie o pewną odległość kątową albo jako nachodzące na siebie.

Czym byłby zatem wobec powyższych, wstępnych uwag Karpowiczowski wiersz-paralaksa czy też wiersz „paralaktyczny"? Byłby on wierszem pozostającym w ścisłym związku z tekstem-"wzorcem", umieszczonym po lewej stronie rozkładówki, a jednocześnie wierszem „odchylonym" od tej tekstualnej „normy", „podstawy" w sposób nie do końca prawidłowy i przewidywalny, wierszem przesuniętym „na bok" względem tego „wzorca", niezgodnym i niepokrywającym się z nim, wierszem nieadekwatnym, a często i najzupełniej błędnym w tej swojej relacji do tekstu wyjściowego… Póki co, poprzestańmy na tych ciągle jeszcze niejednoznacznych ustaleniach i przejdźmy do przykładowej triady paralaktycznej w postaci nieprzypadkowego układu trzech wierszy (kolejno: *lampa dowolna* oraz dwie jej paralaksy, *świętojańskie noce* i *wykład pindara nad brzegiem mare tenebrarum*, Sz, s. 62-63).

---

6 Zob. R. Arnheim *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, WAiF, Warszawa 1978, s. 273.

7 Używając terminów fotograficznych, analizowała jeden wiersz Karpowicza A. Okopień-Sławińska (*Tymoteusz Karpowicz: „Poradnik fotografa"*, w: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Biuro Literackie, Wrocław 2006, s. 92-99). Autorka wyprowadzała z tejże analizy wnioski o charakterze bardziej ogólnym, odnoszące się do całej twórczości poetyckiej autora *Odwróconego światła*: „Gdyby […] chcieć opisać zawarte w nim [w wierszu pt. *Poradnik fotografa*] treści przedstawieniowe, można by – posługując się sprowokowaną przez tytuł analogią – przyrównać efekty osiągnięte przez Karpowicza do tych, jakie nieświadomie zdarzają się adeptom sztuki fotografowania, gdy kilka zdjęć utrwalą na tym samym odcinku filmu. Nie daje się wówczas ustalić bezspornie przynależności poszczególnych elementów do ich macierzystego otoczenia i wyobrazić sobie porządku kolejnych ujęć. Otrzymany obraz pozostaje fotograficznym palimpsestem, niejasnym, prześwietlonym wielością nieukładających się w jeden system znaków, szyfrem. Nie są to efekty właściwe fotomontażowi, gdzie heterogeniczne składniki podporządkowane celowemu zamysłowi kompozycyjnemu jednoczą się w zorganizowany układ nadrzędny. Poszczególne, wprowadzone przez Karpowicza motywy nie dopełniają się wzajemnie, nie tworzą w sferze przedstawień czy wyobrażeń nowego, bogatszego, bo do nich niesprowadzalnego, obrazu" (tamże, s. 97-98).

## Szkice

### 2.

Liryk pt. *lampa dowolna* pochodzi pierwotnie z tomu *Trudny las* z 1964 roku. Należy mu się kilka słów komentarza, gdyż jego to właśnie uczynił Karpowicz ową „normą", „podstawą", zasadniczym punktem odniesienia, „wzorcem" dla dwu wyżej wymienionych paralaks – to od niego paralaksy odchylają się „na bok", to na jego temat (albo przeciwko jego tematowi) rozgrywane są dwie poetyckie wariacje.

*Lampa dowolna* ogniskuje w sobie najbardziej podstawowe i najczęściej spotykane w całej twórczości Karpowicza całostki semantyczne – mowa jest tu bowiem przede wszystkim o ciele, a także o świetle, cieniu, drodze oraz rzece. Wątki cielesne, najbardziej wyeksponowane i odgrywające w tekście najważniejszą rolę, sygnalizowane są i uobecniane tak oto: podmiot wiersza posiada w swojej ręce „zmysł światła" i stara się „widoczniej" zejść sobie samemu z oczu, tak jakby usiłował odwrócić się plecami do lustra. Stamtąd – z dala od siebie samego, od własnego Ja – udaje się on ku tajemniczym „wielkim oczodołom cienia", gdzie „przewidziano" jego nogi, których dotąd, jak można domniemywać, nie miał albo po prostu nie widział. (Warto dodać, że wraz z owym odejściem od własnej tożsamości podmiot wiersza przestaje mówić o sobie per Ja – tylko na początku, przed wejściem w sferę cienia, używa on bowiem form „schodzę" oraz „słyszę", potem mamy już prawie same zdepersonalizowane bezokoliczniki: „pić", „wytoczyć", „odgarnąć", „zapalić"). W obszarze „oczodołów cienia" przemawia do niego „przybłąkany grzebień", który pyta jego włosy o drogę. Swoistość przestrzeni, w której podmiot wiersza aktualnie przebywa i w której, jak się okazuje, nietrudno się zagubić, charakteryzuje on również poprzez aspekty somatyczne:

> pewności głowy nikt tu nie ma
> ni szyi prawie już zdawkowej
> pewny jest tylko cień na wszystko
> bezodblaskowo położony
> (Sz, s. 62).

Ale to jeszcze nie wszystko. Mówi się tu także o „kolanach" w kontekście „rzeki", z której się pije i w której pływają „pstrągi zmącone przypadkowo" (jest to więc zapewne, przynajmniej aż do chwili pojawienia się człowieka, woda czysta, jak gdyby dopiero co wypłynęła ze źródła).

Ciało jest w wierszu Karpowicza bardzo ściśle związane ze światłem, jest ono bowiem jego nośnikiem. Ale to nie oczy odpowiadają za postrzeganie i przetwarzanie światła, choć sporo się o nich i o widzeniu tutaj mówi („widoczniej schodzę sobie z oczu", „tam przewidziano moje nogi"). „Zmysł światła", jak już wspominałem, mieści się „jakby w ręce". To właśnie ręka została wybrana, wyróżniona „między przedmiotami", by pełnić tę istotną funkcję. Jej przeznaczenie i „rola" określone zostają w puencie poematu:

> teraz jest wielka rola ręki
> odgarnąć ręce stu kelnerów

zapalić aż pod stopy lampę
dowolną na królewskim stole
(Sz, s. 62).

Widzi się więc wyłącznie dzięki ręce, to ona przynosi ze sobą „lampę dowolną" i stawia ją tam, gdzie najwidoczniej jest potrzebna albo gdzie jej po prostu brak – „na królewskim stole". To ręka przynosi oświecenie w sferę, w której panują ciemności, w której cienie „stu kelnerów" podających do stołu rzucają się we wszystkie strony i na wszystko dookoła. Ale „zmysł światła" to przecież coś zgoła innego od zmysłu wzroku. Karpowiczowska „ręka" nie tyle bowiem „widzi", co raczej – umożliwia widzenie, generując światło, przynosząc je ze sobą i decydując o tym, gdzie będzie ono świeciło. Przestrzeń platońskiej jaskini przeobraża się w tym liryku w teatralne wnętrze jakiegoś pałacu albo zamku.

Ta dialektyka ciemności i światła zostaje w wierszu Karpowicza wsparta i dookreślona poprzez antynomię wolności i zniewolenia, a ściślej rzecz ujmując – wolności i władzy. Jak czytamy: wolność „rodzi się" tam, gdzie nie ma pewności i gdzie „pewny jest tylko cień na wszystko". Cień otwiera obszar pełen możliwości, pod jego zasłoną może się wydarzyć wszystko i wszystko jest dozwolone. Władzę ma więc ten, kto jest w stanie decydować o świetle i ułożeniu wszelkich przedmiotów wokół niego i kto w związku z tym kontroluje ruchy i kształty padających cieni. Jak mówił sam poeta, „problem cieni" zależy przecież głównie od tego, „gdzie ustawimy źródło światła […]; jeśli będzie wiele źródeł światła, to tyle będziemy mieć swoich cieni"[8]. Dlatego też tak ważne jest, aby przedrzeć się przez wszystkich tych, którzy mogą mieć znaczący wpływ na światło, którzy je zasłaniają albo uniemożliwiają jego zapalenie „na królewskim stole", a więc w samym środku, w centrum pałacu. W grę nie może więc tutaj wchodzić „wiele źródeł światła", lecz tylko jedno, kontrolowane przez jedną (jedyną?) „rękę".

Jak rozumieć tytułową „dowolność" lampy? Wydaje się, że kategoria ta odsyła przede wszystkim do kwestii wyboru miejsca, w którym stawia się owo narzędzie. A postawić je można i użyć gdziekolwiek, tyle tylko, że od tej decyzji zależy niemalże wszystko. To, w jaki sposób i gdzie zostanie ulokowane źródło światła, determinuje kształt i wygląd całej przestrzeni dookoła, całego świata konstytuowanego i określanego przez światło, ale i przez – nieuchronnie i nieodwołalnie z nim związane – cienie. „Lampa dowolna" może więc świecić jakkolwiek i gdzie bądź, nic nie może ograniczać promieni jej światła, ważne jest jedynie to, aby cienie rzucane były „bezodblaskowo", w sposób w pełni kontrolowany i przewidywalny, dzięki źródłu ulokowanemu, pewnie i na przekór wszelkim trudnościom, w samym centrum przestrzeni, w Karpowiczowskim *axis mundi*, przeobrażonym nie po raz pierwszy w *axis lucis*.

8 *Karpowicz mówi, Karpowicz czyta wiersze (odtworzone z taśmy)*, cz. 1, „Przecinek" 2001 nr 11, s. 9.

## Szkice

### 3.

A teraz ten wieczór sławny
Święćmy jako zwyczaj dawny:
Niecąc ognie do świtania,
Nie bez pieśni, nie bez grania![9]

Paralaksę pierwszą[10] do wiersza *lampa dowolna* stanowi liryk *świętojańskie noce* (Sz, s. 63). Znajdujemy w nim bardzo swoisty opis pewnej Sobótki, w czasie której – jak wiadomo – zwykle obchodzi się starosłowiańskie święto letniego przesilenia Słońca, kiedy to mamy do czynienia z najkrótszą nocą w roku. Tę magiczną noc, która ma miejsce najczęściej z 23 na 24 czerwca, nazywa się także „nocą świętojańską" albo „nocą kupalną". Warto przypomnieć pokrótce, że obchody tego święta polegały głównie (i wciąż polegają) na rozpalaniu wielkich ognisk, wrzucaniu w nie rozmaitych ziół, wróżeniu oraz tańczeniu wokół ogromnego płomienia, co miało zapewnić zdrowie, urodzaj, płodność oraz zamążpójście, a także służyć zaklęciu nowego, pomyślnego początku. Ale w Karpowiczowskim ceremoniale nie biorą udziału żadne panny, nie płonie też żadne wielkie ognisko. W centrum pogańskich wydarzeń umieścił bowiem poeta pewnego „filozofa", który na maleńkim płomieniu wydzielanym przez równie małego robaczka świętojańskiego „smaży" sobie przedziwną pieczeń:

eidetyczną połać czerwca
plaster toposu z uda żygolaka lipca
(Sz, s. 63)

„Czerwiec" to nie tylko nazwa miesiąca, pod koniec którego odbywa się wspomniany rytuał, ale także nazwa jeszcze innego owada, który ma filozofowi dostarczyć pożywienia, bowiem „przed chwilą" powrócił on wygłodniały z daleka, „od magellana", z pewnej małej wysepki. Owad ten należy oczywiście do rodziny czerwców, roślinożernych szkodników, spośród których kilka gatunków cechuje to, iż samce ulegają całkowicie dominacji samic i giną zaraz po ich zapłodnieniu (być może to właśnie w związku z tym mówi się tutaj o „żygolaku", kojarząc od razu to pojęcie z „lipcem" i konstytuując w obrębie tych dwu wersów specyficzną grę obustronnych podstawień). Dlaczego filozof wybrał sobie na posiłek po długiej podróży powrotnej akurat tego niewielkiego (a przez to zapewne niezbyt pożywnego) insekta? Trzeba zauważyć, że filozof smaży nie tyle korpus robaczka, który w kontakcie z płomieniem zamieniłby się od razu w popiół, ile jego „eidetyczną połać". Co to oznacza? Słowo „eidetyczny" pochodzi od greckiego *eidos*, oznaczającego wygląd, kształt, formę albo postać czegoś, ale także istotę rzeczy – i właśnie to

9 J. Kochanowski *Pieśń świętojańska o Sobótce*, w: tegoż *Utwory wybrane*, wyb. i posł. M. Tomczak, Unikat, Białystok 2002, s. 113.

10 Karpowiczowskie paralaksy numerowane są w sposób ciągły. *Świętojańskie noce* oraz *wykład pindara nad brzegiem mare tenebrarum* to zatem paralaksy 31. i 32.

ostatnie znaczenie wydaje się odgrywać ważną rolę w omawianym tutaj wierszu. Kategoria *eidos* pozostaje bowiem w ścisłym związku z platońskim pojęciem „idei", co w konsekwencji musi prowadzić do zidentyfikowania Karpowiczowskiego „filozofa" z Platonem. Przemawia za tym dodatkowo fakt, iż swoją koncepcję dwu światów, świata idei i świata fenomenów, przedstawił Platon w księdze siódmej *Państwa* za pomocą obrazowej metafory jaskini, wewnątrz której płonie ognisko, a jego światło – padające na plecy ludzi przytwierdzonych kajdanami do ściany, zwróconych twarzą do niej – sprawia, że na ścianie tej, niczym na jakimś metafizycznym ekranie, pojawia się mnogość ruchomych cieni, u Platona będących metaforycznymi odpowiednikami elementów świata rzeczywistego[11]. Opowieść ta jest ponadto, z punktu widzenia lektury Karpowiczowskiego liryku, o tyle ważna, że pojawiają się w niej – tak jak w ostatnich wersach *świętojańskich nocy* – wątki teatru, sceny oraz publiczności[12], co sprawia, że sytuacja jeńców uwięzionych na dnie jaskini przeobraża się w metafizyczny spektakl z ich udziałem w roli głównej.

Platon przygotowuje zatem na tę swoją małą ucztę posiłek nie tyle z czerwcowego konkretnego (i łatwopalnego) *physis*, ile raczej z jego istoty (*eidos*), z tego, co w nim najbardziej fundamentalne, ogólne i wzorcowe względem późniejszej, konkretnej już i cielesnej postaci. Można powiedzieć, że w poetyckiej wykładni Karpowicza ten wielki filozof z Aten zaspokaja swój głód wyabstrahowanymi ideami i kulturowymi toposami, tyle że ta jego pozornie niepalna, abstrakcyjna potrawa (a więc *de facto* myślowa „synteza") i tak zostaje strawiona przez płomień świetlika w jednym ułamku sekundy.

Jak już wspominałem wcześniej, autor *Uczty* dopiero co powrócił z dalekiej podróży, „od magellana",

> z wyspy tak małej tam gdzie go zjedzono
> by powiększyć świat
> (Sz, s. 63).

Można domniemywać, że Karpowiczowi chodzi tutaj o wyspę Mactan, wchodzącą w obręb Archipelagu Filipińskiego, bowiem właśnie tam 27 kwietnia 1521 roku zginął z rąk tubylców Ferdynand Magellan, słynny portugalski żeglarz i odkrywca[13]. Ponadto poeta zdaje się tutaj sugerować, że podróżnika w całości zjedli

11 Zob. Platon *Państwo, Prawa (VII ksiąg)*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 1997, s. 220 i nn.

12 „Z góry i z daleka pada na nich światło ognia, który się pali za ich plecami, a pomiędzy ogniem i ludźmi przykutymi biegnie górą ścieżka, wzdłuż której widzisz murek zbudowany równolegle do niej, podobnie jak u kuglarzy przed publicznością stoi przepierzenie, nad którym oni pokazują swoje sztuczki" (tamże, s. 220).

13 Postać Magellana pojawia się także w PRÓBACH BALETU (Sz, s. 270-271), gdzie mowa jest o jego „flagowym okręcie" zaganianym „zawsze do tornistra ucznia geografii".

mieszkańcy wyspy[14], toteż dla obecnego tam Platona nie zostało już nic – dlatego musiał on wrócić do siebie i naprędce sporządzić sobie jakiś posiłek, aby nie umrzeć z głodu.

Ale kolacja Platona nie ogranicza się jedynie do abstrakcyjnej potrawy z istoty czerwca. Filozof piecze też nad płomieniem świetlika „dziwne słowa podróżnika", odwracając je na tym swoim metafizycznym grillu niczym kiełbaski. Cała druga część wiersza opatrzona została cudzysłowem[15], więc traktować ją należy właśnie jako bardzo szczególny cytat z Magellana. Dlaczego szczególny? Choćby dlatego, że ów podróżnik przywołuje teksty, których ani on, ani Platon nie powinni znać, ponieważ w chwili ich powstania już od wielu lat nie żyli. Mam tutaj na myśli dwa dzieła Williama Szekspira (*Sen nocy letniej* oraz *Hamleta*), których niemożliwa obecność w przestrzeni wypowiedzi Magellana stanowi istotną i niezbywalną część jej semantyki. Cytowane przez Platona (i opiekane, a więc jeszcze „surowe", przygotowywane dopiero do spożycia) słowa podróżnika (który także cytuje, tyle że Szekspira) to bowiem swoista rada albo zalecenie, w pamięci przywiezione przez filozofa z dalekiego Mactanu.

Czego dotyczy owa dyrektywa? Została w nią wpisana pewna gradacja, przede wszystkim bowiem

> trzeba po nocach świętojańskich chodzić
> z życiem otwartym w księdze
> licząc tylko na błysk robaczków świętojańskich
> rozjaśniających sens słowa: człowiek […]
> (Sz, s. 63).

Odwołanie się do tradycyjnego toposu (życie jako otwarta księga) oraz nawiązanie do *Snu nocy letniej* Szekspira (za chwilę do niego powrócę), a ponadto motyw chodzenia – to typowe elementy Karpowiczowskiej antropologii, w ujęciu której człowiek to istota, która skazana jest na błądzenie poprzez noc ku światłu i której nazwa powinna mieć jasny sens, jeśli chce się jej w ogóle używać w odniesieniu do kogokolwiek. Karpowiczowska księga z ludzką twarzą musi być ponadto (nie)możliwa do przeczytania, a czytać można jedynie to, na co pada choćby odrobina światła (tak jak w wierszu *non omnis moriar* (Sz, s. 237), w którym mowa jest o „świecy" mającej po śmierci rozjaśnić tę część twarzy poety, która była „prawdziwa", ale za życia „nikt nie mógł jej dojrzeć / w ciemnościach"). W lekturę ludzkiej twarzy wpisana jest zatem nieodwołalnie śmierć człowieka. Po niej jednak wcale nie następuje, jak u Szekspira, „milczenie". Drugim aspektem tej antropologicznej gradacji, o której wspominałem, jest bowiem „reszta", bardziej jednak Magellanowska niż Hamletowska:

14 Wątki kanibalistyczne znaleźć można ponadto w Oś (s. 240) i Sz (s. 121). Przypomnijmy, że kanibalem jest poniekąd także Karpowiczowski Czerwony Kapturek, który zjadł zarówno wilka, jak i swoją babcię (Sz, s. 29).

15 Zob. też Sz, s. 13, 163, 237.

> […] reszta jest podróżą dookoła świata nie milczeniem
> jak będzie tego chciał kiedyś książę szekspir
> który w jakiś czarodziejski sposób
> nauczył się hodować latające światło
> ale go także jak wiesz barbarzyńcy
> co wieczora zjadają na scenie
> (Sz, s. 63).

Trzeba tutaj nadmienić, że ostatecznie Ferdynand Magellan nie opłynął świata, jego wyprawa uzmysłowiła jednak ludziom mu współczesnym, że jest to w ogóle możliwe. Karpowiczowska „podróż dookoła świata" jest więc podróżą niedokonaną, niezwieńczoną, której cel nie może zostać osiągnięty za życia, co wcale nie znaczy, że nie zostanie on osiągnięty po śmierci podróżnika.

Zarówno „świetlik", nad którego płomieniem Platon smaży sobie abstrakty i słowa (tę swoją „syntetyczną" kolację), jak i „błysk robaczków świętojańskich" oraz „latające światło", to reminiscencje Szekspirowskiej komedii *Sen nocy letniej*, która, jak pamiętamy, traktuje o pewnej świętojańskiej nocy, w czasie której kilka par kochanków przeżywa swoje miłosne perypetie w środku lasu i przy świetle księżyca. Oto wersety, do których przede wszystkim odwołuje się Karpowicz (słowa te pochodzą ze sceny pierwszej aktu trzeciego komedii, a wypowiada je do „duszków" ich królowa Tytania, która prosi o doprowadzenie do jej kwietnego łoża – tkacza Dupka):

> Bądźcie uprzejme i miłe dla niego –
> Biegnijcie przed nim fikając koziołki,
> Morele, figi i morwy mu dajcie,
> I winogrona dla niego zrywajcie.
> Trzmielom skradnijcie ich miodu woreczki,
> Z ich nóg woskowych skręćcie nocne świeczki;
> Świetlików wzrok je zapali płomienny,
> By w łoże trafił miły, gdy jest senny.[16]

Wygłos wiersza *świętojańskie noce*, traktujący o „barbarzyńcach", którzy każdego wieczora „zjadają" Szekspira „na scenie", odwołuje się zarówno do bliżej niedookreślonych (jak można domniemywać: tendencyjnych i ideologicznych) wykładni scenicznych dzieł autora *Romea i Julii*, jak i do – a uwagę tę artykułuję tutaj w ramach lekturowej hipotezy – fragmentu sceny trzeciej aktu czwartego *Hamleta*, w którym Król zapytuje głównego bohatera sztuki o Poloniusza, a duński książę odpowiada, że jest on na „wieczerzy": „Nie tam, gdzie sam je, lecz gdzie go jedzą"[17] polityczne robaki. Do *Hamleta* powrócę jeszcze w końcowej części niniejszego tekstu, tymczasem przyjrzyjmy się drugiej paralaksie.

---

16 W. Szekspir *Sen nocy letniej*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 54.

17 W. Szekspir *Hamlet*, przeł. W. Tarnawski, oprac. S. Helsztyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 173-174.

## 4.

*Wykład pindara nad brzegiem mare tenebrarum* (Sz, s. 63) to 32. „odchylenie", a zarazem druga paralaksa do (od) wiersza *lampa dowolna*. Oto ów poetycki wykład:

> światło jest trudne: bez lampy bez słońca bez gwiazd
> ale jestem ja – błysnął świetlik ratując lampy słońce i gwiazdy
> zajaśniała pierwsza litera Pisma
> stał się cień więc zginęła samotność
> (Sz, s. 63).

Wiersz przemawia w co najmniej dwu wymiarach znaczeniowych równocześnie, Karpowicz rozwija bowiem konsekwentnie człony tytułowej łacińskiej metafory *mare tenebrarum* i sytuuje je równolegle względem siebie: z *tenebrarum* wiąże aspekt kosmogoniczny, oparty na opozycjach typu światłość/ciemność, niebyt/byt, z *mare* zaś – wątek morskiej podróży. Każdej z płaszczyzn należy się kilka słów omówienia.

*Wykład pindara* w sposób bezpośredni nawiązuje do biblijnej Księgi Rodzaju i innych ksiąg genezyjskich, traktujących o mitycznym Początku, o powstawaniu bytu (tu: „Pisma" i „cienia") z niebytu (*mare tenebrarum*). *Creatio ex nihilo*. To przedstworzeniowe, „przedkształtne"[18] *nihil* („morze ciemności", ale także: „śmierci", „niemocy", „ślepoty", „niepewności", „nocy" – bo tyle w istocie znaczy łaciński rzeczownik *tenebrae*) opiera się w Karpowiczowskim akcie genezyjskim na ontologii negatywnej („bez lampy bez słońca bez gwiazd") i jest waloryzowane pejoratywnie, wiąże się bowiem z samotnością oraz trudem. (Trzeba w tym miejscu wspomnieć, że słowo *tenebrae* oznacza zarazem tę ciemność, która zapadła na trzy godziny przed śmiercią Chrystusa na krzyżu[19]; bardziej widoczny staje się więc tutaj – *via negationis* – związek omawianego liryku z osią semantyczną całej czwartej części *Słojów* opatrzonej ewangelicznym tytułem *Narodzenie*). *Creatio* natomiast, akt nacechowany pozytywnie (bo ocalający, ratujący), wyznaczają: „świetlik" (łac. *Lampyris noctiluca*, poruszająca się instynktownie „żywa lampa") oraz czasowniki: „błysnął" (w znaczeniu „zaświecił na moment" i „pojawił się"), „zajaśniała" oraz „stał się" („cień" zamiast „dzień" – na mocy potencjalnego, aktualizowanego dopiero w lekturze, paronimu). Czasowniki te konstytuują zarazem w obrębie liryku charakterystyczny genezyjski, kosmogoniczny porządek przyczynowo-skutkowy. Dodatnio waloryzowany jest w końcu sam cień, element, który przyczynia się (wynikowe „więc") do kresu przykrej

18 T. Karpowicz *Sztuka niemożliwa*, „Odra" 1976 nr 12, s. 46.

19 Podkreśla to Gadamer przy interpretacji wiersza P. Celana pt. *Tenebrae* (*Sens i zasłanianie sensu w poezji Paula Celana*, w: tegoż *Czy poeci umilkną?*, wyb. i oprac. J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, wstęp poprzedził K. Bartoszyński, Homini, Bydgoszcz 1998, s. 169.

samotności[20]. Cień stanowi tutaj czynnik współtworzący sytuację nowo powstałą: bezpieczną, pełną nadziei i otuchy.

W tym wymiarze znaczeniowym mamy ponadto do czynienia z czymś, co za Marią Podrazą-Kwiatkowską można by określić mianem symbolu genezyjskiego[21], a co pozwala odnieść zawarte w wierszu biblijne koneksje do problematyki twórczości poetyckiej w ogóle. Paralela między „światłem" i „słowem", obecna w sposób znaczący również w Biblii („Twoje słowo jest lampą dla moich kroków i światłem na mojej ścieżce" Ps 119 (118), 105, zob. też J 1, 1-9), konsekwentnie ogarnia bowiem cały tekst i każe rozumieć wyraz „błysnął" jako odpowiednik czynności werbalnej – „powiedział", „rzekł", a właściwie: „napisał". Czasownik ten wchodzi więc w szczególną fonetyczno-znaczeniową zażyłość (czy też „dźwiękowo-pojęciową wspólnotę", zgodnie z celnym określeniem Juliana Przybosia[22]) z wyrazem „Pismo". Wygląda to tak, jak gdyby odpowiedniość ta ukonstytuowana została mocą samego języka, co *notabene* nie dziwi aż tak bardzo, kiedy ma się na uwadze całą twórczość Karpowicza[23]. Pojawienie się świetlika, współtwórcy, któremu antropomorficznie udziela się tu głosu („ale jestem ja"), zdaje się oznaczać chwilowe wyzwolenie, ocalenie rzeczywistości – momentalny „przebłysk" prawdy, mogący przywodzić na myśl Heideggerowski *prześwit* albo Greimasowskie *quizzo*[24]. Rola tego

---

20 W kontekście omawianego wiersza interesujący jest fakt, że motyw samotnego Stwórcy był, jak wskazuje M. Eliade, motywem szczególnie rozpowszechnionym w mitach, legendach i podaniach ludowych: „Według jednej z tych legend, Bóg przechadzał się całkiem sam. Dostrzega swój cień i woła: Wstań, druhu!". Ponadto, niektóre mity akcentowały również twórczą niemoc Boga oraz trudności, jakie miały towarzyszyć aktowi kreacji (M. Eliade *Mefisto i Androgyn, czyli tajemnica pełni*, w: tegoż *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, wyb. i wstęp M. Czerwińskiego, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1993, s. 205-208). Podobny wątek odnajdziemy na przykład u Nietzschego (por. F. Nietzsche *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Zysk i sk-a, Poznań 2000, s. 246).

21 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków 2001, s. 154-166.

22 Formuły tej użył Przyboś przy analizie Mickiewiczowskich epitetów czyste/rzęsiste, sielskie/anielskie, górna/durna w słynnym eseju pt. *Wiersz-płacz* – zob. J. Przyboś *Czytając Mickiewicza*, PiW, Warszawa 1950, s. 134-136.

23 Za A. Okopień-Sławińską można powiedzieć, że w całej twórczości lirycznej autora *Trudnego lasu* „panuje prymat skojarzeń motywowanych przede wszystkim w płaszczyźnie językowej, bez odwołań do związków obserwowanych w świecie zewnętrznym" – A. Okopień-Sławińska *Tymoteusz Karpowicz…*, s. 96.

24 Zob. A.J. Greimas *O niedoskonałości*, przekł., posł. i słownik A. Grzegorczyk, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993, s. 32. Zob. też na ten temat: A. Grzegorczyk *Światłość i ciemność – kategorie współczesnej humanistyki*, w: tejże *Anioł po katastrofie. Szkice z filozofii kultury*, Instytut Kultury, Warszawa 1995. Nawiasem mówiąc, świetliki czy też robaczki świętojańskie to jedne z najbardziej ulubionych owadów Karpowicza (zob. Oś, s. 193 oraz Sz, s. 217).

owada w omawianym akcie kosmogonii jest niepoślednia i przyrównać ją można do ocalającej roli Zbawiciela, który mówi przecież: „Ja jestem światłością świata" (J 8, 12). Świetlik ratuje pogrążoną w morzu nocy prawdę, wydobywa słowo z milczenia i całym swoim, chwilowym i instynktownym, istnieniem rozjaśnia sens wędrówki.

Jak już wspominałem, równolegle z wątkiem genezyjskim, wyprowadzonym z drugiego członu tytułowej metafory, rozwija się drugi, oparty na motywie żeglowania ku światłu[25], a związany z łacińskim *mare*. Ta samotna żegluga po morzu ciemności – początkowo błędna i żmudna (na mocy analogii pomiędzy wyrażeniem „światło jest trudne" a określeniami typu „trudna podróż" czy „trudna droga") – zdaje się prowadzić donikąd. Brak nawigacyjnych wskazań („bez lampy bez słońca bez gwiazd"), dających jakiekolwiek rozeznanie, uniemożliwia rozjaśnienie drogi i bezpieczne dotarcie do celu, do brzegu. Tę trudną podróż bez kompasu, początkowo bezładną morską eksplorację, odbywającą się na domiar złego przy niekorzystnej pogodzie, nocą – ratuje pojawienie się świetlika, żywej latarni (ów owad sam zapewne musi czuć się nieco zagubiony, zważywszy na fakt, że robaczki świętojańskie żyją przeważnie przy lasach, a więc na brzegu). W tym kontekście świetlik wyzwala ze ślepoty, daje moc do płynięcia, ratuje przed śmiercią, zapewnia żeglarzowi (żeglarzom?) bezpieczne położenie. Robaczek zdaje się wskazywać cel, dawać nadzieję, to dzięki niemu jaśnieje „pierwsza litera Pisma" (niczym gwiazda betlejemska, prowadząca do miejsca narodzin Zbawiciela). To za sprawą owada *mare tenebrarum* przeobraża się na ułamek sekundy w *mare lucis*. Dokonuje się zaklęcie dobrego początku, zawiązanie pomyślnej inicjacji, ukonstytuowanie jakiejś, bliżej nieokreślonej, wspólnoty.

Ale do całkowitego i, co ważne, trwałego rozjaśnienia nie dochodzi. Wraz ze światłem, ze wschodzącą „literą Pisma", wraz z rodzącą się jutrzenką słowa, pojawia się („staje się") cień i jest on w wierszu, jak wspominałem, waloryzowany pozytywnie, mimo że niesie ze sobą mnogość negatywnych konotacji kulturowych (na przykład zgodnie z pobrzmiewającym tu tonem platonizmu[26] jego obecność może się odnosić do niedoskonałości stworzonego *ex nihilo* świata, gdyż cień, jako

25 O toposie żeglarza i jego powiązaniu z problematyką tworzenia pisze E.R. Curtius *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997, s. 136-139.

26 Jak wiadomo, do filozofii idealistycznych nawiązywali swego czasu symboliści. W tym kontekście ciekawi fakt, że eksplorując i opisując sfery tego, co niewyrażalne, stosowali oni określenia typu: „morze tajni", „ocean wewnętrzny" (Przybyszewski), „wody Nieświadomego" (Laforgue), a także *mare tenebrarum* (Maeterlinck) – zob. M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika…*, s. 23-24. Na związki liryki Karpowicza z poetyką symbolizmu wskazywali: J.J. Lipski *Ku intelektualistycznemu symbolizmowi*, w: *Podziemne wniebowstąpienie…*; K. Grela *Karpowicz*, „Poezja" 1973 nr 5, s. 84; J. Trznadel *Poetycki spór o uniwersalia*, w: tegoż *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 236.

kopia, ułomne odbicie tego, co idealne, reprezentuje przecież „etap najbardziej oddalony od prawdy", będąc zarazem symbolem „o nieskończonych możliwościach interpretacji"[27]). Za Christianem Boltanskim podkreślmy jeszcze jedno: w języku greckim (języku Pindara) słowo „cień" oznacza „pisanie światłem"[28]. Skoro zatem samo światło w swojej czystej postaci stanowi rzecz „trudną", nieosiągalną czy niemożliwą, to pozostaje jedynie „pisanie", operowanie nim, a właściwie „pisanie" ku niemu, nieustające doświadczenie, permanentna podróż, proces, który dokonuje się w zasięgu piszącej ręki rzucającej światłocienie na kartkę papieru – w przestrzeni *mare tenebrarum*.

Cień jest ambiwalentny: z jednej strony stanowi coś, co przypomina ciemność („Gdzie światło jest najjaśniejsze, cień jest najciemniejszy", pisał Goethe), z drugiej zaś, na mocy potencjalnie paronimicznego pokrewieństwa, przywodzi na myśl to, co jest jej zaprzeczeniem czy też całkowitym zniesieniem – dzień. „Pisanie światłem" wymyka się więc antynomiom typu światłość/ciemność, prawda/kłamstwo itd. Takie „Pismo" w tej samej chwili umożliwia i uniemożliwia dotarcie do brzegu *mare tenebrarum*, nie pozwala na ostateczne zwieńczenie metaforycznie rozumianej żeglugi, a tym samym – na zbliżenie się do rzeczy albo prawdy. Dookreślmy to zatem jeszcze inaczej: „Pismo" separuje (cień daje pozorne tylko poczucie wspólnoty) i przybliża, rozjaśnia i zaciemnia, prowadzi piszącego w tę i w przeciwną stronę, a wszystkie te jego walory wzajemnie się konstytuują i uzupełniają.

Przestrzeń morskiej eksploracji stanowi w *wykładzie pindara* sam język i jedynie w tym znaczeniu dewizą naczelną zdaje się tu być słynne *navigare necesse est*, które można by z powodzeniem przeobrazić w *scribere necesse est*. Co ważne, cały ten metaliteracki, zmetaforyzowany wywód Pindara z Teb[29] na temat tak osobliwej peregrynacji przez „morze ciemności", „morze języka", będący swego rodzaju zracjonalizowanym wyjaśnieniem określonej trudności, jej omówieniem i próbą przezwyciężenia – skupia się w pierwszej kolejności na samym pryncypium: na świetle. To pryncypium stanowi jednak, podkreślmy raz jeszcze, wartość wysoce ambiwalentną i „trudną", tak jak ambiwalentne i trudne jest samo pojęcie prawdy. Bezpośredni i długotrwały kontakt ze światłem musiałby bowiem, wcześniej czy później, doprowadzić do rezygnacji, bolesnego oślepienia, paradoksalnego rozminięcia się z prawdą. Poecie pozostałoby wówczas albo zamilknąć zupełnie (co nie wchodzi w grę, skoro „reszta jest podróżą […] nie milczeniem" (Sz, s. 63), albo rozpaczliwie wykrzyknąć: „nie mogę źle cię widzę to wszystko nieprawda / wszystko jest prostsze"[30]. Jest jednak i trzecia droga: pogodzić się, uznać współistnienie

27 V.I. Stoichita *Krótka historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2001, s. 24 i 70.

28 Zob. tamże, s. 193.

29 W *secansie alfa* do wiersza OCALENIE ORFEUSZA znajdziemy taką oto wypowiedź przypisaną *Pindarowi II*: „język wyczerpie z serca nawet jego brak" (Sz, s. 305).

30 T. Karpowicz *Znaki równania*, PIW, Warszawa 1960, s. 46 (wiersz pt. *Kot*).

światła i cienia za konieczność, co więcej – w jakiś sposób wykorzystać ów korelat i… pisać dalej. Pismo może być ratunkiem, dokładnie tak samo jak pojawienie się świetlika w ciemnościach. Takie właśnie przesłanie niosą ze sobą pierwsze słowa *wykładu pindara*, nauka, która przestrzega przed „trudnym światłem". Poetycka żegluga ku prawdzie musi odbywać się pod (nie)bezpiecznym „żaglem cienia" („żaglem pisma"). Bo przecież – powtórzmy za wierszem *lampa dowolna* – „pewny jest tylko cień" (Sz, s. 62). Poecie (i to jest samo sedno zmetaforyzowanego wykładu Pindara) cień zdaje się świecić w drodze do prawdy. Niejako zgodnie ze słowami Paula Celana: „Prawdę powiada, kto cień wypowiada"[31].

„Boć to nie zawsze dla prawdy / najkorzystniej – twarz całkiem odsłonić" – pisał Pindar w odzie Nemejskiej V (przeł. M. Brożek)[32], a w innym miejscu zapytywał:

> Dlaczego, przyjaciele, błąkam się po rozstajach,
> gdy droga wiodła mnie prosto?
> Czy jakiś wiatr zepchnął mnie z kursu
> jak lekką łódź morską? Muzo, to twoja sprawa,
> […] że rzucam się w różne strony.[33]

Pindar, podobnie jak inni liryczni bohaterowie Karpowicza (zob. na przykład wiersz *pętla*; Sz, s. 89), starał się podążać, płynąć „prosto", co nie zmienia faktu, że nie mogło go ominąć doświadczenie błędnej wędrówki „po rozstajach" języka, literackiej peregrynacji „w różne strony". Nie odstępowało go jednak przy tym poczucie trudności, jakie permanentnie towarzyszy poetyckiej pracy w materii języka, skoro nie wahał się nazywać słowa „złudną potęgą". Pisze Anna Komornicka: „Pindar niejednokrotnie mówi, że całkowita prawda jest niepoznawalna dla człowieka i wobec tego nie ma słów bezwzględnie prawdziwych, ale prosi Muzę, by słowa jego były jak najbliżej prawdy"[34]. To, charakterystyczne przecież i dla Karpowicza,

---

31 Jest to fragment wiersza *Powiedz i ty*, który podaję tu w przekładzie F. Przybylaka (cyt. za: P. Celan *Utwory wybrane*, wydanie dwujęzyczne, tłum. różni, wyb. i oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 73.

32 Cyt. wg: Pindar *Wybór poezji*, oprac. A. Szastyńska-Siemion, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 135.

33 Fragment ten, w przekładzie autorki opracowania, pochodzi z ody Pytyjskiej XI (tamże, s. 117).

34 A.M. Komornicka *Studia nad Pindarem i archaiczną liryką grecką. W kręgu pojęć prawdy i fałszu*, Wydawnictwa UŁ, Łódź 1979, s. 36, 62, *passim*. Warto odnotować to, co o Pindarze wspomina Karpowicz w *Sztuce niemożliwej* (s. 46): „Sztuka nie jest […] intensyfikacją rzeczywistości; sztuka jest jej pomnażaniem o nieznane gatunki i rodzaje rzeczy i istot, zgromadzonych w skarbcu koncepcji w stanie przedkształtnym. Dlatego Pindar uważał, że sztuka jest trudna, bo łączy się z porodem za każdym razem nowej rzeczywistości". Nie zdołałem, niestety, ustalić i odnaleźć źródła, z którego Karpowicz zaczerpnął ów estetyczny sąd Pindara.

z gruntu utopijne pragnienie zbliżenia się do prawdy, do „światła", marzenie o podróży „zgodnej z kursem", pozwala stwierdzić, że ów twórca epinikionów – uznawany zresztą przez współczesnych sobie Greków za poetę wybitnego, aczkolwiek szczególnie trudnego, hermetycznego – zwraca się, mówi w wierszu Karpowicza do i w imieniu wszystkich poetów. Jego wykład nosi bowiem wszelkie znamiona uniwersalizmu: jego głos, metaliteracka nauka o Piśmie zdaje się unosić ponad czasem, we wszystkie strony. *Wykład pindara* to zarazem wykład samotematyczny, swego rodzaju „pismo o Piśmie", mające ukazywać i rozjaśniać trudne warunki własnego powstawania. *Mare tenebrarum* może, na drodze negacji, przypominać białą kartkę, nad którą Poeta stara się – „licząc tylko na błysk robaczków świętojańskich" (Sz, s. 63) – wydobyć słowo z milczenia[35].

## 5.

W przypadku omówionej tutaj triady paralaktycznej mamy do czynienia z kilkoma miejscami tekstualnego styku pomiędzy wierszem „podstawowym", „normatywnym", którym w tym wypadku jest *lampa dowolna*, a jego odchyleniami. Te miejsca wspólne, Karpowiczowskie toposy czy też semantyczne węzły są wyznaczane w pierwszej kolejności przez wiersz-„wzorzec", a wiersze-paralaksy jedynie je podejmują, opracowują w innym kontekście, odchylając się od nich „na bok" i przynosząc całkiem nowe jakości i wartości semantyczne. Takich „miejsc wspólnych" – które są zarazem punktami paralaktycznego odchylenia – można na przykładzie opisanej tutaj triady poetyckiej wymienić kilka (od razu jednak chciałbym zaznaczyć, że może być ich więcej niż zdołałem ustalić). Wymieniam je poniżej wraz ze słowem krótkiego komentarza:

C i e ń / c i e n i e. Już sama sygnatura *lampa dowolna* umieszczona u góry prawej strony, tuż nad paralaksami, stanowi swoisty „cień" wiersza-„wzorca", od którego obydwie paralaksy odchylają się „na bok". W samej *lampie dowolnej* mowa jest o „oczodołach cienia" i o tym, że cień jest pewny „na wszystko". W *świętojańskich nocach* figura cienia pojawia się *implicite* na mocy nawiązań do słynnej platońskiej opowieści o jaskini, natomiast w *wykładzie pindara nad brzegiem mare tenebrarum* czytamy o cieniu, który powstaje w chwili, gdy „pierwsza litera Pisma" zaczyna jaśnieć za sprawą świetlika.

---

35 Tekstem, który w podobny sposób splata wątki marynistyczne z problematyką twórczości słownej, jest MASZT (Sz, s. 296-297), gdzie czytamy m.in. o „flotylli słowa", która „tak naprawdę nie ma gdzie pruć". W ścisłym związku z omówionym tutaj lirykiem pozostaje także sentencja przypisana L. Wittgensteinowi („mój język jest granicą mego świata ale moje światło nie jest granicą mego mare tenebrarum" (Sz, s. 275), którą analizowałem nieco szerzej w rozdziale poprzednim. Ten kontekst pozostawiam jednak na boku, zważywszy na główny cel tej części pracy, jakim jest próba ukazania i opisania relacji tekstualnych zachodzących w obrębie jednej (przykładowej) paralaktycznej triady poetyckiej.

Ś w i a t ł o / ś w i e t l i k. W *lampie dowolnej* podmiot wiersza posiada „zmysł światła" w ręce, ponadto sam tytuł tego liryku sygnalizuje nam obecność i ważność problematyki luministycznej. W *świętojańskich nocach* Platon „smaży" sobie na płomieniu świetlika bardzo swoistą pieczeń z pewnego owada oraz „odwróconych" słów Magellana, które stanowią antropologiczny imperatyw, mówiący o tym, aby chadzać „po nocach świętojańskich" w nadziei na to, iż „błysk robaczków świętojańskich" rozjaśni „sens słowa: człowiek". W *wykładzie pindara* natomiast padają słowa o tym, że „światło jest trudne: bez lampy bez słońca bez gwiazd" i tylko „świetlik" jest w stanie uratować całą tę sytuację zanim wszystko pogrąży się w całkowitych ciemnościach.

D r o g a / p o d r ó ż. Podmiot *lampy dowolnej* „schodzi sobie z oczu" i kieruje się tam, gdzie „przewidziano" jego nogi „zdeptane w deskach niepotrzebnych". W międzyczasie zaczepia go zagubiony „grzebień" i pyta o drogę. Semantyka *świętojańskich nocy* skupia się w dużej mierze wokół motywu „podróży dookoła świata", pojawia się tam postać „magellana" oraz dyrektywa: „trzeba po nocach świętojańskich chodzić". Również *wykład pindara* traktuje o trudnej podróży morskiej przez *mare tenebrarum*.

W o d a / b r z e g. W przypadku *lampy dowolnej* mamy do czynienia z obrazem „byle jakiej rzeki", w której pływają „pstrągi zmącone przypadkowo". Mowa jest także o „piciu", „fali", „brzegu" oraz „dnie". W paralaksach motyw wody aktualizowany jest natomiast na mocy odwołań do podróży morskiej Magellana oraz za pomocą dookreślenia miejsca Pindarowego wykładu („brzeg" morza ciemności).

J e d z e n i e / g ł ó d. O „żywych głodach" i zaspokajaniu pragnienia czytamy w wierszu-„wzorcu", tam też odnajdujemy motyw „stołu" (królewskiego), na którym trzeba zapalić „lampę dowolną". Platon z wiersza *świętojańskie noce* „wrócił był od magellana głodny", toteż od razu zabrał się on za przygotowywanie sobie pieczeni z „eidetycznej połaci czerwca" i „dziwnych słów podróżnika". Pojawiają się tu ponadto wątki kanibalistyczne (dotyczące zarówno „magellana", jak i „księcia szekspira"), które, jak już wspominałem, można odczytywać w kontekście Szekspirowskiego *Hamleta* (akt czwarty, scena trzecia), gdzie mowa jest o Poloniuszu, którego na „wieczerzy" zjadają „polityczne robaki"[36].

T e a t r. Obecność nazwiska Szekspira w tekście *świętojańskich nocy*, aluzje do *Snu nocy letniej* i *Hamleta*, a także dwie ostatnie linijki tego liryku (traktujące o barbarzyńcach-kanibalach, którzy każdego wieczora „zjadają na scenie" posiłek z „księcia szekspira") – sugerują, aby odszukać w wierszu-„wzorcu" wątków zwią-

36 Fragment ten zawiera również i inne wątki (ryby, stół, owady, król, władza, podróż, śmierć), które da się odnaleźć w omawianej tu triadzie Karpowicza: „HAMLET: […] My tuczymy wszystkie inne stworzenia dla siebie i tuczymy siebie dla czerwia. Spasiony król i wychudły żebrak to tylko dwie potrawy, dwa dania na tym samym stole. […] Człowiek może łapać ryby na robaka, który pasł się królewskim ciałem, i jeść rybę, która połknęła tego robaka. KRÓL: Co przez to rozumiesz? HAMLET: Nic, chcę wam tylko pokazać, jak to król może odbyć tryumfalną podróż przez kiszki robaka" (zob. W. Szekspir *Hamlet*, s. 173-174).

zanych z teatrem. W *lampie dowolnej* odnajdujemy pewne przesłanki, aby całą sytuację opisywaną w tym tekście potraktować jako wydarzenie dokonujące się w przestrzeni scenicznej. „Ręka" posiada przecież do odegrania „wielką rolę" i została ku temu wybrana „między przedmiotami", co może świadczyć o tym, że jest to po prostu atrapa ręki, zwykły teatralny rekwizyt. W wierszu czytamy także o „deskach niepotrzebnych".

W ł a d z a / w o l n o ś ć. W *lampie dowolnej* oraz *świętojańskich nocach* pojawia się ponadto problematyka władzy i wolności. Już sam tytuł wiersza-„wzorca" aktualizuje tę tematykę, a wzmacniają ją dodatkowo motywy takie jak „królewski stół", a także aspekty szekspirowskie, prymarnie związane ze sprawowaniem władzy przez wuja księcia Hamleta. Kwestia wolności zaznaczona zostaje również na mocy odwołania do słynnej platońskiej opowieści o jaskini, na dnie której przebywają niewolnicy przytwierdzeni kajdanami do ściany…

Wiersze-paralaksy są zatem uwikłane w semantykę wiersza-„wzorca" i nieodwołalnie z nim związane. Nie znaczy to, rzecz jasna, że pojedynczych paralaks nie można czytać w separacji od ich tekstualnej podstawy. Jest to oczywiście możliwe, tak jak możliwa jest wybiórcza lektura każdego tekstu, tyle tylko, że ów obustronny akt konfrontacji i zestawienia każdorazowo przynosi wiele pożytku temu, kto się na niego decyduje. Kwestię tę można ująć jeszcze nieco inaczej: późną poezję Karpowicza zarówno n a l e ż y czytać w całościowym kontekście wyznaczonym przez tytuły rozdziałów, trygonometryczne i paralaktyczne uwikłania oraz zależności, jak i czynić tego n i e p o d o b n a. Zawsze przecież coś jeszcze pozostaje „na boku" do lekturowego spenetrowania, coś umyka, podczas gdy czytelnik akurat nie może za tym podążyć. Ale reszta jest przecież podróżą dookoła świata, nie milczeniem.

# Abstract

**Bartosz MAŁCZYŃSKI**
**University of Opole**

## Tymoteusz Karpowicz's Parallaxes

This article primarily focuses on the category of 'parallax' itself, its meaning/significance and how it is entangled in Karpowicz's obsession of structuring and putting in an order his own and other authors' texts. I have endeavoured to explain what 'parallax' is in the literary sense and how this notion is potentially referable to Tymoteusz Karpowicz's poetic project as expressed in his *Słoje zadrzewne* volume. To put it in most general terms, the Karpowicz parallax poem is, primarily, a poem strictly related to its 'pattern'-text as placed on the left-hand-side of the double-page and usually taken from one of the earlier-date volumes by this poet. But it is, simultaneously, a text that is 'divergent' from such a textual 'norm' or 'basis' in a not-quite-expectable manner; a poem 'shifted aside' against its starting point, not overlapping with the latter, not completely adequate. I tried to point out to the crucial points of semantic contact between these two poetic realities and, in parallel, to points of semantic deviations, taking into my consideration a selected exemplary parallactic triad in the form of non-accidental arrangement of three pieces of verse (the sequence being: *lampa dowolna* and its two parallaxes, i.e.: *świętojańskie noce* and *wykład pindara nad brzegiem mare tenebrarum*).

**Wojciech BAŁUS**

# Do granic. Olga Tokarczuk i Władysław Strzemiński

## 1.

Pierwszy rozdział *Biegunów* Olgi Tokarczuk przynosi opis doświadczenia, a właściwie wspomnienie doświadczenia małej dziewczynki:

> Mam kilka lat. Siedzę na parapecie, wokół mnie porozrzucane zabawki […]. W domu jest ciemno, powietrze w pokojach powoli studzi się, przygasa. Nikogo nie ma […]. Najbardziej dotkliwy jest bezruch: gęsty, widzialny – zimny zmierzch i słabe światło sodowych lamp, grzęznące w mroku w odległości zaledwie metra od swego źródła. Nic się nie wydarza, marsz mroku ustaje przed drzwiami do domu, cały zgiełk ciemnienia ucicha, tworzy gęsty kożuch, jak na stygnącym mleku. […] Jest jasne, że oto znalazłam się w pułapce, u mknięta. […] Betonowe płyty podwórka nasiąkły mrokiem i zniknęły. Pozamykane drzwi, opuszczone klapy, zasunięte rolety. Chciałabym wyjść, ale nie ma dokąd. Tylko moja obecność nabiera wyraźnych konturów, które drżą, falują, i to boli. W jednej chwili odkrywam prawdę: nic się już nie da zrobić – jestem.[1]

W zarysowanej przez Tokarczuk sytuacji wszystko jest znajome i jednocześnie wszystko na opak. Zapadający zmierzch niesie poczucie bezruchu, stagnacji – znamy to doświadczenie ze swojego życia. Towarzyszy mu zazwyczaj tęskna melancholia, jakieś – jak wspominała Eliza Orzeszkowa – reminiscencje „głębokich, głębokich smutków i roztęsknień, które opadały mię nie wiedzieć dlaczego, nie wiedzieć za czym, bez najmniejszej wewnętrznej przyczyny”[2]. W *Biegunach* poja-

1 O. Tokarczuk *Bieguni*, WL, Kraków 2007, s. 5-6.

2 E. Orzeszkowa *Wspomnienia*, „Sfinks” 13, 1911, s. 341; cyt. za: R. Okulicz-Kozaryn *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čurlionisa wobec Młodej Polski*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 49.

wia się stagnacja, ale nie ma typowych dla szarej godziny smętków. Brak też celebracji czasu zmierzchu, wspólnego zgromadzenia domowników oddających się rozmowom, rozmyślaniom lub modlitwie, co powszechnie praktykowano jeszcze z początkiem XX wieku[3]. Wręcz odwrotnie – dom pustoszeje: „Nikogo nie ma; odeszli, zniknęli, słychać jeszcze ich słabnące głosy, szurania, echa kroków i odległy śmiech"[4]. Mieszkania jednak nie wypełnia próżnia. Bezruch i mrok nabierają materialności, stają się gęste, widzialne, stygnące, grzęznące, namacalne i otaczają dom, który – jak czytamy – zamienia się w pułapkę. Miejsce, które ze swej natury powinno być bezpieczne przekształca się w swe przeciwieństwo. W tej pułapce dochodzi do odkrycia, że brak możliwości ruchu, wyjścia na zewnątrz, połączony z napierającą lepkością bytu, otwiera na doświadczenie własnego istnienia: „nic się już nie da zrobić – j e s t e m".

Istnienie boli, istnienie ciąży, istnienie jest bezruchem, zgęstnieniem. Jest się na nie skazanym. To najdziwniejsza z konstatacji pierwszego rozdziału *Biegunów*, idąca najbardziej w poprzek potocznej wiedzy. Bo przecież wydawać by się mogło, że każdy chce istnieć i do negatywnego stwierdzenia „nic się już nie da zrobić" najmniej pasuje „jestem". Wyjaśnienie intrygującego stanowiska zarysowanego we wstępie pojawia się zarówno w tytule, jak i w dalszym biegu powieści. Napiętnowania godne jest to istnienie, które jest stagnacją. Człowiek powinien od niego uciekać, realizując się w podróży. Tylko przemieszczając się, nie ustając ani na chwilę, jak członkowie rosyjskiej sekty biegunów, od której książka wzięła tytuł, można oprzeć się złu. Ale jeśli tak, to wprowadzić trzeba terminologiczne uściślenia. Pod nazwą istnienia rozumieć należy jakieś trwanie w bezruchu i stagnacji. Na przeciwnym krańcu pojawia ciągła podróż. Tę formę bycia określić by należało, jak sądzę, egzystencją. Jak tłumaczy Michał Paweł Markowski,

> *ex-istere* to – dosłownie – wy-stawać. Łacińskie *sisto*, *sistere*, oznacza powstrzymywanie się od ruchu, zatrzymanie, stawanie, postój. Przedrostek *ex-* to negacja negacji, jeśli negacją pierwszą jest powstrzymanie ruchu. Egzystencja jest więc wymierzona przeciwko statyczności, przeciwko *stasis*, dlatego właśnie, jeśli nie ma ugrzęznąć w błotnistych kolejnach przyzwyczajenia, nieuchronnie nabrać musi cech ek-statycznych.[5]

W ujęciu filozofów egzystencjalistycznych egzystencja pojmowana była jako proces. Negując substancjalistyczne rozumienie człowieka, przyjmowali oni, że ludzie nie są apriorycznie zakodowani, lecz stale tworzą siebie w ciągu życia. Egzystencja, przez Sartre'a określona za Heglem jako byt-dla-siebie, różniła się zasadniczo od bytów-w-sobie, rzeczy pozbawionych samoświadomości i tym samym niezdolnych do kreacji własnej tożsamości. I przeciwstawiała się nicości, w której – jako w źródle bytu – była zakorzeniona. Rezygnacja z ciągłego zdoby-

3 R. Okulicz-Kozaryn *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha*, s. 38.

4 O. Tokarczuk *Bieguni*, s. 5.

5 M.P. Markowski *W swoją stronę*, w: tegoż *Nieobliczalne. Eseje*, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2007, s. 13.

wania egzystencji, utrzymywania jej i wydoskonalania, równała się więc reifikacji lub ześlizgnięciu się ku niebytowi.

Problem uprzedmiotowienia nieobcy jest książce Tokarczuk, przede wszystkim w rozdziałach mówiących o preparatach anatomicznych, a więc o rzeczach powstałych z fragmentów ludzkich istot. Także w pierwszym rozdziale gęstniejący byt unieruchamia człowieka: „Gasnące światło zabiera z sobą powietrze – nie ma już czym oddychać”[6]. Natomiast kwestia granic egzystencji i egzystencjalnej wolności sugerowana jest w opowiadaniu o eutanazji, zaś w analizowanym początkowym fragmencie powieści autorka pisze, że „ten wieczór jest krańcem świata”[7]. Istnienie zatem tyleż jest wszechobecne i namacalne, co bliskie granicy, a więc nicości. Czy nie jesteśmy o krok od formuły Hegla z *Nauki logiki*, iż „czysty byt i czyste nic są jednym i tym samym”?[8] Jeśli byt zagarnia *wszystko*, tak że „nic się nie wydarza”, to w owej mazi nie można wykonać żadnego ruchu, nie zaistnieje żadna zmiana. W świecie totalnej martwoty „nic” nie jest możliwe, a wszystko faktyczne, czyli zastane, określone, nieruchome. W takiej rzeczywistości można oczywiście dalej istnieć, ale to istnienie nie daje szans na świeże powietrze, podróż, zróżnicowanie. Bycie pozbawione możliwości zmiany zbliża się do niebycia, dziwnego trwania na pograniczu rzeczywistości i nierzeczywistości. Nasze istnienie odbieramy jako nieprawdziwe. Jednocześnie ów niebyt nie jest całkowity – wszak nie ulegliśmy unicestwieniu. A zatem i nasze nieistnienie jest nieprawdziwe. Tak jak u Hegla byt stał się jak niebyt, a niebyt zbliża się do bytu.

Jeśli pełne rozróżnienie bytu i nicości jest niemożliwe, jeśli istnienie bez zmian jest wszystkim, na co sytuacja pozwala, i niczym, bo jaka z tego korzyść, jedyną szansą dla człowieka jest wyrwanie się z owego zaklętego kręgu. U Hegla nosi ono miano *Werden* – stawania się:

> Tak więc całym prawdziwym rezultatem, jaki się tu wyłonił, jest s t a w a n i e  s i ę, które nie jest jednostronną tylko czy abstrakcyjną jednią bytu i Niczego, lecz polega na takim ruchu, że czysty byt jest czymś bezpośrednim i prostym, że jest wobec tego w tym samym stopniu czystym Nic, że różnica między nimi j e s t, ale w równym stopniu z n o s i  s a m ą  s i e b i e  i  n i e  j e s t.[9]

W stawaniu się byt i nicość ulegają zróżnicowaniu poprzez *Aufhebung*. Gdy projektuję własną egzystencję, wychodzę poza tu i teraz. Mogę zmienić swoje postępowanie i zaplanować dalsze działania tylko dlatego, iż przybierają one postać negacji tego, co mnie osacza. Egzystując, zaprzeczam więc mojej obecnej faktyczności. Ale czynię to ja i w ten sposób potwierdzam własne istnienie. W egzystencji jestem więc

6 O. Tokarczuk *Bieguni*, s. 5.

7 Tamże, s. 6.

8 Zob. W. Stróżewski *„Byt i nic są tym samym”*, w: tegoż *Istnienie i sens*, Znak, Kraków 1994, s. 169.

9 G.W.F. Hegel *Nauka logiki*, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1967, t. 1, s. 108.

i nie jestem zarazem. Natomiast z chwilą odsunięcia się „niebytu" jako projektu, jako możliwości zmiany położenia (fizycznego i duchowego), wszystko wokół łącznie z moją osobą tężeje i ulega petryfikacji. Egzystencja zmienia się w istnienie.

## 2.

Czy jednak w *Biegunach* faktycznie pojawia się dialektyka bytu i nicości? Czy czyste nic faktycznie może zjednoczyć się z tym, co jest? Opis doświadczenia dziewczynki sugeruje raczej stałą, namacalną obecność bezruchu, mroku i własnej osoby, szczelne wypełnienie świata przez milczący, gęsty i napierający zewsząd byt, będący co najwyżej negacją egzystencji[10]. Są momenty, w których rzeczywistość wyłamuje się z codziennej oczywistości. Starając się zasnąć, wyłączamy myślenie i zawieszamy nasze odniesienie do otaczającego świata. Gdy sen nie przychodzi, nadal próbujemy nie myśleć i nie nawiązywać kontaktu z zewnętrznością. Coś jednak przeszkadza w osiągnięciu całkowitej „nieważkości". Tym, czego nie możemy się w takiej chwili pozbyć, jest poczucie tlącego się w nas czuwania. Z jego głębi dociera do nas, że istniejemy. Istnienie to ma całkowicie nieosobowy charakter. Ja staram się wygasić świadomość, zapaść się w sen, ale niemożność zaśnięcia objawia się jako przeszkoda, niwecząca moje zapędy do rozpłynięcia się w drzemce. To właśnie jest bezosobowe istnienie, stan czystego bycia. Podczas bezsenności czuję, że trwam, ale nie jako świadomy podmiot. Samo istnienie objawia swą moc, jak u Tokarczuk: „nic się już nie da zrobić – jestem". Emmanuel Lévinas pisał: „Czuwamy, choć nie ma nad czym i mimo braku wszelkich powodów, by w czuwaniu trwać. Uwiera nas nagi fakt istnienia: jest się przykutym do bytu […]. jesteśmy oderwani od wszelkich przedmiotów, wszelkiej treści, ale nie od obecności"[11]. Taką bezosobową, zdegradowaną formę istnienia Lévinas określił mianem *il y a* i utożsamił z Heideggerowskim byciem (*das Sein*); byciem oderwanym od wszelkiej konkretnej formy bytu (*das Seiende*)[12].

Analiza doświadczenia *il y a* była też odpowiedzią na przyjęte przez Martina Heideggera heglowskie utożsamienie bytu i nicości[13]. Według Lévinasa „bycie i ni-

10 Za Władysławem Stróżewskim należałoby więc mówić o obecnej w powieści dialektyce bytu i niebytu. Niebyt nie jest nicością, a „także bytem, choć określonym inaczej niż sam byt, wobec którego właśnie jest niebytem" (*Z problematyki negacji*, w: tegoż *Istnienie i sens*, s. 386). Jeśli egzystencja w *Biegunach* jest bytem, to istnienie jest niebytem w sensie braku ruchu właściwego egzystencji, ale jednocześnie jakąś formą bytu – wegetowaniem.

11 E. Lévinas *Istniejący i istnienie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006, s. 105.

12 M. Jędraszewski *Wobec Innego. Relacje międzypodmiotowe w filozofii Emmanuela Lévinasa*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1990, s. 39-40; B. Skarga *„Czas i inne"*, w: tejże *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Znak, Kraków 1997, s. 120-121.

13 W. Stróżewski *„Byt i nic są tym samym"*, s. 187-188.

cość, w filozofii Heideggera równoważące się bądź współmierne", są jednak „fazami ogólniejszego faktu istnienia, którego nicość bynajmniej nie współtworzy"[14]. Nawet jeśli odczuwamy, że świat wymyka się z naszych rąk, nie docieramy przez to do bram nicości. Filozof pisał:

> Przypuśćmy, że wszystkie byty, rzeczy i ludzie powracają do stanu nicości. Nie sposób wyobrazić sobie takiego powrotu poza zdarzeniowością. A samą nicość? Coś się dzieje, jest noc i zapada cisza nicości. Nieokreśloność owego „coś się dzieje" nie dotyczy przedmiotu, nie odnosi się do rzeczownika. Wskazuje zaimek trzeciej osoby w bezosobowej formie czasownika, bynajmniej nie bliżej nieznanego sprawcę działania, lecz cechę samego działania, którego sprawca poniekąd nie istnieje – pozostaje anonimowy.[15]

Gdy świat wymyka nam się z rąk, nie odsłania się przed nami bezdenna pustka. W każdym zdarzeniu, czy to jest noc, czy stan bezsenności, spadamy na twarde dno. Jest nim *il y a* – bezosobowe dzianie się, jakiś „pomruk z głębi samej nicości"[16]. Ów „pomruk" jest byciem, czymś nieusuwalnym, czymś powodującym, iż nie potrafimy dotrzeć do absolutnej próżni.

Bycie (czy jak pisze Lévinas na innym miejscu, „byt w ogóle"[17]) jest całością. Pozbawione cech szczególnych, nie daje szans na różnicowanie. Szum *il y a* tyleż odczuwamy wewnątrz siebie, co i na zewnątrz. Wszystko jedynie istnieje w niezmiennym, nieporuszonym, gęstym pomruku nieredukowalnej anonimowości. „Nic się nie wydarza" – pisała Tokarczuk – „cały zgiełk ciemnienia ucicha, tworzy gęsty kożuch, jak na stygnącym mleku". Świat traci kontury, traci je też nasza jaźń. Ale, paradoksalnie, właśnie wtedy dochodzi do nas z całą siłą poczucie własnego istnienia. Poniżej *il y a* zejść już nie można. Wyłączyć bycia się nie da. Nie tyle jestem, co bycie ma mnie w swoim władaniu. Moje bycie atakuje mnie swym anonimowym trwaniem. Jedynym wyjściem z sytuacji jest wzięcie siebie w posiadanie – zrobienie czegoś, nadanie swemu istnieniu cech osobowych, przystąpienie do działania. Z bezosobowego *il y a* wyłania się hipostaza – człowiek tworzący własną jaźń i włączający się w świat[18]. Wyzwala się on z bezczasowości *il y a* i wchodzi w teraźniejszość, w czas, w ruch, bieg, podróż. Hipostaza otwiera drogę ku egzystencji[19].

---

14 E. Lévinas *Istniejący i istnienie*, s. 22.

15 Tamże, s. 90.

16 Tamże, s. 90.

17 Tam u s. 91.

18 B. Skarga *„Czas i inne"*, s. 122.

19 W późniejszej filozofii Lévinasa jest inaczej: „aby wyjść z […] *il y a*, nie należy ustanawiać siebie, lecz siebie obalać […]. Obalenie tej suwerenności jest dla ja społeczną relacją z drugimi, relacją bez-inter-esowną" (*Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philippe'm Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 1991, s. 33).

A zatem byt i nic nie są tym samym. U podstaw świata tkwi bezosobowe, nieusuwalne bycie. Zagarnia ono człowieka, unieruchamia go, depersonalizuje. Jedynym ratunkiem jest hipostaza, ponowne wejście w czas teraźniejszy i budowanie własnej egzystencji, która swą ruchliwością i zmiennością nadaje pierwotnemu byciu jakiś sens i cel.

## 3.

Władysław Strzemiński nie zajmował się bytem, byciem, nicością i egzystencją. Interesowało go głównie czyste malarstwo[20]:

> Doskonałość dzieła sztuki musi być samą treścią – nie odbitką i opowiadaniem o innej treści, przeżytej gdzie indziej i następnie znajdującej swój ślad i odzwierciedlenie w postaci dzieła sztuki. […] Dzieło sztuki musi być zbudowane według praw swoich własnych.[21]

Niemniej jednak sformułowana w latach dwudziestych koncepcja unizmu wykraczała, jak się wydaje, poza problem doskonałej budowy obrazu.

Punktem wyjścia dla teorii Strzemińskiego było zagadnienie realizmu[22]. Zdaniem malarza, celem dawnej działalności artystycznej było „osiągnięcie podobieństwa dzieła sztuki do jakiegokolwiek dowolnego przedmiotu, istniejącego poza tym dziełem". Temu „realizmowi pośredniemu" nowa sztuka przeciwstawiła „bezpośredni r e a l i z m w k s z t a ł t o w a n i u k a ż d e j r z e c z y w e d ł u g j e j o d r ę b n y c h p r a w"[23]. Artysta negował mimetyczny charakter malarstwa i rzeźby, ponieważ odtwarzanie widzialnego świata stało w sprzeczności z istotą procesu twórczego w sztukach plastycznych. „Określam sztukę – wyjaśniał Strzemiński – jako twórczość jedności form organicznej [!] przez organiczność swą równoległych z naturą"[24]. Tworząc dzieło, artysta nie powinien oglądać się na zewnętrz-

---

20 Teorię unizmu opisywano i rekonstruowano już wielokrotnie, zob. przede wszystkim: A. Turowski *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji ruchu (1921-1934)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 132-146 oraz W. Kemp-Welch *Teoria unizmu w malarstwie*, w: *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Sztuka Polska, Łódź 1988, s. 82-90. Ze starszych prac odnotujmy książkę I. Jakimowicz *Witkacy, Chwistek, Strzemiński. Myśli i obrazy*, Arkady, Warszawa 1978, s. 78-99.

21 W. Strzemiński *[O nowej sztuce]*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, oprac. G. Sztabiński, Universitas, Kraków 2006, s. 5.

22 Y.-A. Bois *W poszukiwaniu motywacji*, w: *Władysław Strzemiński in memoriam*, s. 68-70; W. Kemp-Welch, *Teoria unizmu w malarstwie*, s. 86.

23 W. Strzemiński *Przedmiot i przestrzeń*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 34, 35.

24 W. Strzemiński *Wypowiedź w „Katalogu wystawy nowej sztuki"*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 3. – Na temat nielogiczności tego zdania zob. G. Sztabiński *Od „obiektywnej rzeczy" do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, w: W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, s. XIII.

ny temat, uczucia czy poprawność naśladownictwa. Prawidłowa kreacja polegać miała na rozpoznaniu i zastosowaniu wewnętrznych zasad rządzących daną dziedziną twórczości czy wytwórczości. Takie postępowanie uzyskiwało charakter organiczny, gdyż opierało się na paralelizmie z działaniem natury; natury rozumianej nie jako zewnętrzna rzeczywistość przyrodnicza, *natura naturata*, lecz jako siła sprawcza, *natura naturans*[25]. Jako efekt właściwych działań twórczych wyłaniał się utwór zgodny z naturą sztuki (*natura naturans*), natomiast odtwarzanie widzialnej rzeczywistości (*natura naturata*) sprzeniewierzało się bezpośredniemu realizmowi i organiczności.

Eliminacja mimetyzmu nie wystarczała, by stworzyć doskonałe dzieło. Strzemiński uznał, że największym przełomem w nowożytnej kulturze było powstanie barokowej koncepcji obrazu. Jej istoty nie określała żadna okoliczność zewnętrzna, ani ikonograficznej, ani światopoglądowej natury. Niezależnie od przedstawianego tematu, każdy obraz barokowy prezentował zbliżony sposób budowy formalnej. W owej epoce malarstwo, zdaniem Strzemińskiego, uwolniło się od integralnego związku z architekturą, dominującego jeszcze w okresie renesansu. Efektem tego było dążenie do tworzenia kompozycji ośrodkowych, akcentujących centrum dzieła i zamykających zobrazowane formy w kształt koła lub elipsy. Jedność kompozycyjną osiągano przez ścieranie się napięć dramatycznych, a dokładniej przez uzgodnienie konfliktów wynikających z zastosowania przeciwstawiających się sobie linii i kolorów. Strzemiński argumentował:

> Linia w baroku jest zrozumiana jako znak napięcia kierunkowego. Każda linia barokowa jest znakiem dynamicznym. Każda linia, napotykając inną, zamyka się przez nią. Uderzenie linii o linię tworzy zamknięcie obrazu. Forma, jaka w ten sposób powstaje, jest skutkiem ścierania się sił, ma swój ośrodek, wytworzony przez ciśnienie wzajemne napięć kierunkowych.[26]

Kolory natomiast, zestawiane na zasadzie kontrastów, rozmieszczone były „według swego ciężaru”[27], przez co osiągano barwną równowagę asymetryczną.

Barokowe zasady twórcze, których echa Strzemiński odnajdywał jeszcze w kubizmie, nie pozostawały jednak w pełnej zgodzie z wewnętrzną naturą obrazu. „Prawo organiczności malarskiej – pisał malarz – wymaga: j a k  n a j w i ę k s z e g o  z e s p o l e n i a  f o r m  z  p ł a s z c z y z n ą  o b r a z u”[28]. To zespolenie uwzględniać powinno trzy elementy. Po pierwsze, ponieważ obraz malowany jest na płaskiej powierzchni, wyeliminować trzeba iluzję głębi. Po drugie, „forma powinna

25 O tych dwóch możliwościach rozumienia pojęcia natury zob. J. Białostocki *Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu*, w: tegoż *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, PIW, u szawa 1966, s. 44-52.

26 W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 20.

27 Tamże, s. 20.

28 W. Strzemiński *B = 2*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 11.

w y r a s t a ć z obrazu; być z nim połączona bezpośrednio”[29], a więc żaden element nie może dawać wrażenia płynięcia, czy wylatywania z całości. Niedopuszczalne było także pomijanie prostokątnego formatu malowidła, determinującego namalowane kształty i ich odniesienie do krawędzi. Po trzecie wreszcie, percepcja dzieła ma być integralna. „Nie powinny formy oddziaływać same przez się, niezależnie od całości obrazu, gdyż wtedy mamy portret całości organicznej form, lecz nie ma jedności form z tłem”[30]. Obrazy barokowe natomiast dawały złudzenie głębi, ich dynamiczna budowa przeczyła zespoleniu form w ramach płaszczyzny, zaś zderzenia linii i kontrasty kolorów sugerowały odbiór czasowy, polegający na śledzeniu walki poszczególnych napięć kierunkowych i barwnych. Do tego jeszcze budowa barwna obrazu była „n i e z a l e ż n a od budowy linearnej. Budowa linearna dąży do splotu zamykających się napięć kierunkowych; budowa barwna do równowagi asymetrycznej kolorów”[31]. Dlatego Strzemiński barokowej koncepcji dzieła przeciwstawił własną – unistyczną. Zasadzać się ona miała na całkowitym „monizmie”. Przede wszystkim usunięte zostały wszelkie aluzje mimetyczne, powodujące napięcie pomiędzy czystym kształtem plastycznym a koniecznością reprezentacji świata zewnętrznego. Następnie, kompozycja ośrodkowa, jako sprzeczna z prostokątnym kształtem podobrazia, ustąpiła jednolitemu zapełnieniu całego pola obrazowego. Wyeliminowany też został indywidualizm poszczególnych namalowanych form, będący potencjalnym źródłem wewnętrznych napięć i konkurencji, co prowadzić mogło do rozciągniętego w czasie odbioru dzieła, polegającego na skupieniu się odbiorcy nie na całości płótna, lecz na śledzeniu „walki” poszczególnych kształtów. Wreszcie jednorodność zastosowanych motywów służyła zachowaniu pełnej płaskości tworzonego obrazu, zapewnieniu zgodności linii z barwami oraz pozbawieniu malowidła wszelkich śladów dynamizmu. Strzemiński w unizmie proponował tworzenie dzieł wyrastających wyłącznie z samej istoty malarstwa, ponieważ jedynym punktem wyjścia jego koncepcji była wewnętrzna natura tego gatunku sztuki. Za fakty podstawowe przyjmował tylko płaszczyznę płótna i ograniczające je ramy. Malowanie obrazu polegać miało na rozwiązaniu problemu jednolitości w ramach czworokątnego pola. Z jednej strony zastosowane formy nie mogły kłócić się z formatem dzieła, np. niedorzecznością było dla Strzemińskiego stawianie formy nieprostej obok granicy obrazu prostolinijnego. Z drugiej natomiast zachowany być powinien związek namalowanych kształtów pomiędzy sobą[32]. W tym zakresie autor proponował stosowanie obliczeń liczbowych pozwalających na standaryzację stosowanych form, korygowanych jednak twórczą intuicją, broniącą przed automatyzacją „wszystkich czynności malarskich”[33].

29 Tamże, s. 11.

30 Tamże.

31 W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, s. 20.

32 A. Turowski *Konstruktywizm polski*, s. 133.

33 W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, s. 31.

Teoria unizmu była niewątpliwie jednym z najbardziej konsekwentnie przeprowadzonych modernistycznych projektów pełnej autonomii sztuki – sztuki, która nie miała służyć komunikowaniu niczego poza swą własną istotą i sztuki pozbawionej jakiegokolwiek pozamalarskiego sensu. „Dzieło sztuki plastycznej nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek", pisał Strzemiński[34]. Są jednak w pismach artysty miejsca pozwalające drążyć jego myśl głębiej. W stwierdzeniu: „Realne = istnienie samoistne w plastyce: dzieło sztuki posiada samowystarczalność plastyczną, gdy jest celem samo dla siebie i nie szuka usprawiedliwienia w wartościach istniejących poza obrazem"[35] po raz kolejny potwierdzona zostaje autonomia obrazu. Ale słowo „realne" nadaje owej samodzielności ontologiczną powagę. Andrzej Turowski zauważył, że ta autonomia bierze się z faktu, iż obraz jest „przedmiotem jak wszystkie inne przedmioty otoczenia"[36]. Ponieważ naciągnięte na krosna płótno jest płaskie, płaski musi być powstały na nim malunek, zaś prostokątny kształt blejtramu nakazuje stosować pasujące do tego czworokąta formy, jednolicie zakomponowane w całym wolnym polu. Przedmiotowe cechy podobrazia wpływają na charakter dzieła zgodnie z cytowaną już zasadą bezpośredniego realizmu, głoszącego kształtowanie każdej rzeczy według jej odrębnych praw:

> Każda istota uzyskuje organiczność swą według prawa, dla niej jedynie właściwego: za wzór więc do zdefiniowania prawa organiczności tworów sztuki nie możemy brać prawa budowy żadnej innej rzeczy (nie ma sensu również tworzenie człowieka na podobieństwo mostu lub domu w kształcie osy).[37]

Powstały w ten sposób artefakt stawał się jednak czymś więcej niż tylko prostym przedmiotem. Dobrze zrobiony unistyczny obraz był „tak organiczny, jak nią jest natura"[38]. Miał zatem szczególną spójność wewnętrzną, był „ORGANICZNOŚCIĄ ZJAWISKA PRZESTRZENNEGO"[39]. Ta organiczna spójność dawała mu „życie" na podobieństwo tworów natury:

> Jak organizm jest jednolity, jak z jego rozdarciem następuje śmierć organizmu, tak rozbijanie przez kolor zabija obraz, robi go martwym, zmusza do poszukiwania środków zewnętrznych i przymusowych do zgalwanizowania trupa. I wtedy dopiero spełniać swą rolę zaczynają obręcze napięć kierunkowych. Ale obraz jest martwym, jest w stanie rozkładu, rozpadania się na części.[40]

---

34 W. Strzemiński *[O nowej sztuce]*, s. 5.

35 W. Strzemiński *B = 2*, s. 11.

36 A. Turowski *Konstruktywizm polski*, s. 136. Na pewne ograniczenia tego utożsamienia zwraca uwagę G. Sztabiński *Od „obiektywnej rzeczy" do wyrazu świadomości wzrokowej*, s. XVI-XVIII.

37 W. Strzemiński *Wypowiedź w „Katalogu wystawy nowej sztuki"*, s. 3.

38 W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, s. 27.

39 W. Strzemiński *[O nowej sztuce]*, s. 5.

40 W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, s. 31.

Doskonałym organizmem może być zarówno obraz, jak i maszyna. Lecz jeśli maszyna jest doskonała wtedy, gdy bez zarzutu wykonuje swoją pracę, a jej forma odpowiada przeznaczeniu, doskonałość obrazu czy rzeźby zawiera się w zupełności ich bytu. Prawdziwe dzieło sztuki plastycznej – pisał Strzemiński – to „całość i jedność". Nie powinno ono „być jednością nieukończoną lub zawierać cokolwiek ponad tę jedność"[41]. Jako zamknięta, skończona jedność manifestuje sobą własną doskonałość: „Doskonałość dzieła sztuki musi być samą treścią"[42]. Stąd już tylko krok do deklaracji ontologicznej: „Ono jest (istnieje) samo przez się"[43].

Określeniem „istnieć przez się" filozofia posługiwała się chcąc opisać naturę Boga. Scholastyczne *ens per se* oznaczało, że Bóg jest bytem, który od nikogo i od niczego nie pochodzi. Natomiast dla Kartezjusza to samo wyrażenie wskazywało, iż jest On bytem, który samemu sobie zawdzięcza swe istnienie[44]. Gdy Strzemiński mówił o *perseitas* nie chciał nadawać dziełu sztuki bytowej samorodności. Pojęcie to w jego pismach rozumieć można dwojako. Z jednej strony jako dookreślenie semantycznej tautologiczności i asemiotycznej natury obrazu lub rzeźby, pełny kontekst cytatu brzmi bowiem: „Dzieło sztuki plastycznej nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek. Ono jest (istnieje) samo przez się". Z drugiej zaś jako całkowitą niezależność od twórcy, od jego psychiki i przeżyć: „Obraz można rozpatrywać albo jako rzecz obiektywną, oderwaną od nas, ukształtowaną według siebie i swoich własnych praw, wynik swojej własnej formy, albo też jako znak wewnętrznego przeżycia malarza, przeżycia uzewnętrznionego odpowiednią formą"[45]. Obraz istnieje „przez się", jeżeli powstaje w wyniku zastosowania organicznych praw malarstwa. W tym sensie zawdzięcza swe pojawienie się zewnętrznym, obiektywnym zasadom tworzącej go natury (*natura naturans*), a nie subiektywnym przeżyciom pojedynczego człowieka. Dzieło doskonałe jest więc przedmiotem materialnym manifestującym w swej formie istotę danego gatunku sztuki. Jego treścią jest owa manifestacja, wyrażająca się całkowitą pełnią formalną. Prawdziwe dzieło sztuki ma zatem naturę bytu autonomicznego, autoreferencyjnego, tautologicznego. Stąd nazwać go można *perseitas*.

## 4.

Nie każde dzieło spełnia jednak postawione przez Strzemińskiego warunki *ens per se*. Gdy artysta nie umie w procesie twórczym odseparować się od swych przeżyć „na obrazie rozgrywa się dramat form. Treścią dramatu – uzgodnienie kontrastów.

41 W. Strzemiński *B = 2*, s. 9, 10.

42 W. Strzemiński *[O nowej sztuce]*, s. 5.

43 Tamże, s. 5.

44 J. Tischner *W poszukiwaniu doświadczenia Boga*, w: tegoż *Świat ludzkiej nadziei. Wybór szkiców filozoficznych*, Znak, Kraków 1992, s. 230-235.

45 W. Strzemiński *Notatki*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 17.

Głównym konfliktem dramatu – konflikt między poszczególnymi kształtami i konflikt między danymi przyrodzonymi obrazu (płaskość i czworoboczność granic) a tym, co na nim namalowano"[46]. Tego wprowadzania uczuć do dzieła nie należy rozumieć wyłącznie jako prostego przekładu wrażeń, odczuć, nastrojów i myśli na formy malarskie. Mieści się tu również wszelkie odstępstwo od praw wewnętrznej organiczności. Na tym – zdaniem Strzemińskiego – polegał błąd kubizmu:

> Sposób kubizmu francuskiego: udoskonalić formę i jednocześnie schować w niej przedmiot. Widzi się z początku formę doskonałą, lecz od chwili, gdy oko spostrzega przedmiot – urok formy ginie; pozostaje ekwilibrystyka nader zręczna i wyszukiwanie kryjówek. Tropienie zaś należy do działalności myśliwego.[47]

Kubiści starali się zbudować doskonały pod względem formalnym obraz i równocześnie pokazać przedmiot sprowadzony do sumy widoków. Wielość połączonych przekrojów wymuszała osiowość kompozycji i jej ośrodkowość – barokowe zamykanie kształtów w elipsę. Suma linii i plam barwnych, początkowo odbierana jako płaska jedność form, przy bliższym oglądzie zamieniała się w grę konturów i plam. Oko „myśliwego" wyłuskiwało coraz to nowe powiązania, łączyło poszczególne elementy w nowe całości, fragmenty pozornie płaskie odczytywało jako przestrzenne, inne, dotąd postrzegane jako idące w głąb, wiązało z płaszczyzną pola obrazowego, zaś gmatwaninę abstrakcyjnych linii sumowało w zarys głowy lub gitary[48]. Odbiór obrazu kubistycznego stawał się nieuchronnie procesem czasowym, łamiącym zasadę jednolitej, całościowej i momentalnej percepcji. Jednocześnie „barokowy" konflikt to przecinających się, to skontrastowanych, to znów uzupełniających się linii czynił z nich niepozbawione samoistności elementy zunifikowanej, płaskiej powierzchni dzieła, lecz twory znaczące: fragmenty płaszczyzn, zarysy ciała, kawałki stolików lub instrumentów muzycznych. Malarstwo kubistyczne było w pełni semiotyczne, jeżeli za wystarczającą definicję znaku uznamy grę różnic elementów znaczących prowadzącą do ukonstytuowania się określonej postaci znaczącego, zaś wiązaniu linii i plam w większe całostki nadamy wartość chwilowych kodów[49].

Czasowy odbiór obrazów barokowych, w tym obrazów kubistycznych, powodował, że widz co chwilę inaczej je konstytuował. Tym samym – używając terminologii Romana Ingardena – fizyczne malowidło nie było równoznaczne z inten-

46 Tamże, s. 17.

47 W. Strzemiński *B = 2*, s. 10.

48 Proces „czytania" obrazu kubistycznego przedstawia M. Imdahl (*Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegendstandssehen*, w: tegoż *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mäander, Mittenwald 1981, s. 24-53).

49 Szerzej na ten temat w odniesieniu do awangardy rosyjskiej pisał A. Turowski (*Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, PWN, Warszawa 1990, s. 71-73).

cjonalnym obrazem, lecz materialne podłoże dawało podstawę do różnych odczytań. Można więc powiedzieć, że obraz kubistyczny nie tyle i s t n i a ł dla odbiorcy, co wciąż się dla niego na nowo s t a w a ł. Zasadą istnienia dzieła był ruch, tyleż zawarty w wewnętrznych napięciach kompozycyjnych, co przede wszystkim w różnorakiej grze form. Natomiast istotą właściwego malarstwa, czyli unizmu, było bezczasowe trwanie, niezmienność. Malarstwo kubistyczne było także znaczące w przeciwieństwie do asemiotycznego unizmu. Jak pisał Turowski:

> Powierzchnia kompozycji unistycznych zakrywała przed wzrokiem przestrzeń. W wizualnej jednorodności figury i tła, góry i dołu, środka i obrzeży, w braku kierunków wertykalnych, horyzontalnych i diagonalnych, w monochromatycznej monotonii multiplikowanych plamkami kolorów – obraz przestawał znaczyć.[50]

W *Biegunach* cały wysiłek nakierowany był na przezwyciężenie pozbawionego sensu, czasowości i zindywidualizowania czystego bycia *il y a*. Za cel uznano tam stawanie się, wieczne tworzenie zmiennej egzystencji. Strzemiński postrzegał świat sztuki w przeciwstawnej perspektywie. Jego ideałem było malarstwo bezczasowego, niezmiennego, autotelicznego trwania, zaś niewybaczalnym błędem – czasowość obrazów. Czy jednak można porównywać teorię sztuki z opowieścią o życiu w realnym świecie? Płaszczyznę porozumienia można odnaleźć. Łódzki malarz nie do końca poruszał się w przestrzeni abstrakcji. Kilkakrotnie odniósł on swą teorię do rzeczywistości, zestawiając podstawy unizmu z nowoczesną organizacją społeczeństwa[51]. W dyskusji z Leonem Chwistkiem zauważał:

> Dążenie do jednolitej organizacji jest najgłębszym i najbardziej powszechnym impulsem naszych czasów. Ono jest podłożem społecznym unizmu. Zmiany w organizacji państwa idą w kierunku ponadindywidualnego układu równorzędnych współzależnych elementów lub też frazeologicznie maskują się na unzim dla ukrycia odmiennej rzeczywistości.[52]

A zatem za akceptacją bezczasowego trwania jednolitych, pozbawionych indywidualnego znaczenia form malarskich, stał modernistyczny świat racjonalistycznego społeczeństwa opartego na zasadach tayloryzmu[53]. W artykule *B = 2* konieczność zastosowania w procesie twórczym logicznego systemu tłumaczona była wprost

---

50 A. Turowski *Fizjologia widzenia*, w: tegoż *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 107.

51 Problem związku teorii unizmu i teorii społecznej budowanej przez Strzemińskiego na zasadzie paralelizmu podnosi G. Sztabiński *Od „obiektywnej rzeczy" do wyrazu świadomości wzrokowej*, s. XXXVI-XXXVIII.

52 W. Strzemiński *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 114.

53 O znaczeniu tayloryzmu dla Strzemińskiego pisał A. Turowski *Rytmologia stosowana*, w: tegoż *Awangardowe marginesy*, s. 121-124 oraz – częściowo polemicznie względem jego tez – Stanisław Czekalski *Harmonia totalna. Tayloryzm i unizm* (maszynopis). Autorowi dziękuję bardzo za udostępnienie swego tekstu i uwagi dotyczące mojego artykułu.

poprzez opis bezbłędnego funkcjonowania taśmy produkcyjnej w fabryce Forda, gdzie ludzie sprowadzeni zostali do roli trybików w wielkiej maszynie[54]. Natomiast Tokarczuk pisała o doświadczeniach indywidualnych. Z tej perspektywy unifikacja i rozmycie w szumie *il y a* równać się musiało degradacji egzystencji do bezosobowego istnienia. Strzemiński zaś, akceptując społeczną unifikację, indywidualizm pojedynczej hipostazy i jej ciągłego stawania się na nowo podporządkowywał temu, co powszechne.

## 5.

Apologia świata jednolitych, organicznych form i zdyscyplinowanego społeczeństwa miała racjonalistyczny charakter. Ale w jednym miejscu podstawowego tekstu Strzemińskiego o unizmie pojawiło się niepokojące stwierdzenie o przejściu od „dramatyzmu barokowego do m i s t y c z n e j koncepcji obrazu, jako organizmu malarskiego"[55]. Sens owego zagadkowego mistycyzmu, sformułowania dziwnie brzmiącego w ustach areligijnego lewicowca, można próbować wyjaśnić poprzez odwołanie się do koncepcji bytu ciągłego i nieciągłego Georges'a Bataille'a. Zdaniem francuskiego antropologa naturę ciągłą ma byt jako taki. Istnieniami nieciągłymi są ludzie – przychodzący na świat i znikający z niego po pewnym czasie. W nieprzerwanym, wiecznym strumieniu czystego bytu (Bataille mówił o ciągłości wzburzonych wód) przypominają oni pęcherze lub bąble, tworzące się na powierzchni, pryskające po krótkiej chwili od swego powstania i wtapiające się w podłoże. Śmierć jest w tej koncepcji nie wyrwą, lecz powrotem do pierwotnej ciągłości bytu. Materia, organizująca się na moment w indywidualne życie, po rozpadzie organizmu integruje się na nowo ze swym bytowym podłożem. „Chcę podkreślić – pisał Bataille – że śmierć nie dosięga ciągłości bytu, będącej źródłem poszczególnych istnień. Ciągłość bytu jest od śmierci niezależna, a nawet p r z e j a w i a s i ę w ł a ś n i e w ś m i e r c i"[56].

Kontakt z ową elementarną ciągłością nie jest dany człowiekowi na co dzień. Uzyskuje go on jedynie w wewnętrznych doświadczeniach związanych z transgresją, np. w erotyzmie czy przeżyciu mistycznym. „Tym, co objawia doświadczenie mistyczne, jest brak przedmiotu. Przedmiot utożsamia się z nieciągłością, a doświadczenie mistyczne, o ile znajdzie w sobie dość siły, by zerwać z naszą nieciągłością, daje nam odczuć ciągłość"[57]. W przeżyciu mistycznym człowiek nie otwiera się nie na Boga, który dla francuskiego antropologa umarł[58], lecz na bezosobowy,

54 W. Strzemiński *B = 2*, s. 7.

55 W. Strzemiński *Dualizm i unizm*, s. 33 (podkreślenie moje – W.B.).

56 G. Bataille *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 24.

57 Tamże, s. 25.

58 M. Foucalult *Przedmowa do transgresji*, w: tegoż *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, przeł. B. Banasiak, wyb. i oprac. T. Komendant, posł. M.P. Markowski, Aletheia, Warszawa 1999, s. 48-50.

elementarny fundament bytowy świata. Ateistyczny mistycyzm Bataille'a był więc wyrwaniem się z kręgu istnień poszczególnych ku temu, co powszechne. Pozwalał na zjednoczenie się z czystym bytem.

W perspektywie Bataille'a „mistycyzm" unizmu rozumieć można jako odsłonięcie czystej istoty malarstwa, jego najgłębszej bytowej podstawy. Redukując obraz do tego, czego usunąć się już nie dało, Strzemiński wydobywał ontologiczny substrat dzieła sztuki. Nie było to otwarcie na świat ducha, jak u Kandinskiego, ani bezprzedmiotowe odczucie nieskończoności, jak u Malewicza, lecz materialna realność wzrokowego zjawiska, manifestująca swe obiektywne istnienie – niezależną od psychiki artysty *perseitas*.

## 6.

W zarysowanych koncepcjach Tokarczuk, Lévinasa, Strzemińskiego i Bataille'a oś rozważań stanowiło napięcie pomiędzy tym, co pojedyncze, indywidualne a totalnością bezosobowego bytu. Strzemiński w unizmie wyrażał doświadczenie modernistyczne, obracając się wokół nowoczesnych aspektów budowanej przez człowieka rzeczywistości[59]. Inaczej niż w powstających w tym samym czasie „wypoczynkowych" pejzażach morskich, skupiał się na racjonalności nowoczesnego świata i jego technologicznej organizacji oraz możliwej do określenia czystej esencji poszczególnych gatunków artystycznych. Tym samym pełne elementów niekoniecznych obrazy „barokowe" musiały ulec eliminacji jako niezgodne z modernistycznym projektem. Bataille miał do modernizmu stosunek krytyczny. Widział w nim przede wszystkim rezygnację z suwerenności człowieka, polegającą na ekonomicznej kalkulacji i optymalizacji nie tylko konsumpcji, ale życia w ogóle[60]. Skutkowało to zanikiem doświadczeń transgresyjnych, a więc i zamknięciem się na ciągły byt. Nie istniał dla niego problem wyboru pomiędzy pojedynczym a powszechnym. Stworzenia nieciągłe wcześniej czy później i tak musiały się wtopić w nieprzerwany strumień obojętnego bytu. Dla Tokarczuk życie ponowoczesnego człowieka rozpięte jest pomiędzy bezosobowością urzeczowionego istnienia a ciągłą podróżą przez nie-miejsca (dworce, hotele, lotniska)[61] – podróżą jakoś budującą egzystencję, ale egzystencję tak poszatkowaną, jak fragmentaryczna i nieciągła jest sama powieść *Bieguni*. Bezosobowy byt stanowi tu zagrożenie, podobnie jak *il y a* dla Lévinasa; zaś rozbiegana egzystencja tyleż staje się ratunkiem, co i wieczną ucieczką człowieka przed szumem gęstniejącej stagnacji. Jednak niezależnie od różnic wszy-

59 R. Nycz *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi na wstępie*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006, s. 10-11.

60 J. Habermas *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2000, s. 244-246.

61 M. Augé *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie" 2008 nr 6, s. 129.

scy wyrażali to samo przeświadczenie: że chcąc dotknąć czegoś powszechnego, dociera się do takiej formy bytu, która jest istnieniem niezróżnicowanym, ciągłym i bezosobowym.

## 7.

Właściwie na tym można by efektownie zakończyć. Ale Władysław Strzemiński w roku 1936, już po zakończeniu eksperymentów unistycznych, napisał artykuł zatytułowany *Aspekty rzeczywistości*. Był on polemiką z surrealizmem[62]. Czytając ów tekst, warto jednak zwrócić uwagę, jakim kosztem autor dokonał przezwyciężenia zasad malarstwa nadrealistycznego.

> Kompleksem przeżyć surrealizmu – pisał – jest rzeczywistość człowieka. Człowiek staje wobec świata i poznaje sam siebie, wsłuchując się w swe ukryte odruchy i falowania. […] Ten pulsujący biologiczny świat jednostki, jedyna bezpośrednia rzeczywistość doznań człowieka reagującego na impulsy zewnętrzne – świadczy o niepoznawalnej pustce otaczającej próżni. Otaczający świat jest pustką. Próżnią, którą wypełniamy swymi własnymi odruchami i automatycznym biegiem wyobrażeń. Prawdą człowieka jest mięso pulsujące tętnieniem krwi i uchylający się wszelkiej kontroli nieskoordynowany bieg drgań i kojarzeń, pozbawionych związku i wyłaniających się z nieregularnego ciągłego rytmu i falowań biologicznych.[63]

W surrealizmie człowiek cofa się w głąb siebie i staje wobec grozy podświadomych impulsów oraz zewnętrznej pustki świata. To cofanie było dla Strzemińskiego równoznaczne z odchodzeniem od społecznego rozwoju ku pierwotnym stadiom ewolucji.

> Dziś wiemy – pisał – że idąc w głąb jednostki, odkrywamy jej coraz to pierwotniejsze pokłady ewolucji biologicznej. Że kierunek w g ł ą b jednostki jest odwrotną drogą rozwoju ludzkości – i że prowadzi nas do ciemni ślepych instynktów i drapieżnych odruchów, opanowanych, lecz niezmniejszonych przez rozwój kultury.[64]

Zdaniem autora *Aspektów rzeczywistości*, malarstwo surrealistyczne, oddając wzmiankowane powyżej drgania i tętna rytmu, falowania wznoszących się i opadających sił, skłębienia żywej materii, dążenia-skręty i kurcze-pragnienia eksplorowało – jak powiedziałaby Julia Kristeva – poziom semiotyczny ludzkiego istnienia: aspekty popędowe, uczuciowe, niewerbalne, przedlogiczne[65]. Teren ów Strzemiński starał się jak najszybciej porzucić. Posłużyło mu w tym nazwanie surrealizmu lustrem epoki i odniesienie do rzeczywistości społeczno-gospodarczej cza-

62 A. Turowski *Fizjologia widzenia*, s. 104.

63 W. Strzemiński *Aspekty rzeczywistości*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, s. 139.

64 Tamże, s. 144.

65 J. Kristeva *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, Universitas, Kraków 2007, s. 27, przyp. 42.

sów wielkiego kryzysu. Nadrealizm był – stwierdzał malarz – „wynikiem ślepej gry sił wytworzonych przez liberalizm ekonomiczny, jego najpełniejszym wyrazem plastycznym”[66]. Należało więc odwrócić się od irracjonalnej współczesności, wyrwać z grząskiego poziomu jaźni, podświadomości oraz wczesnych stadiów ludzkiej ewolucji i wkroczyć na płaszczyznę rozumową; w terminologii Kristevej „symboliczną”. Ale dotarłszy tam, artysta nie uzasadnił konieczności tworzenia sztuki racjonalnej w sposób przypominający wcześniejszy o parę lat dyskurs pism unistycznych. W miejsce dotychczasowej spokojnej pewności dowodu pojawiły się powtarzane zaklęcia na temat powinności: „Tym siłom bez wyjścia m u s i m y przeciwstawić ideał celowości, równowagi, organizacji i konstrukcji, opierając sztukę o elementy obiektywne sprawdzalne i ogólnoludzkie. […] Sztuka p o w i n n a być wynikiem impulsów intelektualnych i racjonalizacyjnych”[67]. Zagościła też na większą niż poprzednio skalę retoryka agitacyjna:

> Dlatego:
> budowa formy i jej związek z przebiegiem działalności ludzkiej;
> związek sztuki z techniką i całokształtem procesów produkcyjnych;
> naukowe metody badania formy i jej obiektywnego, sprawdzalnego, masowego oddziaływania;
> nie wyrażanie przeżyć jednostki, lecz utylitarne organizowanie przez sztukę funkcji życiowych społeczeństwa.[68]

Skąd wzięły się te pierwiastki perswazyjne w argumentacji Strzemińskiego? *Aspekty rzeczywistości* opatrzone zostały w „Formie” ilustracjami dzieł surrealistycznych. Obok rysunków i rzeźby Hansa Arpa znalazła się też reprodukcja własnej pracy Strzemińskiego – litografii *Bezrobotni I* ze świeżo wykonanego cyklu *Łódź bez funkcjonalizmu*[69]. Artysta od kilku lat zaczął posługiwać się wijącą, organiczną linią. Można przypuszczać, że podczas pracy nad cyklem malarz doświadczył swoistego „odpływu” racjonalizmu i tym samym nabrał przekonania, iż u źródeł surrealistycznego regresu do wczesnych stadiów rozwoju ludzkości, tkwiła groza czegoś niemożliwego do nazwania[70]. Surrealistyczna linia, pisał w *Aspektach rzeczywistości*, kłębi się „w poszukiwaniu beznadziejnego wyjścia”, wyrażając symptomy „irracjonalnej gry ślepych sił i tętna krwi, kształtujących obecne wy-

66 W. Strzemiński *Aspekty rzeczywistości*, s. 142.

67 Tamże, s. 143 (podkreślenia w tekście moje – W.B.).

68 Tamże, s. 144.

69 „Forma” 1936 nr 5, s. 8. *Wybór pism estetycznych* pozbawiony został znacznej części materiału ilustracyjnego znajdującego się w pierwodrukach. – Na temat cyklu *Łódź bez funkcjonalizmu*: J. Ładnowska *Budowniczego dzieło otwarte*, w: *Władysław Strzemiński 1893-1952. W setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki, Łódź 1993, s. 30.

70 L. Brogowski *Powidoki i po… Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 65-66.

padki historii”[71]. To nie przypadek, że linia ta powróciła w okresie wojny w rysunkach będących reakcją na deportacje, upokarzające życie w Litzmannstadt i zagładę Żydów[72]. Była ona osobistą próbą zmierzenia się artysty z Realnym Lacana czy Rzeczą Kristevej – niemożliwą do racjonalizacji (czyli symbolizacji), semiotyczną (w znaczeniu używanym przez autorkę *Czarnego słońca*) potwornością[73]. To przed tą potwornością pragnął w 1936 roku obronić siebie i świat, usiłując pchnąć pociąg historii z powrotem na drogę postępowania według zasad rozumu. Sztuka intersubiektywna, wyrażana „miarą i liczbą”[74], przestała być wówczas oczywistością wynikającą z ewolucji ludzkiej kultury (czym wydawała się być jeszcze w okresie walki o unizm) i stała się palącym zadaniem do wykonania. Tym samym jednak traciła swój dotychczasowy status obiektywnej, niezaangażowanej *perseitas*, bytu powszechnego i totalnego. Jako część zagrożonego projektu nowoczesności, stawiającego sobie za cel dążenie do „rozumnego kształtowania stosunków życiowych”[75], zaprząc się miała na służbę społeczeństwa i uratować Europę przed klęską. „Kontemplacji i konsumpcyjności surrealizmu – perswadował malarz – p r z e c i w s t a w i a m y produkcyjny utylitaryzm sztuki funkcjonalnej w służbie społeczeństwa zorganizowanego w system jednolitej celowości i wyzwolonego ze ślepej gry nieskoordynowanych sił”[76].

71 W. Strzemiński *Aspekty rzeczywistości*, s. 143.

72 O związkach rysunków wojennych Strzemińskiego z opisaną wcześniej linią surrealistów pisali: J. Ładnowska *Rysunki – realizm rytmu fizjologicznego*, w: *Władysław Strzemiński in memoriam*, s. 131-132; L. Brogowski, *Powidoki i po…*, s. 64-65.

73 S. Žižek *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2008, s. 77-96; J. Kristeva *Czarne słońce*, 15-19.

74 W. Strzemiński *Aspekty rzeczywistości*, s. 143.

75 J. Habermas *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 35.

76 W. Strzemiński *Aspekty rzeczywistości*, s. 145 (podkreślenie w tekście moje – W.B.).

# Abstact

**Wojciech BAŁUS**
**Jagiellonian University (Kraków)**

## Up to the Limits. Olga Tokarczuk and Władysław Strzemiński

In chapter I of Olga Tokarczuk's novel *Bieguni*, as well as in Władysław Strzemiński's concept of unism in painting, the axis of considerations is a tension between what is singular, individual, and the totality of impersonal being. In his theory of unism, Strzemiński expressed a modernist experience that revolved around modern aspects of reality being built by man. His focus was reasonability of the modern world and its technological organisation as well as a determinable pure essence of individual artistic genres. For Tokarczuk, the life of post-modern man is spread between impersonality of objectified being and incessant journey through non-places (railway stations, airports, hotels) – a journey that somehow builds the existence but this existence is shredded in the manner the novel *Bieguni* is itself fragmentary and non-continuous. Impersonal being is a threat, much in the manner the *il-y-a* is for Lévinas; restless existence becomes, in turn, a rescue inasmuch as eternal elopement of man before the murmur of thickening stagnation. Regardless of the differences between the two authors in question, both have expressed the same conviction. Namely, if one is willing to touch something common, a form of being is reached for which is an undifferentiated, continual and impersonal being.

# Roztrząsania i rozbiory

## Od europejskiej ekspansji i kolonializmu po doświadczenie polskie

Badania postkolonialne w anglojęzycznych naukach humanistycznych prowadzone są od kilkudziesięciu lat. W polskim literaturoznawstwie mówi się o nich i próbuje wskazywać płynące z nich rodzime pożytki od lat kilku[1]. Historycy mają na tym polu inne doświadczenia i warto z ich przemyśleń korzystać w refleksji nad zasadnością dostosowania instrumentarium wypracowanego przez *post-colonial* czy *subaltern studies* do polskich realiów. W tym kontekście cenne wydają się propozycje Jana Kieniewicza, niezwiązane bezpośrednio z kręgiem studiów postkolonialnych, lecz odnoszące się do nich w wielu punktach studiów zebranych w tomie *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja*[2], które w dużej części publikowane były wcześniej w zagranicznych czasopismach naukowych lub książkach zbiorowych. Rozważania badacza koncentrują się wokół zagadnień europejskiej ekspansji i kolonializmu w kontekście doświadczenia polskiego na przestrzeni wieków, którego to doświadczenia newralgicznym elementem było/jest usytuowanie w obszarze pogranicza cywilizacyjnego.

Moje odczytanie tej pracy będzie podyktowane zainteresowaniem nie historyka, a literaturoznawcy. Jako historyk współczesnej literatury polskiej skoncentrowałam się w lekturze pracy Kieniewicza na tym, co stanowi próbę systemowego ujęcia wybranych elementów przemian, które zachodziły na świecie w wyniku europejskiej

1 Polską bibliografię zagadnienia przynosi opracowana przez Ewę Domańską edycja pism Leeli Ghandi (L. Gandhi *Teoria postkolonialna*, przekł. i oprac. E. Domańska, Wydawnictwa Poznańskie, Poznań 2008).

2 J. Kieniewicz *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja*, DiG, Warszawa 2008. Wszystkie cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście, podając w nawiasie numer strony.

ekspansji rozpoczętej u progu nowoczesności. Zaproponowane przez autora kategorie oglądu owego procesu dostarczają języka, dzięki któremu możliwa staje się także antropologizująca analiza prawidłowości kształtujących polską tożsamość na przestrzeni wieków, jak również porównywanie zjawisk mieszczących się w polu relacji zwycięzca – zwyciężony, opresor – opresjonowany, a występujących w różnych częściach Europy/świata i często znajdujących odbicie w literaturze.

Historyk wprowadza terminy, które dobrze oddają specyfikę omawianych zagadnień, inspirują, czasem skłaniają do dyskusji. Umiejętnie zestawia i kategoryzuje procesy dotyczące rodzenia się kolonializmu nie tylko w krajach basenu Oceanu Indyjskiego czy Ameryki Łacińskiej, ale też wpisuje polskie doświadczenie w ciąg przemian ogólnoeuropejskich wywołanych ekspansją krajów o ambicjach imperialnych. Poszczególne fragmenty wywodu zostały uporządkowane tak, że czytelnik otrzymuje pasjonującą opowieść, którą rozpoczyna część poświęcona Azji i Europie u progu nowoczesności, a więc kontynentom konfrontującym swoje systemy wartości, co staje się dla jednej ze stron początkiem okresu zacofania. Badacz omawia specyfikę europejskiej ekspansji przedkolonialnej w Świecie-Systemie Oceanu Indyjskiego XVI-XVIII wieku, by zauważonym prawidłowościom – które zachodziły w procesie wymiany i w efekcie stosowania przemocy – przyjrzeć się ponownie w kontekście działań Rosji w Europie. Rozważania dotyczące tzw. Trzeciego Świata prowadzą do wypracowania kategorii: k o n t a k t u, s p o t k a n i a, s y t u a c j i o p r e s j i c y w i l i z a c y j n e j wartych zastosowania w badaniach porównawczych poświęconych losom Europy Wschodniej.

Dla postkolonialnej (czy – jak wolę ją nazywać – postzależnościowej) refleksji nad literaturą polską epok dawnych, czasu zaborów, Polski Ludowej, a także tą powstającą po roku 1989 niezwykle wartościowe okazują się inspiracje płynące z rozpoznań Kieniewicza na temat kształtowania postaw poddańczych i płynących z nich zagrożeń dla polskości oraz jej kondycji „po przejściach" czy polskiego losu w imperium rosyjskim (losu rozważanego jako sytuacja kolonialna). Historyk wskazuje też perspektywy rozwoju Polski na przełomie XX i XXI wieku; określa epistemologiczno-aksjologiczny potencjał przestrzeni pogranicza jako terenu możliwego spotkania światów, przy założeniu, iż owocnie wykorzystane zostałoby bogactwo możliwości cywilizacyjnych wschodniej granicy Europy.

Na szczególne zainteresowanie zasługują konstatacje dotyczące europejskich (nie tylko polskich) kresów wschodnich, a także wywód na temat rozumienia pojęcia „Europa Wschodnia", wreszcie – zdiagnozowanie długotrwałej zależności ziem polskich od imperium rosyjskiego jako wykazującej cechy kolonialne[3]. W opinii

[3] Autor odróżnia kondycję zaboru rosyjskiego od kondycji zaborów austriackiego i pruskiego, które – według niego – nie stanowiły pola starcia odmiennych cywilizacji, a „cywilizacją" nazywa ponadkulturową więź powstającą w następstwie wyboru przynależności do jednego systemu wartości; wyboru dokonywanego za pośrednictwem własnej kultury. W tym kontekście europejski system wartości wyrastający z chrześcijaństwa w jego łacińskim wcieleniu jest odrębny od systemu prezentowanego przez Rosję.

Kieniewicza „przypadek Polski przynosi interesujące uściślenia dla interpretacji kolonializmu. Wskazuje przede wszystkim na to, że trzeba odróżnić przemoc polityczną od opresji cywilizacyjnej, która prowadzi do uległości wobec hegemona" (s. 141). Owa uległość rodzi się właśnie na skutek opresji cywilizacyjnej, która nie dotyczy jedynie krajów tradycyjnie uznawanych za kolonialne. Badacz podkreśla uniwersalny charakter uległości opresjonowanych, szczególne znaczenie przypisując przerzuceniu przez nich odpowiedzialności za stan systemu społecznego na okoliczności zewnętrzne, w istocie będące projekcją ich własnej podległości. Jednostki podporządkowane przyjmują ten zbiór okoliczności jako definiujący je i od nich niezależny. Tak zarysowana sytuacja wiąże poddanego z nadzorcą w układzie współzależności i zrozumienia, co narzuca uległości dwuznaczny charakter, każe traktować ją jak zrządzenie losu, ale też stan, którego zmiana wymaga odrzucenia wspólnictwa w dziele zniewolenia (por. s. 261).

Kieniewicz pisze: „Odepchnięcie odpowiedzialności za niezdolność do sprostania własnym zasadom, uczestnictwo w zniewoleniu przez otwarcie dostępu [opresorowi] do przestrzeni wyobrażonej [opresjonowanych] występują w Indiach […] i w Polsce Ludowej" (s. 140), rodzą podobne resentymenty i kompleksy. K o n t r o l a n a d s f e r ą w a r t o ś c i l u d z i p o d d a n y c h p r z e m o c y s t a j e s i ę w y z n a c z n i k i e m o p r e s j i c y w i l i z a c y j n e j. Powojenna literatura polska diagnozowała tę problematykę na swój sposób zarówno w *Zniewolonym umyśle*, jak i w *Hańbie domowej*.

Ustalenia Jana Kieniewicza są na tyle uniwersalne, że mogą stanowić inspirację dla nauk zajmujących się rozmaitymi odmianami relacji Ja z Innym/Obcym, które zachodzą w sytuacji ekspansji i przybierają postać kontaktu lub spotkania[4]. Badacz odpowiada na pytanie, co się dzieje, gdy wkraczający na obcy sobie teren nie rozumie tego, co widzi, i nie potrafi interpretować swoich obserwacji, więc działa w sposób podporządkowany reakcjom negatywnym. Wielkie znaczenie w zetknięciu z Obcym mają wcześniejsze wyobrażenia na jego temat najczęściej powodujące ostry kontrast między odkrywaną właśnie rzeczywistością a idealnym jej wyobrażeniem. Jeśli Ja nie umie znaleźć układu odniesienia dla materii odkrywanego, odczuwa lęk, który rodzi pragnienie zniszczenia tego, co zostało odkryte. Historyk formułuje tę prawdę w odniesieniu do realiów hiszpańskiej ekspansji w Ameryce Łacińskiej, lecz zdaje się ona mieć ogólniejsze zastosowanie. To samo dotyczy, jak sądzę, trzech podstawowych relacji kolonializmu, które nazywa p o d p o r z ą d k o w a n i e m, z n i e w o l e n i e m

4 K o n t a k t występuje, gdy zachodzi zorganizowane użycie siły w celu penetracji przestrzeni obcego systemu społecznego, która prowadzi do jej zdobycia (zniszczenia lub podporządkowania sobie drugiego systemu społecznego, por. s 198). S p o t k a n i e to przypadek, w którym przekroczenie granicy pociąga za sobą konieczność i możliwość ustalenia jakiegoś stanu równowagi. Bywa własnością pogranicza i można dostrzec je tam, gdzie kontakt nie doprowadził natychmiast do podporządkowania (por. s. 199).

i w y k o r z y s t a n i e m[5]. Efekty tych relacji mają charakter długoterminowy. Dodałabym, iż dobitnie dają o sobie znać również w sytuacjach postzależnościowych.

Refleksja nad specyfiką kolonializmu w krajach Trzeciego Świata pozwala na sformułowanie pewnych uogólnień, jednak zastosowanie ich do analizy rzeczywistości Europy Wschodniej umożliwia dopiero przekonujące udowodnienie tezy o kolonialnym charakterze rosyjskich podbojów w Europie. Jan Kieniewicz wskazuje czynniki, które przez wieki powodowały, że podporządkowane społeczeństwa (nie tylko w Azji czy Ameryce Łacińskiej, lecz także w Europie) przyjmowały wizję świata wykreowaną przez obcy system dominujący. W tym miejscu podejmuje kwestię upowszechnioną w polskiej świadomości jako poczucie wyższości cywilizacyjnej nad wschodnim sąsiadem-opresorem i dowodzi nie tylko jej utopijnego charakteru, lecz także i tego, iż owa pogardzana, wykreowana przez rosyjski system dominujący wizja świata została mimowiednie zinterioryzowana przez Polaków i miała/ma dalekosiężne skutki. Jeden z nich, łączy się z faktem, że podporządkowanie „wszędzie i zawsze wywołuje reakcje konserwatywne, próby utrzymania jakiejś części dawnego świata. Przybierają one formy drastyczne w postaci zwyrodnień w stosunkach społecznych lub parodii w stanach świadomości" (s. 123). Nietrudno skojarzyć to z wyidealizowaną wizją II Rzeczypospolitej przechowywaną w pamięci pokoleń powojennych i dającą o sobie znać w „stanach świadomości" tzw. IV Rzeczypospolitej, wcześniej zaś polemicznie potraktowaną przez Czesława Miłosza, który dostrzegł tę prawidłowość i na swój sposób zareagował na nią w *Wyprawie w Dwudziestolecie*[6].

Inny skutek długotrwałego podporządkowania to szczególna kondycja elit intelektualnych, które Kieniewicz określa mianem „milczącej inteligencji" i łączy z faktem, że w kraju podporządkowanym między inteligencją a społeczeństwem nie zachodzi komunikacja lub też odbywa się w sposób zakłócony czy zafałszowany, bowiem „społeczeństwa podporządkowane charakteryzują się tym, że aby przetrwać, sięgają do struktur dominujących niezależnie od ich obcości" (s. 133).

Tu otwiera się pole do literaturoznawczych uzupełnień tematu i zaprezentowania prowadzonych pod tym kątem analiz utworów ukazujących na przykład

---

5 P o d p o r z ą d k o w a n i e „oznacza […] nierównorzędne stosunki między społeczeństwem a nowymi panami. Miały one charakter wojskowy i polityczny. Pamięć zbiorowa społeczeństw ukształtowała się pod wpływem kolejnych nawrotów przemocy, podboju i gwałtu. […] Ta pamięć i lęk przed ponownym użyciem siły została zapisana w relacji podporządkowania". Z n i e w o l e n i e „w warunkach przejściowych oznaczało potwierdzenie i utrwalenie podporządkowania. Można je opisać jako zgodę społeczeństwa na własną niższość". W y k o r z y s t a n i e „wiąże się […] z aspektami gospodarczymi […] od rabunku do eksploatacji […] wpływa także na formowanie nowej mentalności, nowych postaw wobec pracy" (por. s. 106).

6 Cz. Miłosz *Wyprawa w Dwudziestolecie*, WL, Kraków 2000.

życie codzienne podporządkowanego społeczeństwa i jego elit zarówno w dobie zaborów[7], jak i w czasach Polski Ludowej.

W rozważaniach Jana Kieniewicza wiele trafnych spostrzeżeń dotyczy przemocy politycznej wyjątkowo skutecznej w Polsce po roku 1945 i owocującej odpowiednio wysokim poziomem społecznej akceptacji nowego stanu rzeczy oraz upowszechnieniem modelu postępowania uległego, jako że praktyczna likwidacja państwowości polskiej została wówczas ukryta pod wizją przemian rewolucyjnych. W efekcie proces uzależnienia przebiegał od wewnątrz systemu i był prowadzony przez ludzi tworzących ten system (por. s. 138).

Historyk zauważa: „Opresja cywilizacyjna wyrażała się w tym, że wierny i wdzięczny inteligent w przestrzeni wyobrażonej wprowadzał nowe elementy do systemu wartości" (s. 138). I dalej: „opresja cywilizacyjna zamyka inteligencji […] możliwość komunikacji. Zostaje jej wyznaczony zakres działań transmisyjnych, w których nawet kontestacja (rewizjonizm) okazuje się częścią systemu zniewolenia" (s. 139).

Podkreśla, że postawy poddańcze na długo zdeformowały tożsamość Polaków, wdrożyły ich do akceptowania narzuconej zwierzchności jako przeznaczenia, a w rezultacie domagania się od niej opieki, która zwalniała od odpowiedzialności za własne działania (por. s. 158). Przyznaje, że istota tego procesu była zawoalowana, a więc zagrożenia, jakie powodowała dla tożsamości narodowej, stały się trudno uchwytne.

Polacy równie niechętnie przystają na przypisywanie im kondycji zarówno skolonizowanych, jak i kolonizatorów, przedkładając nad te rozpoznania mit skutecznego oporu przeciw zniewoleniu i pogardy wobec opresora. Badacz zauważa to, pisząc: „Ruch narodowy polski wydaje się przeczyć koncepcji kolonialnej. W istocie zawierał w sobie coraz więcej wątków kompensacyjnych. […] myślące narodowo elity nie były w pełni świadome zmian, jakie zaszły pod wpływem uległości" (s. 257). I tu pojawia się teza, którą należy brać pod uwagę w dyskusjach o roli inteligencji polskiej oraz interpretacjach postaw bohatera literackiego o cechach inteligenta. Oto, według Kieniewicza, „w tym procesie przemian [które zaszły pod wpływem uległości wynikającej z opresji cywilizacyjnej] mieści się także formowanie inteligencji i jej polska specyfika"[8], związana z wielorakimi adaptacjami

---

7 Prace historyków dotyczące tych zagadnień od dawna przecierały tu szlaki, by za Kieniewiczem wymienić przykładowo: Stefana Kieniewicza *Jak być Polakiem pod zaborami"*, „Znak" 1987 nr 11-12, Magdaleny Micińskiej *Zdradę córkę nocy. Pojęcie zdrady narodowej w świadomości Polaków w latach 1861-1914*, Sic!, Warszawa 1998, Jarosława Czubatego *Zasadę „dwóch sumień". Normy postępowania i granice kompromisu politycznego Polaków w sytuacji wyboru (1795-1815)*, Neriton, Warszawa 2005.

8 Na ten problem zwracałam uwagę uczestnikom seminarium doktoranckiego pt. „Doświadczenie tożsamości inteligenckiej w literaturze polskiej XX wieku. Ciągłość i zmiana. Warianty doznania zniewolenia i wolności. Opowiedziane i nieopowiedziane", które prowadziłam na Wydziale Polonistyki UW w roku akademickim 2006/2007 wraz z dr hab. Andrzejem Zieniewiczem. Stąd satysfakcja, że moja intuicja została potwierdzona przez autorytet Jana Kieniewicza.

do okoliczności zniewolenia, w których – jak pisze – można było robić karierę w ramach systemu narzuconego przez obcych albo godzić się na marginalizację bez perspektyw ocalenia tożsamości.

I druga ważna teza dotycząca tej materii: sytuacja kolonialna oparta na uznaniu wyższości panującego (choćby miała to być wyższość demonstrowana jako siła militarna) skutkowała postawami imitacyjnymi i to w większym stopniu po roku 1945 niż 1863, po powstaniu styczniowym nadal bowiem odrzucano właściwości systemu dominującego. Tak czy inaczej występowały (w obu okresach zniewolenia, ale z różnym nasileniem) procesy akomodacji i imitacji, nawet jeśli imitacja ta była nieuświadomiona czy niezamierzona. Dodam, że właśnie one stanowią interesujący materiał w analizie literackiego kontrdyskursu wymierzonego w dyskurs dominujący, lecz niewolnego od uwikłania we wspomniane procesy.

Czytając literaturoznawcze rozważania o losie polskim[9], warto pamiętać stwierdzenie autora *Ekspansji, kolonializmu, cywilizacji*:

> Polski los wyrażał się w tym, że odrzucenie cywilizacyjne Rosji było rodzajem fikcji [wszystkie prądy modernizacyjne wieku XIX i po części XX na ziemie polskie docierały za pośrednictwem rosyjskim – dop. mój – H.G.], która rozrosła się w jeden z największych narodowych kompleksów. Imitacja natomiast była wstydliwie ukrywana i zaprzecza się jej obecności w imię obrony honoru narodowego. (s. 260)

Równie ważne z literaturoznawczego punktu widzenia jak rozważania o skutkach podległości dla tożsamości polskiej i koncepcji losu polskiego są konstatacje Kieniewicza na temat Kresów wschodnich Rzeczypospolitej, którym pisarze poświęcili wiele uwagi na przestrzeni dziejów. Historyk natomiast ujmuje jako kresy Europy realizujące się w wersji pogranicza cywilizacji w formie spotkania tychże cywilizacji, czyli poprzez relację opartą na równowadze oddziaływań w przestrzeni Międzymorza porównywalną z tą, która przez wieki kształtowała się w basenie Morza Śródziemnego.

„Składankowy" charakter tomu prowadzi czasem do nieuniknionych powtórzeń tez, do których Autor przywiązuje szczególną wagę[10]. To spostrzeżenie o cha-

---

9 Por. m.in.: R.K. Przybylski *Życiorysy i literatura*, „Puls" 1985 nr 5; A. Czyżak *Życiorysy polskie 1944 -1989*, Biblioteka Literacka Poznańskich Studiów Polonistycznych UAM, t. VII, Poznań 1997.

10 Na przykład kilkakrotnie przywołuje autor pojęcie sytuacji, tj. zestawu okoliczności zewnętrznych, które opresjonowani traktują jako losowe, co usprawiedliwia w ich oczach uleganie politycznej przemocy. Bywa też, że czytelnik natyka się na opinie dotyczące tych samych zagadnień, a sprawiające wrażenie sprzecznych, jak choćby wówczas, gdy zabory pruski i austriacki raz interpretuje się w kategoriach kolonialnych: „W Prusach i Austrii ziemie polskie zostały zepchnięte do roli subperyferii z wyraźnymi cechami zacofania. To szczególnie niekorzystne położenie pogłębiało stan zależności u p o d a b n i a j ą c z i e m i e p o l s k i e d o k r a j ó w k o l o n i a l n y c h" (s. 254, podkr. moje – H.G.). Zaś w innym miejscu czytamy: „[W zaborze rosyjskim] okazało się, że istnieje granica

rakterze właściwie redakcyjnym w niczym nie umniejsza wagi całego wywodu badacza. *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja* to praca, która dowodzi, że problematyka od wielu lat zajmująca Jana Kieniewicza, mimo swojego zróżnicowania, układa się w przekonującą całość, a jej najważniejsze wątki inspirują do monograficznego rozwinięcia.

**Hanna GOSK**

cywilizacyjna niepozwalająca na asymilację. W dodatku rzecz niemająca analogii w stosunkach kolonialnych, istniały dwa inne zabory, ze swoimi problemami, ale których podporządkowanie obcej władzy n i e m o ż e b y ć r o z p a t r y w a n e w k a t e g o r i a c h k o l o n i a l n y c h" (s. 254, podkr. moje – H.G.). To drugie sformułowanie nie pozostawia żadnych wątpliwości, pierwsze zaś pewnie zyskałoby jasny sens po doprecyzowaniu. Podobnie z odczytaniem polskiej obecności na Kresach – raz podkreśla się jej niekolonizatorski charakter: „Występuje [na Kresach] zjawisko asymetrii wpływów, efekt atrakcyjności kultury polskiej. T r u d n o m ó w i ć o p o l o n i z a c j i j a k o n a r z ę d z i u d o m i n a c j i k o l o n i a l n e j" (s. 201, podkr. moje – H.G). W innym kontekście zaś, przy okazji rozważań na temat rywalizacji Polski i Rosji o panowanie nad kluczowym dla obu stron obszarem między Morzem Czarnym a Bałtykiem, więc o wyłączność kreowania Europy Wschodniej, mówi się o obustronnej niechęci do przyznawania tym działaniom „charakteru kolonialnego" (s. 249). Skoro czytamy, że w Rosji i Polsce unikano tego rodzaju interpretacji, należy rozumieć, że autor uznaje jej zasadność.

# Abstract

**Hanna GOSK**
**University of Warsaw**

## From European Expansion and Colonialism to the Polish Experience

Review: Jan Kieniewicz, *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja* ['Expansion, colonialism, civilisation'], DiG, Warszawa 2008

Benefits are discussed as yielded by adaptation of the instruments elaborated by post--colonial or subaltern studies to the Polish realities. An inspiration was provided to this end by Jan Kieniewicz's book. His considerations on the so-called Third World lead to elaboration of the categories of: contact, meeting, and civilisation-related oppression – worth applying in comparative studies devoted to the vicissitudes of the Eastern Europe. For a postcolonial (or, post-subaltern, as I prefer to call it) afterthought on Polish literature of the early periods, the Partition era, the People's Republic of Poland and the one written after 1989, of importance are Mr. Kieniewicz's recognitions on how serfdom/bondage attitudes were shaped and on threats stemming from those attitudes to Polishness and its condition as an entity that 'has gone through a lot'. Special attention is deserved by convincing arguments given to support the historian's thesis claiming that Russian conquests in Europe were colonial in nature.

# Norwid perspektywiczny

Analizując w 2000 roku stan norwidologii, Krzysztof Trybuś, na pytanie „jaki Norwid?", odpowiadał: „Z pewnością nie istnieje jeden Norwid – poeta jednej epoki, jednego stylu odbioru. Fenomen tego pisarza polega na tym, że w naszych lekturach nieustannie powraca jako ktoś inny"[1]. Oczywiście, można powiedzieć, że takie powracanie to ogólnie cecha literatury (zwłaszcza wielkiej literatury), ale w przypadku Norwida cecha ta okazuje się szczególnie wyrazista. W swoich rozważaniach Trybuś poświęcał również uwagę badaniom Arenta van Nieukerkena, eksponując odczytywanie przez niego twórczości autora *Vade-mecum* w kontekście europejskiego modernizmu (XIX- i XX-wiecznego) oraz hermeneutyki kultury i estetyki alegorii; prace badacza autor uznaje przy tym za „niezwykle frapujące"[2].

W 2007 roku pojawiła się kolejna książka Nieukerkena poświęcona Norwidowi (Trybuś omawiał refleksje zawarte w pierwszej książce badacza: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*[3]), o wyrazistym i zarazem skromnym tytule *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*[4]. Książka ta wyrosła nie tylko z fascynacji autora twórczością poety, lecz także z ograniczeń poprzedniej książki (dotyczącej Norwida

1 K. Trybuś *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2000, s. 35.

2 Tamże, s. 27.

3 Zob. A. van Nieukerken *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Universitas, Kraków 1998.

4 Zob. A. van Nieukerken *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie* , Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2007. Cytaty i odniesienia do tej książki lokalizuję w tekście.

jedynie częściowo i sytuującej go w szerszym kontekście procesu literackiego polskiego i europejskiego modernizmu XX-wiecznego), jak powiada badacz: jednostronnej z powodu nadrzędnej perspektywy „dynamiki rozwojowej ważnego nurtu polskiej poezji powojennej" (s. 9).

Norwidowskie prace van Nieukerkena odznaczają się oryginalnością: badacz nie mieści się w obrębie żadnej z widocznych w Polsce szkół norwidologicznych, choć, oczywiście, korzysta z ich inspiracji (choćby z rozważań Zdzisława Łapińskiego na temat Norwida – poety przybliżeń[5]), poddanych własnym tezom interpretacyjnym[6]. Charakterystyczna jest ponadto komparatystyczna postawa autora przywołanych książek, ujmującego twórczość Norwida na szerokim tle literatury europejskiej – romantycznej i modernistycznej. Już te cechy przekonują, że stwierdzenie Trybusia o frapującym charakterze niełatwego przecież pisarstwa van Nieukerkena (rozwlekłe i miejscami zawikłane akapity!) nie jest bezpodstawne.

## Kilka słów o ironicznym konceptyzmie

W książce *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna* van Nieukerken łączy poetów polskich, określonych mianem „ironicznych moralistów" (mianem wprowadzonym przez Barańczaka, m.in. w związku z Miłoszem, Herbertem i Szymborską) z dziedzictwem anglosaskiego modernizmu, barokowej poezji metafizycznej oraz twórczości Norwida, zwracając uwagę na „analizę świata przeżywanego" i rekonstruując wrażliwość manifestującą się w języku twórców, w ich specyficznej retoryce poetyckiej. Van Nieukerken wychodzi z założenia, że poezja wspomnianych autorów powstaje w kontekście dokonującego się w nowoczesności rozpadu teologicznej wizji świata, jego „odczarowania" w związku z tryumfem nauki. Proces ten prowadzi m.in. do rozbicia doświadczenia na scjentystyczne i poetyckie.

Twórcy modernizmu usiłują zintegrować rozdzielone dziedziny, zwracając się ku dawnym dyskursom bądź wypracowując nowe. Podobnie zdaniem badacza postępuje Norwid, poszukujący *sacrum* w otaczającej go rzeczywistości drugiej połowy XIX wieku, czasach rozwijającego się kapitalizmu i scjentyzmu. Van Nieukerken nie ulega przy tym złudzeniu pełnego podobieństwa, widzi także różnice, dzielące autora *Vade-mecum* od pozostałych omawianych pisarzy. Badacz, zwracając uwagę na poetykę i światopogląd (w przypadku Norwida – na doświadczenie alienacji oraz anachroniczną religijność, która, jak czytamy, skutkuje nowatorską poetyką i uniwersalną myślą, wyzwalającą się z narodowej perspektywy polskiego romantyzmu), a także na osobowość twórczą poszczególnych twórców, pisze o specyfice dyskursu poetów: konceptystycznego, intelektualnego oraz ironicznego (w ten

5 Zob. Z. Łapiński *Norwid*, Znak, Kraków 1971, s. 12.

6 Wypada tu zauważyć widoczne u badacza fortunne połączenie perspektywy spojrzenia na Norwida M. Głowińskiego (poetyka) i Zofii Stefanowskiej (historia idei).

sposób uobecniającego *sacrum*, tworzącego poezję metafizyczną). Dyskurs ten zakorzenia się ponadto na szerokim obszarze tradycji literackiej (m.in. aktualizując dziedzictwo twórczości epigramatycznej) oraz odznacza się odejściem od romantycznej poetyki ekspresyjnej ku przekazowi obrazu.

Jak czytamy na temat polskiego poety:

> Hermetyczność Norwidowskiego konceptu jest więc w ostatecznym rachunku wynikiem konsekwentnej obrony „nieaktualnego" światopoglądu. Ale dzięki temu udało się poecie zrehabilitować takie gatunki nieromantyczne, jak epigramat i wiersz gnomiczny o dydaktycznych tendencjach. Dyskurs poetycki stał się dzięki temu zarazem bardziej „logiczny" i aluzyjny. Ironia romantyczna przekształciła się zaś w konceptystyczny sposób patrzenia na rzeczywistość odkrywający wszędzie znaki transcendencji. Owe znaki, które funkcjonują w opozycji do świata „prawd pozytywnych", nie są symbolami Mallarméańskimi, ale ujmują przy pomocy alegorii wymiar sakralny rzeczywistości.[7]

Przypominam tu poprzednią książkę van Nieukerkena, gdyż wprowadzając kategorię perspektywiczności, stanowi punkt wyjścia tomu *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*. Pisząc o Norwidowskiej ironii, badacz zauważa pojawiające się u twórcy zderzanie wielu, nieraz sprzecznych, cząstkowych i ograniczonych perspektyw (również perspektywy autorskiej, której towarzyszy świadomość ograniczenia), mające wprowadzać wizję nadrzędnej perspektywy *sacrum*.

W *Perspektywiczności sacrum* widoczne są jednak pewne przesunięcia akcentów w stosunku do poprzedniej książki. Na przykład o ile w *Ironicznym konceptyzmie* kontekstem dla Norwida są głównie twórcy modernizmu (wyeksponowana zostaje jego odmienność od wrażliwości romantycznej i dynamika twórczości zmierzająca do wypracowania owej odmienności, zwłaszcza w zakresie poetyki), w drugiej książce funkcje taką pełnią twórcy romantyzmu, choć pojawiają się w niej również odwołania do twórczości modernistycznej (na przykład Baudelaire'a) i powraca kwestia odrębności Norwida na tle polskiego romantyzmu. Oprócz poetów romantycznych (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Malczewski, Zaleski, Lenartowicz, Goszczyński, Goethe, de Vigny, Nerval), badacz przywołuje również filozofów (zwłaszcza Cieszkowskiego, ale też Hegla) czy proroków (Towiański) oraz szeroki kontekst myśli teologicznej, nie tylko wszakże romantycznej.

## Założenia

Jak wspomniałem, w książce *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie* główną kategorią interpretacyjną nie jest już ironiczny konceptyzm, a związana z nim perspektywiczność. Nim przejdę do bardziej rozbudowanego omówienia tej kwestii, wypada zauważyć, iż badacz odznacza się dyskrecją w kwestii metodologicznej (nie formułuje związanych z nią deklaracji – do rzadkości należą takie deklaracje, jakie można znaleźć na początku rozdziału III o „duchu czasu" postmodernizmu, który wpływa na rezygnację z czystości metodologicznej

7 A. van Nieukerken *Ironiczny konceptyzm*, s. 64.

czy na relatywizację metod – ta z kolei, podkreśla van Nieukerken, odpowiada tematowi książki, perspektywizmowi). Czyta ponadto teksty Norwida, przyjmując przede wszystkim wizję uniwersum jego dzieła, stanowiącego podstawowy kontekst lektury:

> Należało […] ujmować i m m a n e n t n i e świat przedstawiony Norwidowskich utworów, rodzaj podmiotowości cechującej obracających się w nim protagonistów, wreszcie status autora, następnie zaś ów organizujący się wokół pewnej odmiany *sacrum* świat rozpatrywać w k o n t e k ś c i e ś w i a t o d c z u c i a ( p o l s k i e g o ) r o m a n t y z m u. (s. 10)

Jednocześnie badacz operuje jednak wyrazistym zapleczem konceptualnym, *implicite* ugruntowującym przedstawiane analizy i interpretacje. Można znaleźć w książce inspiracje poetyką strukturalną, tematologią, dekonstrukcją, hermeneutyką, historią idei i mentalności, a nawet biografistyką. Van Nieukerken w następujący sposób wykłada jedną z głównych myśli swojej pracy:

> Epifania Innego jest więc z punktu widzenia praw logiki wydarzeniem niepotrzebnym, n i e - k o n i e c z n y m, a nawet szkodliwym, bo mnożącym liczbę mediatyzacji i znaczeń świata, cały czas „odkładającym" (posłużmy się modną terminologią dekonstrukcjonizmu) pełną o b e c n o ś ć (paruzję) sensu (czyli jednoznaczności, tożsamości świata). Ale właśnie dzięki temu rzeczywistość nigdy się nie zamyka, wciąż odsyła poza siebie, zawsze pragnie dopełnienia, scalenia, ocalenia. (s. 177)

Podstawę myślową pracy van Nieukerkena tworzy jednak przede wszystkim wyraźna inspiracja Heideggerowska, pojawiająca się również w poprzedniej książce. Inspiracja ta jest widoczna, począwszy od tytułu i postawienia problemu (widać w nim wpływ hermeneutyki ontologicznej, której wariant badacz zdaje się dostrzegać u Norwida), przez siatkę pojęć, które pozwalają konceptualizować Norwidowski światopogląd. Wypada tu odnotować także inspiracje Kierkegaardem (skok i paradoksalność/absurdalność), Jaspersem (szyfr transcendencji) czy Lévinasem (Inny) – a więc, ogólnie rzecz ujmując, myślicielami dojrzałej nowoczesności, będącymi wszakże niejednokrotnie również jej krytykami.

Przyjrzyjmy się bliżej owemu zapleczu Heideggerowskimu, a zwłaszcza jego konsekwencjom dla lektury Norwida. Już we wprowadzeniu do książki pojawia się pojęcie „poręczności" mające określać relację Norwidowskiego podmiotu ze światem; dalej powracają pojęcia: „wrzucenia w świat" i „bycia w świecie", „autentyczności", „nastrojenia", „projektu"; pojęcie „zapomnienia o byciu" (historyczności, śmierci, *sacrum*) mające określać specyfikę salonu w twórczości poety; jest mowa o „pasterzu bycia", „oświetlaniu bytu", „zasłonięciu" i „odkrywaniu" prawdy, „się"; w książce można ponadto dostrzec ślady stylistyki Heideggerowskiej.

Wybierając takie kategorie konceptualizacji świata poezji Norwida, van Nieukerken wpisuje w ten sposób jego twórczość w perspektywę dziejów metafizyki i dziejów nowoczesności, przez co autor *Vade-mecum* (podobnie jak w *Ironicznym konceptyzmie*) okazuje się poetą czasu marnego, wypada dodać: ze wszystkimi konsekwencjami tego umiejscownienia.

Wyraźna perspektywa Heideggerowska z jednej strony niewątpliwie czyni z Norwida poetę bliższego czytelnikom XX- i XXI-wiecznym (taki cel interpretacji badacz formułuje wprost jeszcze w swojej pierwszej książce), pozwala na fortunną hermeneutyczną parafrazę idiomu poety. Jednocześnie wprowadza możliwość lektury twórczości autora *Vade-mecum* nie tyko (nie tyle?) w kodzie religijnym, chrześcijańskim, ale również w kodzie nowoczesnej duchowości, swego rodzaju teologii zdesakralizowanej, jak określa się myśl Heideggera, nawiązującą na przykład do tradycji niemieckiej mistyki i przemieszczającą ją ku dyskursowi bycia. Badacz zdaje sobie sprawę z takiej możliwości, zaznaczając tę kwestię w aneksie V pierwszego rozdziału. Podkreśla jednak, że Norwid był poetą religijnej pewności (w przeciwieństwie na przykład do Baudelaire'a), choć zarazem poetą żyjącym już w czasie niepewności.

Problem ten zarysowuje się także w *Ironicznym konceptyzmie* (powtórzę – przy jednoczesnym wyraźnym podkreślaniu związków Norwida z ortodoksyjnym katolicyzmem), zwłaszcza w rozważaniach, w których van Nieukerken eksponuje odmienność poety od twórców barokowych. Chodzi o to, że pisarze XVII wieku mieli pewność manifestowania się *sacrum* w otaczającym ich świecie, podczas gdy Norwid był zmuszony do poszukiwania znaków *sacrum* – wierzył, że istnieją, ale jednocześnie był przekonany, że powinny zostać wydobyte wysiłkiem podmiotu, dzięki specyficznej hermeneutyce. Do kwestii tej przyjdzie mi jeszcze powrócić.

## Perspektywiczność

Wróćmy do kwestii perspektywiczności u Norwida, określanej przez van Nieukerkena mianem filozofii „albo raczej praktyki" (s. 16). Teza badacza jest następująca: Norwid pisze w swoich tekstach o tajemnicy, która przekracza człowieka i jego pisanie (a więc odmiennie niż przywoływany w książce inny perspektywista – Nietzsche), pisze zatem w sposób intencjonalny, z określonej perspektywy i wobec innych perspektyw. Nie wierzy w język, ale wie jednocześnie, że dysponuje tylko językiem:

> …traktował Norwid literaturę jako swoistą archeologię, której przedmiotem badań są słowa i zdania. Ich „rzeczywiste" znaczenia wydobywa się poprzez budowanie rozmaitych kontekstów, w których fałsz jest demaskowany, a Prawda afirmowana. (s. 58)

Uświadomienie sobie faktu, że zdolności poznawcze, komunikacyjne i twórcze człowieka mają naturę względną, perspektywiczną, że przebywa on w wymiarze wielu fragmentarycznych języków, pozwala jednak Norwidowi na otwarcie perspektywy całości, ujawniającej się dzięki swego rodzaju negatywnej metafizyce i poetyce („O niezapośredniczonym można pisać tylko w sposób pośredni" – komentuje projekt poety badacz, s. 34). Jak podkreśla van Nieukerken, Absolut u poety objawia się jako epifania Innego – tego, co nieprzedstawialne. Jest przy tym niesymetryczny wobec człowieka, dlatego nie ma u Norwida na przykład roman-

tycznej idei mikro- i makrokosmosu, co wpływa na specyfikę symbolizmu twórcy, kreującego symbole znaczące w lokalnych, momentalnych konfiguracjach.

Norwidowski perspektywizm, akcentuje badacz, jest aporetyczny (aporia ta ujawnia się w antropologii oraz w koncepcji historii), gdyż koniecznie i nierozwiązywalnie łączy to, co fragmentaryczne, z tym, co całościowe. Jak czytamy na temat człowieka w twórczości poety: „Będąc cząstką, jestem przecież cały, ale jedynie wtedy, kiedy znajduję się pośród innych cząstkowych egzystencji" (s. 18). Naturą Norwidowskiego perspektywizmu jest samoprzekroczenie, dokonujące się dzięki zapośredniczeniu zapośredniczeń. Badacz podkreśla rolę poezji w Norwidowskim projekcie perspektywizmu – okazuje sie ona czynem egzystencjalnym i metafizycznym, dziełem całego człowieka zmagającego się ze swoim losem (dziełem ujawniającym zasadę perspektywizmu). Jak zauważa van Nieukerken, tak ujęty perspektywizm wiedzie do specyficznej archeologii. Człowiek jest archeologiem (i hermeneutą), wydobywa prawdę tkwiącą w pokładach tradycji – zawsze cząstkową, niewystarczającą, ograniczającą to, co nieograniczone, a zarazem wskazującą na nie i w ten sposób otwierającą perspektywę na jakościowy skok, jakim jest epifania sensu.

## Człowiek – świat – historia

Struktura *Perspektywiczności sacrum* ma podwójny charakter, łączy porządek problemów z porządkiem tekstów (fragmentaryzując w ten sposób narrację, w której powracają określone słowa-klucze ze świata twórczości poety), dopełniając tak powstającą konstrukcję próbą porównania Norwida z polskimi romantykami, a także specyficznymi dygresjami wpisanymi w aneksy i ekskursy oraz obszerne przypisy. Wypada przy tym zauważyć, iż van Nieukerkena interesuje głównie dojrzały Norwid – kształtujący swój idiom po roku 1848 (niejako dorastający do tego idiomu – badacz śledzi rozwój twórcy, porównuje jego teksty pochodzące z różnych faz pisarstwa), a centrum książki stanowią dwa, szczególnie niedoczytane utwory poety: *Quidam* i *Assunta*, dopełniane innymi tekstami.

Rekonstruowany przez van Nieukerkena świat Norwidowski obejmuje antropologię (w rozdziale otwierającym książkę – *Człowiek Norwida – perspektywizm i historia święta hic et nunc* – problematyka ta, podobnie jest w pozostałych przypadkach, powraca w nowych kontekstach w kolejnych rozdziałach), swoistą metafizykę (rozdział III: *Assunta a poetyka metafizycznych gestów w świecie „martwych formuł"* ) oraz wizję dziejów (rozdział IV: *Niewola czasu a wyzwalająca „historia święta"*); kwestiom tym towarzyszą rozważania na temat poetyki twórcy.

Antropologia Norwida zostaje ukazana przez van Nieukerkena w związku z dwoma, łączącymi się zagadnieniami: egzystencją człowieka w salonie oraz koncepcją naśladowania Chrystusa. Salon, swego rodzaju soczewka społeczeństwa, jest w utworach poety jednocześnie przestrzenią zapomnienia o prawdzie, jak i miejscem rozpoczęcia jej poszukiwań, wędrówki ku świadomemu i dojrzałemu kapłaństwu, korzystania z wolności w przemienianiu siebie i świata (punkt wyjścia rozważań badacza stanowi *Stygmat*, problem ten powraca także w rozdziale

poświęconym *Assuncie*). Naśladowanie Chrystusa jest w świecie Norwidowskim imperatywem antropologicznym, prowadzi do usytuowania się człowieka w obrębie historii świętej – realizowanego indywidualnie i w sposób nieświadomy, a przez to szczególnie dramatyczny (zwłaszcza rozdział na temat *Quidama*).

W rozdziale o *Assuncie* badacz ukazuje strukturę Norwidowskiego świata, który ma trzy wymiary: 1. „martwych formuł i konwencji"; 2. „niepowtarzalnego bytu świata" w relacji do człowieka i związanej z tym „uświadomionej perspektywiczności"; 3. sfery transcendencji wydobywanej dzięki interpretacji alegorycznej (s. 96). Poemat twórcy zdaniem van Nieukerkena jest ustrukturyzowany zgodnie z takim porządkiem i przedstawia podróż inicjacyjną przez wymienione wymiary (ich współistnienie bywa przy tym źródłem paradoksów w utworach poety, ambiwalentnego przedstawiania świata). Uświadomienie sobie perspektywiczności okazuje się warunkiem wolności oraz ocalenia przed alienującą mocą czasu i powstających w nim form, początkiem drogi ku Absolutowi, ku przezwyciężeniu jednostronności (badacz zwraca uwagę na znaczenie doświadczenia spotkania w metafizycznej akcji poematu[8]).

Wizja dziejów (tu punktem wyjścia interpretacji jest *Rzecz o wolności słowa*) Norwida zostaje zaprezentowana przez van Nieukerkena jako realizowanie się celowości Słowa w Historii i w historii prywatnej (również w codzienności).

Jak zauważa van Nieukerken, dojrzały Norwid nie ukazuje problematyki perspektywiczności pod postacią ekspresywnego monologu czy w dydaktycznym wykładzie, ale przez działanie czy przez przedstawienie działania, tworząc w ten sposób specyficzną, unaoczniającą prawdę, poetykę/retorykę performatywną (s. 251). Poetyka ta odznacza się bogactwem i różnorodnością wykorzystanych chwytów, konwersacją z tradycją literacką. Ogólnie, nawiązując do pierwszej książki badacza, można określić ową poetykę mianem konceptystycznej. Jest to przy tym, co wielokrotnie podkreśla van Nieukerken, konceptyzm lokalny, jednorazowy. Wydobywanie *sacrum* z codzienności dokonuje się u Norwida na drodze konstruowania odpowiedniej konfiguracji zjawisk (perspektywy), w której dany fragment rzeczywistości ujawnia swoją cudowność. Jak czytamy w rozważaniach na temat *Assunty*, poetyka gestów metafizycznych polega na „oddawaniu głosu s y t u a c j i, która jakby rozbija (przekracza) własne u s y t u o w a n i e" (s. 187).

## Norwid odrębny

Książkę zamyka rozdział umieszczający Norwida w kontekście polskiego romantyzmu (*„Piszę na Babilon/ Do Jeruzalem" – polski romantyzm: poezja synów osieroconych w sile wieku wobec poezji sierot pogrobowców*). Badacz deklaruje we wstępie do publikacji:

8 Wypada przypomnieć, że pisała na ten temat, pominięta przez badacza, M. Kalinowska w książce *Mowa i milczenie: romantyczne antynomie samotności* (Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1989).

> Nie chodziło mi tu – rzecz jasna – o całościowe ujęcie niewyobrażalnego bogactwa polskiego (i europejskiego) romantyzmu. Rozważam jedynie kilka aspektów światoodczucia romantycznego, przy czym kryteria wyboru zostały narzucone przez kluczowe tematy Norwidowskiej twórczości (filozofia dziejów Cieszkowskiego […], metafizyczny sens losu wygnańca u Bohdana Zaleskiego, historyczne powołanie Słowian w Mickiewiczowskich prelekcjach paryskich, tematyka miasta, wsi i ludu wiejskiego u Lenartowicza i Goszczyńskiego. (s. 10)

U podstaw przeprowadzanego przez van Nieukerkena porównania znajduje się kategoria utraconej więzi (na różnych płaszczyznach: metafizycznej, egzystencjalnej czy historycznej) i problem reintegracji, powrotu do jedności, który pojawia się u wymienionych twórców. Jak czytamy, dla Norwida istotne okazuje się doświadczenie braku – a nie utraty, jak w przypadku romantyków – ojczyzny. Autor *Vade-mecum* przeżywa ponadto wyalienowanie z formy polskiej (co sytuuje go na linii prowadzącej m.in. do Gombrowicza), a także wyczerpanie tradycji poprzedników. Wszystko to (dopełnione biografią) pogłębia świadomość wykorzenienia u twórcy.

Specyfika twórczości Norwida, na którą kładzie nacisk Nieukerken, odróżniająca poetę od romantyków polega przede wszystkim na tym, że przedstawia on (krytycznie) rzeczywistość wieku kupieckiego i przemysłowego z jego realiami, ukazując go jako przestrzeń autotransendencji podmiotu i jego kontaktu z *sacrum*; romantycy natomiast mieli usuwać ową rzeczywistość ze swojej wizji, starając się ignorować doświadczenie nowoczesności i, paradoksalnie, utwierdzając w ten sposób pęknięcie świata, przeciw któremu występowali. Norwid, zdaniem badacza, jest w związku z tym bardziej uniwersalny niż romantycy: jest twórcą otwartym na swoją współczesność (nie tylko polską, ale i europejską, światową), żyjącym jej problemami, tworzącym egzystencjalno-personalistyczny wariant światopoglądu; uniwersalność tę kształtuje ponadto chrześcijaństwo poety. Owo otwarcie – i związana z nim odrębność Norwida – widoczne jest ponadto w niechęci do stylizacji zarówno folklorystycznej, jak i słowiańskiej oraz związanych z nimi ideologii.

Odpowiedź polskiego poety na doświadczenie utraconej więzi okazuje się wysoce idiomatyczna, co utrudnia przypisanie go do odpowiedniej formacji historycznoliterackiej (Norwid – romantyk? romantyk przezwyciężający i modyfikujący romantyzm? krytyk pozytywizmu? premodernista, ale inny od francuskiej wersji modernizmu?)[9]. Wypada w tym miejscu powrócić do – zarysowanego już

[9] Kwestia ta powraca w publikacjach Z. Stefanowskiej (*Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w: tejże *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, TN KUL, Lublin 1993); J. Maciejewskiego (*Cyprian Norwid*, PEN–KOS, Warszawa 1992) i ostatnio u W. Rzońcy (*Norwid a romantyzm*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2005) i P. Śniedziewskiego (*Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008). Jeśli Stefanowska wpisuje Norwida w uniwersum romantyzmu (eksponując wszakże oryginalność twórcy), ostatni z wymienionych autorów kładą nacisk na związki poety z modernizmem.

w związku z kontekstem Heideggerowskim – problemu religijności (duchowości?) poety. Podobnie jak ów problem niejasna zdaje się bowiem w wywodzie van Nieukerkena (dodam jednak, że w moim przekonaniu to również jest niejasność Norwida, wynikająca właśnie z jego pogranicznego, przełomowego miejsca) kwestia epifanii. Badacz pisze o pojawiającym się u poety wątku „immanentyzacji transcendencji". Zauważa, że poezja twórcy znajduje się na drodze ku XX-wiecznemu doświadczeniu immanentyzacji, wydobywania cudu z codzienności, które dokonuje się dzięki podmiotowi (s. 14). Można by więc przyjąć, że u Norwida pojawia się koncepcja nowoczesnej epifanii; van Nieukerken pisze o jej zapowiedzi w twórczości poety[10]. Ale jednocześnie według Norwida ów sens znajduje się w świecie; wypada tu też przypomnieć o eksponowanej przez badacza niesymetryczności relacji Ja–Absolut w twórczości poety, o przekonaniu na temat nieumotywowanego niczym objawiania się *sacrum*, jego niezależności od człowieka.

Sprzeczność ta rozwiązuje się (ma być rozwiązana?) na gruncie myślenia Norwida o Chrystusie (wcieleniu Boga w człowieka, transcendencji w immanencję) i nakazie naśladowania go. W ujęciu autora *Vade-mecum* sens jawi się podmiotowi w związku z jego etycznym wysiłkiem – dającym możliwość zobaczenia tego, co jest… W konsekwencji to, co mogłoby się wydawać epifanią romantyczną (czy nowoczesną), ma być – inna sprawa czy jest – epifanią tradycyjną.

I jeszcze jedna kontrowersja – związana z perspektywizmem Norwida oraz jego konsekwencjami, widoczna również, jak sądzę, nie tylko w dyskursie van Nieukerkena, ale i u poety. Chodzi o kwestię przezwyciężenia błędnych perspektyw. Z jednej bowiem strony badacz stwierdza, że epifania prowadzi do unicestwienia tego, co pośredniczy w dotarciu do niej (s. 170); z drugiej pisze jednak o przekonaniu Norwida, że wszystko, co było, pozostaje i jest sensowne (s. 269).

W związku z tą kwestią pojawiają się w książce rozważania na temat związków poety z Heglizmem[11]. I znów z jednej strony jest mowa o widocznej u twórcy kategorii Aufhebung (s. 65), czy o mimowolnym zbliżeniu poety do Heglowskiej fenomenologii świadomości (s. 267); z drugiej – badacz podkreśla niedialektyczność wizji Norwida, pisze na przykład o znamiennej dla niej kategorii skoku. Zdaniem van Nieukerkena poeta odrzuca przejawy „wąsko interpretowanej" (na przykład przez Cieszkowskiego) dialektyki Heglowskiej (s. 206), uwyraźnia jej aporie, kładzie nacisk na rolę jednostki i momentalność doświadczenia Aufhebung. Jak

10 W wywodzie van Nieukerkena pojawia się pewien problem. Otóż to, co badacz nazywa epifanią nowoczesną, jest w myśl rozważań Ch. Taylora (*Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. zbior., red. nauk. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 788) epifanią romantyczną. Na temat możliwości pojawienia się epifanii nowoczesnej w *Czarnych kwiatach* pisze R. Nycz (*Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 95).

11 W istniejącej tradycji badawczej eksponowano odmienność Norwida i Hegla. Zob. J. Trznadel *Czytanie Norwida. Próby*, PIW, Warszawa 1978, s. 92 i nn.

czytamy: „Norwid przedstawia […] zróżnicowany świat, którego wielobiegunowość nie stanowi dialektycznego rozwoju przeciwieństw, lecz jest momentem łaski" (s. 349).

Książka *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie* oprócz przedstawionego tu oryginalnego skonceptualizowania problematyki dzieła poety przynosi także możliwość reinterpretacji problemów znanych już norwidologii (na przykład dialogiczności, symbolizmu i alegoryzmu, parabolizmu – w związku z myśleniem perspektywicznym). Oczywiście, można by tu formułować mniej lub bardziej ogólne uwagi krytyczne (choćby na temat braków bibliograficznych, uproszczeń w ostatnim, kontekstowym rozdziale czy niezbyt precyzyjnego wydobywania aporii uniwersum Norwidowskiego), sądzę jednak, że książka van Nieukerkena – łącząca mocną wizję (w związku z tym mamy do czynienia z jednym z „innych" Norwidów, jeśliby odwołać się tu do przytoczonych na początku słów Trybusia) z solidną podstawą filologiczną – zasługuje raczej na lekturę rozumiejącą niż krytyczną. Za cenne wypada uznać także przekonanie badacza, iż „każda próba uspójnienia słów Norwida wikła nas w nierozwiązywalne sprzeczności" (s. 128), co zdaje się świadczyć raczej o wielkości poety – o jego idiomie i specyficznym (nie)usytuowaniu – niż o niedostatkach.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na specyfikę dyskursu van Nieukerkena, hermeneutycznie łączącego perspektywę interpretowanego tekstu, pisanej książki i jej odbiorcy. Czytamy na przykład w zakończeniu rozdziału o *Quidamie*:

> …ale właśnie w tym punkcie, kiedy zaczynamy samego siebie ujmować w kategoriach anonimowości i obcości („ja" autor, ty „czytelnik", którzy nie jesteśmy tożsami z nikim w szczególności, lecz ze wszystkimi poszczególnymi jednostkami […] w świecie, gdzie nie ma „ogólnych"), staje się cud – przypominamy sobie nagle, że to wszystko już było, że przeżywał („vorgelebt") już to Chrystus, ów najprawdziwszy Człowiek, a dzięki temu każda jednostka jest w równym stopniu [Quidamem], któremu to nazwisko przeszło było w imię własne […] jeden z miliona chrześcijan. (s. 88)

Owo „my" to przecież zarówno bohaterowie Norwida (pewnie i sam Norwid), jak i van Nieukerken czy w końcu sam czytelnik, których paradoksalnie łączy to, co dzieli – różna w każdym przypadku perspektywiczność.

**Michał KUZIAK**

# Abstract

**Michał KUZIAK**
**Pomeranian Academy (Słupsk)**

## Norwid, a Prospective

Review: Arent van Nieukerken, *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie* ['The prospectivity of sacrum. Sketches on Norwidian romanticism'], Warszawa 2007

The review presents an interesting and original strategy of reading Cyprian-Kamil Norwid's output, elaborated by Arent van Nieukerken. It is associated with the categories of ironical conceptism and, particularly, prospectivity, enabling to interpret this poet's pieces in the context of modernity and modernism (in its Anglo-Saxon meaning). These categories make possible an interpretation of the Norwidian poetics, anthropology, vision of the world and history. The artist's oeuvre can thus, in a sense, be singled out of the context of Polish romanticism and read in a comparative manner in the context of modern European literature.

# Takich ogrodów nie znajdziesz na świecie…

Nie tylko takich ogrodów, ale i takich łąk, lasów, jezior, spokojnych zakątków, takich wysp i miejsc szczęśliwych. Czekają na nas jedynie w poezji i w sztuce, a w ich pozatekstowe istnienie nie wierzy nikt, ani poeci, ani teoretycy literatury. Autor książki poświęconej współczesnym śladom dawnej tradycji idyllicznej mocno akcentuje zbawczą moc fikcji, bez której „rzeczywistość staje się nie do zniesienia" (s. 324)[1]. Marek Zaleski stawia tezę, która podnosi znacznie rangę wywodzącego się z antyku skonwencjonalizowanego gatunku, a która znajduje w jego interpretacjach różnorodne potwierdzenia: „Od eklog Wergiliusza po wiersze dzisiaj pisane, idylla […] stanowi ucieleśnienie kondycji samej poezji, mimetyzuje model świata, w którym poezja staje się przedmiotem własnego zainteresowania" (s. 315). Tak pojmowana idylla staje się wręcz modelem literackości w ogóle, a prócz tego swoistym wzorcem doskonałego szczęścia dostępnego człowiekowi jedynie dzięki pragnieniu, które transcenduje poza rzeczywistość. Stąd prowadzić może droga w rozmaitych kierunkach, nawet w stronę obietnic metafizycznych czy eschatologicznych. Zapowiedź, że „świat będzie zbawiony przez dziecko", marzenie o „powtórnym dzieciństwie", mesjańskie nadzieje, poszukiwanie Raju Utraconego… Badacz nie podejmuje tych dróg, chyba że czynią tak jego bohaterowie – twórcy idyllicznych wizji; deklaruje natomiast wielokrotnie zainteresowanie koncepcjami Freuda i Lacana, przywołując ich wyjaśnienia związane z ludzką potrzebą marzeń o doskonałych krainach i o doskonałym szczęściu: „Fantazja (i fikcja będąca jej wytworem) jest mostem łączącym sztukę z tym, co nieświadome. W koncepcji Freudowskiej jest spełnieniem życzenia/pragnienia, które w przedstawie-

[1] M. Zaleski *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2007.

niu literackim znajduje swój wyraz" (s. 317). Jak pogodzić *jouissance* – domenę „wymykającej się językowi intensywności doświadczenia" (s. 314), ekstazy, przekroczenia – i konwencję literacką, sferę, w której włada kryterium estetyczne? Tylko poprzez ludzkie pragnienie, które jest pragnieniem pragnienia, pragnieniem niemożliwego. W duchu wiary w ocalającą rolę fantazji, a zarazem w sens konwencji literackich Marek Zaleski sam napisał kolejną magiczną książkę. Książke, której aura przypomina nostalgiczną, ale nie sentymentalną, atmosferę unoszącą się nad *Formami pamięci*. W *Echach idylli* to, co sielankowe i pozaczasowe, zderzane jest raz po raz z dwudziestowiecznym złem.

W swojej najnowszej książce badacz nie gromadzi przykładów dla nich samych, nie kataloguje dwudziestowiecznych stylizowanych idylli, nie układa ich także w porządku chronologicznym, ale tropi, jak to podkreśla w tytule, właśnie „echa idylli" w literaturze nowoczesnej. Ślady dawnej idyllliczności są znacznie ciekawsze niż „idylle rekonstruowane", o ile coś takiego w ogóle jest możliwe. Nieoczywiste, odległe, nieraz polemiczne nawiązania do dawnej topiki okazują się znacznie istotniejsze dla nowoczesnej literatury niż stylizacje.

Badacz „form pamięci" podąża „tropami tropów idyllicznych", jak brzmi tytuł jednego z najobszerniejszych rozdziałów książki, w którym znalazło się miejsce dla potraktowanego jako antyidylla poematu Andrzeja Bursy *Luiza*. W interpretacji Zaleskiego Luiza o rysach Pięknej Pani zarazem łagodnej i okrutnej (*La Belle Dame sans Merci*) staje się między innymi alegorią Poezji. „Ironiczny, grający dysonansami poemat Bursy to kartka z dziejów powinowactw modernistycznej wrażliwości" (s. 82). W kręgu oddziaływania idylli znalazł się także Miron Białoszewski i jego sakralizacje zwykłości czy Piotr Sommer i jego otwockie ogrody.

Najważniejszym, choć niejako ukrytym bohaterem Zaleskiego, jest jednak Czesław Miłosz – (s)twórca *Świata* – nie tylko cyklu *Świat. Poema naiwne*, ale demiurg tworzący ze słów (i „ze świata już danego") swój kosmos. Autor książki *Zamiast* nie poświęca wprawdzie jednego osobnego rozdziału ulubionemu poecie, jednak nad wieloma jego interpretacjami unosi się duch wywiedzionej z poezji Miłosza ironicznej, nieraz bolesnej pastoralności. To właśnie Miłosz jawi się po lekturze *Ech idylli* jako najważniejszy dwudziestowieczny – nie, nie kontynuator – ale reinterpretator wątków dawnej polskiej i europejskiej sielanki. Zaleski opisuje mistrzowski sposób, w jaki Miłosz wykorzystał magiczną inkantację „Wolno owieczki moje, wolno postępujcie…", rozmaite chwyty, za pomocą których, prowadząc grę z tradycją, tworzył arcydzieła. Taką poetycką perłą jest napisany podczas wojny wiersz-apokryf *Sicilia sive insula Mirandae* dedykowany Annie Iwaszkiewiczowej – „wyspa na morzu łez, azyl na skraju przepaści" – jak mówi o nim Zaleski (s. 17). Miłosza można chyba uznać za najwybitniejszego poszukiwacza śladów dawnej „naiwnej" idyllliczności w skażonym stuleciu.

Najdawniejszą polską „nowoczesną" idyllą jest w książce Marka Zaleskiego poemat Słowackiego *W Szwajcarii*. Pod piórem współczesnego krytyka powstaje błyskotliwa interpretacja dzieła w kontekście estetyki romantyzmu, z nieoczywistymi odwołaniami do psychoanalizy. Marek Zaleski nie stroni od interpretowa-

nia biografii twórców. Podobnie jak ze Słowackim postępuje z Schulzem, u którego doszukuje się śladów masochizmu nie tylko w rysunkach i opowiadaniach, ale także w życiu prywatnym. Konfrontuje jego twórczość z biografią, z przymiarkami do niezrealizowanej małżeńskiej idylli, wreszcie z dającą o sobie znać w niektórych wypowiedziach masochistyczną dominantą osobowości pisarza i rysownika. Idyllliczność Schulza, opisywana w szkicu zatytułowanym *Masochista na Cyterze*, prowadzi do pytań, czy idea „powtórnego dzieciństwa", o której pisał w liście do Andrzeja Pleśniewicza, jest fundamentem artystycznych poszukiwań artysty. Gdzie u autora *Sklepów cynamonowych* ukryły się wątki bukolicznej szczęśliwości? To przede wszystkim motyw doskonałej jedności syna z ojcem, gdy „matki jeszcze […] nie było" z *Księgi*, idylla dziecięcej twórczości z *Genialnej epoki*, obraz utopijnej krainy z *Republiki marzeń*, podszyta zapowiedzią kresu małżeńska sielanka z *Ojczyzny*, wreszcie nastrój młodzieńczych *fêtes galantes* z *Wiosny*.

Bardzo interesującym wątkiem są u Zaleskiego powracające związki idylli i elegii, ich podobieństwa i różnice. Nieraz jest tak, że przykłady, które badacz wybiera, sytuują się gdzieś na pograniczu obu dawnych gatunków. Są tu elegie, które w odniesieniu do minionej już szczęśliwej a utraconej przeszłości uruchamiają cały sielankowy sztafaż, nieraz w sposób nowatorski i niekonwencjonalny. Takie są właśnie te spośród autobiograficznych elegii Leśmiana, które można nazwać elegiami dzieciństwa. Bywają też bardziej skomplikowane przypadki idyllliczno-elegijnego pogranicza. W melancholijnych próbach „re-kreacji" sielanki tai się elegijne rozpoznanie.

Osobny ważny krąg nawiązań do antycznego gatunku, któremu w książce Zaleskiego przyznane zostało znaczące miejsce, to powojenna idylla skłamana – zarówno pseudoidylla z utworów socrealistycznych, jak i fałszywa idylla realizowana w realnych Oborach, istotnie w sielankowej, parkowej scenerii, ale w zdecydowanie nieidyllicznych czasach. Autor zwraca uwagę na „skwapliwość, z jaką środowisko literatów zaakceptowało swoje odosobnienie w luksusowych rezerwatach" (s. 195). Kontrast dla oficjalnego kłamstwa stanowi u Zaleskiego prywatne nieoficjalne i a-ideologiczne schronienie Białoszewskiego, Czachorowskiego i ich przyjaciół. Sympozja w Kobyłce to pod każdym względem przeciwieństwo spotkań w Oborach z hierarchią „rang" pisarzy przekładającą się na hierarchię stolików.

Ponieważ jest już Kobyłka i Otwock, można poszerzyć geografię podwarszawskich miejsc sielskich o idyllę Konstancina, Podkowy Leśnej czy Milanówka będącego przestrzenią idylli zderzonej z wszechobecną śmiercią w ogrodowych wierszach Jarosława Marka Rymkiewcza. Z kolei łagodne i popularne echo tego lokalnego mitu to inteligenckie „truskawki w Milanówku" z piosenki Młynarskiego. Chodzi o zawsze prywatne czy półprywatne *otium* godne przeciwstawienia oficjalnemu miejscu uspołeczniania artystów. To ciekawe, że żadne inne miasto w Polsce prócz Warszawy nie wytworzyło tak bogatej mitologii podmiejskich, sielskich okolic, do których ucieka się przed brudem, zgiełkiem, polityką i naciskiem czasów. Ten sam Iwaszkiewicz, który gestem prawdziwego gospodarza zapraszał literatów do Obór, dla siebie przeznaczał zupełnie inne *otium*, miejsce, które sprawdziło się

w roli schronienia nie tylko dla niego i jego bliskich już podczas wojny. Stawisko z listów, dziennika i wierszy jawi się jako miejsce szczególne, miejsce do którego bronią przystępu wierne psy i wierne drzewa. Miejsce przy tym niewolne od starości i umierania (jak Arkadia, w której była już śmierć), miejsce cierpienia i osamotnienia.

> Jest gdzieś kraina, musi być, gdzie piękne Stawisko nie przysparza żadnych kłopotów, gdzie żona jest tak czuła i mądra jak Hania dawniej, […] gdzie tańczą piękni i czyści – gdzie jest dobrze, dobrze, dobrze. Bo tu jest źle, źle, źle. Przecież gdzieś w jakichś utworach muzycznych, w wierszach Mickiewicza, w promieniu zachodu – mieści się tajemnica nigdy niedostępnego, niemożliwego, a tak realnie wyobrażalnego szczęścia[2]

– taką wyrażającą pragnienie idylli skargę zapisał Iwaszkiewicz w dzienniku pod datą 4 grudnia 1955.

Marka Zaleskiego interesuje również „idylla skorumpowana" – jej wybitnym (niestety) reprezentantem jest Gałczyński wykorzystujący antyczną topikę w utworach satyrycznych, groteskowych i w politycznych panegirykach. Ta cyniczna wersja idylli miała wielu naśladowców, którzy w latach 50. pisali pierwszomajowe wiersze do szkolnych czytanek. To ornamentatorzy – jak z wiersza Herberta – „ozdabiacze i sztukatorzy/ twórcy aniołków fruwających":

> Na ulicy radosnych pochodów
> szary mur więzienny w oczy kłuje
> brzydka plama w krajobrazie idealnym
>
> sztukatorów co najlepszych wezwali
> całą noc sztukatorzy malowali
> nawet plecy tych co siedzą z tamtej strony na różowo[3]

Minęły czasy, gdy poeci tylko „śpiewali" i wysławiali, kiedy bezinteresownie głosili pochwałę tego, co jest. Jeśli jeszcze można założyć, że z dobrą wiarą tworzył przed wojną Lucjan Szenwald i że jego poemat *Scena przy strumieniu* to prawdziwa „idylla proletariacka", w szczere intencje socrealistycznych „sztukatorów" trudno uwierzyć. *Śmierci nie ma!* – taki tytuł nosi szkic dotyczący socrealistycznych sposobów używania (i nadużywania) sielankowej topiki. Zaleski akcentuje istotną różnicę między, pod wieloma względami podobnymi, mitologiami komunizmu i faszyzmu Ta pierwsza opierała się na (fałszywej) afirmacji życia, ta druga przynosiła apoteozę śmierci.

Zaleskiego interesują nie tylko fałszywe idylle i antyidylle, ale też znacznie mniej uchwytne „nieidylle". Nawet te „obok-idylle", „a-idylle" wymagały od czytelnika znajomości pierwotnego wzorca. I – o paradoksie – sielankowość w XX wieku przechowała się na przekór „zagładzie gatunków" właśnie w antyidylli. Ta

---

2 J. Iwaszkiewicz *Dzienniki 1911-1955*, oprac. A. i R. Papiescy, Czytelnik, Warszawa 2007, s. 529.

3 Z. Herbert *Wiersze wybrane*, wyb. i oprac. R. Krynicki, a5, Kraków 2004, s. 71.

swoista „pamięć genetyczna", czy raczej „genologiczna" pozwoliła jej nieoczekiwanie ożyć w późniejszych czasach.

Echa idylli w prozie XX wieku to u Zaleskiego *Kronika wypadków miłosnych* i inne powieści Tadeusza Konwickiego (wśród nich dziecięcy i niedziecięcy *Zwierzoczłekoupiór*) – pastoralne antybaśnie opowiadające o podstawowych ludzkich pragnieniach, o tęsknocie za wzajemną, wierną miłością, o sile życia, które przezwycięża śmierć i o klęsce tych pragnień. Konwickiemu patronuje Mickiewicz i Miłosz, zwłaszcza ten z *Doliny Issy*. Badacz wybiera także *Tworki* Marka Bieńczyka, w których zaakcentowany został bolesny kontrast między potencjalną idyllą a tym, co przyniosła historia. To specyficzny przypadek utworu pisanego ze świadomością, a nawet nadświadomością, literacką, kunsztownie inkrustowanego aluzjami do rokoka, zadanymi do rozszyfrowania czytelnikowi-erudycie aluzjami, w tym także do dzieł Starobinskiego.

*Echa idylli* to książka napisana pewną ręką wytrawnego eseisty, który nawet gdy swobodnie i, zdawałoby się, bez hierarchii opowiada o niepodobnych do siebie zjawiskach literackich, zawsze ma za sobą zbudowaną przez siebie i przemyślaną konstrukcję z niewypowiedzianych do końca w samych esejach przeświadczeń dotyczących literatury i człowieczeństwa. Jest wśród nich i to, ugruntowane w badaniach nad Miłoszem, że „poeta żyje powtórzeniem", że powtórzenie jest dostępnym poezji przeczuciem tego, co nieskończone, na wskroś ludzkim zadatkiem nieśmiertelności. Nie jest przypadkiem, że jednym z ulubionych cytatów Zaleskiego jest przypowieść z *Doliny Issy*: „człowiek jest jak owca, nad którą Bóg zbudował drugą owcę z powietrza, i prawdziwa owca nie chce w żaden sposób być sama sobą, tylko tą drugą" (s. 322). Krytyk przekłada te słowa na język Blanchota i Lacana, ale w oryginalnym brzmieniu mają one baśniową głębię i urok pastoralności – tak nieprzeparty, że chce się je powtórzyć.

Po tej umacniającej w przekonaniu o wadze tradycji sielankowej lekturze chciałoby się opowiadać dalej dzieje idyllliczności na przełomie XX i XXI wieku. W poezji u progu nowego stulecia topika idylliczna ma się zadziwiająco dobrze. Poeci tworzą sztuczne i ekologiczne raje dzieciństwa własnego i swoich dzieci, arkadie piaskownic i placów zabaw blisko sąsiadujące z cmentarzami, jak w *Całej w piachu* Dariusza Suski. Najczęściej jest w tych wierszach trochę idylli a trochę elegii – z jej egzystencjalnym rozpoznaniem, apoteozą Pamięci i „gestem pożegnania". Poeci dopisali już wiele utworów godnych nobilitującej antologii wydanej w serii Biblioteka Narodowa[4]. Tu najmłodszym autorem był urodzony w 1948 roku Stanisław Stabro, dodajmy – jedyny w tomie przedstawiciel pokolenia '68 – i dodajmy także – pokolenia, którego domeną była antyidylla, nie zaś stylizowana sielanka. Następny rozdział (niezależnie od tego, czy późnej nowoczesności czy może już ponowoczesności) wypełniają Jacek Podsiadło i jego rówieśnicy, którzy piszą eklogi – wśród nich najchętniej (wzorem Josifa Brodskiego) te zimowe. Idylle i prze-

4 *Idylla polska. Antologia*, wyb. i wstęp A. Witkowska, współpr. I. Jarosińska, WL, Wrocław 1995.

wrotne nie-idylle tworzy generacja Tomasza Różyckiego, Dariusza Suski, Pawła Marcinkiewicza czy Dariusza Sośnickiego. Twórcy urodzeni około roku 1970 są pod tym względem szczególnie interesujący, gdyż w przeciwieństwie do poprzedników są niedotknięci nie tylko traumą wojny, ale także traumą powojennej sytuacji politycznej. Przecież idylliczno-elegijne wiersze Maja czy Polkowskiego były pisane w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ciągle jeszcze przeciwko czemuś i tym samym stanowią ciekawy rewers „reżimowych" idylli z lat pięćdziesiątych. W latach dziewięćdziesiątych pisze się już tylko wobec dramatu egzystencji i wobec tradycji. Idyllicznym schronieniem jest u Różyckiego re-kreowany raj dzieciństwa z tomu *Kolonie* (2006). Nie wspominałabym o tym akurat tomie poetyckim, gdyby nie to, że prócz prowadzonej w nim gry wieloma idyllicznymi tradycjami (rajskie wyspy, dalekie wyprawy, dziecięce wakacje, Raj Utracony) jest też bardzo istotny watek autotematyczny, w którym dochodzi do głosu świadomość tego, czym jest pragnienie i czym jest pisanie, co dzięki poezji ginie, a co ożywa. Również wcześniejsza „chata umaita" z tomu pod takim właśnie tytułem to w czystej postaci przetrwalnik idyllliczności wpisujący się w znaną od czasów staropolskich topikę idylli bożonarodzeniowej:

> Mak, trzy razy zmielony, orzechy i miód.
> Barszcz z uszkami, pierogi. Chata umaita.
> Teraz nie ma nicość dostępu, ona nie zna
> Wcale tej piosenki, którą śpiewam jej na złość.[5]

Poeci wciąż śpiewają piosenki przeciw nicości, budują schronienia ze słów, by dramatycznie urywając nucone melodie powtarzać za Miłoszem: „Dalej nie umiem". Ten retoryczny gest *aposiopesis* bardzo dobrze zna badacz pamięci, sielanki i twórczości Miłosza. Swoją książkę zamyka jednak mniej dramatycznie, afirmując powtórzenie, podtrzymując utopię „drogi okrężnej", o której marzył Schulz a przed nim romantycy. O tym właśnie pragnieniu powrotu do początku pisał w swoim traktacie – nie, nie o manekinach – ale o marionetkach Heinrich von Kleist: „Lecz raj zamknięty, a za nami Cherub, musimy odbyć podróż naokoło świata, zajrzeć, czy przypadkiem nie jest otwarty gdzie bądź od tyłu"[6].

**Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL**

5 T. Różycki *Wiersze*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2004, s.123.

6 H. Kleist *O teatrze marionetek*, „Chimera" 1904 t. VII, s. 36.

# Abstract

**Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL**
**Jagiellonian University (Kraków)**

## You Won't Find Such Gardens in This World…

Review: M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności* ['Echoes of idyll in Polish literature of the modernity and late-modernity age'], TAiWPN Universitas, Kraków 2007

Discussion of the major circles of idyllicity, as discerned by the author who believes that remote, and at times polemic, references to the topic of the early periods are more of essence to modern literature than stylisations can be. On interpreting old and new works (from Juliusz Słowacki's poem *W Szwajcarii* to Marek Bieńczyk's novel *Tworki*), exposed traces of idyll in poetry (Bursa, Białoszewski) and prose (Schulz, Konwicki). A separate status was assigned to pseudo-idyllic images in socialist-realist pieces and the fake idyll of the life of men-of-letters at the 'creative work resort' in Obory. The book is indicative of certain new possibilities of reading Polish 21st century poetry.

# Joanny Tokarskiej-Bakir książka o legendzie krwi[1]

Pisarstwo Joanny Tokarskiej-Bakir ma to do siebie, że często opiera się o interdyscyplinarny warsztat. Jest to bezsprzeczny walor jej twórczości, nie każdemu – jak wiadomo – dany. Swoboda, z jaką autorka porusza się po tym interdyscyplinarnym terytorium, budziła zawsze mój podziw i, co tu ukrywać, zazdrość. Jej nowa książka, wynik – jak to autorka sama anonsuje we wstępie – „interdyscyplinarnej zespołowej pracy w ramach wieloletniego projektu badawczego", potwierdza chyba w większym stopniu jej obycie z uruchomieniem tego warsztatu, niż jakakolwiek inna publikacja jej pióra.

Książka ma dwie wyraźnie oddzielone części. Pierwsza z nich opiera się na imponującej palecie źródeł zastanych, polskich i rodem z innych krajów europejskich. Są one przywoływane i analizowane dla celów szeroko zakrojonego, obejmującego dziesięć stuleci, śledztwa historycznego skoncentrowanego na genezie i długim życiu legendy o krwi. Wszystko po to, by zrozumieć długowieczność tej legendy i mechanizmy jej dotarcia do czasów nam współczesnych, rozumianych w tym przypadku jako 60-letnia przestrzeń Polski powojennej.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że pierwotnym elementem w zamyśle badawczym, który zaprowadził autorkę na wcale nie pospieszną wycieczkę w średniowiecze było jej zainteresowanie w s p ó ł c z e s n o ś c i ą, zamiar lepszego zrozumienia bezpośrednio powojennych a także tych współczesnych nam residuów tej mrocznej legendy, zgłębienia tajemnicy jej długiego trwania. Odmienna konwencja każdej z dwóch części książki wyraźnie wskazuje na to, że nigdy nie była to praca planowana jako monografia tematu tytułowego, a linearna narracja nigdy nie miała stanowić jej konstrukcji. To, co skierowało autorkę na tę uważną wy-

1 J. Tokarska-Bakir *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, WAB, Warszawa 2008.

cieczkę w średniowiecze, której plon złożył się na pierwsze trzysta stron tej książki, wynikało zapewne nie tylko z ciekawości, matki większości projektów badawczych, ale i z szacunku dla adresata tej książki. Stąd jej uważna analiza źródeł średniowiecznych, sięgnięcie po informacje z dziedziny historii religioznawstwa i obyczaju – wszystko w celu objaśnienia genezy oskarżeń Żydów o mord rytualny.

Można by tu zauważyć, że nosicielom przesądu autorka poświęca w tej części książki więcej uwagi niż jego ofiarom. Wnika to zapewne z logiki dociekań. Brakowało mi jednak szerszych odniesień do wpływu tego nieustannego zagrożenia na kondycję Żydów tam i wtedy.

Obie – równej objętości – części tej książki dotyczą tego samego tematu: legendy o krwi. Pierwsza część wyłącznie, druga – w znacznym stopniu. Zachodzi bowiem i na inne aspekty stosunków polsko-żydowskich. Ale nie są to wątki niespokrewnione z tytułowym tematem.

Część druga, traktująca o współczesnym statusie i recepcji tej legendy, w odróżnieniu od części pierwszej opiera się głównie nie na źródłach zastanych, lecz na źródłach wywołanych. Na finezyjnym warsztacie antropologa i etnografa, który potrafił wyczarować prawdy historyczne nieosiągalne w żadnych archiwach.

Paradoksalnie, autorka przygotowuje nas do lektury swego imponującego dzieła dopiero w jego zakończeniu, w tym bowiem, najmniej wydawałoby się stosownym miejscu zawiadamia nas, że „niniejsza książka składa się *de facto* z kilku innych książek, które dawno powinny zostać napisane, ale z różnych powodów dotąd napisane nie zostały. Nie może ich zastąpić, może jednak pod ich nieobecność postawić niektóre pytania". Za najważniejsze z nich uważa: „Co w sytuacji zmieniających się znaczeń, oznacza powracająca uparcie forma?". I to jest w istocie klucz do tej książki.

Imponuje w niej nie tylko bogactwo przywoływanych źródeł i opinii czy wielostronność lektur, ale i fakt, że interdyscyplinarność ujęcia głównego tematu charakteryzuje się przejrzystym ładem. Nie ma tu żadnych prestidigitatorskich fajerwerków informacyjnych czy popisów erudycyjnych. Wszystko podporządkowane zostało procesowi wchodzenia w temat. Jeśli autorka sięga po „nieswoje" czasy i pola badawcze, czyni to po to, by lepiej zrozumieć i innym przekazać jak się spełnia historia i jakimi pomostami dosięga współczesności.

Celem inicjalnej eskapady autorki w średniowiecze jest zrozumienie i ukazanie dróg „legendy o krwi" do współczesności, a także nie tak bardzo odległej przeszłości. Tak odległej i tak zarazem niedalekiej jak pogromy lat 1945-1946 i fala mordów dokonanych w Polsce na ocalałych z Holokaustu w latach 1944-1947.

Chociaż b e z p o ś r e d n i o temat fali tużpowojennych pogromów, (a wszystkie były wywołane rzekomym przypadkiem mordu rytualnego) jest w książce Joanny Tokarskiej-Bakir prawie nieobecny, przynosi nam ona najgłębsze w polskiej literaturze spojrzenie na genezę tego zjawiska.

Pojawiają się w drugiej części książki także wątki tylko spokrewnione z legendą o krwi. Mam na myśli morderstwa dokonane w Polsce zaraz po wojnie przez miejscową ludność na Żydach, do których doszło b e z przywoływania jako okrzy-

ku wojennego, oskarżenia o mord rytualny. Kosztowały one życie wielokrotnie większej liczby Żydów ocalałych z Holokaustu niż wszystkie powojenne pogromy razem wzięte.

Przypuszczam – może mylnie – że impulsem do napisania tej książki były trzy kwestie: wciąż jeszcze wisząca w powietrzu tajemnica pogromu kieleckiego spowodowanego, jak wiadomo, sfabrykowaną plotką o dokonaniu przez grupę ocalałych z Holokaustu Żydów mordu rytualnego na chrześcijańskim chłopcu, mordu, którego nie było; znane, uporczywe podtrzymywanie przez Kościół legendy o krwi przez chronienie i udostępnianie szerokiej publiczności w katedrze sandomierskiej i jeszcze jednej świątyni w tym mieście pochodzących z XVIII wieku obrazów pokazujących scenę mordu rytualnego; dokonywane tuż po wojnie w tymże regionie i gdzie indziej morderstwa na ocalonych z Zagłady Żydach. Nawet jeśli w tym ostatnim przypadku, jak już wspomniano, nie powoływano się – jak w Kielcach, Krakowie czy Rzeszowie – na mord rytualny, to jednak wciąż funkcjonująca legenda o krwi nie mogła nie wspomagać podświadomie morderców, nawet gdy bezpośrednią przyczyną mordu były cele rabunkowe, chęć przejęcia własności zamordowanych lub zwykły antysemityzm sprzężony z zamiarem doprowadzenia do końca czystki etnicznej tak dalece zaawansowanej już przez niemieckich okupantów.

Omawiana tu książka nie jest – jak mógłby sugerować jej tytuł – jeszcze jedną próbą rozprawienia się z bezzasadnym oskarżaniem Żydów o to, że w celach rytualnych mordują chrześcijańskie dzieci, by użyć ich krwi na mace i inne, podsunięte przez fantazję nosicieli tego przesądu cele. Owszem, wynika z niej *explicite*, że ani względy religijne nie pozwalały by Żydom na taki mord, ani też Żydzi tych mordów nie praktykowali. Autorkę interesuje nade wszystko długie życie tej legendy oraz jej nosiciele.

Joanna Tokarska-Bakir nie stawia sobie za cel rozstrzygnięcie problemu, c o d o m i n o w a ł o w generowaniu w Polsce bezpośrednio po II wojnie światowej fali pogromów i skrytobójczych morderstw na Żydach. Czy była to jakaś niewidzialna ręka, której zależało na wywołaniu tych pogromów z przyczyn politycznych i rasistowskich, czy spontaniczna gotowość tłumu do tego, by mordować Żydów, bo ktoś puścił plotkę, że Żydzi zabili lub chcieli zabić w celach rytualnych chrześcijańskiego chłopca? Obie te przyczyny łącznie? Jaka część winy za mordowanie ocalałych z Holokaustu Żydów spada na wciąż jeszcze przywoływany w społeczeństwie średniowieczny mit o mordzie rytualnym? Książka, mimo iż oscyluje głównie wokół tego ostatniego problemu, nie daje na to pytanie odpowiedzi, bo nie jest to możliwe. Już sam materiał poznawczy, wynik trudnych i owocnych badań polowych, który podaje nam autorka, sygnalizuje, że mamy tu do czynienia również z katalizatorem wydarzeń o krótszym rodowodzie niż legenda o krwi. Mam na myśli lekcję „czasu pieców" udzieloną społeczeństwu polskiemu przez niemieckiego okupanta. Zaszczepienie przekonania, że Żydów można bezkarnie mordować i nawet się przy tym obłowić.

Czy więc w tym kontekście legenda o krwi, która setki, jeśli nie tysiące niewinnych ludzi wystawiła w Europie na straszliwe tortury i zaprowadziła na stosy, była

w przypadku naszej powojennej fali morderstw na Żydach na tyle istotna, by poświęcać jej tak wiele miejsca i uwagi, jak to się dzieje w książce? Czy w przypadku pogromu kieleckiego lub krakowskiego nie był ten przesąd tylko rodzajem hasła wywoławczego, okrzyku wojennego, chwytliwym p r e t e k s t e m do mordowania Żydów, podczas gdy sama g o t o w o ś ć do mordowania miała zupełnie inną genezę? Genezę, którą dopiero co nazwałem: kilkuletnie bezpośrednie świadkowanie hitlerowskiemu, bezkarnemu mordowi na trzymilionowej populacji Żydów polskich i tyleż lat trwające wystawienie naszego społeczeństwa na hitlerowską agitację antysemicką plus ogólną demoralizację wojenną, którą tak niechętnie zauważa nasz potoczny dyskurs historyczny i sugerowana zarówno z góry jak i przez oddolną cenzurę „polityka historyczna".

Czy rzeczywiście dopiero m a r i a ż tych dwóch czynników: tułającej się po świadomości społeczeństwa, legitymizowanej przez Kościół, mrocznej legendy 900-letniej dawności (ostatnie stosy za rzekomy mord rytualny w Polsce zapłonęły w XVIII wieku) plus doświadczenia lat hitlerowskiej okupacji – przyczyniły się do tej gotowości do mordowania? Czy samo doświadczenie czasu ludobójstwa hitlerowskiego i jego bezkarności, nałożone na przedwojenne jeszcze warstwy antysemityzmu, nie wystarczyłoby do tego morderczego amoku? Wiemy, że wielokrotnie więcej Żydów zostało zamordowanych po wojnie w Polsce (rozpiętość szacunków sięga tu od około 800 do około 2000 ofiar) b e z przywoływania okrzyku wojennego zemsty za rzekomy mord rytualny. Głównym czynnikiem sprawczym i motywacją powojennej fali zbrodni był bowiem syndrom „żydokomuny" i dążenie do doprowadzenia do końca – przeprowadzonej już na zdecydowanej większości populacji żydowskiej w Polsce – nazistowskiej czystki etnicznej, „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej" i przejęcia własności żydowskiej?

Należy wciąż pamiętać, że mówimy tu nie o dominujących tendencjach społeczeństwa polskiego, lecz postawach jego części. Czy tylko marginalnej? Zależy od tego, gdzie i kiedy.

Autorka pokazuje ten specyficzny czas i jego objawy na przykładzie Sandomierza i okolic. Dużo uwagi poświęca katedrze sandomierskiej i funkcji wyżej już wspomnianego, wiszącego tam (reprodukowanego na okładce książki) obrazu z XVIII wieku pędzla malarza francuskiego Karola de Prevost, wykonanego na zamówienie i według wyimaginowanego opisu miejscowego księdza. Treść obrazu odnosi się – jak wiadomo – do przypadku rzekomego mordu rytualnego, który miał się wydarzyć właśnie w Sandomierzu. Do dziś karmione są tymi treściami tysiące ludzi zwiedzających dwie sandomierskie świątynie. Niektórzy zwiedzający miasto przyjeżdżają specjalnie po to, by te obrazy zobaczyć. Jedni, by umocnić się w przekonaniu, że Polacy są rzekomo narodem antysemitów. Inni, by się umocnić w wierze, że Żydzi rzeczywiście mordowali dzieci chrześcijańskie.

Oskarżenia Żydów o mord rytualny nie były – jak wiadomo – specjalnością polską i nie tu zostały wymyślone. Pokazuje to wyraźnie zarówno część pierwsza książki, jak i podane w aneksie nadzwyczaj interesujące *case studies* z różnych stron Europy i różnych epok, dotyczące oskarżeń o mord rytualny i egzekucji jego rze-

komych sprawców. Przesąd ten był wyznawany nie tylko tylko przez ludzi niewykształconych Wierzył w niego m.in. ostatni car Rosji, Mikołaj II, co stało się wiadome w latach 1911-1913, kiedy w Kijowie, a w swoich echach w całym ówczesnym Imperium Rosyjskim toczyła się przed sądem słynna „sprawa Bejlisa", kilkakrotnie przywołanego przez autorkę oskarżenia o mord rytualny z towarzyszącą mu antysemicką kampanią, której patronował carski establishment. Bejlis, mimo nacisków politycznych z góry, został uniewinniony przez sąd przysięgłych.

Kiedy czytałem tę książkę, odnosiłem wrażenie, że to, co Jan Tomasz Gross zrobił za pomocą próby terapii szokowej, Joanna Tokarska-Bakir ukazuje poprzez finezyjną analizę źródeł historycznych. Zarówno tych zastanych jak i wytworzonych drogą wywiadów ze świadkami wydarzeń. Nic nikomu nie imputuje, oddaje głos nosicielom prawdy. Przemawia ich językiem, takim, jaki zarejestrowała, gdy dochodziła tego, „jak to naprawdę było". Na liście zalet tej książki istotne miejsce zajmuje także nadzwyczaj plastyczne ukazanie dzisiejszego stanu pamięci polskiej o Żydach.

Długie życie zapewnią tej książce nie tylko jej wyjątkowe walory informacyjne oraz znakomity warsztat badawczy autorki. Ważnym bonusem dla czytelnika jest również jej wyjątkowo bogate i staranne wyposażenie w aparat pomocniczy.

Niektórzy czytelnicy prac Joanny Tokarskiej-Bakir zapewne zarzucą jej, że za dużo i za długo cytuje. We mnie by tu nie znaleźli sojusznika. Jeżeli cytat niesie ważne przesłanie – jest zaletą i ozdobą, a nie obciążeniem książki.

**Feliks TYCH**

# Abstract

**Feliks TYCH**
**Jewish Historical Institute (Warszawa)**

## Joanna Tokarska-Bakir's Blood Libel Study

Review: Joanna Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu* ['Blood Libels. The anthropology of a superstition'], WAB, Warszawa 2008.

The book under discussion is not – as its title might suggest – yet another attempt at tackling with groundless accusations of Jews allegedly murdering Christian children for ritual purposes. Mr. Tych states that what Jan-Tomasz Gross was doing applying a shock therapy is now exhibited by Joanna Tokarska-Bakir through a finessed analysis of historic sources – both those found and those produced by way of interviewing witnesses to the events.

# Słownik rodzajów i gatunków literackich

Rozpocznę od szkicowanych mocną kreską uogólnień: wiemy, że nadeszły czasy postteorii, trafiliśmy w świat, którego – wydawało się jeszcze nie tak niedawno – miało w ogóle nie być: w kraj rozciągający się *beyond structuralism*. Działania badaczy wyznaczających rytm w awangardzie humanistyki cechuje polityka dyspersji i opór wobec prób porządkowania oraz bliska fobii niechęć do projektów całościowych. Krytycy porzucili zagadnienia teorii literatury, by spojrzeć w kierunku problemów kultury: tekst odsłonił zaniedbywany kontekst. Rasa, płeć, klasa, historyczny i socjologiczny zespół uwarunkowań, antropologia literatury, *cultural studies* – typologia gatunków wydaje się w tym otoczeniu pozostałością porzuconego systemu myślowego, który nie wątpi w istnienie wartości uniwersalnych, obiektywnych, oczywistych i stałych. Szukanie jedności w tekście zdaje się być obecnie projektem-przeżytkiem lub profetyczną wizją przyszłości, której jeszcze nie widać na horyzoncie badań literackich. Co w tej sytuacji począć z projektem monumentalnego słownika genologicznego?

Taki niedogodny legat swym następcom w redakcji „Zagadnień Rodzajów Literackich" pozostawiła po sobie Stefania Skwarczyńska. Pomysł, sformułowany w 1947 roku, był latami realizowany przez imponującą grupę (dorobkiem, skalą zainteresowań, polem operacji, wreszcie: liczbą) współpracowników. Rachunki z roku 2006 pozwoliły Grzegorzowi Gazdzie ustalić liczbę przygotowanych haseł na blisko 600. Zebrany materiał jest rezultatem wytężonej pracy wybitnych badaczy, w swej potencjalnej całości obejmuje nieporównywalną z żadnym podobnym leksykonem terminologicznym porcję informacji, zapewne można tu spokojnie mówić o ewenemencie w skali globu. Co więc zrobić z tym imponującym tortem, który dotarł do odbiorców w niezbyt sprzyjającym czasie[1]?

1 *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tyniecka-Makowiecka, Universitas, Kraków 2006. Cytaty lokalizuje w tekście.

Najłatwiej byłoby uznać go za towar przeterminowany. Wiele świadczyłoby za dezaktualizacją: nie uda się pominąć kurtuazyjnym milczeniem kwestii metryki całego przedsięwzięcia. Datę rozpoczęcia prac zdradza nie tyle zachowany zestaw notatek z odpowiednich posiedzeń, ile konstrukcja haseł, precyzyjnie zaprojektowana przez pierwszą Redaktorkę. Panujący tu rygorystyczny porządek i metodologiczne sugestie („Omawiając rodzaj, gatunek, odmianę pamiętajmy, że 1) należy wyliczyć i określić czynniki strukturalne w ich wzajemnej zależności…"[2]) zdradzają bliskość okresu badań formalnych. Jeśli maszyna czasu przeniosła nas do połowy ubiegłego wieku, to bynajmniej nie koniec podróży: nazwiska pierwszych współpracowników Skwarczyńskiej wchodzących w skład Komisji Słownika Rodzajów Literackich – jakkolwiek doskonałe – łączą się z biogramami rozpoczynającymi się od dat 1880, nawet 1870… Otwierając opasły tom wydany w 2006 roku – nie da się ukryć – zaglądamy w dziewiętnasty wiek.

Długa historia całego przedsięwzięcia ma też i ten efekt uboczny, że poszczególne hasła oddawane do publikacji dzieli nawet półwiecze. Redaktorzy mieli do wyboru – wydać to, co zastało przygotowane przez lata bez ingerencji edytorskiej jako – jak to określa we wstępie Grzegorz Gazda – „encyklopedyczny półprodukt" lub „zgromadzić odpowiedni zespół redaktorów, dokonać gruntownej weryfikacji, transformacji i aktualizacji zgromadzonych materiałów oraz opracować je na nowo" (s. XII). Druga możliwość jest rzecz jasna bardziej pożądana, tyle że – w praktyce okazała się (nietrudno znaleźć przyczyny) niewykonalna i „efekt tego działania nie był w pełni udatny" (tamże) – przyznają szczerze redaktorzy. Grzegorz Gazda uczciwie ujawnia problemy z ogarnięciem i porządkowaniem materiałów, wylicza słabe strony haseł. Negatywna strategia recenzowania *Słownika…* nie ma więc o tyle celu, że obiektywne winy i grzechy opasłego tomu są od początku jawne. Funkcjonalny charakter recenzji wymaga jednak omówienia tego, co za, i tego, co świadczy na niekorzyść publikacji. W niniejszym tekście ekonomię „plusów i minusów" chciałabym jednak zamienić na znaki zapytania – tam, gdzie czuję potrzebę dystansu – i wykrzykniki – szczerego entuzjazmu.

Oczywiście, wątpliwa jest już kwestia prymarna – problem „ontologicznego uzasadnienia" tego genologicznego superbytu. Stefania Skwarczyńska pisała w projekcie z 1947 roku:

> Proponuję drogą współpracy teoretyków literatury, historyków literatury, filozofów, językoznawców, nawet socjologów i etnologów polskich i ew. zagranicznych, opracować dzieło zbiorowe pt. Słownik Rodzajów Literackich. […] Proponowane dzieło oparłoby się na materiale faktycznym literatury powszechnej, czy raczej literatury ogólnej (ze względu na uwzględnioną przez nas literaturę ludową, jarmarczną etc.)[3]

2 S. Skwarczyńska *Projekt słownika rodzajów literackich*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego" 1947 r. II nr 1, s. 1.

3 Tamże.

Kilka lat później ujawniała swoje genologiczne marzenie zaprowadzenia porządku w anarchicznej przestrzeni nauki o gatunkach poprzez rejestrowanie i weryfikowanie będących w obiegu terminologii we współpracy z międzynarodowym gremium genologów. Słownik, którego daty publikacji wciąż wtedy nie dało się przewidzieć, był instytucjonalną realizacją tego „totalnego" snu o opisaniu wszystkich gatunków językowego świata. Utopijny charakter całości trudno tu przeoczyć. W istocie pomysł Skwarczyńskiej był swoistym anachronizmem, z tym że wyprzedził swój czas: jako *work in progress* międzynarodowej spółki korespondujących badaczy, którzy – w zamyśle – powinni nawzajem czytać swoje artykuły i wprowadzać nieustannie poprawki w hasłach kolegów, wciąż uzupełniając bibliografię, przypomina – oczywiście, oczywiście – hipertekstualną genologiczną Wikipedię…

Mimo homogenizacyjnych zaleceń Skwarczyńskiej (badaczka opracowała precyzyjny model hasła jako punkt wyjścia dla współpracowników) – artykuły haseł bywają niejednolite, począwszy od kryterium długości, skończywszy na konstrukcyjnym. Redaktorzy wydanego tomu, świadomi tej (zapewne niedającej się ostatecznie uniknąć) wewnętrznej niekoherencji, podjęli się przeredagowania artykułów i to, co osiągnęli, to jedynie stan niezadowolenia, jeśli przyjąć przywoływane już wyznanie Grzegorza Gazdy. Zdając sobie sprawę z trudności zadania, nie wierząc w potrzebę doskonałej jednorodności formalnej tomu, mam jednak pytanie: dlaczego redaktorzy nie odważyli się na bardziej radykalne ingerencje? Usiłując zetrzeć kurz z artykułów pisanych -dziesiąt lat temu, postępując nazbyt ostrożnie, jak gdyby mieli do czynienia z zabytkiem, uniknęli modernizacji tomu, co nadało mu charakter homagialny, a zmniejszyło jego szansę na stanie się publikacją wpływową.

Mam na biurku pierwszy numer ZRL z 1958. Z ciekawości zerkam, co stało się z pierwszą partią artykułów przygotowanych na potrzeby publikacji: dział *Materiały do „Słownika rodzajów literackich"* otwiera *Antyutopia* autorstwa Witolda Ostrowskiego, w tomie Universitasu gruntownie przepracowana; następne hasło to *Apokryf* Tytusa Górskiego, redagowany dziś przez współczesną badaczkę – i tu zmian nie ma, poza kosmetyką stylistyczną i kilkoma dodatkami bibliograficznymi. To stanowczo zbyt mało. Trudno bowiem uwierzyć, że w ciągu półwiecza nie dopracowaliśmy się poszerzenia naszej wiedzy o tym – dosyć eksponowanym przecież – gatunku. W omawianej pracy definicja ogranicza się do „tekstów, których autor nie jest znany lub których pochodzenie, układ i treść są niejasne, tajemnicze" (s. 40). Współczesnego genologa zainteresowałyby pewnie kolejne definicje: tego, co „heretyckie", „fałszywe" lub „ukryte przed niewtajemniczonym", o których *Słownik…* nam niestety nie opowie. Mój hipotetyczny genolog-progresywista zająłby się pewnie omówieniem historycznie zmiennej denotacji i społecznych konotacji (na przykład zaciekawiłoby go, dlaczego była ona pozytywna wśród ruchów gnostyckich, a negatywna w chrześcijańskiej nauce kościoła). Współczesne zainteresowanie apokryfem jako gatunkiem łączyłoby się dalej z pytaniem o jego rolę w polityce dominujących instytucji społecznych, z kwestią korzystania z tego narzędzia dla sprawowania władzy; apokryfem tekst stawał się w wyniku decyzji

autorytetu: był więc związany z praktyką ustalania kanonu; był popularny w pewnych epokach i pewnych kręgach, był elementem kultury masowej – prowokuje więc pytania o charakterze kulturowo-historycznym. Tytus Górski ujmował go natomiast tak, jak należało przed półwieczem: przede wszystkim jako zjawisko z wnętrza literatury (chrześcijańskiej), skupiając się na ustaleniu charakterystycznych chwytów formalnych, strategii ukrywania autorstwa, powinowactw z innymi gatunkami, by w końcu wymienić najważniejsze teksty gatunku.

Różnica między genologicznym wczoraj i hipotetycznym dziś jest – widać na pierwszy rzut oka – znaczna i służyć może jako sugestia, iż w genologii drugiej połowy XX wieku nastąpił zwrot bodaj czy nie o pełne 180 stopni. W pierwszym wydaniu *Zarysu teorii literatury* Głowińskiego i Sławińskich, czasowo zbliżonym do okresu formowania się zamysłu *Słownika*, gatunek to narzędzie typologii dzieł literackich, abstrahowany „na podstawie charakterystyki zjawisk stylistycznych i kompozycyjnych"[4]. Współcześnie zaś uważa się, że „gatunek jest amalgamatem lingwistycznych, społecznych i literackich konwencji, połączonych z reżimami myślenia, wliczając w to instytucjonalne i ideologiczne elementy tych kulturowych formacji"[5].

Ta zmiana – w kierunku badania kulturowego działania gatunku – jest dla mnie rzecz jasna istotna: marzyłby mi się słownik reorganizujący wyeksploatowaną i dziś niefunkcjonalną (chyba, że w propedeutyce szkolnej lub wstępnym kursie poetyki) miarę „konstrukcyjnych elementów dystynktywnych dzieła literackiego", stawiający w zamian pytania: Jaki model społeczeństwa dany gatunek pielęgnuje? Komu sprzyja? Kogo pomija? Czy służy interesom jakiejś grupy społecznej? Czy da się coś ciekawego powiedzieć o gatunku przykładając do niego kategorie rasy? Płci? Jaki model komunikacji wybiera? Czy ujawnia i jak ujawnia swą wewnętrzną politykę wobec aktualnego kształtu kultury? Co konserwuje? Co obala? Co mówi wprost o człowieku, co sugeruje między wierszami? Jak na nas działa? Jaką tendencję przekształceń można w nim dostrzec? Do kogo tak naprawdę się zwraca? Stefania Skwarczyńska wyraźnie podkreślała w *Projekcie Słownika Rodzajów Literackich* misję, by „dać wyraz naukowemu ujęciu poszczególnych zagadnień z zakresu genologii – nie tylko – a przynajmniej nie zawsze tylko sprawozdawczo, ale i twórczo"[6]. Tymczasem z dzisiejszego punktu widzenia przeciętny artykuł wydanego właśnie *Słownika…* nie jest ani dogłębnym sprawozdaniem z dostępnych nam współcześnie (czyli A.D. 2006) naukowych ujęć gatunku, ani nowatorskim, awangardowym, jak chciała pierwsza Redaktorka, włamaniem w skostniałe przestrzenie genologii. Wręcz przeciwnie: to, co w badaniach gatunkowych

4 M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Zarys teorii literatury*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1962, s. 7. Podkreślenia moje – R.S.

5 V.B. Leitch *(De)Coding (Generic) Discourse*, w: tegoż *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*, Columbia University Press, New York 2001, s. 63. Podkreślenia moje – R.S.

6 S. Skwarczyńska *Projekt słownika…*, s. 1.

konserwatywne, zostało w ten sposób po stokroć wzmocnione. Wydaje mi się, że mamy do czynienia z bardzo poważnym sprzeniewierzeniem się pierwotnym intencjom, jakie towarzyszyły tworzeniu tego tomu. Wnosi to kontrowersję co do potencjalnego odbiorcy i adresata tej pracy. Byłby nim genolog? Badacz literatury (jak chciała Skwarczyńska)? Czy powszechny niebyt określany przez redaktorów jako „wszyscy zainteresowani literaturą" (s. XIII). Raczej to ostatnie (co nie wróży dobrze), bo współpraca między działającym współcześnie badaczem form komunikacji i danym mu do ręki *Słowikiem* będzie w związku z metodologicznymi rozbieżnościami między rzeczywistością wewnętrzną tomu a zewnętrznym światem dzisiejszej nauki o gatunkach wynikiem negocjacji, by nie przewidywać fundamentalnego sporu.

Genologowi mogłaby się jednak przydać omawiana publikacja, jeśli byłaby w stanie spełnić zadanie zorientowania czytelnika w najważniejszej literaturze przedmiotu. Ta sprawa to źródło mego największego rozczarowania. Bibliografia podawana do danego hasła najczęściej obejmuje zespół monografii: tymczasem dobry czas dla genologii skończył się w latach siedemdziesiątych i dziś najciekawsze, najnowsze ujęcia trafiają raczej do artykułów naukowych niż książek. Prace redakcji, by uzupełnić bibliografię pisanych dawniej omówień są – piszę z resentymentem i z egoistycznych pobudek, bo rzecz jasna, chciałabym, by ktoś wystąpił w roli forpoczty dla moich poszukiwań – przyczyną zawodu. Rozczarowuje mnie fakt, że tak wiele haseł ma bibliografię właściwie niezaktualizowaną: najnowsze cytowane pozycje pochodzą z lat 70-80., a dominują lata 60. W niektórych hasłach ujawnianie współczesnych tropów dla badań zamiera po dwóch odniesieniach do odpowiednich antologii tekstów lub do kilku ogólnych i oczywistych słowników, schematycznych monografii jak na przykład *The Oxford Companion to English Literature* czy *Historia literatury* (tu należy wstawić interesujący nas kraj) *w zarysie*, a bliższe nam czasy reprezentują – zdarza się, niestety – prace rodzaju *Słownika literatury XX wieku*, szminkując nieskutecznie tym mechanicznym gestem autentyczną metrykę hasła. Dalej – bibliografia zgromadzona przez pierwszych redaktorów haseł rzadko bywa weryfikowana: wiele wymienianych analiz (z lat dziesiątych, dwudziestych) należy dziś do archiwum literaturoznawstwa i przydatność takiej wskazówki jest – minimalna lub żadna. Zastanawiające są też ograniczenia językowe: w ambitnym multilingwistycznym projekcie (myślę o matkujących słownikowi „Zagadnieniach Rodzajów Literackich") Skwarczyńskiej (posługującej się prywatnie wyśrubowanym kryterium: dobry teoretyk literatury musi znać co najmniej trzy języki obce) – można by się spodziewać wyczerpującego ogólnego rozeznania: po przeciętnym haśle dostajemy jednak spis prac polskich oraz kilku zagranicznych, najczęściej z jednego języka obcego. Jeśli bibliografia jest bardziej rozbudowana i nie rozczarowuje na pierwszy rzut oka – to po chwili okazuje się monologiczna i na zmianę: anglojęzyczni, niemieccy lub francuscy badacze wyrastają na genologicznych monopolistów w danej wąskiej specjalizacji. Powraca pytanie o cel przedsięwzięcia: komu posłuży materiał bibliograficzny, jeśli nie buduje w odbiorcy zaufania w kwestii swej reprezentatywności?

Jestem przekonana, że zamierzenie Skwarczyńskiej było w latach 50. tak nowatorskie, że gdyby tylko mogło być zrealizowane, dałoby bardzo nowoczesną publikację. Projekt *Słownika…* dowodzi naukowej klasy – a raczej ekstraklasy – pomysłodawczyni: robiąc swoje poza teoretycznoliterackim „mainstreamem" (co nigdy nie jest przedsięwzięciem prostym, tym bardziej nie było w politycznie trudnych latach pracy badaczki) – pozostawiła prace, które mocno opierają się dezaktualizacji. Rozważając przygody idei gatunku wielokrotnie, ze zdziwieniem, a później z przyjemnością stronnika, odnajdywałam nowatorskie tezy współczesnych badaczy w starszych o trzydzieści, czterdzieści, a i nawet pięćdziesiąt lat tekstach autorki *Teorii listu*. (Nawiasem mówiąc, ta właśnie praca została niedawno wznowiona po nieomal siedemdziesięciu latach od pierwszej publikacji[7], z czego chcę wnosić – jest nadal niezastąpiona. To daje jej chyba prowadzenie w kategorii trwałości tez dysertacji habilitacyjnej w polskich badaniach literaturoznawczych). Nie chcąc sugerować genologicznych zaniedbań rodzimej krytyki, pragnę podkreślić przy tej okazji prekursorskie i niesłychanie celne intuicje Skwarczyńskiej, wciąż widoczne w zrealizowanym tomie (tu zaczną się pojawiać moje „wykrzykniki").

Po pierwsze, decyzję bez precedensu w momencie krzepnięcia metody formalnej w Polsce, by hasła kształtować „dynamicznie" z uwzględnieniem historycznego rysu dziejów formy. Praca Czesława Zgorzelskiego[8] (*Duma poprzedniczka ballady*, 1949) czy Ireneusza Opackiego[9] (*Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, 1963) należały wtedy do bardziej lub mniej odległej do przyszłości. Po drugie, bardzo nowatorska wydaje się dziś decyzja Redaktorki, by myśleć kategoriami, które obecnie wydają się nam doskonale aktualne. Skwarczyńska projektowała badania, które – pomimo wiatrów wiejących ówcześnie z przeciwnej strony – miały z założenia mieć charakter poliperspektywiczny i szeroki. Skwarczyńska chciała zaangażować badaczy literatur różnych języków, podkreślała też wagę omówień gatunków ludowych, popularnych, użytkowych. Otwierała kategorię „literackości" i zapraszała do współpracy socjologów, etnologów, historyków. O ile dzisiejszy kształt *Słownika* przekonuje, iż autorzy haseł poważnie potraktowali „historyczne" kryterium, to z „kulturowym" niestety jest gorzej, a restrykcyjna kategoria „literackości" została uchylona zaledwie o cal.

Moje zastrzeżenie nie dotyczy braku haseł z zakresu literatury ludowej (tych jest sporo – bardzo doceniam! – także wśród gatunków dawnych czy form literatur świata), co braku konsekwencji w realizacji pierwotnego pomysłu, by uwzględnić twórczość naukową, ustalenia retoryki, nazwy genologiczne dotyczące gatunków innomedialnych, na przykład muzycznych czy filmowych, wreszcie twórczość niepisaną („rodzaje wypowiedzeń, tkwiące w życiu samym, związane z jego potrzeba-

7 S. Skwarczyńska *Teoria listu*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006.

8 Cz. Zgorzelski *Duma poprzedniczka ballady*, TNT, Toruń 1949.

9 I. Opacki *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1963.

mi praktycznymi, jak na przykład expose [sic!], wywiad, reportaż, list, raptularz, dziennik, itinerarium, sprawozdanie"[10]). Sprawdzam *short list* Redaktorki: z ośmiu właśnie wymienionych i przecież bynajmniej nieegzotycznych gatunków, w słowniku znalazły się tylko trzy. Tak samo źle jest z marzonym przez Skwarczyńską „prospektywnym" charakterem publikacji. Miała bowiem śledzić genologiczne narodziny, opisywać „rodzaje *in statu nascendi*" – a w omawianym słowniku próżno szukać tak potrzebnych haseł jak „sms", „czat", „email", „cv". Nie chciałabym, by uwagi te zabrzmiały jak konwencjonalne w omówieniach wydawnictw o charakterze referencjalnym narzekanie na brak tego czy tamtego hasła. Idzie o kwestie jakościowe, nie ilościowe: w wyczerpującą, ostateczną pan-księgę genologii mimo ogromnego szacunku dla ducha Redaktorki – nie wierzę.

Zastanawiają mnie też zamieszczone ostatecznie w słowniku hasła takie jak „triolet" i „oktostych", poświęcone zjawiskom metrycznym raczej niż genologicznym. To jest akurat zgodne z planem Skwarczyńskiej, by

> czytelnikowi dać jak najbogatszy materiał […] [uwzględniając] to, co właściwym rodzajem literackim nie jest, a więc układy wersyfikacyjne proste […], złożone […], najważniejsze nazwy strof […], nazwy najważniejszych cząstek kompozycyjnych […].[11]

Jednak ten pomysł Redaktorki – by jako zjawisko genologiczne uznawać także pewną regularność formy – jest w moim odczuciu wątpliwy, nie znajduję też podobnych stanowisk w genologii światowej. Akceptowanie go (nawet w tej szczątkowej formie, jaką da się dostrzec w publikacji), powoduje zbliżanie projektu do badań spod znaku – właśnie – konstrukcji i kompozycji.

Tymczasem genolodzy przyznali się dawno do fiaska analiz w nurcie metody formalnej. Przypomnę głos Dana Ben-Amosa, który pisał w 1976 roku:

> Próbowaliśmy konstruować pojęcia logiczne, które miałyby potencjalne zastosowania międzykulturowe, i wynaleźć narzędzia, które służyłyby jako podstawa uczonego dyskursu, dostarczając mu zdefiniowanych kategorii odniesienia i analizy. W toku tego procesu przekształciliśmy jednak tradycyjne gatunki z kulturowych kategorii komunikacji w pojęcia naukowe. Podchodziliśmy do nich tak, jak gdyby nie były one zależne od kulturowej ekspresji i percepcji, lecz stanowiły jednostki autonomiczne, składające się z cech inherentnych, im jedynie właściwych, jak gdyby nie były wycinkami pewnej całości tradycji ustnej, lecz formami bezwzględnymi. Innymi słowy usiłowaliśmy zmienić systemy taksonomii ludowej, uwarunkowane kulturowo i różniące się w zależności od systemów poznawczych użytkowników, w nie uwarunkowane kulturowo, analityczne, ujednolicone i obiektywne modele literatury ludowej. Porażkę, jaką ponieśliśmy i do jakiej się teraz przyznajemy, można więc było właściwie przewidzieć.[12]

10 S. Skwarczyńska *Projekt słownika…*, s. 2.

11 Tamże, s. 3.

12 D. Ben-Amos *Kategorie analityczne a gatunki etniczne*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1989 z. 2, s. 308.

Uniwersalny i totalny projekt Skwarczyńskiej dokładnie wypełnia diagnozę Ben-Amosa. Czy więc *Słownik…* to „dająca się przewidzieć porażka"?

Utopijny charakter pomysłu pierwszej Redaktorki, niewykonalne w praktyce założenia, wreszcie rozciągnięta w czasie realizacja i data publikacji w „niegenologicznej epoce" właściwie skazują *Słownik…* na spektakularne i natychmiastowe bankructwo idei. Będę jednak adwokatem przedsięwzięcia: zbyt łatwo bowiem łajać słowniki i leksykony za ich ogólny (co w końcu konieczne) charakter. Witold Ostrowski w tekście *Słownik rodzajów literackich w zamierzeniu Stefanii Skwarczyńskiej i w realizacji* nakłaniał do właściwego szacowania pracy autorów:

> Pisanie artykułów naukowych jest pracą niewdzięczną. Wymaga dostosowania się do kanonu przyjętego przez Redakcję. Wymaga krótkiego, lecz najbardziej treściowego wypowiedzenia. Wymaga wysiłku przy tworzeniu krótkiej definicji lub opisu gatunku. Wkład pracy jest duży, efekt jest objętościowo niewielki i nieważki, ponieważ hasła słownikowe traktuje się w świecie naukowym jako kompilacje. I w pewnej mierze są one, a nawet muszą być kompilacjami. Oryginalny wkład autora trudno jest ocenić i docenić.[13]

Gdyby więc przyjąć, że *Słownik…* jest jedynie wierzchołkiem góry i spróbować wyobrazić sobie potrzebny do jego stworzenia nakład starań, lektury, doświadczeń – otrzymaliśmy właśnie efekt tytanicznej pracy.

Istotniejsze jest jednak pytanie, w jakiej mierze omawiany tom jest ważnym wystąpieniem naukowym. W moim odczuciu jest nim nie (tylko) dlatego, że podsumowuje dokonania polskiej genologii, że jest hołdem złożonym Skwarczyńskiej i kręgowi jej współpracowników, że zamyka pewną epokę. Ważniejsze, że otwiera też nową, wypełniając ważną lukę w naszej wiedzy o gatunkach i wspierając nowsze tendencje w badaniach nad nimi, będąc unikalnym w skali światowej zestawieniem w jednym miejscu rozmaitych sposobów komunikacji różnych kultur. Niesłychanie cenne są hasła tłumaczące subtelne różnice między wersjami gatunku z różnych literatur: zamiast „paneuropejskiej" ballady mamy hasła *balada* – staroprowansalskie, *ballade* – francuskie, ballata – włoskie, *ballad* – angielskie; idylla różni się od *idyll*, sonet jest *angielski*, *spenserowski* i *szekspirowski*, kasyda perska nie jest tym samym, co arabska. Wiele tu znajdziemy smakowitych informacji dla genologów-etnografów: mamy hasła dotyczące gatunków tak egzotycznych jak tureckie *koşma*, walijskie *cynghanedd*, chińskie *fu*, indyjskie *durmallikā*, czy bardziej swojsko brzmiącą czeską *deklamovánkę*. Uważna lektura podsuwa tropy intertekstualne: na przykład czytając hasło dotyczące japońskiego *zuihitsu* w informacji o *Makura no sōshi* Sei Shonagon skonstruowanych jako zestaw ponad trzystu szkiców, wśród których najbardziej charakterystyczne są skrupulatne inwentarze tego, co miłe, wzruszające, żałosne etc…, doszukać się można bardzo prawdopodobnej inspiracji zastanawiającej listy zamieszczonej pod nagłówkiem *J'aime, je n'aime*

13 W. Ostrowski *Słownik rodzajów literackich w zamierzeniu Stefanii Skwarczyńskiej i w realizacji*¸ w: *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*, red. M. Bielacki, J. Trzynadlowski, Łódź 1992, s. 84.

*pas* w *Roland Barthes par Roland Barthes*. Badacz z nurtu *gender* znajdzie tu i ówdzie coś dla siebie: etnologicznie i historycznie kształtowane hasła zawierają informację, jak na przykład w artykule o japońskim *monogatari*, o kobiecym autorstwie formy. Poza etnologiczną, intertekstualną, czy genderową dywidendą, literaturoznawczy zysk generuje też konsekwentne historyczne kształtowanie haseł, uzupełniające podstawową wiedzę ze *Słownika terminów literackich*, ważne dla historyków literatury polskiej, ale także – dzięki wglądowi w obce literatury – dla filologów obcych, w końcu – także dla praktyków antropologicznych orientacji w literaturoznawstwie.

Projekt Skwarczyńskiej daje być może przedsięwzięcie metodologicznie: wątpliwe w świetle ówczesnych badań genologicznych, prowokacyjne w historycznym ujęciu, ignorujące trendy, niemożliwe do redakcyjnego opracowania, a dla odbiorcy współczesnego – nie w pełni funkcjonalne. Docenić trzeba jednak zalety: otwarcie spektrum gatunkowego, etnologiczną orientację, łączenie praktyk synchronizujących z koniecznymi panoramami diachronicznymi oraz założenie, że obserwacja obejmie możliwie rozległe rejony. Słownik ten jest w moim odczuciu mimo, a może właśnie z powodu swej nieomal wiekowej historii, wieloosobowego autorstwa, zrealizowanych – i niezrealizowanych – założeń, dowodem zarazem dokumentującym, jak i wspierającym rację istnienia współczesnej genologii i dzisiejsze jej intuicje: gatunki są narzędziem dla badań kulturowych, antropologicznych, historycznych, intertekstualnych; są swoistym pryzmatem, lupą, przez którą można badać skomplikowany ułamek naszej wielokulturowej, historycznej, wielojęzykowej, wielorejestrowej – tekstowej spuścizny; są jak znalezisko, które w rękach literackiego archeologa-antropologa świadczy wedle ekonomii synekdochy o kulturze, z której pochodzi.

**Roma SENDYKA**

# Abstract

**Roma SENDYKA**
**Jagiellonian University (Kraków)**

## Dictionary of Literary Genres

In general, it can be argued that albeit some very significant work has been done, the theory of genres has not been the object of sustained initiative by any major theorist or critical movement. As a result, contemporary critics and theorists of literature find themselves with comparatively little to say about one of the most basic categories of their study. It is in this context that the appearance of an anthology by Grzegorz Gazda and Słowinia Tynecka-Makowiecka is groundbreaking. It assembles more than 600 articles representing theoretical work on genre done by various scholars contributing to a theoretical journal "Zagadnienia Rodzajów Literackich", published since 1958 in Lodz. In addition to providing a generally useful publication, the *Glossary of Literary Kinds and Genres* has framed the outstanding legacy of the Stefania Skwarczyńska's school and its theoretical work on genre. Although genre theory as presented in the book may be criticised for being conservative, the overall outcome provides an unparalleled publication, having few global-scale competitors in critical theory.

# Interpretacje

**Łukasz PAWŁOWSKI**

## Czystość, brud i chaos rewolucji. O dwóch częściach *Przedwiośnia*[1]

### Szklane domy i kloaki

W dwóch najważniejszych powieściach początku niepodległości: *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego i *Pokoleniu Marka Świdy* Andrzeja Struga oraz bardzo wielu innych utworach tego okresu[2] bohater zawsze powraca albo przedziera się do odrodzonej Polski ze Wschodu. Ta realizacja toposu Odysa posiadała[3], jak sądzę, szczególne znaczenie – moc strukturyzacji wyłaniającej się dopiero rzeczywistości Drugiej Rzeczpospolitej. Powrót stanowi przekroczenie granicy, tym samym zapewnia o jej istnieniu, utrwala wyobrażenie nowego państwa wyraźnie oddzielonego od rewolucyjnej barbarii. A kierunek wędrówki, nieodmiennie ze Wschodu,

1 Artykuł jest zmodyfikowaną wersją tekstu *Czystość, brud i granice. O konstruowaniu rzeczywistości społecznej w „Przedwiośniu"*, który został złożony do druku w tomie stanowiącym plon konferencji „Dwudziestolecie 1918-1939: odkrycia-fascynacje--zaprzeczenia" (Wydział Polonistyki UW, 18-19 listopada 2008).

2 Szczególnie autorstwa Jerzego Bandrowskiego (na przykład *Przez jasne wrota*, Wydawnictwo Polskie, Lwów 1920), Ferdynanda Ossendowskiego (na przykład *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1923), zob. także powieść Andrzej Struga *Mogiła nieznanego żołnierza* („Ignis", Poznań 1922). Przywołuję zaledwie symboliczny ułamek tekstów, w których można odnaleźć ten schemat.

3 J. Kwiatkowski *Dwudziestolecie międzywojenne*, PWN, Warszawa 2003, s. 213-214.

wskazuje na najważniejszego Innego, wobec którego, a właściwie przeciw któremu, konstytuuje się tożsamość zbiorowa[4].

Współczesna antropologia uwrażliwia na jeden z aspektów kształtowania się symbolicznej granicy. W pracach Mary Douglas i czerpiącej inspiracje z niektórych wątków jej myśli Julii Kristevej rozdzielenie na wnętrze i zewnętrze opiera się na opozycji czystości i brudu. Mówiąc w największym skrócie, w analizach kultur zaproponowanych przez Douglas i Julię Kristevą czystość jest synonimem świata uporządkowanego, brud zaś oznacza amorficzność, rozkład i chaos. Sytuuje się na krańcach tworzonej albo już uładzonej „naszej" rzeczywistości i zagraża nieustannie wtargnięciem do jej wnętrza[5].

Proza początku niepodległości nie pozostawia wątpliwości, po czyjej stronie sytuują się moce entropii. Rewolucja w *Pożodze*, wspomnieniach Zofii Kossak-Szczuckiej, to także splamienie dziedzictwa polskich ziemiańskich elit na tzw. Kresach, co sugestywnie podkreślają obrazy zdewastowanych i zanieczyszczonych dworów, których podłogi pokryte są fekaliami. Zamiana dworów w wychodki ma w *Pożodze* znaczenie symboliczne, w ten sposób „okazuje się pogardę miejscu" i jego byłym właścicielom[6]. Pielęgnowaną w wyobraźni narratorki i nieziszczoną wizję wkroczenia wojsk polskich do jej rodzinnego zakątka Wołynia spowija natomiast

---

4 Przyjmuję wstępne założenie, które będę rozwijał w toku wywodu. Pierwszy ruch formowania nowej tożsamości indywidualnej albo zbiorowej polega na zakreśleniu granic, odróżnieniu Ja (My) od nie-Ja (nie-My). Proces ten opiera się na dychotomizacji, co zakłada wybór jednego znaczącego Innego, będącego źródłem negatywnej identyfikacji. Im silniejsze wspólnie podzielane emocje wzbudza, tym większa jego zdolność do homogenizacji nowej społeczności. Zob. M. Jarymowicz *Tożsamość jako efekt rozpoznawania się wśród swoich i obcych*, w: *Tożsamość a odmienność kulturowa*, red. P. Boski, M. Jarymowicz, H. Malewska-Peyre, Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN, Warszawa 1992.

5 Korzystam z kluczowych dla antropologii (nie)czystości rozpraw: M. Douglas *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007; J. Kristeva *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007. Nie zależy mi na ortodoksyjnym zastosowaniu teorii wyłożonych przez Kristevą i Douglas do odczytania *Przedwiośnia*, z prac tych czerpię jedynie inspirację.– Podejście badawcze, które odwołuje się do symbolicznego znaczenia nieczystości, wykorzystywane jest w analizach historycznoliterackich: M. Sugiera *Leworęczna i wilkołak. „Inny" w dramatach Lubkiewicz-Urbanowicz*, „Teksty Drugie" 1999 nr 5; K. Kłosińska *Fantazmaty: Grabiński, Prus, Zapolska*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004; krytyce sztuki: P. Leszkowicz *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, „Aureus", Kraków 2001; M. Bakke *Ciało otwarte: filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000; i antropologii historyczno-społecznej: J. Frykman, O. Löfgren *Narodziny człowieka kulturalnego. Studium z antropologii historycznej szwedzkiej klasy średniej*, przeł. G. Sokół, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007.

6 Z. Kossak-Szczucka *Pożoga. Wspomnienia z Wołynia 1917-1919*, Księgarnia św. Jacka, Katowice, 1990 s.155.

aura jasności: „O, chwilo owa! Ubierzemy dzieci biało po raz pierwszy tego roku i pójdziemy z nimi przed kościół. Chciałabym sama móc także przyodziać się biało na tę chwilę […]”[7].

Bardzo podobne kontrastowe zestawienie obrazów kształtuje sens pierwszej części *Przedwiośnia*, która, jak przypuszczają badacze utworu Żeromskiego, powstała na podstawie relacji repatriantek z Południa byłego carskiego Imperium[8]. W opowieści o wydarzeniach z Baku bardzo mocno zaznaczają się opisy przywodzące na myśl nieczystość – cielesny dół. Obraz zwożenia ciał zamordowanych podczas rzezi ormiańsko-tatarskiej do wielkich zbiorowych grobów staje się ironiczną konkluzją doniosłych rewolucyjnych wydarzeń. Początek bolszewickiego terroru zmusza Cezarego i jego ojca, byłego carskiego urzędnika, do spotkań w miejscu najbardziej ustronnym – nad brzegami kloacznych otworów. Rewolucja w *Przedwiośniu* ma swoją intensywną woń, to: „fetor” rozkładających się ciał[9], „zapierający dech w piersiach” smród kału (s. 58), „zepsute, ciężkie jak gazy odurzające” (s. 65) powietrze pociągów – tiepłuszek wiozących uciekinierów, a nawet zapach „źle wyprawionych” kożuchów z baranich skór (s. 92). Wpatrując się w czarnomorskim porcie w odpływające statki z emigrantami, Baryka porównywał „otwartą czeluść” pokładów do „kiszki odchodowej wielkiego carstwa” (s. 135). Jeśli nada się temu obrazowi trochę szersze znaczenie, można powiedzieć, że naznaczone cielesnym rozpadem Baku staje się w powieści synekdochą całego objętego rewolucją Imperium.

Wizji tej zostaje przeciwstawione marzenie o Polsce szklanych domów. Dystynktywną cechą jej przyszłego w pełni nowoczesnego ustroju ma być czystość, która w opowieści na wpół obłąkanego Seweryna Baryki osiąga swój najdoskonalszy wyraz – w przezroczystości.

Perspektywa podróży do Polski, podczas której Seweryn Baryka snuje swoje fantastyczne wizje, otwiera także możliwość innego ujęcia kluczowej dla mojej interpretacji problematyki. Jak notuje narrator, kronikarz wędrówki, oczekując tygodniami w Charkowie na pociąg repatriacyjny, ojciec coraz mocniej zapadał na „niemoce”: „trzeba było podczas gorączkowania układać go w pewnej dziurze pod schodami, gdzie za dnia pozwalano choremu spoczywać” (s. 183). Nawiązanie do legendy o świętym Aleksym nadaje opisowi postaci charakter hagiograficzny (w podobny sposób przedstawiona zostaje matka Cezarego). Dyskretne odwołania do sfery religijnej pojawiają się w innych miejscach relacji z podróży: narrator używa określenia „dwaj wędrowcy” (s. 89), umierającego w wagonie pociągu repatriacyjnego Seweryna Barykę nazywa „pątnikiem, który ze swoim celem rozstać się musiał” (s. 94). Alegoryzacja drogi, nadanie jej znaczenia pielgrzymki, impli-

7 Tamże, s. 282.

8 Z.J. Adamczyk *Przedwiośnie. Prawda i legenda*, Oficyna Wydawnicza GiP, Poznań 2001, s. 51.

9 S. Żeromski *Przedwiośnie*, Czytelnik, Warszawa 1970. Kolejne cytaty i parafrazy lokalizuję w tekście, oznaczając je numerem strony.

kuje symboliczną czystość celu podróży[10]. Wobec świętej, ponad śnieg bielszej idei ojczyzny, do której zmierzają tułacze, bolszewizm jest w pierwszej części utworu tylko ciemną mocą chaosu. Wielu ówczesnych pisarzy i myślicieli utożsamiało komunizm z demonicznością[11]. Żeromski zgodziłby się zapewne z koncepcją Mariana Zdziechowskiego, który w rozprawie już z końca lat trzydziestych wiązał szatańskość ideologii bolszewickiej z jej zdolnością do odpodmiotowienia, redukcji świata do niezróżnicowanej materii[12].

Przekroczenie polskiej granicy musi prowadzić do deziluzji. Rozczarowany widokiem tonącego w błocie kresowego miasteczka, Baryka powtarza z rozgoryczeniem: „gdzież są twoje szklane domy?" (s. 99). Podobne obrazy można odnaleźć w następnych częściach utworu. Potwornym brudem zionie wprost z opisów życia „chłopskich pariasów" w folwarku Chłodek, „ze śmietników, rynsztoków i ścieków" na żydowskich Nalewkach. Brud ukazany w rzeczywistości nowej Polski w sposób naturalistyczny, w jego dosłownym wymiarze, prowokuje pytanie o symboliczne znaczenie nieczystości, nie tylko dla ustanowienia granicy, ale wewnętrznego porządku nowego państwa.

W teorii Mary Douglas opozycja czystości i brudu pełni rolę swoistego superstrażnika struktury społecznej, tworzy uproszczony kodeks fundamentalnych reguł życia wspólnoty[13]. Czyste albo wstrętne, akceptowane lub bezwzględnie potępione, respektowanie lub złamanie zasady oznaczające często naruszenie tabu – w ten sposób podstawowe dla danego społeczeństwa normy zyskują sankcję moralną, status absolutnych nakazów i zakazów. Wprowadzenie „nadreguł" rzeczywistości jest w istocie wyrazem słabości jej reguł. Dążenie do absolutyzacji zasad charakteryzuje społeczeństwa o niewykrystalizowanym, chwiejnym porządku[14]. A obwarowanie podstaw życia zbiorowego rytuałami lub wyobrażeniami dotyczącymi czystości i skalania może świadczyć o tym, że są one zagrożone.

Tytuł trzeciej części utworu jest wyrazem dręczących nową zbiorowość fantazmatów[15]. „Wiatr od wschodu" nie liczy się z zakazami ani nakazami absolutnych

---

10 A. Wieczorkiewicz *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, włóczęga*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, szczególnie *Wprowadzenie* i pierwszy rozdz. *Alegoryczne peregrynacje*.

11 E. Pogonowska *Armia Antychrysta*, w: *Dzikie Biesy. Wizja Rosji Sowieckiej w antybolszewickiej poezji polskiej lat 1917-1932*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002.

12 M. Zdziechowski *Widmo przyszłości*, w: tegoż *Wybór pism*, red. M. Zaczyński, Znak, Kraków 1993; omówienie rozprawy: E. Pogonowska *Armia Antychrysta*, s. 139.

13 M. Douglas *Czystośc i zmaza*, s. 164. Temu problemowi poświęcony jest cały rozdział *Granice wewnętrzne*.

14 Tamże, s. 166.

15 Interesuje mnie w tym miejscu wyłącznie tytułowa metafora, popularna i nośna w kulturze tamtego okresu. O nieuchwytności, fantazmatyczności wyobrażeń obcego por. E. Pogonowska *Armia Antychrysta*, s. 132.

granic. W nieuchwytny sposób przenika do wnętrza nowego państwa, przynosząc miazmaty upadającego Imperium i zarazki jego rozkładu. Popularne na początku dwudziestolecia metafory rewolucji – wiatr albo zakaźna choroba – podkreślają jej transgresyjną siłę. Być może jednak chaos przewrotu był w przestrzeni nowego państwa obecny od samego początku jako siła pierwotnego nieodróżnicowania poprzedzająca i warunkująca możliwość ustanowienia nowych form kulturowych. Druga Rzeczpospolita wyłania się dzięki fermentowi Historii, który obalił trzy wielkie imperia i, jak można przypuszczać, wcale nie zanikł wraz z ich upadkiem.

W latach 1918-1923 przez ziemie polskie przetoczyła się fala manifestacji i strajków. Ich eskalację stanowiły bez wątpienia krwawe zamieszki w Krakowie w listopadzie 1923 roku. W prozie pierwszej połowy lat dwudziestych trudno odnaleźć wyraźne echa tych wydarzeń. Doświadczenie świata podminowanego społecznym wybuchem, w którym „kuchnie i kredensy zamieniają się w arsenały żywych bomb”[16], przenika do literatury jako nieokreślony lęk. Jest on obecny w poetyckiej prozie Jarosława Iwaszkiewicza, choć melancholijna aura spowitej mgłami Warszawy w *Hilarym, synu buchaltera* zdaje się tłumić, eufemizować rewolucyjne niepokoje, przywoływane jedynie w formie niejasnej aluzji[17]. Spod opowieści o *Buncie zwierząt* Władysława Reymonta, próbującej nadać poczuciu realnego zagrożenia przewrotem uniwersalizującą formę paraboli, wyłaniają się zarysy typowo polskich realiów. Dwór, symbol pańskiego panowania, przeciw któremu zwracają się zwierzęta do złudzenia przypomina ziemiański dworek[18]. Siła społecznego lęku ożywia także fantazmaty rabacji i antynarodowy mit Jakuba Szeli[19].

Pierwsza część *Przedwiośnia* wskazuje na najważniejsze mechanizmy konstruowania nowej zbiorowej tożsamości. Symboliczna granica, której ustanawianie organizuje sens *Szklanych domów*, nie chroni jednak przed wewnętrznym zagroże-

16 K.H. Rostworowski *Antychryst. Tragedia w 3 aktach*, Wydawnictwo Polskie, Lwów 1925, s. 101.

17 Zawarta jest ona, jak sądzę, na przykład w jednym z opisów miejskiego pejzażu: „W mgle, w mgle cała Warszawa. Ta jesień czepiająca się z rozpaczą tych olbrzymich domostw to bez pogłębienia się żadnego horyzontów błąkanie tłumów w brązowej ciasnocie i t e n i e s p o k o j n e s n y c z a r n y c h m a s l u d z k i c h [podkreśl. moje – Ł.P.] włóczących się Nowym Światem, Długą, Nalewkami, Chmielną i Marszałkowską. Niepokój bladych lamp, gdy je mgła zaleje i ten jedyny wylot ku złamanemu mostowi. Droga bez wyjścia” (J. Iwaszkiewicz *Hilary, syn buchaltera*, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 16, pierwsze wydanie w 1923 roku).

18 „Przybiegła z pokojów sama dziedziczka, panicz z fuzyjką, panienka z lalkami w rękach i dwa rude jamniki wiercące się żmijowato” (W. Reymont *Bunt*, Fronda, Warszawa 2004, s. 10, pierwsze wydanie 1924). Opis wydaje się zestereotypizowany, jest mocno utrwalony w polskiej wyobraźni.

19 Także w twórczości Żeromskiego – na przykład *Turoń. Dramat w trzech aktach* (J. Mortkowicz, Warszawa 1923).

niem. Nieczyste, skażone chaosem może objawić się wszędzie, naruszając zasady rzeczywistości i spójność powieściowej narracji. W *Przedwiośniu* jest obecne tam, gdzie najmniej można by się tego spodziewać.

## Nawłoć, czyli niepokój

Wojna 1920 to w powieści Żeromskiego zaledwie kilka epizodów, utrzymanych w „morowym" stylu relacji z przygód frontowych. W drugiej części utworu autor przenosi akcję do leżącego na uboczu wielkich zdarzeń ziemiańskiego dworu. Znaczenie tego zabiegu w powieści, próbującej przedstawić najważniejsze problemy rzeczywistości początku lat dwudziestych, pozostaje niejasne. *Nawłoć* wymyka się spójnym porządkom odczytania utworu, jej krytyczno- i historycznoliteracka lektura naznaczona jest ambiwalencjami. Warto przywołać najważniejsze z nich[20]: najświetniejsza część utworu, której obecność nie znajduje dostatecznego potwierdzenia w świetle jego kompozycji; pochwała urody ziemiańskiego życia, a jednocześnie surowa krytyka szlacheckich warstw posiadających (słowo „nawłoć" oznacza przecież w staropolszczyźnie chwast, o czym szczególnie chętnie przypominali autorzy prac poświęcanych tej powieści po 1945 roku).

*Nawłoć* nie mieści się także w formule powieści realistycznej, jeśli za jej kryterium uznać w przypadku *Przedwiośnia* zgodność z rzeczywistością początku lat dwudziestych. Jak przekonuje Artur Hutnikiewicz, istnienie pławiącej się w obfitości nawłockiej arkadii było wówczas nieprawdopodobne. Żeromski, dowodzi dalej badacz, wywiódł obraz ziemiańskiego świata ze wspomnień o dawnych szulmierskich, oleśnickich i łysowskich dworach, w których na początku lat osiemdziesiątych pełnił funkcje guwernera[21]. Na mitologię prywatną autora bardzo mocno nakłada się mitologia narodowa. Świat ziemiańskiej Nawłoci jest świadomym nawiązaniem do archetypicznego wzorca polskości, Soplicowa[22]. Dwudziestowieczna kopia nie chce wiernie naśladować oryginału. W *Nawłoci* wyraźnie wyczuwalna jest gra konwencją, jej ironiczne przerysowanie. Pełna subtelnego erotyzmu scena, w której Pan Tadeusz podpatruje Zosię ubraną w poranny, swobodny strój dziewczęcy zamienia się w utworze Żeromskiego w „widok rozmamanej piękności, zadzierającej w celu zagrzania się tu i tam i tak już krótką koszulinę" (s. 133).

Parodystyczne powtórzenie, osadzające tradycyjny wzorzec we współczesnym

20 Znajdują one wyraz w dwóch najbardziej popularnych (wielokrotnie wznawianych) monografiach utworu Artura Hutnikiewicza (*Przedwiośnie Stefana Żeromskiego*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1971) i Henryka Markiewicza („*Przedwiośnie" Stefana Żeromskiego*, Czytelnik, Warszawa 1965).

21 A. Hutnikiewicz *Przedwiośnie Stefana Żeromskiego*, s. 47-48.

22 Odwołania pojawiają się w tekście wprost („Cezary doznał przerwy w swych myślach niczym Pan Tadeusz po przyjeździe na wieś", s. 132). Wiele miejsca relacji Soplicowo-Nawłoć poświęca Henryk Markiewicz („*Przedwiośnie" Stefana Żeromskiego*, s. 12-14).

autorowi, zaktualizowanym kontekście, wskazuje na historyczność jego odczytania[23]. Ironia w drugiej części *Przedwiośnia* wydaje się mieć dwojakie znaczenie. Po pierwsze, nadaje niektórym postaciom, na pozór trudno zauważalny, rys refleksyjności (świadomości roli)[24], która sprawia, że przestają być one naiwnymi mieszkańcami matecznika instynktownej polskości[25]. Biorąc zaś w cudzysłów albo podważając sielski obraz nawłockiego świata, otwiera tekst na to, co w nim inne, być może przywołane nieświadomie. Dalsza analiza będzie próbą rozwinięcia obu interpretacyjnych tropów.

Począwszy od *Pana Tadeusza*, którego autor zamyka opisy postaci albo obyczajów epitetem „ostatni", rozpoczyna się długi zmierzch paradygmatu kultury szlacheckiej. Epopeja Mickiewicza opisuje jednak świat, który wciąż budzi ontologiczne zaufanie. W Soplicowie wszystko jest jeszcze na swoim miejscu. Podobne przekonanie w *Nawłoci* wyrażone *expressis verbis* – „wszystko tu było na swoim miejscu, dobrze postawione" (s. 122) – ociera się jedynie o pustą stylizację. Świat ziemiańskiej arkadii w *Przedwiośniu* nie ma w sobie, znamionujących epicki majestat *Pana Tadeusza*, statyczności i niezmienności form. Jego symbolicznym skrótem mogłaby być za to metafora końskiego galopu. Pełne dynamiki sceny jazdy bryczką, linijką, konno, wolantem zajmują wiele stron powieści. Sięgając do młodzieńczych wspomnień autora, narrator nie chce pozostawać w tyle za bohaterami w ich ekstatycznym doświadczaniu świata. W tok opowieści zostaje wplecione jego autobiograficzne wyznanie: „Jakimiż to słowy wyrazić cię szczęście zdrowej młodości, gdy diabelnie tęgimi końmi jedzie się na bal ziemiański w Polsce!" (s. 189).

Nie mniej, a może nawet bardziej znaczące od scen szaleńczej jazdy wydają się opisy spektakularnych upadków. Już sam przyjazd Baryki do Nawłoci zaznaczył się przewróceniem kolaski: „koła jej kręciły się spazmatycznie, podczas gdy podróżni wytrąceni zostali ze swoich miejsc jak z procy" (s. 114). Gwałtowny zryw popędzonych batem koni sprawia, że ksiądz Atanazy i Karusia „zlatują ze swoich balansujących siedzeń w tył bryczki, dając nie lada przedstawienie ze swoich dessous" (s. 154-155). W obu opisach narrator niezwykle mocno podkreśla moment

23 Oczywiście zdaję sobie sprawę z ironiczności, historyczności i stylizacji, które przenikają także Mickiewiczowski opis kultury ziemiańskiej. Zaznaczają się one jednak w *Panu Tadeuszu* o wiele subtelniej i zdają się nie naruszać esencjalnego rdzenia świata Soplicowa.

24 Można na przykład zastanawiać się, czy wiecznie milczący Maciejunio jest rzeczywiście wiernym szlacheckim sługą, mistrzem ceremonii na wzór Wojskiego, czy już tylko odgrywa taką postać. W jednej ze scen widzimy go na przykład w czapce francuskiego *maître de hôtel*, co wskazywałoby na to, że poczciwemu z pozoru Maciejuniowi nieobca była świadomość stylizacji, maski i roli.

25 O „instynktownej polskości" Nawłoci pisze w jednej z ostatnich interpretacji powieści Dariusz Gawin (*Polska, wieczny romans Żeromskiego* w: *Polska, wieczny romans*, Wydawnictwo DANTE, Kraków 2005, s. 117). Jeśli określenie nie zostało użyte ironicznie, to trudno się z nim zgodzić.

wytrącenia, gwałtownego pozbawienia bohaterów miejsca. „Spazmatyczność" obracających się coraz wolniej kół przewróconej kolaski zdaje się naruszać anegdotyczny charakter relacji, w której pojawia się nagle dramatyczny i groźny ton. Opisy upadków mogą świadczyć o tym, że rewersem kipiącej życiem nawłockiej arkadii jest doświadczenie chwiejności i niepewności świata. Jak się wydaje, wielkie przedstawienie ziemiańskiego życia odbywa się na ruchomej i niedającej poczucia bezpieczeństwa scenie. Wciąż zagraża mu deziluzja, odsłonięcie tego, co powinno pozostać w ukryciu.

W Nawłoci można odnaleźć wiele postaci wytrąconych ze społecznej roli i związanej z nią kulturowej formy – właściwego im miejsca. Ksiądz Atanazy nuci frywolne francuskie piosenki i wspomina z rozrzewnieniem pobyt w Paryżu. Na balu w Odolanach „kokietuje" krótką „duchowną" spódniczką (s. 189). Stajenny Jędrek od powrotu z wojska, w którym służył jako ordynans, zachorował na pańskość. W każdym ruchu, tonie głosu i uśmiechu naśladuje młodego jaśnie pana Hipolita. Dążenie do imitacji nie jest, jak można sądzić, przejawem wiernopoddańczego uwielbienia. Takie odczytanie pomijałoby sferę rozbudzonych aspiracji stajennego, który po powrocie ze służby w oficerskich przedpokojach przestał mieścić się w przypisanej mu w Nawłoci roli. Powtarzając z upodobaniem słowa ludzi z wyższych sfer typu „względnie", „ewentualnie", „absolutnie", Jędrek zapewne jeszcze nie do końca świadomie nadaje pańskości charakter wiedzy albo sztuki, którą można posiąść. Pełną konsekwencją takiego sposobu myślenia byłaby całkowita denaturalizacja hierarchicznego opartego na odwiecznym prawie wysokiego urodzenia ładu Nawłoci. Komiczne zachowania Jędrka są, co przeczuwa Baryka, niezwykle groźne, mają w sobie wywrotowy rewolucyjny potencjał.

Przeczucie tragedii nawłockiego dworu dręczy Cezarego natręctwem koszmarnych obrazów, złych przewidzeń. W tekście pojawiają się one w monologach wewnętrznych:

> Kiedyż nadejdzie podły dzień, iż tenże Jędrek posiądzie odwagę i zdobędzie się na siłę, żeby jaśnie pana chwycić za gardło i bić w kufę względnie w mordę? Czy też Maciejunio da radę, czy potrafi wypchnąć jaśnie dziedziczkę za drzwi główne, właśnie w pazury motłochu? Czy potrafi wpuścić biedę okolicznych wsi, ażeby nareszcie zobaczyła, co to tam jest, co się mieści w salonie, w środku tego starego dworu, bardziej niedostępnym i bardziej tajemniczym dla tłumu niż święty kościół w Nawłoci? (s. 138)

Widoczne są również w wygłaszanych w alkoholowym zamroczeniu katastroficznych przepowiedniach:

> Chwycił po pijanemu Hipolita za szyję i namiętnie szeptał mu do ucha:
> – Strzeż się bracie! Pilnuj się! Za tę jedną srebrną papierośnicę, za posiadanie kilku srebrnych łyżek ci sami, wierz mi, ci sami, Maciejunio i Wojciunio, Szymek i Walek, a nawet ten Józio – Józio! – wywleką cię do ogrodu i głowę ci rozwalą siekierą. (s. 122)

Obrazy powracają w momentach oderwania bohatera od świata: głębokiej zadumy albo alkoholowego upojenia, gdy osłabiona zostaje zdroworozsądkowa percepcja codzienności. Mają one charakter widmowy, snu na jawie, w którym znani

ludzie, oswojone przedmioty i przestrzenie objawiają zupełnie inną naturę. Złe przewidzenia Baryki przypominają halucynacje, jeśli za Julią Kristevą rozumieć je jako mgliste znaki czegoś, co kryje się pod powłoką pozornie „spokojnej symboliczności”[26].

Warto postawić zatem pytanie: jaka symboliczność zostaje naruszona przez niepokojące fantazmaty – podmiotu czy otaczającej go rzeczywistości. Inaczej mówiąc: czy źródłem obrazów jest wyłącznie porażona okrucieństwem rewolucji psychika Cezarego, jego pamięć? A może naznaczony traumatycznym doświadczeniem przybysz potrafi dostrzec śmiertelne zagrożenie, które rzeczywiście istnieje we wnętrzu idyllicznego świata Nawłoci? Pierwsza interpretacja jest oczywista, druga nie wydaje się całkowicie bezpodstawna. Mogą przemawiać za nią dwie hipotezy.

Jeśli, o czym pisze w *Obrzędach przejścia* Arnold van Gennep, zasadniczym celem rytuałów związanych z gościnnością jest pozbawienie obcego „złego oka” (być może zdolnego zobaczyć niepożądane aspekty rzeczywistości)[27], to należy stwierdzić, że cel ten nie został osiągnięty w Nawłoci. Inaczej niż w świecie opisanym w epopei Mickiewicza, gdzie gość, „Gdy Sędziego nawiedził, skoro pobył mało, / przejmował obyczaj, którym wszystko oddychało”[28], Baryka, opuszczając dworek, wydaje się jego mieszkańcom tak samo dziwny i niezrozumiały, jak w chwili swojego przyjazdu. Świat nawłockiej arkadii zawiera w sobie jakiś fundamentalny brak, nie jest zdolny wyewokować atmosfery Soplicowa, nie może w przedwiośniu niepodległości włączyć obcego na wpół zmoskwiczonego rodaka w krąg rzekomo instynktownej polskości ani unieważnić jego złych przewidzeń. Nie sposób zatem jednoznacznie stwierdzić, że są one jedynie wyrazem obsesji bohatera.

Mieszkańcy dworu pozornie traktują odmienność gościa z łagodną pobłażliwością. Cały jego „bolszewizm”: radykalne hasła, jakie głosi, pragnienie poznania prawdziwego życia ludu, uważa się za tołstojowską albo komunistyczną „blagę”, która na tle stosunków społecznych panujących w Nawłoci jest nie tylko egzotyczna, ale i absurdalna. Jak mówi Hipolit, perswadując przyjacielowi pragnienie realizacji społecznych pasji wśród poddanych „nawłockiego państwa”: „u nas możesz robić wszystko, co ci się żywnie podoba, ale pod jednym warunkiem: nie możesz się ośmieszyć” (s. 165). Zachowanie tego samego Hipolita Wielowiejskiego pod koniec zabawy w Odolanach pozbawione jest już jednak tej protekcjonalnej pewności siebie, zdradza głęboki kompleks wobec gościa, którego uważa się za reprezentanta nowych zrodzonych przez rewolucję sił: „On nami gardzi. Wiem i już! Nie chce z nami pić, bo my jesteśmy burżuje a on wielki bolszewik” (s. 203).

Określenia „wielki bolszewik”, „on nami gardzi” przeciwstawione negatywnej, przejętej z propagandy bolszewickiej identyfikacji – „my burżuje” w domyśle –

26 J. Kristeva *Potęga obrzydzenia*, s. 22.

27 A. van Gennep *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa 2006, s. 51.

28 A. Mickiewicz *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 16.

znienawidzona odchodząca warstwa posiadaczy zdają się ujawniać poczucie niższości Hipolita wobec przybysza z rewolucyjnej Rosji. Tak jakby dziedzic nawłockiej fortuny odczuwał presję sił Historii, które zamieniają jego i klasę ludzi jemu podobnych (wybuch złości przechodzącej w agresję zostaje zaraz przeniesiony przez Hipolita na swojego brata Anastazego) w szkodliwy anachronizm. Można przypuszczać, że złe przewidzenia nie nawiedzały w Nawłoci wyłącznie obcego, który przeżył koszmar rewolucji. Jednak tylko Baryka wypowiada je na głos.

Czym zatem może być ład Nawłoci? Sądzę, że jest to kulturowa klisza, która próbuje przesłonić burzliwą teraźniejszość początku lat dwudziestych. Nawłockie Soplicowo jest mitem skażonym, mówiąc bardzo współczesnym językiem – perforowanym. Przez szczeliny i luki tego osadzonego na niepewnym, ruchomym gruncie świata wdziera się chaos, znamionujący żywioł obecnej także tutaj Historii. Autorzy artykułów i rozpraw o powieści wskazywali na istnienie drugiego dna Nawłoci. Pisali o mrocznych uczuciach, które kryją się pod powierzchnią pozornej sielanki, o letnim świecie podszytym zagładą i niepewnością[29]. Radykalna zmiana kontekstu interpretacji *Przedwiośnia* pozwala, jak sądzę, rozwinąć te sugestie.

W swojej monografii brytyjskiej artystki, autorki zdjęć i instalacji – *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości* – Paweł Leszkowicz, czerpiąc inspirację z teorii Julii Kristevej, dotyka problemu kruchości granicy, jaka dzieli symboliczny porządek – świat ludzkiego życia i działania – od sfery pierwotnych, niekontrolowanych popędów – tego, co semiotyczne. W sugestywnych interpretacjach, między innymi pracy *Chocolate*, Leszkowicz wskazuje na „ciemną modalność podmiotu i rzeczywistości", mówi o semiotycznym za pomocą metafory „zmysłowej wyściółki albo podszewki świata, będącej podłożem a zarazem odwrotnością porządku symbolicznego i związanej z nim wizualności"[30]. Autora interesują szczególnie płynność albo nieszczelność granicy między „amorficznym wnętrzem" a „normatywnym zewnętrzem", momenty przerwania symbolicznej struktury, kiedy otwiera się ona na to, co irracjonalne i sensualne[31].

Takie momenty można odnaleźć także w *Nawłoci*. Paradoksalnie, im bardziej narrator podkreśla symboliczny, utrwalony kulturowo charakter nawłockiego Soplicowa, tym mocniej ulega ono semiotyzacji. Tłumiony chaos, bełkot dziejącej się Historii wydobywa się na powierzchnię tekstu i pozostawia na niej inskrypcje, atakuje najmocniej osadzone w narodowej mitologii ikony i znaki. Słynna z epopei Mickiewicza scena karmienia drobiu zamienia się w *Nawłoci* we wściekły atak „ptasiego sowietu" (s. 130), stateczny polonez, w *Panu Tadeuszu*, symbol dystynkcji i stabilności formy kulturowej, zastąpiony zostaje na balu w Odolanach przez

29 Pierwsze określenie – Z.J. Adamczyk *Przedwiośnie Stefana Żeromskiego w świetle dyskusji i polemik z 1925 roku*, WSP, Kielce 1988, s. 52, drugie – D. Gawin *Polska, wieczny romans…*, s. 124.

30 P. Leszkowicz *Helen Chadwick*, s. 188.

31 Tamże, 133-138. Parafraza określeń ze strony 137.

dziki „kacapski taniec" (s. 202) – kozaka. Jednoczące w założeniu uczty kończą się bełkotliwą pijacką kakofonią.

Niewiele zostało także z prostoduszności Mickiewiczowskiego „kochajmy się", jeśli odnieść ten postulat do sfery relacji miłosnych bohaterów. Wprawdzie problematyka erotyczności w *Przedwiośniu* nie jest przedmiotem analizy i może być tylko zasygnalizowana, należy zauważyć, że podobnie jak Historia wiąże się ona nieodłącznie z siłą destrukcji. Pod powłoką stylizowanej na staroświecką narracji[32] pulsują nierozdzielnie połączone ze sobą instynkty pożądania i śmierci[33]. Ich eskalację można odnaleźć w scenie śmierci Karoliny, otrutej przez miłosną rywalkę. Na oczach i pod dotykiem Cezarego ciało pięknej dziewczyny przeistacza się z erotycznego w traumatyczne. Zaczyna budzić przerażenie i, o czym świadczy opis narratora, wstręt.

Po śmierci Karoliny pomiędzy „dziwnym gościem" (s. 246) a mieszkańcami dworu powstaje bariera nieprzekraczalnej wrogiej obcości. Baryka musi opuścić świat Nawłoci, a pobyt na jego peryferiach, w folwarku Chłodek można potraktować już tylko jako epizod – przystanek w drodze powrotnej.

*Nawłoć* nie jest na tle innych części utworu anachroniczna. Jak można sądzić, dopiero kontekst początku lat dwudziestych nadaje opowieści o wizycie w ziemiańskim dworze, właściwą jej, niezwykle sugestywną wymowę. *Nawłoć* jest zapisem kruchości i niepewności świata po (pozornie odległej) rewolucji. Niestabilność i chaos, zdaje się przekonywać autor, kryją się nawet w tym, co jest najbardziej trwałe i własne – archetypicznym mateczniku polskości.

Postawienie takiej tezy interpretacyjnej prowokuje szereg pytań. Inspirowane antropologią nieczystości odczytanie dwóch części powieści, ma w moim założeniu, tylko otwierać pewną przestrzeń refleksji nad utworem Żeromskiego i szerzej, relacjami między życiem społecznym a literaturą w pierwszej połowie lat dwudziestych[34].

---

32 Warto zwrócić uwagę na przypis do czytelników, ale także inne fragmenty tekstu, których śmiała erotyczność zostaje zaledwie przesłonięta poetyckim listkiem figowym, tak jak we wspomnieniu Laury z tajemnej schadzki z Baryką podczas balu w Odolanach.

33 O „splocie żywiołowych i brutalnych namiętności" w świecie Nawłoci pisał Henryk Markiewicz (*„Przedwiośnie" Stefana Żeromskiego*, s. 14).

34 Oprócz kanonicznych powieści lat 1918-1925: *Przedwiośnia*, *Pokolenia Marka Świdy*, *Generała Barcza* Juliusza Kadena-Bandrowskiego i *Romansu Teresy Hennert* Zofii Nałkowskiej interesująca w tym kontekście wydaje się mniej znana proza. O codzienności pierwszych lat nowej Polski mówią wiele powieść Piotra Choynowskiego *Dom w śródmieściu* (Gebethner i Wolff, Warszawa 1923) oraz tom opowiadań i fabularyzowanych szkiców Zygmunta Bartkiewicza (*Wyzwolenie*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1925). Wpływ ówczesnych podziałów światopoglądowych na sposoby postrzegania rzeczywistości zaznacza się szczególnie wyraźnie w powieściach Józefa Weyssenhoffa (*Cudno i ziemia cudneńska*, „Biblioteka Polska", Warszawa 1921; *Noc i świt*, „Biblioteka Polska", Warszawa 1925) – endecki punkt widzenia i, dla przeciwieństwa, pepeesowskiej socjalistki Stefanii Tatarówny

Odkrywanie obcości w sobie wiąże się w teorii Kristevej z wypieraniem abiektu – ciemna semiotyczna sfera podmiotowości zostaje obłożona wtrętem i jest usuwana poza ramy konstytuującego się porządku Ja albo My[35]. W tym miejscu mogę tylko zaznaczyć, że w trzeciej części utworu rewolucyjność zyskuje czytelną postać, skupia się w figurze komunisty Lulka. Narrator robi wiele, by zohydzić czytelnikom sympatyka wszechświatowego przewrotu – umieścić go poza granicą albo przemieścić poza granicę społecznej akceptacji.

Jeśli porządkowanie, „oczyszczanie" przestrzeni symbolicznej nowego państwa wiązało się z wypieraniem rewolucyjnego abiektu, to warto zapytać o konsekwencje takiego zabiegu dla kształtującej się wizji świata społecznego Drugiej Rzeczpospolitej. A więc czy i jak ustanawianie bolszewickości jako zewnętrznej granicy (nie)akceptowalnego i (nie)dopuszczalnego w dyskursie powitalnym nowego państwa przekłada się na charakter wewnątrzspołecznych norm i zakazów[36]? Co usuwa się wraz z rewolucyjnym abiektem z nowej interpretacji rzeczywistości, uznaje za idiomy bolszewickiego dyskursu? Przedmiotem refleksji mogłyby się stać na przykład kwestie dostrzegania bądź niedostrzegania przez literaturę tego okresu groźnego, zdolnego wszcząć rewolucję „dołu społecznego", nadawania przedstawianej rzeczywistości dynamiki społecznej zmiany albo braku tej dynamiki. W zasygnalizowanych problemach kryje się, jak sądzę, duży potencjał interpretacyjny.

(*Przeciw losowi*, Księgarnia J. Czerneckiego, Kraków 1930, utwór powstał w połowie lat dwudziestych, wydany dopiero w 1930 roku). Ciekawe byłoby spojrzenie na początki Drugiej Rzeczpospolitej, „z drugiej strony", spoza antybolszewickich ram, umożliwia to chociażby tom opowiadań *Republika demokratyczna* (Książka, Warszawa 1921) komunisty Lucjana Rudnickiego. Wymienione tytuły służą oczywiście jedynie jako przykłady wybrane ze znacznie szerszej spuścizny literackiej tego okresu.

35 J. Kristeva *Potęga obrzydzenia*, szczególnie rozdziały *Ujęcie wstrętu* i *…Qui tollis peccata mundi*. Można w tym miejscu przywołać jedno z historycznolitrackich zastosowań teorii – na „geście usunięcia na zewnątrz obcego, który faktycznie jest wewnątrz podmiotu" koncentrują się rozważania Małgorzaty Sugiery poświęcone dramatowi *Wijuny* Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz (*Leworęczna i wilkołak*, szczególnie s. 151-155).

36 Pojęciem „dyskursu powitalnego", „ustalającego granice nowego ładu i zasady uczestnictwa w nim", posługuje się Małgorzata Jacyno w pracy *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieau* (Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 1997, s. 63).

# Abstract

**Łukasz PAWŁOWSKI**
**University of Warsaw**

## Purity, Dirt, and Revolutionary Chaos: Two Parts of Żeromski's *Przedwiośnie*

In his analysis of two parts (respectively titled *Szklane domy* and *Nawłoć*) of Stefan Żeromski's classical novel *Przedwiośnie* [1924/1925], inspired by the anthropology of (im)purity, works by Mary Douglas and Julia Kristeva, the author emphasises what is, as he believes, a major process of constructing the social reality of the Second Polish Republic [1918-1939], consisting in separating and discerning an emerging orderliness from the menacing Other – the revolutionary Russia. Hence, the first section of this interpretative text is focused on establishing a symbolic borderline between the new state and the Empire possessed by destruction. In the second section, attention is drawn to this border being non-hermetical: the author seeks for traces of revolutionary chaos within cultural frameworks of Polish reality, even if in its Arcadian vision shown by Żeromski in *Nawłoć*. Research questions on consequences of the discussed (de)symbolisation processes for an image of the Second Republic's social world, taking shape in *Przedwiośnie* as well as in other literary texts of the period 1918-1925, appear in conclusion.

# Dociekania

**Hanna KONICKA**

## Wyznaczniki literackości w perspektywie pragmatycznej

Stało się prawie normą w literaturoznawczych rozważaniach, że ich choćby najzwięźlejszy tytuł wymaga wstępnego, niekiedy rozbudowanego nawet komentarza. Przyczyna tego stanu rzeczy wiąże się z opisanym przed laty przez Janusza Sławińskiego[1] rozrostem i autonomizacją metodologii we współczesnej humanistyce, w wiedzy o literaturze w szczególności. Sławiński stwierdzał, że następujące po sobie w coraz szybszym tempie rewizje i zabiegi renowacyjne, jakim poddawane jest instrumentarium literaturoznawstwa, zaczęły od jakiegoś momentu generować w znacznej mierze własną problematykę, wypierając niemal z pola zainteresowań poznawczych ich przedmiot właściwy, a w każdym razie oddalając nieskończenie moment sprawdzianu skuteczności mających go objaśniać koncepcji, porzucanych przed ich wypróbowaniem w pogoni za kolejnymi. Diagnoza postawiona równo trzydzieści lat temu potwierdziła się do dzisiaj wielokrotnie aż po niedawny paroksyzm: próbę samounicestwienia poprzez zanegowanie możliwości sensownej wypowiedzi na temat sensu czegokolwiek.

Przypomnijmy, że po drodze zostały objęte metodologiczną anatemą kolejno wszystkie składowe elementy literatury: a u t o r, zanim spróbowano go po prostu uśmiercić, miał stać się figurantem jako obiekt „złudzenia intencjonalnego"; ś w i a t p r z e d s t a w i o n y w utworze literackim został uznany za „złudzenie referencjalne" i zastąpiony odniesieniami do innych utworów; na miejscu analizy s t y l u, potraktowanego jako kategoria „preteoretyczna", pojawiły się inwentarze form gramatycznych obecnych w utworze.

1 J. Sławiński *Zwłoki metodologiczne*, „Teksty" 1978 nr 5; przedruk w: tegoż *Teksty i teksty*, PEN, Warszawa 1991, s. 38-44.

## Dociekania

Głównym, choć częściowo utajonym celem tych zabiegów była neutralizacja śladów obecności podmiotu w literackim tekście, na którym bezcieleśni i beznamiętni w swym przekonaniu badacze mieli dowodzić wysokiej naukowości, czytaj: doskonalej obiektywności własnych ustaleń. Dodajmy, że wraz z podmiotem próbowano ignorować wymiary jego istnienia – przestrzeń i czas, konkretne i zmienne, sprowadzając je, co najwyżej, do abstrakcyjnych aspektów gramatykalnej *deixis*.

Przypomniano sobie wprawdzie o Ingardenowskiej lekcji, iż akt lektury, czyli dokonująca się w nim aktualizacja i konkretyzacja znaczeń, jest warunkiem istnienia literackiego utworu, ale idiosynkrazja względem podmiotu jako siedliska aktów świadomości trwała i obejmować miała nie tylko tzw. „złudzenia afektywne" odbiorcy, ale także jego indywidualną zdolność rozumienia. Dlatego kolejna propozycja brzmiała: „Znaczenia nie należą ani do niezmiennych i trwałych tekstów, ani do wolnych i niezależnych czytelników, lecz do wspólnot interpretacyjnych, które są odpowiedzialne zarówno za aktywność czytelniczą, jak i za teksty, które ją warunkują"[2]. Wyglądało na to, że bez podmiotu czynności twórczych można się obejść.

Przywołana powyżej w wielkim skrócie ewolucja badawczych założeń przedstawiona została w sposób krytyczny nie dlatego, że nie zdarzały się w jej toku cenne odkrycia, lecz ze względu na jej logiczne konsekwencje dotyczące zasad praktyki interpretacyjnej, stanowiącej fundament wszelkiej wiedzy o literaturze. Dominująca w kolejnych koncepcjach skłonność do radykalizacji tez (tak własnych, jak i tych zwalczanych), wykluczanie wszelkich możliwości pośrednich, namiętne upodobanie do relacji binarnej, wykorzystywanej do budowania nieprzekraczalnych opozycji, wszystko to stawiało hermeneutykę literacką przed znaną dobrze alternatywą: całkowitej nieokreśloności sensu dzieła bądź utopii jego pełnej określoności.

Przesłanki takiego alternatywnego podejścia można już było dostrzec w niewinnym z pozoru, bo mającym porządkować pole dociekań rozróżnieniu wewnętrznej i zewnętrznej problematyki literatury[3]. Pozwalało ono przechodzić niepostrzeżenie od założenia autoteliczności dzieła literackiego (dyskusyjnej skądinąd) do zasady odrębności wiedzy o literaturze jako sztuce słowa. Nie wykluczało to bynajmniej pojęciowych zapożyczeń z innych dziedzin, tyle że przyjmując swoistość swego przedmiotu badań za dogmat, poetyka nie próbowała na ogół sprawdzać

---

2 „Les significations ne sont la propriété ni des textes fixes et stables, ni des lecteurs libres et indépendants mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois des activités des lecteurs et des textes que ces activités produisent" (S. Fish *Is there a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1980, s. 322, według *Le Démon de la théorie*, éd. du Seuil, Paris 1998, s. 191).

3 Wyartykułowane w klasycznej już pracy René Welleka i Austina Warrena *Teoria literatury* (1942), polski przekład: M. Żurowski, PWN, Warszawa 1970.

granic i warunków owej swoistości na obszarach, jakie literatura dzieli z innymi postaciami werbalnej aktywności człowieka.

Idące w tym kierunku intuicje, obecne w refleksji o literaturze co najmniej od lat trzydziestych (dodajmy, że znajdujące również oparcie w zdroworozsądkowej obserwacji), mogły rozwinąć się dopiero wtedy, gdy – z jednej – strony, strukturalizm osiągnął swoją teoretyczną granicę w gramatyce generatywnej, zaś z drugiej, gdy przyjmowany stopniowo holistyczny model poznania doprowadził do zbliżenia dyscyplin poprzednio upatrujących swoją rację bytu w odrębności. Dopiero w łączących te dyscypliny sieci współzależności status naukowy uzyskało przekonanie, iż wiedza, a więc i jej ekspresja, może być tylko podmiotowa, że *mimesis* opiera się na tych samych reprezentacjach świata zewnętrznego, jakie umysł wypracowuje w procesie percepcji, zaś komunikowanie polega na ciągłym wzajemnym wnioskowaniu o intencjach.

Wydaje się, że dla badań literackich najważniejszą metodologiczną konsekwencją owej epistemologicznej reorientacji może stać się zatarcie granicy między semantyką a pragmatyką i z tym związane wzmożone zainteresowanie kategorią dyskursu. Zauważmy, że tym razem w grę wchodzi również autonomia lingwistyki jako dyscypliny i języka jako jej przedmiotu. Dlatego, chociaż wszyscy prawie językoznawcy są już zgodni co do tego, że interpretacja wypowiedzi nie może ograniczać się do niekontekstualnej informacji słownej, dyskutują nad tym, czy należy odróżniać sens niekontekstualny od kontekstualnego, a jeśli tak, gdzie przechodziłaby granica między nimi[4]. W centrum uwagi znalazła się w ten sposób kategoria kontekstu.

W ujęciu pragmatyki kontekst to rozległy, tak rozległy, że praktycznie niewyczerpywalny zespół warunków, w jakich wypowiedź (pisana lub mówiona) ma miejsce. Składa się nań: otoczenie fizyczne i społeczne, to, jaki obraz tego otoczenia mają interlokutorzy, następnie to, kim oni są i jakie wyobrażenia żywią o sobie nawzajem, a zwłaszcza, co każdy z nich mniema, iż partner o nim myśli, wreszcie, istotnym uzupełnieniem owych okoliczności są wydarzenia poprzedzające wypowiedź, kontakty, zwłaszcza słowne, jakie uprzednio mieli ze sobą uczestnicy aktu komunikacyjnego. Tak rozumiany kontekst znajduje się nie tylko w zewnętrznym świecie, lecz także w znacznej mierze „w umysłach użytkowników języka"[5]. Pragmatyczne podejście wyraża się więc w badaniu, według jakich procedur elementy owego kontekstu określają status i sens wypowiedzi – od jej wyłaniania się po funkcjonowanie i obieg.

Dotychczas najczęściej uprawiane myślenie: najpierw o wypowiedzi oddzielnie, a następnie odnoszenie jej do jakoby na zewnątrz niej i od niej niezależnie

4 Przegląd stanowisk: J. Moescheler i A. Reboul, w: *Encyclopédie de Pragmatique*, Seuil, Paryż 1994.

5 E. Tabakowska *Komunikowanie i poznawanie w językoznawstwie*, „Teksty Drugie" 2005 nr 1/2, s. 53.

istniejącego uprzednio kontekstu, jest równoznaczne z pogwałceniem najistotniejszego ustalenia pragmatyki, iż wypowiedź niekontekstualizowana nie istnieje jako dyskurs, nie ma wagi świadomego aktu, nie angażuje niczyjej odpowiedzialności.

Ponieważ podstawowe kategorie pragmatyki: „wypowiedzenie", „wypowiedź" i „dyskurs" biją rekordy wieloznaczności, bardziej instruktywna aniżeli inwentarze ich możliwych zastosowań okazuje się ich logiczna relacja. I tak: jeśli wypowiedzenie to akt doprowadzający do powstania wypowiedzi, dopiero wzięcie pod uwagę jednocześnie aktu i rezultatu, czyli wypowiedzenia i wypowiedzi łącznie, stawia nas w obliczu dyskursu jako postaci podmiotowego działania ze wszystkim, na czym ono polega, i z tym, co czyni je możliwym.

Dla interesującej nas tutaj sfery słownych artefaktów wartościowe poznawczo byłoby wobec tego pytanie: czy indywidualnemu zabraniu głosu w obszarze społecznie postrzeganym jako literatura towarzyszą w sposób konieczny jakieś szczególne okoliczności, i jeśli tak, to jakie?

Wbrew oczekiwaniom, do odpowiedzi na to pytanie nie są powołane techniki obejmowane często wspólną nazwą „analizy dyskursu". Mimo to, lub raczej dlatego właśnie, warto poświecić im chwilę uwagi.

Gwałtowna i, by tak rzec, w znacznej mierze niekontrolowana metodologicznie proliferacja tych technik jest skądinąd podwójnie symptomatyczna. Z jednej strony, wskazuje na wielką lukę, która powstała po tym, jak językoznawstwo strukturalne, rugując dorobek zarazem filologii i retoryki, narzuciło się jako model hermeneutyki tekstów. Z drugiej strony, lokalną specyfiką dającą się zaobserwować w sposobach analizy i w doborze poddawanych jej obiektów, jest swoista demonstracja zależności dyskursu (w tym przypadku dyskursu samych badaczy) od kulturowego kontekstu. I tak, analiza dyskursu w wydaniu anglosaskim skupia się na jego postaci mówionej, ze szczególnym uwzględnieniem codziennej konwersacji, i stawia sobie za cel opisanie jej praktyk, posługując się metodami psychologii interakcji lub socjologii etnologicznie ukierunkowanej. Tymczasem tzw. francuska szkoła analizy dyskursu wyspecjalizowała się w badaniu pisanej postaci dyskursu instytucjonalnego i doktrynalnego, szukając jego formalnych objaśnień za pomocą pojęć lingwistyki strukturalnej, elementów marksizmu i psychoanalizy[6]. Obiektami owych „analiz dyskursu" są głównie produkcje słowne powstałe w ramach instytucji ściśle ograniczających zarówno pole dyskursywnych możliwości, jak i przestrzeń ewentualnego dialogu. Są to więc najczęściej wypowiedzi biorące udział w publicznej grze, której stawką są kwestie mające związek z historią, polityką, prawem i obyczajowością danego społeczeństwa.

Toteż konsekrowana dzisiaj międzynarodowym terminologicznym uzusem „analiza dyskursu", czasem jako „krytyczna analiza dyskursu", dotyczy przedmiotu, któremu bardziej odpowiada (należące do Michela Foucaulta) określenie „forma-

6 F. Gadet *L'Analyse de discours et l'„Interprétation" ( à propos de „Thérapeutique discourse")*, w: „DRLAV" 1982 no 27, s. 107-133. Omówienie w: D. Maingueneau *Nouvelles tendance dans l'analyse du discours*, Hachette, Paris 1987.

cji dyskursywnych”[7], to znaczy całych bloków, wewnątrz których zebrane wypowiedzi są korelatem postaw ideologicznych, określonych socjologicznie i historycznie, dla których wyrażenia podmioty wypowiadające są doskonale wymienne. Toteż poza obszarem zainteresowań tej praktyki analitycznej znajduje się dyskurs jako działanie podmiotowe, zarówno ten silnie zindywidualizowany, jak i taki, który niewiele różni się od typu czy gatunku, do jakiego przynależy. A jeśli nawet (dajmy na to) utwór literacki, słaby lub wybitny, zostanie poddany tzw. „analizie dyskursu”, będzie zredukowany do elementów dających się interpretować jako „glos w sprawie” lub jako „materiał dowodowy w sprawie”, jakiej dotyczy dana „formacja dyskursywna”, do której został zaliczony.

W ten właśnie sposób francuska szkoła analizy dyskursu, a ściśle jej pierwsza generacja, najaktywniejsza na przełomie lat 60. i 70., była sama nie mniej uwarunkowana kontekstem, w tym wypadku politycznym, aniżeli korpus wypowiedzi, które badała. Nic dziwnego, że starają się zdystansować wobec niej nie tylko adepci „analizy dyskursu” z kolejnych pokoleń[8], ale przede wszystkim przedstawiciele pragmatyki lingwistycznej zainteresowani dyskursem literackim.

I tak, Dominique Maingueneau, specjalista od teorii wypowiedzenia, sekundujący od lat ewolucji, jaką przechodzi analiza dyskursu, bardzo krytycznie oceniający jej ograniczenia, w najnowszych swoich pracach skupia się na ignorowanej na ogół naturze relacji, jakie w działaniu twórczym zachodzą między podmiotowym zaangażowaniem pisarza, instytucjonalnym wymiarem aktu słownego i statusem tekstu włączonego w literacki obieg. Instytucjonalny charakter literatury nie budzi zazwyczaj niczyich wątpliwości, tyle że widzi się w nim pochodną instytucjonalnego charakteru języka jako systemu, do którego literatura „dodaje” własny system rodzajów i gatunków wypowiedzi artystycznej, co znaczy tutaj tylko „pretendującej do artyzmu”. Maingueneau zwraca natomiast uwagę na instytucjonalny wymiar dyskursu jako postaci słownego działania, za które podmiot zabierający głos w przestrzeni społecznej bierze indywidualną odpowiedzialność. Znaczy to po pierwsze, że zadbać musi o legitymizację swego wystąpienia według zasady, iż każda ingerencja w sferę cudzej świadomości wymaga takiej legitymizacji. Toteż dyskurs pojawiający się w przestrzeni publicznej powołuje się zawsze, *explicite* lub *implicite*, na jakieś źródło swojej prawomocności. Wyjątek od tej reguły stanowią tzw. „dyskursy konstytuujące”, które same pretendują do statusu źródła i jako takie same o swojej prawomocności decydują. Fakt i okoliczności ich zaistnienia

7 M. Foucault *Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, s. 74.

8 Wśród nich przedstawiciele „socjokrytyki”: Claude Duchet, Ruth Amossy, A. Viala, którzy proponowali socjologiczną lekturę tekstu jako jedną z możliwych, nie redukując do niej globalnego sensu literackiej wypowiedzi, aczkolwiek „socjokrytyka” opiera się, u swych źródeł, na systemowym podejściu dziedziczonym po strukturalizmie i na marksistowskim podejściu, które stawia sobie za cel ujawnienie ideologicznego sensu. (*L'Analyse du discours dans les études littéraire*, Presses Universitaire du Mirail, Toulouse 2004, s. 63).

legitymizują one poprzez swój udział w jednej z postaci Absolutu: Prawdzie, Pięknie, Ideale moralnym. Status taki mają dyskurs mitu, dyskurs religijny, dyskurs filozoficzny i dyskurs naukowy.

Otóż według Maingueneau, literatura dzieli z nimi ów szczególny, wyjątkowy status „dyskursu konstytuującego". I dopiero rozpoznana w ich towarzystwie przestaje być więźniem dychotomicznego podziału na to, co literackie, i na to, co literackim nie jest. Dopiero na tle wspólnych z nimi komponentów sytuacji wypowiedzenia ujawnia się fundamentalnie dyskursywna swoistość literatury.

Cechą naszej cywilizacji pochodzącej w swych najistotniejszych elementach od świata greckiego jest nieredukowalna wielość i nieuchronna konkurencyjność owych dyskursów konstytuujących. Po długim okresie rywalizacji między dyskursem religijnym i dyskursem filozoficznym narzucił się jako wiodący dyskurs naukowy, który rozwijając się, musi jednak nieustannie swoją pozycję ugruntowywać, oddalając aspiracje konkurentów. Faktycznie, każdy z dyskursów konstytuujących określa się wobec pozostałych, ale jest też nimi przeniknięty. Przywołują się one i wykluczają wzajemnie, negocjując stale między sobą miejsce każdego z nich w danym systemie kultury. A ponieważ jedną z funkcji dyskursów konstytuujących jest służyć za fundament innym, „zwyczajnym" dyskursom, można by przedstawić dzieje kultur, kolejne konfiguracje przestrzeni komunikacyjnej, jako ewolucje wzajemnych relacji między dyskursami konstytuującymi.

I tak na przykład wypowiedzenie posłuszeństwa normom gatunkowym przez romantyków było właśnie obroną wyjątkowego statusu literatury jako mowy, której autorytet i siła mają źródło w pozaludzkim porządku. Chodziło im o status słowa ustanawiającego prawa, także prawo i miejsce wypowiadania, o status słowa nadającego sens działaniom zbiorowości.

Maingueneau poświęca szczególną uwagę związkom między dyskursem literackim i dyskursem filozoficznym z jednej strony oraz między dyskursem literackim a dyskursem religijnym z drugiej. Zestawienie literatury z wypowiedzeniem poznawczej doktryny ujawnia coś więcej niż proporcje między spekulatywnym i fabularnym składnikiem dyskursu: dyskurs literacki nie tylko wchłania refleksyjność, przesłaniając ją światem przedstawionym, lecz także osiąga rezultat poznawczy, budując wrażenie rzeczywistości. Zaś dyskurs filozoficzny, który dąży do wyizolowania refleksyjności spekulatywnej, minimalizując udział przedstawienia, nie rezygnuje bynajmniej z wymiaru estetycznego „konstrukcji dzieła" na podobieństwo „konstrukcji świata". Notoryczna niestabilność granicy między dyskursem religijnym a dyskursem literackim, której apogeum przypadło na wiek XIX, wyraziła się nie tylko częstym wyborem profecji jako modelu wypowiedzi. To od romantyzmu począwszy, nieodłącznym elementem instytucji dyskursu literackiego stała się rama hermeneutyczna, która zaświadcza, iż dany tekst winien być interpretowany jako wyjątkowy, ponieważ niesie on ze sobą przekaz na temat tego, co najistotniejsze (przeznaczenie człowieka, władza słowa, posłannictwo sztuki itp.), a zatem, że doniosłości tego przekazu nie mogą odsłonić zwyczajne, potoczne intencje komunikacyjne. Przy czym konieczna w tej

sytuacji egzegeza osłabia enigmatyczność tekstu, a zarazem ukazuje niewyczerpywalność jego sensu.

Nie jest przy tym tak, żeby między dyskursami konstytuującymi i „zwykłymi" nie zachodziły liczne relacje w społecznej przestrzeni międzydyskursywnej. Rozmowy, prasa, dokumenty administracyjne, wszystkie pospolite odmiany dyskursu pozostają w ciągłej z nimi interakcji. Zarazem jednak, dyskursy konstytuujące ze swej natury owej interakcji przeczą lub usiłują poddać ją ustanawianym przez siebie regułom.

Wśród charakterystyk literackiego aktu słownego na pierwszy plan wysuwa się jego paratopiczność i wynikająca z niej konieczność jego swoistej inscenizacji. Obie te właściwości są konsekwencją statusu literatury jako dyskursu konstytuującego. Chociaż materialne, prawne, ekonomiczne i kulturowe aspekty produkcji i obiegu tekstów podlegają regułom opisywalnym i opisanym już przez socjologię literatury, instytucjonalny charakter literatury jako dyskursu konstytuującego z definicji nie może całkowicie zależeć od przestrzeni społecznej, albowiem sytuuje się on na granicy oddzielającej odrębne porządki zjawisk rzeczywistości. Dyskurs konstytuujący jest zapisem funkcjonującym w przestrzeni społecznej, ale jest też aktem zależnym od sił, które z natury nie podlegają gestii człowieka. Wyraża się to między innymi w ten sposób, że procesy twórcze żywią się niemożliwą przynależnością ich podmiotu do miejsc, grup i zachowań. Stąd wbrew naturze byłaby korporacja pisarzy, podczas gdy czymś naturalnym jest korporacja hotelarzy lub inżynierów. Literatura jako dyskurs konstytuujący wchodzi w relacje z całą siecią miejsc społecznych, ale nie może zmieścić się w żadnym z jej sektorów. Nieustanne próby politycznego lub ekonomicznego podporządkowania pisarzy pozwalają utrzymać produkcje, lecz nie mają wpływu na powstanie dzieł. Chyba że poprzez opór, jaki wzbudzają.

Obecność autora i dzieła w instytucjonalnym obszarze literatury nie polega bowiem na zupełnym braku jego umiejscowienia, lecz na nieustannej problematyczności, na stale negocjowanej, a w ostateczności niemożliwej pełnej przynależności do czegokolwiek. Ta fundamentalna paratopiczność sięga więc, po pierwsze, w egzystencjalny wymiar pisarskiej biografii. Może przejawiać się w izolacji lub zaangażowaniu, ale nieodmiennie sytuuje autora w szczelinach i pęknięciach społecznego gruntu. To niemożliwe umiejscowienie i z niego zrodzone napięcie, jest też na różny sposób tematyzowane w dziele: w bohaterach, ich postawie, statusie społecznym, ich losach, ale także w topografii lub chronografii rzeczywistości przedstawionej, wyraża się też, rzecz jasna, w relacji dzieła do idiomu, w jakim ono powstaje.

Powiedziane zostało, że zasadnicza paratopiczność – niemożliwość jednoznacznego umiejscowienia twórczego aktu i jego rezultatu w topografii ludzkich wyborów – ma konsekwencje dla struktury literackiego dyskursu. Żeby je uchwycić, trzeba przywołać poczynione prze Emila Benveniste'a rozróżnienie między dwoma zasadniczymi rodzajami wypowiedzi: pierwszy rodzaj to wypowiedź manifestująca więź z okolicznościami wypowiedzenia (jej tekst zawiera odniesienia do

osobowych uczestników aktu komunikacji, jego miejsca i czasu: „ja" – „ty" – tu" i „teraz"), drugi rodzaj to wypowiedź oderwana od owych konkretnych parametrów, sprawiająca paradoksalne wrażenie rezultatu aktu bezosobowego, poza- czy ponadosobowego. Przykładem pierwszego typu wypowiedzi jest każde praktyczne użycie języka. Jako przykład drugiego typu Benveniste wskazywał opowiadanie: relacje zdarzeń, o której nie wiadomo, kto, gdzie i kiedy ją wypowiada.

Utarło się w poetyce przypisywać ten rodzaj wypowiedzi niedającemu się zidentyfikować i umiejscowić narratorowi tradycyjnej powieści realistycznej. W istocie wszelki dyskurs literacki, jako dyskurs konstytuujący, realizuje się w takim właśnie oderwaniu od rzeczywistych miejsc, chwil i etapów procesu, w których powstawał. Nie chodzi tu o kontekst historyczny i społeczny, w jakim żyje twórca, ale o fizykalne rzec można parametry sytuacji, z jakich wyłania się i w jakich jest zapisywane dzieło. Dyskurs literacki jako konstytuujący, z definicji nie może odzwierciedlać owych konkretnych, rzeczywistych okoliczności swoich narodzin. Dlatego akt jego wypowiedzenia musi być swoistą aranżacją systemu mowy zakładającego jakieś „ja" – „ty" – „tu" i „teraz". Istotną cechą każdego dyskursu konstytuującego jest tematyzacja własnego ustanowienia. Dokonuje się ona poprzez tematyzowane w dziele aspekty genezy lub elementy metadyskursu. One właśnie należą do inscenizacji. Co bynajmniej nie znaczy, iż można traktować je w kategoriach udawania utożsamianego z nieszczerością. Ta odrębna w każdym dziele „inscenizacja" wypowiedzenia nie jest chwytem lub zespołem chwytów zewnętrznych w stosunku do dyskursu, którego główny nurt rozwijałby się niezależnie od nich. Aranżowany akt wypowiedzenia stanowi właściwy literaturze i jedyny możliwy dla niej sposób komunikacji, użycia słowa i produkcji sensu. Innymi słowy, fakt, iż literacka wypowiedź zrywa w pewien sposób więź z bezpośrednimi okolicznościami swej produkcji, jest zarazem warunkiem i produktem literackiego dyskursu.

Myślę, że pomocne w uchwyceniu, o co tutaj chodzi, może być przywołanie używanego we współczesnej plastyce słowa „instalacja". Nie można jej oddzielić od dzieła samego, gdyż jest jego zasadą sprawczą, jego sposobem istnienia i charakterystyką jednocześnie. Przejawia się w nim jako całości, a nie jako jeden z jego aspektów czy elementów. W procesualnym trybie, w jakim rozwija się dyskurs, owa „instalacja" działa na sposób zamkniętego koła: poprzez to, co dzieło mówi, poprzez świat, jaki przedstawia, uzasadnia swą inscenizację, tę, jaką od pierwszej chwili narzuciło. Każde dzieło pretenduje do ustanowienia takiej sytuacji wypowiedzenia, która utwierdzi jego doniosłość.

Pojawia się oczywiście pytanie: jak dzisiaj ma się owa „inscenizacja" do gatunkowych wyborów dokonywanych przez autora.

W perspektywie pragmatycznej kategoria gatunku odzyskuje swą rzeczywistą powszechność jako obejmująca wszystkie akty mowy. Skądinąd wiadomo, że odmiany literacko wyspecjalizowane nie wyczerpują repertuaru możliwych dla literatury gatunkowych odniesień. Wobec archiwum kultury obejmującego wszelkie rodzaje, typy i odmiany dyskursu, autor dzieła literackiego określa suwerennie

swój indywidualny wybór. Jednak nie w ten sposób, żeby się gatunkowym regułom podporządkowywać, lecz znów na zasadzie paratopii, czyli niemożliwego umiejscowienia – tym razem – w granicach gatunkowych przedziałów. Jeśli zaś pisarz obiera dla swej wypowiedzi określony precyzyjnie gatunek, ten ostatni, z zewnętrznej wobec dzieła społecznej konwencji komunikacyjnej staje się z ową chwilą elementem konstytutywnym sensu dzieła. Innymi słowy: nie jest tak wówczas, że pisarz mówi coś, korzystając z pośrednictwa gatunku, lecz tak, iż ów gatunek i sposób jego realizacji niosą ze sobą to właśnie, co autor chce powiedzieć.

Usytuowanie wypowiedzenia w przestrzeni literatury dokonuje się za sprawą jego statusu jako jednego z dyskursów konstytuujących. Cechy gatunkowe, dopuszczalność autorskiego pseudonimu, fikcjonalność przedstawionych w utworze stanów rzeczy okazują się wobec tego statusu drugorzędne. Wyodrębniony w oparciu o te wyróżniki obszar komunikacji specyficznie literackiej, ukształtował się na dobre dopiero w XIX wieku, zaś zarówno epoki poprzednie, jak i zmiany zachodzące w ostatnich czasach przemawiają za fakultatywnym charakterem owych właściwości.

Problematyka ewokowana w pierwszej części tego artykułu znajduje się w stadium wstępnych rozpoznań. Oryginalna propozycja francuskiego badacza została tu jedynie zasygnalizowana. Zaproponowana przezeń nieortodoksyjna, czytaj: pionierska terminologia wymagała w tłumaczeniu omówień lub językowej improwizacji. Na pierwszy rzut oka powtarza się sytuacja opisana niegdyś przez Janusza Sławińskiego: przybywa wciąż nowych pojęć i metodologicznych wynalazków o niewiadomym sposobie zastosowania. W moim przekonaniu jest wręcz odwrotnie. Mamy do czynienia z jedną z prób zdyskontowania na korzyść wiedzy o literaturze pragmatycznego przewrotu, jaki dokonał się nie tylko w lingwistyce, lecz także w filozofii języka i w antropologii komunikacji. O ile bowiem dotychczas pragmatyczne podejście inspirowało głównie zainteresowanie praktykami czytelniczymi, historycznymi i społecznymi ramami obiegu tekstów, o tyle w ujęciu Maingueneau pozwala ono oświetlić istotne aspekty procesu powstawania, okoliczności i warunki wyłaniania się literackiego aktu dyskursywego.

# Abstract

**Hanna KONICKA**
**The University Paris-Sorbonne (Paris IV)**

## Determinants of Literariness Set in a Pragmatic Perspective

This article discusses one of the consequences of obliteration of the borderline between semantics and pragmatics, as part of a holistic model of cognition. For literary studies, the category of discourse may appear the key one – however, not within the meaning of a Foucaultian 'discursive formation' inside which subjects of utterance are perfectly exchangeable but instead, the one understood in terms of discourse as a form of subjective action, inclusive of anything it consists in and what makes it possible. According to D. Maingueneau, any individual instance of sounding-off in the area being socially perceived as literature is by necessity accompanied, in the first place, by: legitimisation of utterance as a 'constitutive discourse' and the inevitably ensuing problematic positioning of the author in a social space ('paratopia [paratopy]') and a peculiar arrangement of the system of speech ('staging') for the use of a specific act of speech. Together with the other aspects defining the fundamentally discursive specificity of literature, discussed is the by-far-neglected nature of relations occurring between the writer's subjective involvement, the institutional dimension of the verbal act, and, the status of text that has joined the literary circulation.

# Komentarze

**Karolina SZYMANIAK**

## Od modernizacji do postwernakularyzmu. Najnowsze badania nad nowoczesną kulturą jidysz

Od pewnego czasu pole badań nad kulturą jidysz poszerza się znacząco, wychodząc poza studia czysto literackie w stronę szerszych badań socjologicznych i kulturowych. Jedną z książek wpisujących się w ten trend jest najnowsza praca Davida E. Fishmana *The Rise of Modern Yiddish Culture*[1]. Fishman jest profesorem historii na Jewish Theological Seminary w Nowym Jorku, autorem książek *Russia's First Modern Jews. The Jews of Shklov*[2] i współredaktorem *From Mesopotamia to Modernity. Ten Introduction to Jewish History and Literature*[3]. Fishman był również wieloletnim redaktorem naczelnym pisma „JIWO-Bleter", do dziś jest również członkiem zespołu „Jewish Social Studies", „Jews in Russia and Eastern Europe" oraz „Polin".

1 D.E. Fishman *The Rise of Modern Yiddish Culture*, Pitt Series in Russian and East European Studies, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2005 – cytaty lokalizuję w tekście. Czytelnik polski miał już okazję częściowo zetknąć się z pracami Fishmana: w roku 2000, w tomie *Duchowość żydowska w Polsce* ukazał się jego artykuł *Judaizm świeckich jidyszystów*, który wszedł w skład omawianej tutaj książki. Por: D.E. Fishman *Judaizm świeckich jidyszystów*, w: *Duchowość żydowska w Polsce. Materiały z międzynarodowej konferencji dedykowanej pamięci profesora Chone Shmeruka. Kraków 26-28 kwietnia 1999*, red. M. Galas, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.

2 D.E. Fishman *Russia's First Modern Jews. The Jews of Shklov*, New York University Press, New York 1995.

3 *From Mesopotamia to Modernity. Ten Introduction to Jewish History and Literature*, ed. by B.L. Visotzkty, D.E. Fishman, Westview Press, Boulder, Colo 1999.

Już we wstępie autor odnosi się do literaturocentrycznej tradycji badań nad kulturą jidysz, zaznaczając:

> Nowoczesna literatura jidysz była przedmiotem intensywnego namysłu badawczego, punktem wyjścia tej książki jest natomiast przekonanie, że kultura jidysz obejmuje nie tylko poezję i prozę artystyczną, lecz także wszystkie formy pisarstwa, w tym dyskurs polityczny i filozoficzny, dziennikarstwo i badania naukowe. (s. VII)

W książce analizowane są również najważniejsze instytucje nowoczesnej kultury, takie jak prasa, wydawnictwa, biblioteki, teatry, towarzystwa literackie i kulturalne, szkoły. Właśnie instytucje kultury – w znacznie większym stopniu niż różne organizacje polityczne, które miały ograniczone pole działania – stały się polem budowy nowoczesnego narodu żydowskiego. Materiałem analiz Fishmana są przede wszystkim dyskusje prasowe, dokumenty dotyczące działalności różnych organizacji, wreszcie – podręczniki szkolne.

Praca Fishmana jest jedną z pierwszych prób szerszego ujęcia problemów nowoczesnej kultury jidysz, odchodząc przy tym istotnie od ujęć czysto literackich – literatura pojawia się tu jedynie jako tło. Autor łączy metody badań historycznych i socjologicznych, wprowadza elementy analizy dyskursu. Nie jest to jednak – wbrew temu, co mógłby zapowiadać tytuł – opasła synteza. Przeciwnie, to dość szczupły zbiór dziesięciu artykułów, omawiających wybrane problemy nowoczesnej kultury jidysz, skonstruowany wedle zasady: od ogółu do szczegółu. Rzecz dzieli się na dwie części – pierwsza dotyczy carskiej Rosji, druga – międzywojennej Polski. Fishman rysuje najpierw plan ogólny, omawia podstawowe problemy, wskazuje ważniejsze tendencje (rozdziały *The Rise of Modern Yiddish Culture. An Overview* oraz *New Trends in Interwar Yiddish Culture* oraz do pewnego stopnia *The Politics of Yiddish*), po czym daje kilka zbliżeń, mikroanaliz poszczególnych problemów czy wydarzeń, w których jak w soczewce można zobaczyć węzłowe problemy nowoczesnej kultury jidysz. Dzięki temu z książki może skorzystać zarówno mniej zorientowany czytelnik, jak i specjalista – mikroanalizy Fishmana czyta się z prawdziwą przyjemnością, chociaż pozostawiają również uczucie niedosytu czy raczej – budzą apetyt na więcej.

Kalejdoskopowy układ książki sprawia, że niektóre problemy zostały tu poruszone jedynie w sposób pobieżny, inne natomiast powracają w kolejnych odsłonach na kartach książki i są oglądane z różnych perspektyw. Czasem przeszkadza brak osadzenia w szerszym, wschodnioeuropejskim kontekście. Niewątpliwie jednak udało się autorowi omówić kilka zagadnień fundamentalnych dla zrozumienia nowoczesnej kultury jidysz, takich jak: wybór języka kultury narodowej, definicja i redefinicja tożsamości żydowskiej (rozdział *Reiventing Community*), wymyślanie, zawłaszczanie czy sekularyzacja historii i tradycji (rozdziały *Judaism of Secular Yiddishists* oraz *Commemoration and Cultural Conflict*). Analizując zaledwie kilka, zdawałoby się, drobniejszych, zapoznanych sporów historycznych (konflikt wewnątrz Towarzystwa Rozpowszechniania Oświecenia, dyskusja wokół obchodów rocznicy urodzin Gaona z Wilna), zarysowuje linie podziałów ideologicznych

nie tylko w łonie nowoczesnej kultury jidysz, lecz szerzej – kultury żydowskiej. Choć konkurencyjne wobec jidyszowego projekty żydowskiej nowoczesności pojawiają się na kartach książki jedynie jako kontekst dla rozważań autora.

Autor, chcąc dać czytelnikowi wgląd a nie całościowy ogląd, usuwa niektóre obszary Jidyszlandu na bok, co zresztą wyraźnie zaznacza. Dotyczy to szczególnie części dwudziestowiecznej – uwagi o kulturze jidysz w ZSRR pojawiają się tylko w sposób ograniczony i zredukowany, Fishman nie omawia też na przykład problemów kultury jidysz w USA. Mimo wszystko szkoda, że autor nie pokusił się o skonstruowanie choćby mapy rozwoju dwudziestowiecznej kultury jidysz – w jej różnych, lokalnych odmianach, skoro w swoich analizach wychodzi poza ściśle rozumiane początki tej kultury (co do pewnego stopnia sugeruje tytuł). Trzeba zatem pamiętać, że czytamy jedynie fragment historii nowoczesnej kultury jidysz, ale fragment ważny (może nawet: najważniejszy), niezwykle ciekawy i – co więcej – znakomicie napisany.

## Język jako problem i zadanie

Jednym z głównych zagadnień omawianych w pracy Fishmana i powracających w kolejnych analizach jest tak zwana kwestia językowa – problem wyboru języka, w którym miała powstać nowoczesna żydowska kultura narodowa. Stosunek do języków żydowskich (hebrajskiego i jidysz) oraz nieżydowskich, sposób, w jaki postrzegano zależności między nimi, symbolizował, twierdzi autor, podejście do problemów, z którymi u progu nowoczesności musieli się zmierzyć wschodnioeuropejscy Żydzi.

Wybór języka jidysz jako języka nowoczesnej żydowskiej kultury narodowej nie był wyborem oczywistym ani łatwym. Więcej – był dla jej twórców wyborem wyjątkowo problematycznym. Wernakularny język wschodnioeuropejskich Żydów był od wieków uznawany za język niepełnowartościowy, przejściowy. Nie nazywano go zresztą językiem jidysz, a raczej „żargonem" czy „judeoniemieckim". Groteskowy obraz jidysz znajdziemy już w antysemickiej propagandzie: jidysz – ten „zepsuty niemiecki" – był w niej uosobieniem żydowskiej perfidii i zepsucia moralnego. Ludzie, których językiem nie rządzą żadne prawidła gramatyki, nie mogli – według tej interpretacji – przestrzegać żadnych praw moralnych i państwowych. Tym samym w krytyce języka jidysz ujawnia się antysemicki stereotyp Żyda jako czynnika kryminogennego, w tej odsłonie objaśniany lingwistycznie. Rzekoma estetyczna ułomność języka stawała się synekdochą ułomności moralnej. Część argumentów stosowanych w piśmiennictwie nieżydowskim powtarza się, choć oczywiście ma inną wymowę, w nowoczesnych, żydowskich krytykach języka jidysz.

W tradycyjnej, wewnętrznie dwujęzycznej społeczności żydowskiej miejsce jidysz było ściśle określone – jidysz był językiem dnia codziennego; językiem elit, językiem nauki i religii był język święty (*loszn-kojdesz*) – hebrajski i aramejski. Dodatkowo, do kontaktów z nieżydowskim otoczeniem, używano języka miejscowego. Utarło się mówić, że jidysz był językiem kobiet i „mężczyzn, co są jak kobie-

ty", czyli mężczyzn nieuczonych, niebędących w stanie czytać w języku świętym, innymi słowy – językiem niewykształconych mas. Dla nich to przygotowywano przekłady ważniejszych tekstów, komentarzy, midraszy czy literaturę pobożnościową. Społecznie jidysz był więc językiem pozbawionym prestiżu, uznawanym jedynie za narzędzie porozumiewania się, nigdy jednak – za narzędzie przekazywania kultury.

Stosunek do jidysz nie był jednak przedmiotem debat czy polemik, gdyż jego miejsce i funkcja w tradycyjnych strukturach były oczywiste. Wraz z ich rozpadem, rozbita została również hierarchia języków żydowskich, zaczęły one tracić i zyskiwać różne funkcje. Fishman pokazuje, jak procesy modernizacyjne tworzą przestrzeń dla różnych (i różnojęzycznych) projektów żydowskiej nowoczesności. Gdy wspólnota religijno-kulturowa zaczęła przeobrażać się we wspólnotę narodową, której – także wobec braku własnego terytorium – spoiwem miał być właśnie język i kultura, gdy zaczęły ze sobą konkurować różne koncepcje żydowskiej narodowości, gdy okazało się nawet, że żydowską kulturę narodową można budować w języku nieżydowskim – wybuchły gwałtowne spory i płomienne polemiki.

Nowoczesność przyniosła też ze sobą zmianę w postrzeganiu jidysz, z pogardzanego żargonu zaczął on być uznawany za jeden z narodowych języków żydowskich. Cały wysiłek twórców nowoczesnej kultury jidysz został włożony w zbudowanie nowoczesnego języka, literatury i badań nad jego strukturą, gramatyką, historią, kulturą, których zwieńczeniem było utworzenie Żydowskiego Instytutu Naukowego JIWO (Jidiszer Wisnszaftlecher Institut) w roku 1925 (rozdział *Max Weinreich and the Developement of YIVO*). Fakt, że w jidysz można tworzyć rozwiniętą kulturę – uprawomocniał jidyszowy projekt narodowy. Jednak przekonanie o ułomnym i przejściowym charakterze języka wschodnioeuropejskich Żydów jeszcze nieraz powracało w XX wieku.

U progu żydowskiej nowoczesności, w piśmiennictwie Haskali (Oświecenia), obraz jidysz jest wyjątkowo negatywny. To nie tylko język estetycznie niedoskonały, żargon, który może stać się źródłem moralnego zepsucia. To także przeszkoda poznawcza – wszak w języku ułomnym nie sposób poznawać świata. Szybko okazuje się jednak, że zachodnie, oświeceniowe dążenie do wyrugowania jidysz i zastąpienia go językiem krajowym (a może stworzenie nowego typu dwujęzyczności niemiecko-hebrajskiej czy rosyjsko-hebrajskiej) – napotyka na wschodzie Europy na potężną przeszkodę. Podczas gdy istotnie jidysz zachodni wychodzi z użycia, na wschodzie jest on językiem wernakularnym mas żydowskich. Aby dotrzeć do nich z oświeceniową nowiną – trzeba mówić w jidysz. W ten sposób, po części, nowoczesna kultura jidysz okazuje się niechcianym dzieckiem Oświecenia. Piszący dotychczas po hebrajsku twórcy zaczynają, początkowo nieśmiało, pod pseudonimem (dla hebraisty pisanie w jidysz było wszak hańbiące!) lub nie podając tekstów do druku, pisać swoje oświeceniowe tyrady i satyry w żargonie[4]. Tak zaczy-

[4] Najlepszą analizę tego problemu stanowi książka Dana Mirona *A Traveler Disguised. The Rise of Modern Yiddish Fiction in the Nineteenth Century*, Schocken, New York 1973.

nał między innymi pierwszy klasyk literatury jidysz (również klasyk literatury hebrajskiej) Szolem Jankew Abramowicz, znany lepiej jako Mendele Mojcher-Sforim („Mendele Sprzedawca Książek"). Choć od końca XIX wieku piśmiennictwo jidysz wzrasta w siłę i poszerza się krąg jego odbiorców, pisanie w tym języku wciąż będzie czymś nieoczywistym, wymagającym uzasadnienia.

Spór o jidysz zyskiwał też coraz częściej wymiar polityczny. Jidysz, początkowo znów tylko jako skuteczne narzędzie agitacji, staje się również językiem polityki (co opisuje Fishman w rozdziale poświęconym Bundowi i jego wpływom na kulturę jidysz). Dodatkowo pojawił się również kolejny przeciwnik-konkurent – ruch syjonistyczny, który choć korzystał z języka jidysz w bieżącej działalności, uznawał go za wcielenie diasporyczności – tego przekleństwa historii żydowskiej, któremu syjonizm chce położyć kres (choć nie każdy odłam syjonizmu zwalczał jidysz). Niektóre z argumentów przypominają żywo oświeceniowe polemiki:

> Wielowiekowa niewola, w której jak stal hartowały się żydowskie cnoty, w wielu kierunkach też ujemnie na rozwój Żydów wpłynęła. Narzuciła im język mieszany, prawdziwej duszy ich obcy, będący wyrazem rozterki, bólu i ironii, którą przesiąkło ich życie. […] Język żydowski, ów żargon, który tak niemile brzmi w uchu ludów tej ziemi, będzie i dla przyszłych pokoleń żydowskich tylko smutnym wspomnieniem czasu bolesnych przeżyć

– czytamy w syjonistycznej „Chwili"[5]. O jidysz mówiło się, że to proteza, którą można zastąpić żywą, choć dotychczas sparaliżowaną nogą (czyli hebrajskim). Naród – powiadano – żyjący w obcym języku to naród przetłumaczony[6], a więc wyzuty ze swoistości, nieżyjący własnym życiem. Temu sporowi kres położy z jednej strony przede wszystkim Zagłada, z drugiej – represje, jakie nałożono na jidysz najpierw w żydowskiej Palestynie, a później w Izraelu.

Wraz z modernizacją tradycyjna wielojęzyczność żydowska nie została wytracona, lecz zyskała nowe oblicze. Konkurujące ze sobą idee żydowskiej kultury narodowej domagały się jednak jakiegoś wyboru, opowiedzenia po którejś ze stron. Fishman podkreśla przy tym, że wybór jednego języka nie musiał w sposób absolutny wykluczać drugiego (choć często tak było). Można było być zatem – jak Ber Borochow – jednocześnie zapalonym lewicowym syjonistą i twórcą jidyszowej filologii. Dla zwolenników Borochowa oczywiste było, że hebrajski będzie najważniejszym językiem przyszłego państwa żydowskiego (gdzie jidysz będzie miał rolę drugorzędną), a jidysz językiem autonomicznej diaspory (gdzie drugorzędną rolę będzie odgrywał hebrajski). Możliwości było tyle, ile stanowisk polityczno-ideologicznych. Radykałów nie brakowało po żadnej ze stron sporu.

Fishman daje w swojej książce swoiste *case studies*, które pozwalają przyjrzeć się bliżej tym kwestiom, stanowią również dobry przykład metody badawczej au-

---

5 *Język narodowy Żydów*, „Chwila" 1919 nr 260, s. 1.

6 Uwagi te pochodzą z referatu Chaima Nachmana Bialika *Nasza kwestia językowa*, wygłoszonego w Filharmonii Warszawskiej 8 X 1931 roku, za: *Nasze życie. Ilustrowany miesięcznik żydowski*, listopad 1931, s. 6-13.

tora. Zasadnicze problemy jidyszowej nowoczesności chce on analizować w mikroskali, na przykładzie jednego momentu z historii danej organizacji. W rozdziale *Language and Revolution. Hevrat Mefitse Haskalah in 1905* omawia spór, jaki zrodził się w łonie petersburskiego Towarzystwa Rozpowszechniania Oświecenia wśród Żydów Rosji (Chewrat Mefice Haskala), a zogniskowanego właśnie wokół jidysz (domagano się uznania równych praw jidysz dla rozpowszechniania wiedzy wobec hebrajskiego i rosyjskiego). Fishman pokazuje, jak spór o jidysz stawał się problemem politycznym, jak odzwierciedlał podziały obecne w społeczności żydowskiej. Dowodzi też po raz kolejny, jak ważnym wydarzeniem dla zrozumienia dynamiki rozwoju nowoczesnej kultury jidysz była rewolucja 1905 roku oraz to, że wśród politycznych debat tamtego czasu problem jidysz zajmował centralne miejsce i głęboko dzielił całą społeczność.

Fakt, że w 1905 roku spór o jidysz mógł wywołać tak gorące polemiki, które niemal rozsadziły Towarzystwo, i że opór przed uznaniem go za pełnoprawny żydowski język był tak silny jest bardzo charakterystyczny. W 1908 roku na słynnej konferencji językowej w Czerniowcach, jidysz został wreszcie uznany za jeden z żydowskich języków narodowych, choć nie za jedyny, jak chcieli niektórzy delegaci. Jednak problem nieoczywistości kultury jidysz, konieczności jej nieustannej budowy, wzmacniania i odbudowy będzie powracał w kolejnych dekadach, nawet tych uznawanych za jej złoty wiek. Nieprzypadkowo język militarny – na co zwraca uwagę Fishman – jest tak mocno obecny w tekstach dotyczących kultury jidysz. Ta bowiem pomimo bardzo dynamicznego rozwoju trwającego od lat dziesiątych XX wieku będzie wciąż kulturą w stanie wyjątkowym.

## Dynamika rozwoju kultury jidysz

Fishman sytuuje początki nowoczesnej kultury jidysz w latach 60. XIX wieku, kiedy to zaczyna się ukazywać pierwszy ważny periodyk pisany w jidysz, „Kol Mewaser", wydawany przez żydowskiego potentata prasowego, Aleksandra Cederbauma, maskila (zwolennika żydowskiego Oświecenia), niechętnego jidysz. Na łamach „Kol Mewaser" pisano o jidysz jako o duszącym kaftanie, który należy zrzucić. Paradoksalnie jednak, to jidyszowy „Kol Mewaser" utrzymywał *de facto* swoje pismo-matkę – hebrajski, a więc prestiżowy dla wydawcy, periodyk „Ha-melic". Jednak to właśnie na kartach „Kol Mewaser" debiutował pierwszy klasyk literatury jidysz, Abramowicz-Mendele, tu pisał ojciec teatru żydowskiego Awrom Goldfaden i właśnie redaktorom „Kol Mewaser" udało się stworzyć – jak to pokazuje badacz – taki rodzaj wspólnoty z czytelnikami, który przekształcił pismo w „ludową instytucję".

Fishman przedstawia narodziny nowoczesnej kultury jidysz, omawiając powstanie kolejnych jej instytucji: prasy, szkolnictwa, teatru. Opisuje narodziny świeckiej rozrywki, powstanie mówiącej w jidysz warstwy inteligencji i związany z tymi zjawiskami podział kultury na wysoką i popularną. Fishman próbuje uchwycić moment, w którym jidysz przestał być używany głównie jako narzędzie agitacji i edukacji, kontaktu z nieoświeconymi masami, a stał się po prostu narzędziem

kultury, którym elity posługiwały się w kontaktach między sobą, dla zaspokojenia własnych potrzeb kulturalnych.

Rozwój nowoczesnej kultury jidysz znaczą także charakterystyczne powroty na łono kultury macierzystej. Wielu pisarzy jidysz debiutowało po polsku czy rosyjsku: klasyk literatury jidysz Jicchok Lejbusz Perec nie tylko niektóre teksty literackie, ale i listy miłosne do żony pisał po polsku, a korespondencję z innym klasycznym autorem, Szolem-Alejchemem (Szolemem Rabinowiczem) prowadził po rosyjsku. Najważniejsi twórcy partii Bund, która stała się wszak emblematem nowoczesnej kultury jidysz (Fishman polemizuje z poglądem) nie znali jidysz, a artykuły do bundowskiej prasy przygotowywali po rosyjsku, dopiero później były one tłumaczone. O powracających mówiło się niekiedy „narodowi konwertyci" (*nacjonale gejrim*). Napływ „nawróconych na jidysz" elit pokazuje też do jakiego stopnia – wbrew podsycanemu nieustannie przekonaniu o jej ludowym z istoty charakterze – była to kultura również „wymyślana" przez elity.

Literatura i kultura jidysz zyskują w XIX wieku na sile, procesy modernizacyjne i emancypacyjne, jakie przechodzi społeczność żydowska, zapewniają jej stały dopływ sił twórczych i poszerzają nieustannie krąg jej odbiorców. Zmienia się sposób spędzania czasu wolnego, charakter rozrywek czy przyzwyczajenia czytelnicze. Warto wspomnieć, że w jidysz czasownik „czytać" (*lejenen*) oznaczał początkowo jedynie „czytać Torę", później, gdy słowo to zyskało nowoczesne znaczenie lektury dla przyjemności, przez czytanie rozumiano lekturę lekkich książek dla kobiet albo drugorzędnych tekstów i opowieści. Mężczyzna nie czytał, on studiował (*lernen*) teksty religijne. W XIX-wiecznych pamiętnikach znajdujemy zabawne obrazy mężczyzn czytających niemieckie poezje Schillera w sposób, w jaki studiowano Talmud. Odczytywali oni tekst z charakterystycznym zaśpiewem, stawiali partnerowi trudne pytania, wyszukiwali w tekście ukryte znaczenia, analogie. To kobiety – jak dowodzą współczesne badaczki – były awangardą nowoczesnej jidyszowej rewolucji czytelniczej[7]. Fishmana nie interesuje jednak genderowy wymiar tej rewolucji, analizuje makroczynniki, które do niej doprowadziły, pokazuje, że społeczność żydowska przechodziła gwałtowną modernizację, doświadczając urbanizacji, sekularyzacji czy wzrostu politycznej mobilizacji. Dowodzi też, że tempo akulturacji było dużo wolniejsze niż tempo modernizacji społeczności żydowskiej, co stwarzało kulturze jidysz możliwości bardzo bujnego rozwoju.

Badacz zadaje pytanie, dlaczego pomimo że warunki możliwości rozkwitu nowoczesnej kultury jidysz istniały już w latach 60. XIX wieku, jej erupcja nastąpiła bez mała ćwierć wieku później. Fishman twierdzi, że rozwój kultury jidysz hamowała głównie polityka caratu, ogarniętego paranoicznych strachem przed żydow-

7 Por. I. Parush *Naszim korot: jitrona szel szulijut ba-chewra ha-jehudit be-mizrach Europa ba-mea ha-tsza-esre*, Am Owed, Tel Awiw 2001 (angielskie wydanie: *Reading Jewish Woman. Marginality and Modernization in Nineteeth-Century Eastern European Jewish Society*, trans. by S. Sternberg, Brandeis University Press–University Press of New England, Waltham, Mass–Hanover 2004).

skimi rewolucjonistami oraz dążącego do językowej i kulturowej rusyfikacji społeczności żydowskiej. Piśmiennictwo w jidysz zbyt często wymykało się kontroli, a do cenzorów żydowskich administracja miała niewielkie zaufanie. Władze carskie nakładały ograniczenia na wszystkie instytucje rodzącej się dopiero kultury, opóźniając znacząco jej rozwój. I tak, praktycznie do roku 1904 trudno było uzyskać jakiekolwiek pozwolenie na wydawanie żydowskiego periodyku w języku jidysz (nie dotyczyło to rosyjskiego oraz hebrajskiego, uznawanego za nośnik tradycji, a nie rewolucji). Cederbaum, człowiek ustosunkowany, z trudnością uzyskał zgodę na wydawanie „Kol Mewaser" i to jedynie po zapewnieniu, że będzie to pismo wydawane po niemiecku, a pisane hebrajskim alfabetem.

W tej perspektywie ogromną rolę zyskuje cezura 1905 roku i towarzyszące jej wydarzenia (w tym pogromy), co autor podkreśla wielokrotnie w poszczególnych analizach. Wtedy to zniesiono ograniczenia dotyczące prasy i teatru – po 1905 gwałtownie wzrasta liczba publikowanych w jidysz książek i nakład jidyszowych czasopism. Upolitycznienie kwestii jidysz zwiększa też, po raz kolejny, krąg jej odbiorców. W tym okresie, pisze Fishman, żydowski inteligent zaczyna uznawać jidysz za swój język, widząc w nim nie tylko wartości narodowe, lecz przede wszystkim demokratyczne. Ponadto restrykcje towarzyszące porewolucyjnej reakcji sprawiają, że ciężar działań narodowotwórczych przenosi się z polityki na kulturę i jej najważniejsze instytucje.

W tym kontekście zasadne wydaje się pytanie, czy podział książki na dwie części – poświęcone kulturze jidysz w carskiej Rosji i międzywojennej Polsce – nie osłabia nieco wymowy jego analiz, nie zaciera dynamiki rozwoju nowoczesnej kultury jidysz. Dodatkowo taki układ książki (XIX wiek: Rosja, XX wiek: międzywojenna Polska) zapoznaje nieco kontekst polski. Skupiając się na analizie znaczenia administracyjnych przeszkód i decyzji politycznych uniemożliwiających swobodny rozwój kultury jidysz w Rosji, traktuje kulturę tę jak monolit. W pierwszej części problemy kultury jidysz w Królestwie Polskim są prawie w ogóle nieomawiane, w związku z tym nieobecne są tu problemy polonizacji i kultury polskiej ważne na przykład dla zrozumienia twórczości i działalności wielu twórców nowoczesnej kultury jidysz, w tym ojca tej kultury – Jicchoka Lejba Pereca (Fishman wspomina o tych kwestiach zdawkowo w drugiej części swojej pracy).

Omawiając nowe trendy w międzywojennej kulturze jidysz, Fishman opisuje problem profesjonalizacji działań kulturowych (powstanie związków branżowych) i ich rosnącego wyrafinowania. Jednocześnie podkreśla, że kultura jidysz była kulturą młodą i nierozwiniętą, o czym ma świadczyć – według Fishmana – brak wyrazistego podziału pracy. Badacz wskazuje, że wielu pisarzy jidysz wykonywało też zarobkowo inny zawód, na przykład można było być jednocześnie pracownikiem naukowym i wydawcą gazety. Fishman próbuje pokazać, że nie wiązało się to jedynie z sytuacją ekonomiczną, ale z brakiem tradycji instytucjonalnych w różnych sferach kultury jidysz i nieistnieniem – jak to nazywa – „psychologicznej przestrzeni", która by te sfery oddzielała. Trudno stwierdzić, na ile są to celne argumenty i czy istotnie każdy omawiany przypadek potwierdza tezę autora.

Fishman pisze też o europeizacji kultury jidysz w dwudziestoleciu, narodzinach świadomości, że kultura jidysz nie jest jedynie przestrzenią specyficznie żydowską, ale częścią szerszego systemu kultury europejskiej, borykającą się z tymi samymi problemami. Są to ciekawe, ale jedynie szkicowe uwagi, które w dalszych częściach książki nie zostały dostatecznie rozwinięte. Fishman w kolejnych rozdziałach skupia się głównie na zagadnieniach stosunku do historii i pamięci, problemie budowania, ideologizacji i sekularyzacji tradycji. Pokazuje, jak przebiegała walka o pamięć i dziedzictwo, a zatem także o prymat kulturowy, jak poszczególne stronnictwa próbowały zawłaszczać dla siebie historię. Stosunek do tradycji i religii dawał też asumpt do przemyślenia tego, co to znaczy być Żydem i jak należy definiować narodową przynależność.

## Tradycja i sekularyzacja. Konflikt kulturowy

Budowniczych nowoczesnej, świeckiej kultury jidysz nazywa się zwykle jidyszystami. Jidyszyzm – jak go definiuje Fishman – to ruch etnonacjonalistyczny, kładący nacisk na język wernakularny jako wyznacznik i spoiwo grupy narodowej i stawiający na rozwój kultury narodowej w diasporze. Wiązało się to również ze stosunkiem do mas ludowych, których językiem był jidysz. Nowa kultura narodowa miała być zbudowana w oparciu o żydowskie masy, a nie dekadenckie elity, nowa żydowska inteligencja miała uczyć się siebie na nowo od ludu, dzięki niemu odkrywać swoją utraconą żydowskość i tradycję. Problemem było tylko określenie granic tej tradycji, odpowiedź na pytanie, co tak naprawdę do tej tradycji należy – czy jest nią tylko świecki folklor czy również tradycja religijna? Fishman polemizuje z przekonaniem, że jidyszyzm był ruchem arcyświeckim, oderwanym zupełnie od tradycji. Owszem, wielu jidyszystów celowo usuwało tradycję religijną z kultury, uznając ją za przeżytek i niepotrzebny balast. Badacze literatury dawnej szukali w niej świeckich tradycji, pokazując, że literatura starojidysz nie ograniczała się jedynie do literatury pobożnościowej i religijnej, że istniał w niej potężny świecki nurt[8]. Jednak stosunek jidyszystów do tradycji jest bardziej skomplikowany. Fishman wyróżnia schematycznie dwa nurty jidyszyzmu: radykalny jidyszyzm Chaima Żytłowskiego, odcinający się od wszelkich związków z tradycją i religią, nowoczesną tożsamość narodową budujący jedynie na języku jidysz oraz jidyszyzm narodowo-romantyczny, fundujący tożsamość żydowską na poczuciu ciągłości i odrębności kulturowej. Obie były koncepcjami świeckimi, punktem wyjścia obu było również przekonanie, że aby uniknąć groźby asymilacji, nowoczesna kultura jidysz musi spełniać wszelkie potrzeby kulturowe nowoczesnego Żyda. Różniły je jednak proponowane roz-

8 Ideologizację badań nad literaturą jidysz świetnie zanalizował Barry Trachtenberg w tekście: *Inscribing the Yiddish Past. Inter-War Explorations of Old Yiddish Texts*, w: *Yiddish and the Left.ý Papers of the third Mendel Friedman International Conference on Yiddish*, ed. by G. Estraikh, M. Krutiko, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, Oxford 2001, s. 208-225.

wiązania. Koncepcja Żytłowskiego była koncepcją nieesencjalistyczną. Był on przekonany, że kultura jidysz musi przede wszystkim być kulturą podobną do innych kultur europejskich – z własnymi instytucjami naukowymi, badawczymi, kulturalnymi i oświatowymi. Jej wyróżnikiem miał być język. Perec, przeciwnie, stawiał na różnicę i odrębność, w nich upatrując dla kultury jidysz prawa obywatelstwa wśród innych nowoczesnych kultur. Swój słynny artykuł *Czego brakuje naszej literaturze?* rozpoczynał zdaniem: „Przede wszystkim – tradycji". Perec trafnie zauważał, że nawet w najbardziej świeckich koncepcjach kultury żydowskiej rytuały i tradycje są obecne i konieczne – czym innym były, pytał, socjalistyczne święta i symbolika? Podkreślał, że nie istnieje coś takiego jak ogólnoludzka sztuka, musiałaby ją bowiem tworzyć cała ludzkość, tymczasem sztukę tworzą narody – sztuka stanowi duszę i osobowość narodu. A tę uprawomocnia tradycja – rozumiana dynamicznie, podlegająca nieustannej reinterpretacji i odnawianiu.

Według Fishmana, historia jidyszyzmu rozpięta jest między tymi dwoma biegunami. Stosunek jidyszystów do tradycji i polaryzację stanowisk w łonie samego jidyszyzmu badacz analizuje na przykładzie konfliktu o rocznicę urodzin Gaona z Wilna (który uosabiał wszak tradycję religijną), czyli obecności historii biblijnej, tradycji religijnej i hebrajskiego w podręcznikach i praktyce pedagogicznej w świeckich szkołach jidyszowych. Znakomicie pokazuje, jak tradycja ulegała sekularyzacji i jak historia biblijna była nauczana po prostu jako historia żydowska (nie została zatem wyrugowana z programu), w jakich kontekstach pojawiały się na lekcjach tradycyjne teksty (jako na przykład typowe przykłady gatunków) itd.

Podobnie przebiegała sekularyzacja obchodów tradycyjnych świąt. W świeckich szkołach jidyszowych większości z nich nie obchodzono, pozostałym nadawano nowe znaczenie. I tak na przykład święto Chanuka, które dla religijnych Żydów upamiętnia boski cud, dla syjonistów było świętem narodowowyzwoleńczej walki o Palestynę, dla lewicowych jidyszystów – symbolem walki ludowych mas z uciskiem, walki o wolność społeczną i polityczną, wyzutą z narodowych akcentów.

Fishmanowi udaje się też pokazać, w jaki sposób modernizacja zmieniała oblicze kultury żydowskiej, jak pojawiały się nowe formy upamiętniania wydarzeń historycznych. W rozdziale *Commemoration and Cultural Conflict* omawia spory wokół wypadającej w roku 1920 rocznicy urodzin słynnego rabina wileńskiego zwanego Gaonem z Wilna. Jak podkreśla Fishman, wielkie postaci historii wspominano raczej w rocznicę śmierci (*jorcajt*), a nie urodzin, tradycyjnie nie przywiązywano też do okrągłych dat większego znaczenia. Jednak nowoczesne formy upamiętniania, organizowania uroczystości ku pamięci – zaczęły być również przejmowane przez społeczność żydowską. Już z okazji setnej rocznicy śmierci w tysiącach kopii sprzedano faksymile z podobizną Gaona, pojawiła się też inicjatywa zebrania różnych legend i opowieści o nim oraz stworzenia obszernej biografii (pomysł upadł). Dwusetna rocznica urodzin stała się okazją do zamanifestowania swoich pozycji przez różne stronnictwa – walkę o Gaona toczyli ze sobą ortodoksi (przedstawiciele tradycji), syjoniści i świeccy jidyszyści. Dla tych ostatnich była to właśnie okazja do zdefiniowania swojego stosunku do religijności i historii

własnej społeczności oraz do takiego jej przemodelowania, żeby uczynić z autorytetu religijnego nowego, świeckiego bohatera.

## W stronę kultury postwernakularnej

Pracę Fishmana zamyka rozdział dotyczący działań wileńskiej grupy, zwanej „Papierową brygadą" – grupy żydowskich działaczy, naukowców i artystów, którzy w czasie niemieckiej okupacji zajmowali się ratowaniem archiwaliów, książek i dokumentów przeznaczonych na przemiał[9]. Wilno – nazywane Jerozolimą Północy – od wieków jedno z najważniejszych centrów kultury wschodnioeuropejskich Żydów było również ważnym ośrodkiem muzealnym i badawczym, zasobnym w bezcenne archiwalia i zbiory biblioteczne. Dość powiedzieć, że w samym tylko JIWO znajdowało się 40 tysięcy woluminów, 10 tysięcy tomów periodyków i archiwum liczące 175 tysięcy fiszek. Wśród zgromadzonych dokumentów znajdowały się nie tylko rękopisy pisarzy żydowskich, ale na przykład listy Tołstoja czy Gorkiego, szkice Chagalla czy rzeźby Antokolskiego.

Utworzona na polecenie tzw. Eisatzstabu Rosenberga zajmującego się grabieżą dóbr kultury na terenach okupowanych brygada miała za zadanie – Fishman używa tu sugestywnej metafory – selekcję i przygotowanie do transportu żydowskich zbiorów bibliotecznych i muzealnych. Większość z nich przeznaczona była na przemiał, co cenniejsze (lub uznane przez Niemców za takowe) wysyłano do Rzeszy do Instytutu Badań nad Kwestią Żydowską Alfreda Rosenberga. Masowym grobem wileńskich archiwaliów była papiernia.

W konspiracji członkowie brygady starali się ukryć w getcie czy u znajomych w mieście jak najwięcej. Również polskiemu podziemiu przekazywano wartościowe książki i materiały, w tym dokument podpisany przez Tadeusza Kościuszkę. Mimo tego trudu podczas likwidacji getta wiele zbiorów zostało zniszczonych, a wiele heroicznie ocalonych – wysłano na przemiał już po wyzwoleniu. Najbardziej pouczająca jest historia tych właśnie dóbr ocalonych (chodzi o kilkadziesiąt ton dokumentów), zniszczonych mimo petycji i próśb. Rozwiewało to złudzenia żydowskich działaczy kultury, przedwojennych lewicowców, co do perspektyw rozwoju kultury jidysz w ZSRR. Niektóre dokumenty zostały przez Sowietów zamknięte w muzealnych archiwach i odkryte dopiero na przełomie lat 80. i 90. (te zostały przez rząd Litwy zwrócone właścicielowi – nowojorskiemu instytutowi YIVO).

Nieprzypadkowo ten właśnie rozdział zamyka książkę. Jest on – być może – esejem najbardziej osobistym. Fishman wpisuje działania brygady w ciąg działań zmierzających do utrwalenia żydowskiego dziedzictwa kulturowego, który otwierają prace Szymona Dubnowa. To Dubnow, twierdzi Fishman, swoim wezwaniem do zbierania żydowskich źródeł z 1891 roku zainicjował cały ruch społeczny, któ-

9 Działalność brygady opisała pokrótce Joanna Lisek w swojej pracy poświęconej grupie Jung Wilne (J. Lisek *Jung Wilne – żydowska grupa artystyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005).

ry swój szczyt osiągnął w działaniach Żydowskiego Instytut Naukowego JIWO w Wilnie. Kolekcjonowanie artefaktów i źródeł pisanych miało ugruntować żydowską historyczność w Europie Środkowo-Wschodniej. „Przyłącz się do obozu budowniczych historii!" – wzywał Dubnow, a za nim podążyły trzy pokolenia żydowskiej inteligencji – od An-skiego (autora sławnego „Dybuka") i Ginsburga, przez Maksa Weinreicha (szefa JIWO) po Emanuela Ringelbluma i Awroma Suckewera (członka brygady). Działania papierowej brygady stanowią dla Fishmana zwieńczenie prac jidyszowych zbieraczy (*zamlers*), którzy od XIX wieku podjęli trud wyszukiwania i opracowywania źródeł etnograficznych, nieuznawanych wcześniej za wartościowe (bo dotyczące wszak kultury języka jidysz) i dokumentowania żydowskiej historii[10]. Trud, który umożliwiał trwanie, dawał poczucie ciągłości, budował fundamenty nowoczesnej kultury. W perspektywie Zagłady zyskiwał on inne, ważniejsze znaczenie. Była to próba ocalenia świata skazanego na wyniszczenie i zapomnienie, próba dania i zachowania świadectwa. Działanie wbrew historii i dla historii.

Jednak to nie historia Papierowej Brygady zamyka naprawdę ten złoty łańcuch jidyszowej tradycji. Nieprzypadkowo jedyne uwagi dotyczące losów kultury jidysz po wojnie dotyczą historii powojennej JIWO (ang. YIVO) oraz ocalałych z Wilna i przekazanych do Nowego Jorku dokumentów. W ten sposób, zdaje się mówić Fishman, pałeczka została przekazana kolejnym pokoleniom, do których autor zalicza samego siebie. Tym samym swojej kalejdoskopowo ułożonej książce nadaje dodatkowy wymiar znaczeniowy, wpisuje ją w opowiadaną przez siebie historię, próbując budować poczucie ciągłości.

Fishman powtarza gest wielu swoich poprzedników, wpisując prace kolejnych pokoleń badaczy kultury jidysz w historię badanej kultury. Jednak powtórzenie jest zawsze różnicą. Dziś, gdy w zasadzie wygasła opisywana przez historyka formacja kulturowa, dla której jidysz był językiem wernakularnym – wzrasta w siłę kultura postwernakularna, jak to trafnie określił nowojorski antropolog Jeffrey Shandler[11]. Choć jidysz przestał być w zasadzie narzędziem współczesnej, świeckiej kultury żydowskiej – jest on wciąż używany i obecny w kulturze, tyle że w wersji zatomizowanej – rozbitej na poszczególne artefakty i działania (artystyczne, ale i akademickie). Język postwernakularny traci swoje podstawowe, komunikacyjne funkcje, liczy się już nie tyle znaczenie, ile metaznaczenie, język przestaje być narzędziem porozumiewania się, a staje formą kulturowego zaangażowania, narzędziem definiowania i redefiniowania własnej tożsamości, która zyskuje charakter performatywny.

10 O działalności żydowskich etnografów pisze Itzik Nakhmen Gottesman w książce *Defining the Yiddish Nation. The Jewish Folklorists of Poland*, Wayne State University Press, Detroit–Michigan, 2003.

11 J. Shandler *Adventures in Yiddishland. Postvernacular Language and Culture*, University of California Press, London 2006.

# Abstract

**Karolina SZYMANIAK**
**Jagiellonian University (Kraków)**

## From Modernisation to Post-Vernacularism. The Most Recent Studies in Modern Yiddish Culture

In his book *The Rise of Modern Yiddish Culture*, the historian David E. Fishman discusses, through a series of short analyses and close-ups, a number of issues fundamental to understanding of modern Yiddish culture such as, inter alia: choice of the national-culture language; definition and redefinition of the Jewish identity; secularisation of history and tradition. Fishman shows in what ways modernisation processes create the space for a variety of projects of Jewish modernity, how the religious-cultural community transforms into a national community, and, how the Yiddish language – originally, a prestigeless jargon – is becoming the language of modern culture. In her interpretation of the Fishman study, Ms. Szymaniak considers not only what new contributions has this book made to studies of the Yiddish culture but also, what the Yiddish culture is for its contemporary students; to what extent the subject-matter of their research rises to become the subject of their own personal experience.

# Opinie

**Bożena SHALLCROSS**

## Dreszcz zachwytu i historia literatury za granicą

Hans Ulrich Gumbrecht w książce *The Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*[1] stawia odważne tezy w dyskusji o koncepcji obecności oraz jej przeddyskursywnym przeżyciu. W tej będącej swoistym monologiem rozprawie głos autora zaznacza się tak mocno, że czytelnik odnosi niekiedy wrażenie, iż słyszy timbre jego głosu i cudzoziemski akcent. Pomijając ten niekoniecznie pożądany efekt bliskości, można stwierdzić, że naczelna zasada organizująca wywód Gumbrechta opiera się na przeciwstawieniu obecności – znaczeniu. Tak pojmowana, pełna napięcia niewspółmierność obu kategorii nie ma bynajmniej prowadzić do odświeżenia tradycyjnej dychotomii ciała i umysłu, lecz do lokalizacji przeddyskursywnego gestu, między innymi w praktyce i heurystyce pedagogicznej. Zajmując się, tak jak Gumbrecht, nauczaniem na amerykańskim uniwersytecie, nadaję wartość orzekającą moim wywodom wyłącznie w odniesieniu do tamtej rzeczywistości, nie odnosząc ich do wykładania historii literatury w Polsce. Zanim spytam o przejście obecności od poziomu jej doznania do aktywności heurystycznej oraz konkretnych zadań nauczyciela akademickiego, dokonam niewielkiej ingerencji w książkę Gumbrechta i potraktuję jej podtytuł jako pytanie. A więc czego znaczenie n i e m o ż e przekazać?

Przede wszystkim, nie może ono przekazać całości doznań przedmyślowych, jak to określił Edward Abramowski, ponieważ te nie poddają się hermeneutycznym operacjom, co jednak nie oznacza, że w rozmyślaniach Gumbrechta tkwi jakieś szczególne ostrze antyhermenutyczne, są one bowiem zasadniczo antykartezjańskie[2]. Przedmyślowe doznania funkcjonują – w sensie wyjściowym – w opozycji

1 H.U. Gumbrecht *The Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2004.

2 Por. tamże, s. 17.

do konceptualizacji. Im silniej dochodzi do głosu jedno, tym mniej słyszalne jest drugie, tym bardziej że postępowanie hermeneutyczne pasożytuje na typie obecności zrodzonym z przeżycia estetycznego.

Obecność zmienia oczywistość codzienności, zmienia niezauważalność – tak status codzienności Maurice Blanchot – w intensywne, nagłe zanurzenie w czymś zgoła odmiennym, odpodobnionym. To przy tej okazji Gumbrecht mówi o dreszczu zachwytu ogarniającym jego ciało. Tego typu obecność – niezwykle intensywna, nagła, nieepistemologiczna, krótkotrwała – rodzi się w ciele i od początku nosi cechy somatycznego rezonansu. W psychofizjologiczny zachwyt wpisuje się wszakże coś więcej niż tylko nadzwyczajny stopień intensywności postrzegania, którego nie sposób zaznać w wymiarze naszej codzienności. Jeśli obecność może wyniknąć – tu pozwolę sobie wyliczyć przedmioty doznań autora – ze świetnego podania piłki futbolowej, piękna ciała atlety, z delikatności ciała stojącej przy kserokopiarce kobiety czy z płynnej jedności obrazu poetyckiego w liryku Garcii Lorki – jej przedmioty, jej źródła są heterogeniczne. Ponadto szeroką gamą tych estetycznych doznań, wywołujących, by powtórzyć, jak najdosłowniej rozumiany dreszcz, rządzi przypadek, niedający żadnej gwarancji na ich ponowienie. Efekt wyalienowania czy intensywnego zaznania dziwności w „wytwarzaniu obecności"[3] odróżnia intensywność tego momentalnego doznania od innych podobnych, lecz powtarzalnych momentów, choćby orgiastycznych.

Dyskurs o przeddyskursywności, jak widać, nosi wiele znamion dyskursu o epifanii, a ściślej o tym jej wariancie, który wyklucza możliwość zdobycia choćby minimum wiedzy przez podmiot zatracający się w przedmiocie swego zachwytu. Chodzi tu o taką epifanię, która niczego nie uczy, o doświadczenie oczyszczone z sensów, o których przecież bez przerwy mówimy w naszej pedagogicznej praktyce uniwersyteckiej. Koncepcja psychocielesnego rezonansu aktualizującego dionizyjski zachwyt nie ima się ani hermeneutyki, ani krytyki genetycznej. Pomińmy echo Nietzschego w tym przypadku, ponieważ Gumbrecht stara się nie wychodzić poza dwudziestowieczny, jasno skodyfikowany modernizm i głównie w tych granicach pozwala podróżować swoim teoretycznym koncepcjom.

Znakomity niemiecki komparatysta proponuje poszerzenie pola doświadczenia estetycznego poprzez włączenie do niego, niekoniecznie tytułem eksperymentu, psychofizjologicznej teorii czytelniczej percepcji. Jego zdaniem, a nie jest to sąd odosobniony, hermeneutyka nie posiada narzędzi do przekazania takiego odbioru, odbioru stanowiącego doznanie obecności wyrywające z kokonu codzienności i jej zrutynizowanej zwyczajności. Dodałabym, że co więcej, nasza kultura nie dopuszcza do głosu problemu przedkonceptualnych przeżyć związanych z percepcją psychofizjologiczną.

3 Mimo możliwości skojarzenia z leksykonem marksistów, termin „produkcja obecności" jest tłumaczeniem z portugalskiego, niemającym nic wspólnego z marksizmem, lecz wiele z właściwościami języka portugalskiego. Termin został zasugerowany przez jednego ze słuchaczy wykładów Gumbrechta na Uniwerstecie Rio de Janeiro.

Ponieważ jednak oryginalność pomysłów Gumbrechta może zwieść na manowce, warto spojrzeć na wędrówkę teorii obecności w minionym wieku, wykorzystując myśl Sida. Najpierw cytat:

> Celem sztuki jest przekazanie odczucia rzeczy w ich percepcji, a nie poprzez to, co się o nich wie. Sztuka jako narzędzie czyni przedmioty „nieznanymi", a swoją formę trudną, zwiększa tę trudność i trwanie percepcji, ponieważ proces percepcyjny stanowi estetyczny cel sam w sobie i musi być przedłużany. Sztuka jest drogą doznawania piękna przedmiotu, sam przedmiot jest nieważny.[4]

Tak jak w teorii Gumbrechta, podkreślone tu zostały takie zjawiska, jak efekt alienacji, drugorzędność przedmiotu percepcji, niewiedza. Chodzi tu, oczywiście, o dobrze znany i nośny neologizm „defamiliaryzacja" (*ostranenie*) ukuty przez Szkłowskiego. Ogromnie dużo zrobiono – wielka w tym zasługa formalistów – aby sprowadzić koncepcję Szkłowskiego do określenia istoty literatury, do literackości, zapominając przy tym, że opracowywana przez niego koncepcja odczuwania bytu jako odsłonięcia czegoś osobliwego i nieznanego, czemu towarzyszy wyzwolenie energii, ma swój precedens w angielskiej psychologii z połowy XIX wieku. Catherine Gallagher w *The Body Economic*, interdyscyplinarnej książce łączącej ówczesną literaturę z ekonomią polityczną pisze, że

> uczeni zajmujący się ekonomią polityczną wspólnie ze swymi krytykami doby romantycznej i wiktoriańskiej przesunęli koncepcję najwyższej wartości ze sfery transcendentalnych, duchowych znaczeń do organicznego „życia", uczynili doznania, szczególnie doznanie przyjemności i bólu, źródłem oraz znakiem tej wartości.[5]

Przeddyskursywne reakcje łączone z „materialnością komunikacji" odsyłają do psychofizjologicznego typu lektury rozważanego przez brytyjskich romantyków, a później, w sposób znacznie węższy, przez tamtejszych pozytywistycznych psychologów, między innymi Ribota. Badania nad sposobami wykorzystania łatwo wyczerpywalnego ładunku uwagi i efektywności poetyckiego stylu podjęte przez psychologów epoki wiktoriańskiej, zwłaszcza przez Herberta Spencera, były dobrze znane Szkłowskiemu[6]. Skuteczność pióra pisarza miała polegać na takiej konstrukcji zdaniowej, bo na tym poziomie Spencer przeprowadza analizę czytelniczego odbioru, która ułatwiłaby szybkie czytanie i doprowadziła do natychmiastowego wchłonięcia poznanego materiału przy jak najmniejszym spożytkowaniu energii umysłu. Jak widać, sformułowana przez Szkłowskiego teleologiczna kon-

4 W. Szkłowski *Art as Technique*, trans. by L.T. Lemon and M.J. Reis, w: *Modern Criticism and Theory. A Reader*, ed. by D. Lodge, Pearson Longman, New York 1988, s. 15-30. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie jest podane inaczej, moje – B.S.

5 C. Gallagher *The Body Economic. Life, Death, and Sensation in Political Economy and the Victorian Novel*, Princeton University Press, Princeton 2008, s. XI.

6 R. Borislavov *Viktor Shklovskii – Between Art and Life*, praca nieopublikowana, s. 15-16.

cepcja trudnej, przedłużającej się i będącej celem samym w sobie lektury, znajduje się na antypodach propozycji Spencera, co zdaniem Radoslava Borislawowa[7] wyniknęło z prostego odwrócenia myśli angielskiego filozofa przez rosyjskiego krytyka. Nie w tym jednak rzecz, by śledzić twórcze zapożyczenia Szkłowskiego, który umiał zgrabnie połączyć nader odległe koncepcje, lecz by wskazać na pewną zbieżność poszukiwań Szkłowskiego i myślicieli doby wiktoriańskiej z teoretyczno-pedagogicznym projektem Gumbrechta. Zbieżność ta, od której ten ostatni autor – nie będąc kantystą – zapewne by się odżegnywał, została zatarta w niezliczonych artystycznych eksperymentach, w których celowała ubiegłowieczna *modernitas* i jej główne narzędzie udziwniania, jakim stała się poetyka fragmentu i jukstapozycji.

Gumbrecht pragnie, by to intensywne psychofizjologiczne doznanie estetycznej inności, mogło mieć miejsce w sali wykładowej lub przynajmniej, by można było do niego dążyć, wskazywać jego istnienie, opisując je i odsłaniając przed studentami jego niezwykły walor. Autor stawia je sobie jako zadanie pedagogiczne:

> Moja p i e r w s z a osobista niepewność, […] dotyczyła tego, czy okażę się nauczycielem wystarczająco dobrym, aby […] dać odczuć moim studentom specyficzne c h w i l e i n t e n s y w n o ś c i, które przypominam sobie z czułością i przeważnie z nostalgią – nawet jeśli w pewnych przypadkach intensywność ta […] była bolesna. Chciałem, aby moi studenci poznali, na przykład, nadmierną […] słodycz ogarniającą mnie niekiedy, gdy aria Mozarta wzrasta w swej polifonicznej złożoności i gdy naprawdę wierzę, że czuję tony oboju na mojej skórze.[8]

Czy rzeczywiście nauczyciel akademicki powinien podejmować próby wprowadzenia do akademickiego dyskursu wymiaru obecności i dążyć do stworzenia impulsów koniecznych do intensywnego przeżycia danego przedmiotu poznania jako nieznanego i odpodobnionego, jako przedmiotu, w którym można się zatracić? Czy nie działoby się to kosztem zaplanowanego programu wykładów lub chociażby zwykłej uwagi, której oczekuje się od studentów? Wydaje mi się, że zważywszy na wyjątkowość tych doznań, pedagog powinien wręcz marzyć o takich – trwających zaledwie kilka sekund – uniesieniach czytelniczych swych studentów, właśnie dlatego, że destabilizują one skonwencjonalizowaną formułę uniwersyteckiego wykładu i mogą rozbudzić uwagę.

W nauczaniu obcej literatury, bo tak z perspektywy amerykańskiej nazwać trzeba mój zawód, przeżycie przedyskursywne odgrywa sporą rolę inicjacyjną wśród moich potencjalnych (i nie tylko) studentów, spowodowaną przede wszystkim przez językową odmienność utworów literackich. Ucho cudzoziemca nieoswojonego z polszczyzną – słyszaną, lecz wcale lub nie do końca rozumianą – odbiera ją dźwiękowo jak osobliwe frazy muzyczne. W takim kontekście doznanie intensywnej obecności-obcości nierzadko stanowi rodzaj kamienia węgielnego dla dalszych studiów,

7 Tamże, s. 15-16.

8 H.U. Gumbrecht *The Production of Presence*, s. 97.

moment „zarażenia się polską literaturą”[9], rodzaj bodźca wiodącego do pogłębiania przeżycia estetycznego i jego rozumienia, do którego zawsze nawołuje humanistyczna orientacja uniwersytetu oraz autorytet profesora. Z perspektywy wielu moich amerykańskich studentów na fundamencie obecności, czy raczej na nostalgicznej pamięci o niej, opiera się dalsze, często mozolne, hermeneutyczne docieranie do sensu. Teoria psychofizjologicznej percepcji, odrzucona przez XX-wieczną historię i teorię literatury, powraca w reakcjach studentów na wiersze powstałe w obcym im języku polskim. Przeszkoda, jaką nawet dla tych znających dobrze polszczyznę stanowi polski język poetycki, sprawia, że wywołany przez to narzędzie impuls emocjonalno-fizjologiczny musi zostać przełożony na rozumienie, przedłużony w studiowaniu. Tym samym przeddyskursywne doznanie najpierw przekształca się w inicjacyjną narrację, by następnie przerodzić się w hermeneutykę, coraz bardziej oddalającą się od pierwotnego bodźca, a nierzadko go negującą.

Bywa, że ów początkowy rezonans widziany jest *post factum* poprzez pryzmat sprawdzalności, gdy jego doznanie staje się miarą wartości tekstu. Pierwszy bodziec, zarodek przeczuć lekturowych, ów dreszcz zachwytu na skórze, zdaniem niektórych nie może mylić, niezależnie od tego, jak mgliście i nieprecyzyjnie jawi się estetyczna postać wiersza na tym pierwszym etapie czytelniczej konkretyzacji. Nie wolno po prostu założyć, że literatura trudna i ciemna niesie w sobie zawsze większą zapowiedź i możliwość spełnienia obecności. Antypody czytelniczej percepcji, łatwej (Spencerowskiej) i trudnej (Szkłowskiego), nie podsuwają takiego rozwiązania, bo go nie ma. Utwór opierający się szybkiemu zrozumieniu, na przykład pewien nader hermetyczny wiersz wybrany przeze mnie spośród niezwykle trudnych, ostatnich utworów Tymoteusza Karpowicza, nie spełnił takowej obietnicy i okazał się w odbiorze moich studentów tylko wysublimowanym rebusem. Słowo po słowie przybliżaliśmy wiersz ku pełniejszemu osadzeniu go w angielszczyźnie. Rezultat tej pracy był przewidywalny: im większe było oczytanie, im większa kultura literacka, tym głębsza okazywała się konkretyzacja wiersza. Tym samym odchodziliśmy, krok po kroku, od szansy przeżycia obecności, od tego pierwszego liczącego się bodźca.

Nieprzezwyciężalna dychotomia obecności i znaczenia rozumianych jako nieprzekładalne jedna na drugą figury percepcji i figury myśli, zakłada długą drogę od sekundy przepełnionego podziwem uniesienia do postawienia przysłowiowej „kropki nad i” w pracy nad tekstem. Jak kategorycznie stwierdza Donald David-

9 Wyrażenie „to catch a bug” bywa używane, między innymi oczywiście, wobec studentów wyjątkowo żarliwie oddających się studiowaniu tak wymagających dyscyplin, jak polonistyka czy bohemistyka. Karen Underhill, właścicielka krakowskiej księgarni Massolit, podjęła studia polonistyczne po natknięciu się na opowiadanie Brunona Schulza, opowiadanie wówczas dla niej, znającej polszczyznę rudymentarnie, w zasadzie niezrozumiałe, lecz uwodzące swą poetycką niedostępnością i tajemniczością. Dziś opowiadanie to zna prawie na pamięć i pisze doktorat o modernistycznej filozofii żydowskiej, umieszczając w jej kontekście twórczość Schulza.

son, „nie ma prostej relacji między bodźcem a będącą jego rezultatem myślą”[10]. Rezonans i konceptualizacja nie są bytami spokrewnionymi, lecz opozycyjnymi wobec siebie, i nie mogą się bezpośrednio spotkać. Być może jednak dałoby się znaleźć dla nich obu jakieś efemeryczne miejsce w scenariuszu wykładów. Ponieważ nie mogą one zaistnieć jednocześnie, trzeba wziąć pod uwagę ich następstwo, a wraz nim możliwość pojawienia się dialektycznego wzorca, o potrójnym rytmie złożonym z tezy o obecności, z antytetycznego znaczenia oraz z dyskursywnego, syntetyzującego odszukania w znaczeniu „śladów obecności”, na które wskazuje Ryszard Nycz. Taka operacja określa jednak zadania nauczyciela akademickiego w kategoriach dążenia do apollińskiej jasności.

# Abstract

**Bożena SHALLCROSS**
**University of Chicago**

## The Shiver of Delight and History of Literature Abroad

The author chose as the starting point Ulrich Gumbrecht's meditations on presence and significance meaning, contained in his book *The Production of Presence*. The article's subject-matter proper is a sort of pre-discursive sensation manifesting itself as a delight leading to the subject's perdition in the work of art. The author endeavours to place this psycho-physiological resonance, conceived as a non-Kantian aesthetic moment, within the framework of university teaching of foreign literature.

10 D. Davidson *Widzieć poprzez język*, przeł. A. Żychlinski, „Teksty Drugie” 2007 nr 3, s. 136.

# Świadectwa

**Dorota SAMBORSKA-KUKUĆ**

## Uwagi do biografii Maryli w świetle odnalezionego dokumentu

Dziecko, które zaginęło i nikt nigdy go już nie odnajdzie.
J.M. Rymkiewicz

Życie rodzinne małżonków Marii i Wawrzyńca Puttkamerów z uwagi na ścisły związek z biografią Adama Mickiewicza budziło zainteresowanie i w świetle rozmaitych, mniej lub bardziej oficjalnych źródeł, rodziło spekulacje i domniemania. Na marginesach monografii owej romantycznej miłości Adama i Maryli[1] wynotowano liczne szczegóły dotyczące bolciennickiego *modus vivendi*. Na podstawie interpretacji wyimków z ocalałej korespondencji[2] oraz wspomnień świadków[3]

1 Romansowi Puttkamerowej i Mickiewicza poświęcono, nie licząc wielu drobniejszych prac, dwie obszerne rozprawy, które interferentnie zbiegły się w czasie: M. Zielińska *Opowieść o Gustawie i Maryli czyli teatr, życie i literatura*, PIW, Warszawa 1989 oraz D. Wawrzykowska-Wierciochowa *Adam i Maryla. Dzieje romantycznej miłości Adama Mickiewicza i Maryli Wereszczakówny*, Instytut Związków Zawodowych, Warszawa 1990.

2 Głównie listy Marii Puttkamerowej, Adama Mickiewicza, Tomasza Zana oraz Jana Czeczota wchodzące w skład przedwojennego wydania *Archiwum Filomatów*, cz. 1. *Korespondencja 1815-1823*, wyd. J. Czubek, Kraków 1913, t. 1-5.

3 Zwłaszcza wspomnienia Ignacego Domeyki (m.in. *Maryla Wereszczakówna*, „Ognisko Domowe" 1885 nr 57-59; *List Ignacego Domeyki do Bohdana Zaleskiego (O młodości Mickiewicza)*, w: *Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin A. Mickiewicza (1798-1855)*, t. 1, Wydawnictwo Bronisław Natanson, Warszawa 1898; *Wyjątki z nie wydanych pamiętników Ignacego Domeyki*, w: *Z ziemi pagórków leśnych, z ziemi łąk zielonych. Książka zbiorowa poświęcona pamięci A. Mickiewicza w 100-letnią*

wysnuto wniosek o „białym małżeństwie" Puttkamerów[4] jako asekuracji Marii zamierzającej ów związek unieważnić i po uzyskaniu spadku, za granicą poślubić Mickiewicza[5]. Niepowodzenie tych zamierzeń wskutek niesprzyjających okoliczności (m.in. aresztowania poety w procesie filomatów i opuszczenia przez niego Litwy) uznano za dramat miłosny kochanków pozbawionych nadziei na wspólną przyszłość. Dramat ten zainspiruje na długo pióro poety. Dopiero po wyjeździe

---

*rocznicę jego urodzin*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1899) i A.E. Odyńca (*Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1884; tegoż *Listy z podróży*, t. 1-2, oprac. M. Toporowski i M. Dernałowicz, PIW, Warszawa 1961; tegoż *Puttkamer i Maryla. Ze wspomnień*, „Przegląd Polski" 1881 z. 10).

4 Temat „białego małżeństwa" Puttkamerów rozwijał i uzasadniał (w opozycji do wniosków Juliusza Kleinera oraz Tadeusza Sinki) Tadeusz Pini (*O „białym małżeństwie" Maryli*, „Ruch Literacki" 1934 nr 3), opierając się przy tym na wspomnieniach i korespondencji Domeyki. Warto przytoczyć ustęp właśnie z listu Domeyki, zawiera on bowiem kluczowe stwierdzenia, do których odwoła się Pini: „[Maryla] żyła z mężem jak z przyjacielem, jakby niezamężna, była mu uległą, powolną, ale stroniła od towarzystwa, żyła w domu, choć nie za bardzo zajmowała się domem; lubiła czytać, lubiła muzykę i samotność. Puttkamer szanował ją, kochał, starał się być dla niej usłużnym i przyjemnym, a szukał roztargnienia na polowaniu, na rozmaitych zebraniach obywatelskich i gościnach, zaniedbując interesa swoje i gospodarstwo. Po roku czy po dwóch latach, a może i później takiego pożycia zaszła zmiana – przestrogi i upomnienia matki, spowiednika, a może i pana Michała, poczucie obowiązku i poddanie się Opatrzności zniewoliły Marię do ponowienia w sobie ślubu posłuszeństwa swojemu mężowi. Potem im dał Bóg piękną jak anioł córkę, a we trzy czy cztery lata później syna" (*List Ignacego Domeyki do Bohdana Zaleskiego* (*O młodości Mickiewicza*), s. 154-155). Potwierdzeniem tego stanu rzeczy miał być, wedle zwolenników „białego małżeństwa" Puttkamerów, końcowy fragment listu Mickiewicza do Czeczota z dnia ok. 25 lipca/6 sierpnia 1821, w którym nadawca pisał: „Muszę raz jeszcze widzieć i więcej nigdy nie będę w tych stronach [tj. Tuhanowiczach]. Iluż dowiedziałem się rzeczy, przeznaczenie moje estetyczne już roztrzygnione. Zatrzymam tu rękę, bo dalej pisać nie wypada" (*61. Do Jana Czeczota*, w: A. Mickiewicz *Dzieła*, t. 14, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 199). Wysnuty z przytoczonego passusu wniosek jest jednym z przykładów nadinterpretacji korespondencyjnej wypowiedzi poety. Wielu badaczy, wychodząc z pragmatycznego punktu widzenia, wyśmiewa tę hipotezę, przypisując ją potrzebami formowania legendy. M. Jastrun (*Mickiewicz*, PIW, Warszawa 1956, s. 70) tak to ujmuje: „żałoba stylu romantycznego kłóci się tu ze śmiesznością sytuacji. Romantyczność nie znosi kompromisu, romantyczność trzyma się z dala od łożnicy małżeńskiej".

5 Jest to jedna z przyczyn – ta praktyczna, wyprowadzona ze wzmianek korespondencyjnych o spadku, jakiego spodziewała się Puttkamerowa, a który rozwiązałby problem finansowy jej przyszłego ekscentrycznego mezaliansu z ubogim poetą. Ale istnieć mogły inne powody, mniej racjonalnie uzasadnione, jak choćby po prostu dylemat uczuciowy egzaltowanej hrabiny, dylemat, który nie musiał zmierzać do jakiegoś konkretnego rozstrzygnięcia.

Mickiewicza, co podkreślano, miała Puttkamerowa pogodzić się z sytuacją i zaakceptować narzuconą jej rolę żony. Źródła podają, iż urodziła troje dzieci – Zofię, Stanisława, Karolinę[6]. Pierwsze dziecko – Zofia (zaślubiona później przez Andrzeja Kalinowskiego) – narodziło się jesienią 1825 roku, po trzech latach na świat przyszedł syn – Stanisław Jan (ożeniony z Felicją z Kieniewiczów), a dopiero w 1840 roku – Karolina (za Janem Rychlewiczem).

Ile prawdy zawiera utrwalona dziś w świadomości społecznej historia Marii z Wereszczaków, jej małżeństwa z Wawrzyńcem Puttkamerem i romansu z Mickiewiczem, a na ile stanowi ona palimpsest, trudno jednoznacznie stwierdzić, a wobec olbrzymiej ilości opracowań zapewne nie sposób starannie oddzielić prawdy od hipotez. Może także, biorąc pod uwagę estetykę mitu, nie byłoby to ani celowe, ani pożyteczne. Chcę jednak, jako niemickiewiczolog onieśmielony obfitością literatury przedmiotu, wtrącić parę uwag, albowiem podzielam całkowicie stanowisko Marty Zielińskiej, która dowodzi teatralności zachowań obojga kochanków stylizujących się na bohaterów literackich[7].

Opierając się wyłącznie i zgodnie z pierwszą zasadą Kartezjańskiej metody na korespondencji Zan–Maryla–Czeczot–Mickiewicz, nietrudno zauważyć, że to Puttkamerowa była w związek z poetą zaangażowana intensywniej i że to prawdopodobnie ona odczuła rozstanie z autorem *To lubię* bardziej dojmująco. Nie tylko z uwagi na utratę jego miłości, ale także poprzez poczucie winy, jakie miała w związku z rolą żony, którą pełniła wobec innego mężczyzny, choć starała się to czynić bez zaangażowania, możliwie jak najmniejszym kosztem i wysiłkiem. Pamiętać należy bowiem o określonych sądach Mickiewicza na temat małżeństwa. „Gdzie jest opis szczęścia życia familijnego równie mnie oburza, jak widok małżeństw, dzieci – jest to jedyna moja antypatia”[8] – zwierzał się Franciszkowi Malewskiemu w listopadzie 1822 roku, z którymi z pewnością podzielił się z Marylą owej feralnej dla ich związku jesieni tegoż roku podczas spotkania w Wilnie[9].

---

6 Daty według J.M. Rymkiewicza *Puttkamerowa Maria*, hasło w: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska *Mickiewicz. Encyklopedia*, Świat Książki, Warszawa 2001, s. 449. Niezgodność co do roku narodzin najmłodszej córki, Karoliny występuje w liście Marii Danilewiczowej do Stanisława Pigonia (M. Danilewiczowa, S. Pigoń *Dialog korespondencyjny (1958-1968)*, oprac., wstęp i kom. Cz. Kłak, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1996, s. 163), która podaje dokładną datę dzienną: 3 maja 1834 roku.

7 M. Zielińska *Opowieść o Gustawie i Maryli*.

8 *Do Franciszka Malewskiego*, w: *Korespondencja Adama Mickiewicza*, Księgarnia Luxemburska, Paryż 1871, t. 1, s. 5.

9 Podczas tego spotkania musiało dojść między Puttkamerową a Mickiewiczem do jakiejś scysji (zapewne słownej utarczki), za którą obwiniał się poeta, pisząc do swej rozmówczyni 17/29 października 1822 list pełen skruchy (*78. Do Marii Puttkamerowej*, w: A. Mickiewicz *Dzieła*, t. 14, s. 237-239), zarazem jednak przyznawał się do rozmyślności takiego postępowania, zwierzając się Zanowi (w liście z poprzedniego dnia): „ostatni raz, widząc się z Peri, powiedziałem jej

Niewątpliwie w jakiejś mierze znajomość ta została wystylizowana na mit romantyczny, aby zadośćuczynić publicznemu zapotrzebowaniu na idealną miłość z werteryczną dramaturgią trójkąta[10]. Dziś opowieść o „Maryli i Gustawie" jest bodaj najpopularniejszą historią miłosną, którą niemal każdy polonista okrasza uczniom *Dziady,* uwiarygodniając przesłanie dzieła, niekiedy odsunięte w cień przez tę sugestywną legendę. Jest naszym polskim apokryfem o romantycznym kochaniu, poświęceniu, wrażliwości i przede wszystkim uduchowieniu emocji wiodącym ku sublimacji uczucia w wychowawczym ekwiwalencie Dziewica-Ojczyzna. Jest wreszcie legendą-antycypacją dostosowaną do późniejszego wizerunku wieszcza[11], który miał w swoim życiorysie nieszczęśliwy epizod, niespełnioną miłość, pełną obustronnych wyrzeczeń i namiętności, której pozostał wierny i która stymulowała jego artystyczną twórczość, postrzeganą przez potomnych jako „łzy Gustawa"[12].

Uwagi te, będące wprowadzeniem do niniejszego artykułu, który chce być przyczynkarski i służebny wobec prac specjalistów, są zastrzeżeniem – nie jest głównym moim zamiarem podważanie opinii czy zbijanie sądów, a na ich miejsce wprowadzanie nowych, „sensacyjnych". Kieruje mną wyłącznie potrzeba przebadania źródeł (dokument – korespondencja) i uzgodnienia ich wzajemnej przystawalno-

---

kilka przykrych rzeczy umyślnie, aby ją zasmucić" (tamże, s. 235). Wydaje się, iż zapewne już wtedy zamyślał Mickiewicz opuścić Litwę (niemal każdy jego list z tego okresu porusza temat paszportu) i rozstać się z Marylą, uznawszy, że jej miłość inna jest od jego miłości, z czym zdradził się w niejednym liście z tego okresu. Por. opinie na temat typowych dla Mickiewicza „ucieczek": W. Owczarski *„Uciec z duszą na Litwę". O Mickiewiczowskiej obsesji ucieczki i schronienia*, w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo. Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Universitas, Kraków 1999; J.C. Gille-Maisani *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*, przeł. A. Kuryś, K. Rytel, PIW, Warszawa 1987. Mickiewicz, powodowany naturalną żądzą nowych wrażeń oraz coraz bardziej rozsławiany jako poeta nowej, romantycznej fali, raczej nie mógł już wówczas myśleć poważnie o ewentualnym poślubieniu Maryli.

10 W dużej mierze w tej historii splatają się wydarzenia czerpane z życia z wątkami literackimi, mieszają się także rekwizyty, np. biała sukienka Maryli, w której miał zakochać się Mickiewicz, nim ujrzał jej właścicielkę (A.E. Odyniec *Listy z podróży*, t. 1, oprac. M. Toporowski, wstęp M. Dernałowicz, PIW, Warszawa 1961, s. 266) pojawia się we wspomnieniach Marii Cywińskiej z Wereszczaków, przytaczanych przez J. Kallenbacha (*Czasy i ludzie*, Warszawa 1905, s. 24), gdzie czytamy: „Wydobyła Maryla z ukrycia i pokazała siostrzenicy białą, muślinową, dawną swą sukienkę. Chowała ją jak relikwię: w niej ostatni raz widziała Adama Mickiewicza, gdy opuszczał na zawsze Litwę".

11 Zob. E. Szymanis *Adam Mickiewicz. Kreacja autolegendy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, zwłaszcza s. 9-26.

12 Ekspozycję Puttkamerowej jako platonicznej, idealnej kochanki Mickiewicza z jednoczesnym usunięciem w cień choćby Karoliny Kowalskiej znajdujemy już w apologii, jaką stwarza ojcu Władysław Mickiewicz (*Żywot Adama Mickiewicza*), będzie ona potem mniej lub bardziej wyraźnie powielana.

ści, w związku z czym płynące stąd wnioski będą miały wyłącznie charakter oczywistych dla logiki spostrzeżeń. Z tego też powodu nie podejmuję dociekań genezy biograficzno-psychologicznej ani tym bardziej nie poddaję interpretacji żadnego z utworów Mickiewicza, związanego z interesującym mnie zagadnieniem.

Podczas kwerend w Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas w Wilnie, gdzie od lat prowadzę prace badawcze nad dziewiętnastowieczną kulturą północnych obszarów pogranicznych, odkryłam nieznany dotąd dokument. Jest to znajdujący się w księgach metrykalnych z lat 1815-1830 dotyczących urodzin (*gimimo metrikų knyga*), łacińskojęzyczny akt chrztu Heleny Teofili Franciszki Puttkamer, córki Wawrzyńca Puttkamera i Marii z Wereszczaków, urodzonej 2 listopada 1823[13] roku w Wilnie, a ochrzczonej na drugi dzień – 3 listopada w kościele pod wezwaniem Świętego Jana[14]. Z aktu wypisanego przez księdza proboszcza, Wincentego Hryniewicza, wynika, iż do sakramentu chrztu podawali dziewczynkę: pisarz nowogrodzki Michał Dziekoński[15] oraz zakonnica Joanna Horainówna[16]. W oryginale ów akt chrztu (tożsamy z aktem urodzenia) brzmi:

> Ego Vincentius Hryniewicz S.T.M. Vice praep[ositus] Viln[ensis] S. Joannis baptizavi inflantem Nom[inem] Helenam Teophilam Franciscam die 2. hujus natam filiam MM.DD. Laurentii Puttkammer et Mariae de domo Wereszczaka LLCC. Partini: MD Michael comes Dziekoński Praeses 1-mi Departamenti et MV. Joanna Horainówna Canonissa.

Odnaleziony dokument wyznacza zatem ważne i fascynujące zadanie. Stwarzając bowiem nowy kontekst, sprzyja świeżemu oglądowi i próbie weryfikacji dotychczasowych ustaleń, a konkretniej, podaje w wątpliwość teorię o długo (tj. do co najmniej jesieni 1824 roku) niekonsumowanym małżeństwie Puttkamerów oraz ukazuje opalizujące realia znajomości hrabiny i poety w końcowej fazie ich stosunków. Zasadniczo więc skłania ku ponownemu odczytaniu fragmentów korespondencji z tych lat, a także, co niewykluczone, może wnosić korektę do genezy

---

13 Wedle nowego stylu. Dokumenty USC kościoła katolickiego na terenach włączonych po rozbiorach do Cesarstwa Rosyjskiego sporządzane były nadal po łacinie (potem po polsku) i, jak się wydaje, z zastosowaniem dotychczasowej praktyki kalendarzowej.

14 Rkps Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas, sygn. F604, op. 10, t. 240 (*Vilniaus Šv. Jonų RKB gimimo metrikų knyga*), k. 725, nr aktu 242.

15 Michał Dziekoński (ok. 1780 – po 1823), syn Antoniego (podskarbiego nadwornego litewskiego) i Karoliny z Mizgierów, pisarz nowogrodzki, uczestnik powstań narodowych, patriota. Był bezżenny z powodu fizycznego defektu, zob. Z. Sułek *Sprzysiężenie Jakuba Jasińskiego*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1982, s. 152.

16 Joanna Horainówna (ok. 1769 – ok. 1834), córka Michała i Konstancji z Czechowiczów, kanoniczka. Była spokrewniona z Puttkamerami (jej babka, Joanna Eleonora pochodziła z Puttkamerów). Zob. J. Bartoszewicz *Kościół Świętego Andrzeja i kanoniczki w Warszawie*, „Biblioteka Warszawska" 1850 t. 37, s. 242; Sz. Konarski *Kanoniczki warszawskie*, Paryż 1952. Horainówna widnieje kilkakroć w księgach metrykalnych jako podająca do chrztu (ostatni raz w 1834 roku).

niektórych dzieł powstałych właśnie w roku 1823, w tym bodaj najważniejszego liryku miłosnego Mickiewicza *Do M* (Precz z moich oczu)*[17]; zmienia się bowiem postać rzeczy, gdy w interpretacji weźmie się pod uwagę fakt, iż poeta tworzył być może ze świadomością, że ukochana jest w stanie brzemiennym, co nie tylko definitywnie przekreślało wszelkie nadzieje na przyszłość we dwoje, lecz także, a nawet przede wszystkim odbierało Peri jej nieskazitelność i dziewiczość. Teraz pozostawało poecie kontemplowanie przeszłości, rozpamiętywanie, w doświadczeniu duchowym ważniejsze niż realia. Nie sposób także pominąć strof *Nowego Roku*, wiersza pisanego w więzieniu, a rekapitulującego zamknięty etap w życiu poety. Znamienna i symptomatyczna jest zbieżność w czasie przyjścia na świat Heleny, córki Maryli, i śmierci Gustawa (narodzin Konrada) – znamienna i w jakiś sposób symboliczna[18]. Czy Puttkamerowie, czytając *Dziady*, o tym związku myśleli?

O istnieniu rzekomego czwartego dziecka Puttkamerów wzmiankowały niektóre źródła – zbliżając się lub oddalając od prawdy. Potencjalni naoczni świadkowie: brat cioteczny Marii, Ignacy Domeyko, oraz bywający w jej domu Antoni Edward Odyniec na ten temat milczą, choć o trojgu młodszych dzieciach informują. Jedynie rodzeństwo Puttkamerów – Karolina i Stanisław – wspominają o narodzinach siostry, Helenki, ale jej przyjście na świat datują mylnie na rok 1822, co może być zrozumiałe, jeśli weźmie się pod uwagę zarówno wiek wspominających, jak i fakt, iż mówią oni o wypadkach zasłyszanych, sprzed swego urodzenia, a więc bezpośrednio im nieznanych. Sześćdziesięcioletni S. Puttkamer w liście do Władysława Bełzy wzmiankuje o jakiejś, bliżej nieokreślonej „słabości kobiecej”[19], dla której jego matka właśnie w roku 1822 udała się do Wilna. Także jego siostra, Karolina Rychlewiczowa, wspominając dawne dzieje, pod rokiem 1822 umieszcza wiadomość następującej treści: „Matka moja miała córeczkę, Helenkę, która zaraz po urodzeniu umarła, po dwóch tygodniach”[20]. W końcu Janina z Puttkamerów Żółtowska, prawnuczka Puttkamerowej, w rozmowach z Marią Czapską, a potem Marią Danilewiczową wyjawiła, iż słyszała o jeszcze jednym, oprócz trojga, dziecku i że była to „chyba najstarsza” córka, która zmarła wkrótce po urodzeniu[21]. To czwarte dziecko frapuje Stanisława Pigonia, ale z jakichś powodów odstępuje badacz od dalszych poszukiwań, kwitując doniesienia Danilewiczowej: „Interesu-

17 Data powstania tego liryku nie została dokładnie określona, waha się między drugą połową roku 1822, a pierwszą następnego (adnotacja pod wierszem to 1823 rok).

18 Por. rozważania Stanisława Kolbuszewskiego *Mickiewicz i Maryla, a IV. Część „Dziadów”*, Księgarnia J. Dippel, Poznań 1932, s. 18-19 oraz Juliusza Saloni *Kompozycja „Dziadów” wileńskich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1961, s. 26.

19 A. Bełcikowski *Kobiety w życiu Mickiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891 t. 2, nr 82-88.

20 Rkps *Wspomnienia Babuni Rychlewiczowej*, cz. 3, BN II 10.285, cyt. za: D. Wawrzykowska-Wierciochowa *Adam i Maryla*, s. 285.

21 Por. J. z Puttkamerów Żółtowska *Inne czasy, inni ludzie*, Alma Book, Londyn 1998.

jące byłoby sprawdzić daty urodzenia owej zmarłej w niemowlęctwie «chyba najstarszej»; rozwiązałoby to zapewne legendę o «białym małżeństwie». Ale też mię nie ciągnie, żeby sprawdzać"[22].

Sprawa komplikuje się i gmatwa w mnożących się domysłach badaczy. Dionizja Wawrzykowska-Wierciochowa przesuwa czas narodzin Heleny na lata 1835-1837[23], a Jarosław Marek Rymkiewicz podejrzewa, że Zofia nie była pierworodnym dzieckiem Puttkamerów[24] i opierając się na liście Domeyki z listopada 1828 roku[25] wnosi, iż była nią wymieniona przez nadawcę z imienia – Ewelinka Puttkamerówna[26], urodzona najwcześniej, bo około roku 1822. Jest to niewątpliwa kontaminacja z siostrą Zana, rezydentką (panną respektową) w domu Puttkamerów[27]. Wplecione w tok wywodu podejrzenia Mickiewicza o ojcostwo dziewczynki wywołuje zamieszanie i rozplątywanie „żmuta" przez Wawrzykowską[28] i Zbigniewa Sudolskiego[29], dowodzących bezpodstawności takiego twierdzenia.

---

22 *S. Pigoń do M. Danilewiczowej (1 sierpnia 1960)*, w: *Dialog korespondencyjny*, s. 166-167.

23 D. Wawrzykowska-Wierchiochowa *Adam i Maryla*, s. 202 i 286.

24 J.M. Rymkiewicz *Żmut*, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 290.

25 *26. Ignacy Domeyko do Onufrego Pietraszkiewicza*, w: *Archiwum Filomatów. Na zesłaniu*, red. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, t. 1, 143-145.

26 Jest to błędna identyfikacja Czesława Zgorzelskiego, jak się zdaje, źródło fałszywego utożsamienia przez Rymkiewicza. Chodziło tu bowiem z całą pewnością o Ewelinę Zanównę, choć istotnie z treści listu Domeyki można byłoby wnosić, że mowa jest o córce, wspomina się o „oddaniu na pensję", o problemach wychowawczych i innych troskach typowo rodzicielskich.

27 Według niektórych źródeł (Z.J. Nowak *Puttkamer Wawrzyniec*, hasło w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 29, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–IH PAN, Wrocław–Kraków 1986, s. 476) Ewelina Zanówna była „adoptowana" przez małżeństwo Puttkamerów. Była ona najmłodszą córką Karola i Katarzyny z Dylewskich Zanów, mieszkała u Puttkamerów jako panna respektowa, uczyła się na pensji Teresy Bobrowskiej w Wilnie, miała, co wynika z korespondencji, jakieś problemy z równowagą psychiczną. Dodać należy, iż Ewelina, właśnie jako Zanówna pojawia się również w książce Rymkiewicza, gdzie określana jest jako rówieśnica Maryli. Dopiero w edycjach Zbigniewa Sudolskiego objaśnia się Ewelinę jako siostrę Tomasza Zana. Podstawy tej identyfikacji czerpie Sudolski najpewniej z korespondencji Zana, gdzie wzmianki (nieliczne) o siostrze Ewelinie pojawiają się obok informacji o Marii i Wawrzyńcu Puttkamerach, z listów Zana pochodzi informacja o bliskich grobach Eweliny i Franciszki Wereszczakowej, matki Marii – na cmentarzu w Worończy.

28 D. Wawrzykowska-Wierciochowa *Adam i Maryla*, s. 284-289.

29 Z. Sudolski *Zagadkowe meandry biografii Mickiewicza*, w: *Mickiewicz w 190-lecie urodzin*, red. H. Krukowska, Dział Wydawniczy Filii UW, Białystok 1993, s. 13-15; tegoż *Miłość w życiu Mickiewicza w świetle legendy i prawdy (Maryla – Karolina – Konstancja – Ksawera)*, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów" Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1993, s. 23-24.

Obecnie, mając niekwestionowany dowód w postaci metryki, wiemy, jak było naprawdę. Skoro Helena urodziła się na samym początku listopada 1823 roku, Maria zaszła w ciążę najwcześniej w lutym tegoż roku, choć nie da się wykluczyć, że dziewczynka przyszła na świat jako wcześniak, co tłumaczyłoby jakoś jej rychłą śmierć. Ponadto, analizując zapisy w księgach metrykalnych pod względem odstępów czasowych pomiędzy narodzinami i chrztem, rzadko spotykamy różnicę jednego dnia, jak to jest w przypadku córki Puttkamerów. Taka praktyka prowadzona była często wobec dzieci słabych, zagrożonych zgonem. Wykluczała ona na ogół ceremonię z udziałem matki dziecka i nadzwyczajnie przyśpieszała tę, wymagającą istotnych dla życia religijnego przygotowań, uroczystość. Wobec tych ogólnych spostrzeżeń wnosić można, iż chrzest Heleny odbył się pod nieobecność Maryli, a czyniony w pośpiechu – stąd nie w Bolciennikach, ale w Wilnie, niejako poza kręgiem familijnym – może świadczyć o złym stanie zdrowia noworodka. Helenka mogła także zostać ochrzczona nie w świątyni, ale w domu, w akcie nie jest bowiem wspomniane, czy użyto olejów czy też chrzczono dziecko z wody.

O tej tragedii wnosić można jeszcze – pośrednio – z listu Marii Putkamerowej do Onufrego Pietraszakiewicza z początku 1826 roku, gdzie czytamy: „Depuis quelques moi je sui mere d'une petite fille, un nouveau sentiment occupe mon coeur, c'est l'amour maternel […] Mais avec ce titre de mère je suis plus malheurese que je meai l'eté[!]"[30]. To wyznanie dowodzi, iż pierworodne dziecko jednak zmarło wkrótce po urodzeniu, nie zdążywszy rozbudzić w Marii instynktu macierzyńskiego. Dodać jeszcze wypada, iż narodziny Heleny w początkach listopada 1823 roku dokładnie zbiegły się w czasie z aresztowaniem Mickiewicza i osadzeniem go w przystosowanym na więzienie klasztorze Bazylianów[31]. Zbieżność ta tłumaczyć może także (obok powodu podanego przez syna, Stanisława) fakt przebywania wówczas Puttkamerów w Wilnie[32]. Henryk Mościcki wymienia (obok m.in. Weroniki Goreckiej, sióstr Malewskich, Karoliny Kowalskiej) Marię Puttkamerową jako ofiarodawczynię niosącą pieniężną pomoc więźniom[33].

---

30 *108. Maria z Wereszczaków Puttkamerowa do Onufrego Pietraszkiewicza*, w: *Korespondencja Filomatów. Wybór*, oprac. Z. Sudolski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999, s. 297. Fragment został w powyższym wydaniu następująco przetłumaczony: „Od kilku miesięcy jestem matką małej dziewczynki, nowe uczucie wypełnia moje serce, to miłość macierzyńska […] Ale jako matka jestem bardziej nieszczęśliwa niż byłam".

31 Puttkamerowa urodziła Helenę w niedzielę, a Mickiewicz został aresztowany z poniedziałku na wtorek.

32 Potwierdzałby to fatalny stan psychiczny Marii Puttkamerowej przypisywany toczącemu się procesowi filomatów i płynącego stąd jej niepokoju i zgryzoty.

33 H. Mościcki *Wilno i Warszawa w „Dziadach" Mickiewicza. Tło historyczne trzeciej części „Dziadów"*, Warszawa 1908, s. 72. Kobiety dostarczały uwięzionym głównie bieliznę i żywność.

Wobec braku ksiąg metrykalnych, w których odnotowywano zgony w latach dwudziestych i trzydziestych wieku XIX, nie wiadomo, gdzie zmarła pierworodna córka Maryli – w Wilnie czy Bolciennikach; unikanie wspomnień o jej obecności w rodzinie Puttkamerów okrywa tajemnicą okoliczności tej śmierci i reakcję na nią rodziców zmarłej[34].

Mając pewność, w jakim stanie znajdowała się Puttkamerowa przez większą część 1823 roku, można podjąć próby ponownego, bardziej świadomego odczytania korespondencji z tego okresu, pamiętając o przemilczeniach (bo pisać nie wypadało) czy typowych dla obyczajowości tamtych lat eufemistycznych określeniach nazywających stan brzemienny czy połogowy. Kluczowym dla interesującego nas przedmiotu jest list Maryli do Tomasza Zana z 1/13 maja tego roku pisany z Bolciennik po jej wyjeździe z Wilna, gdzie spędzała okres świąteczny i widziała się z Mickiewiczem, list nazwany przez Leonrada Podhorskiego „jednym krzykiem goryczy i rozpaczy"[35]:

> W późną już noc przybyliśmy do domu po wyjeździe naszym z Wilna. Przez ciąg podróży byłam martwą, nie mogłam nic myśleć, ani też czuć; był to stan letargiczny. Aż dopioro[36] na granicy gubernii gwałtowna nawałnica przebudziła mię z tego osłupienia. Zaczęłam myśleć, uważać, przypomniałam, że jestem na tejże samej ziemi, lecz wszystko się wkoło mnie zmieniło. Stanęła mi w oczach przeszłość… a porównując ją z stanem obecnym, złorzeczyłam sobie i wszystkim tym, którzy prowadząc mię do cnoty (jak mówili), kazali się wyrzec boskiego szczęścia, którego mogłabym doznawać tu, na ziemi. I cóż zyskałam, poświęcając wszystko mym powinnościom? Wystawiano mi, iż będę spokojną, jeżeli nie zupełnie szczęśliwą. Spokojną! O, nigdy ją być nie mogę! Czyliż to można nazwać cnotą poświęcić swą osobę temu, dla którego nic czuć więcej nie mogę, prócz szacunku i przyjaźni, wejść z nim w niejakieś stosunki wtenczas, gdy z innym dusza moja jest połączoną? Sumienie własne karze mię dopioro. Może kiedyś zostanę usprawiedliwioną przed Bogiem, jeśli nie przed sobą samą. Świat mię już dawno potępił, lecz nie dbam o opinię ludzi, bylebym się mogła spodziewać nagrody w przyszłym życiu za moje poświęcenie się. Wyrzekłam się największej przyjemności w życiu, jaką miałam, widzenia jego; już się bowiem na zawsze z [n]im rozłączyłam.
>
> Słuchając głosu powinności, straciłam prawo do jego serca. Możnaż z siebie zrobić większą ofiarę? – Lecz na co się przyda nudzić kogo swymi żalami? […]
>
> Oby on nie wiedział, do jakiego stopnia ja jestem nieszczęśliwa! W głowie mojej jest taki nieporządek, jak w tym liście. […] On dopioro niczym więcej dla mnie nie jest, jak bratem, jak przyjacielem […].[37]

---

34 Nawiasem mówiąc, dziwi tak absolutny brak jakiejkolwiek wzmianki o Helenie w źródłach (korespondencji bieżącej i późniejszej, pamiętnikach zaprzyjaźnionych z Puttkamerami ludzi). Niewykluczone, że ta absencja jest skutkiem selekcji i niszczenia materiałów przez syna Mickiewicza, lękającego się nawet kontekstowych, peryferyjnych usytuowań ojca, mogących rzucić cień na jego pamięć.

35 L. Podhorski-Okołów *Realia Mickiewiczowskie*, Rytm, Warszawa 1999, s. 182.

36 Dopioro (prowincj.) – teraz.

37 *LDCXCI. Maryla do T. Zana*, w: *Archiwum Filomatów*, cz. 1. *Korespondencja 1815-1823*, t. 5, s. 195-197.

Zwierzenia Puttkamerowej, uczynione zaprzyjaźnionemu z nią, zawsze i niezmiennie trzeźwo patrzącemu na jej związek z Mickiewiczem Zanowi, mają więc swoje źródło w zapewne świeżej pewności Maryli o swoim stanie brzemiennym[38]. Puttkamerowa przywozi z Wilna tomik poezji Mickiewicza z wymowną dla niej dedykacją, z której wynika, iż ich znajomość weszła w fazę wygasania, a stosunki, dotąd namiętne, w bratersko-siostrzane. Użyte w dedykacji określenia „dziwactwo losu i twój wyrok" wobec obecnego stanu hrabiny mogą dowodzić, iż Mickiewicz był świadom całej sytuacji. Maria jest nieszczęśliwa, bo zdaje sobie sprawę z definitywnego końca marzeń o związku z Mickiewiczem, czuje się zwiedziona przez „fałszywych doradców" (jak domyśla się Domeyko – spowiednika, matkę, a może także brata, Michała[39]), którzy przekonali ją do konieczności wejścia w rolę żony i pełnienia wynikających stąd powinności. Przyznaje się do wstrętnej sobie hipokryzji, odczuwania fałszu swego położenia wobec męża, którego nie kocha, ale musi być mu posłuszną, męża, z którym łączy ją niechciany węzeł małżeński, podczas gdy jej myśli są przy innym mężczyźnie[40].

---

38 List, nienazywający niczego wyraźnie, jest na tyle enigmatyczny, iż wielu komentatorom wydał się efektem nadwrażliwości i stylizacji autorki. Dla Z. Sudolskiego list ten był echem refleksji po spotkaniu Puttkamerowej z Mickiewiczem w Wilnie i ujawniał, iż „Maryla uświadomiła sobie cały bezsens swego małżeństwa" (*Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Ancher, Warszawa 1995, s. 132), nie wzbudził on także podejrzeń M. Zielińskiej *(Opowieść o Adamie i Maryli*, s. 169-171), uważającej wypowiedź Maryli za objaw egzaltacji po ostatecznym rozstaniu, przypieczętowanym obustronnymi podarunkami: Maryla otrzymała od Mickiewicza poprzedzony wymowną dedykacją II tomik poezji (z *Dziadami* i *Grażyną*), dając mu w zamian klacz Beauty. Podarunek ten wespół z utrwalonymi w korespondencji z lata 1823 roku licznymi doniesieniami Puttkamerowej i Mickiewicza o dalekich konnych wyprawach, nasunął badaczom przypuszczenia, że kochankowie spotykali się nadal, sekretnie. Stan brzemienny (już przecież nie w fazie początkowej) Maryli może stawiać tę hipotezę pod znakiem zapytania – nie tylko z uwagi na niedogodność fizyczną, ale także moralną, wątpliwe jest, aby hrabina spotykała się z poetą w polach i lasach, choć niewykluczone, iż sporadycznie do takiego spotkania dojść mogło.

39 I. Domeyko *O młodości Mickiewicza*, s. 155, por. W. Bełza *Maryla i jej stosunek do Mickiewicza*, Złoczów [1927], s. 56.

40 Byłoby istotnie bardziej zrozumiałe, co akcentują zgodnie badacze, gdyby Maria nie akceptowała związku z Puttkamerem z powodu jego wieku lub bogactwa, które mogłyby świadczyć o jego interesowności, a już na pewno umniejszać i deprecjonować w oczach młodej żony. Tymczasem Wawrzyniec nie tylko nie był stary, ale także przystojny, towarzyski i lubiany przez otoczenie, miał ponadto piękne, patriotyczne tradycje rodowe. Był ze wszech miar dobrą partią. Być może także dlatego, przyzwyczajona do adoracji atrakcyjnych mężczyzn, „niepiękna" Maryla, jak podkreślają Domeyko i Odyniec, lekceważyła przeciętnych, jak ich oceniała, mężczyzn, a tęskniła do ideału. Takim wydawał się jej imponujący wyobraźnią i bogatym życiem duchowym, poeta-Mickiewicz. Rozczytana w romansach, rozmarzona, niepraktyczna i niezaradna życiowo, rozpieszczana

Wobec tych zwierzeń można wyprowadzić wniosek, iż istotnie małżeństwo Puttkamerów mogło być „białe" przez rok jego trwania, skoro Maryla mówi w liście o przełomie w tym związku i własnej w nim roli, którą wskutek namów osób trzecich odmieniła, czego nigdy nie przestanie żałować. Swoją decyzję nazywa poświęceniem i zrezygnowana poddaje się biegowi rzeczy. Użyty w liście zwrot „świat dawno mnie potępił" może ponadto świadczyć o nieukrywaniu przez Marylę swego stosunku do męża i demonstrowaniu „białości" ich związku, co najpewniej narażało Wawrzyńca Puttkamera na uwagi i plotki otoczenia zgorszonego przedziwną sytuacją i osobliwym, krępującym położeniem męża, godzącego się na poniżającą go rolę. Niezrozumiałe dla innych postępowanie Maryli, męczące dla trojga i oparte na mrzonkach bez przyszłości, musiało skłaniać również do podziwu dla cierpliwego i wyrozumiałego męża czekającego na „ozdrowienie" żony. Zmęczony tym wszystkim Mickiewicz postanowił niezręczny układ zmienić, nadając mu nowy, bezpieczny wymiar więzów braterskich, Maryli zaś, osaczonej przez „doradców", nie pozostawało nic innego, jak podjąć próbę porozumienia się z mężem i wejścia na drogę małżeńskiej cnoty.

Odpowiedzią na ten pełen ekspresji list Maryli miał być kolejny (*XLIII*) „rozdziałek" Zana, będący przestrogą a zarazem pocieszeniem. Bohater miniatury – pan Piotr, pod którym ukrywa Mickiewicza – zostaje mężem panny M***, ale po ślubie okazuje się brutalem i zazdrośnikiem, krępującym każdy jej krok: „Niebo i szczęście, do którego wzdychała, pokazało się najokropniejszym piekłem"[41]. Listu tego Zan jednak nie wysłał, napisał dopiero po upływie tygodnia, posyłając Maryli *Rozdziałek XLIII*[42], omijający drażliwy temat uczuć. Później, w liście do Mickiewicza, już po swej wizycie złożonej w Bolciennikach, tak to wytłumaczył: „Na odpowiedź [Maryli] napisałem obronę cnoty, ale przeczytawszy, uznałem, że za surowo traktuję, listu tego nie posłałem"[43].

Przez okres następnych miesięcy, jak wynika z listów Maryli do Zana i Czeczota, ciężarna Maria spędza czas nadzwyczaj aktywnie, jeżdżąc konno: „prawie nigdy nie jestem pod dachem"[44], „prowadzę życie bardzo monotoniczne; ranek

przez matkę i braci, wykreowała samą siebie na heroinę kochającą i kochaną miłością co najmniej tristaniczną, nie chciała być zwykłą żoną, gospodynią, „Boga się bojącą", nie chciała żyć przeciętnie. Zob. uwagi o Puttkamerze i jego biografii: S. Puttkamer *Biografia Wawrzyńca Puttkamera, pisana przez jego syna*, w: K. Grzybowska *Wspomnienia o mężu Maryli*, „Twórczość" 1947 nr 3; K. Estreicher *O Wawrzyńcu Puttkamerze (1794-1850)*, Lwów 1880.

41 *DCXCII. T. Zan do Maryli*, w: *Archiwum Filomatów*, cz. 1. *Korespondencja 1815-1823*, t. 5, s. 200.

42 Poprzedni miał numer *XLI*, więc Zan pominął jeden – nieujawniony adresatce, o którym wspomina w liście *DCXCVI* .

43 *DCCIII. T. Zan do Ad. Mickiewicza*, w: tamże, s. 219.

44 *DCXCV. Maryla do T. Zana*, w: tamże, s. 203.

poświęcam literaturze, resztę dnia jeżdżę, chodzę i lulkę nawet palę dla rozmaitości”[45]. Ta nienaturalna aktywność trwoży Czeczota, który przestrzega adresatkę, aby szanowała zdrowie, nie narażała się na niepotrzebny wysiłek i inne niewygody, których skutki mogą wyrządzić jej (i w domyśle – nienarodzonemu dziecku?) szkodę[46]. W ogóle listy do Puttkamerowej z tego okresu pełne są próśb o umiarkowanie w zażywaniu ruchu i ograniczenie palenia tytoniu tak, jakby to zdrowie Maryli było jednym z głównych tematów grona jej znajomych. Czyżby przyjaciele obawiali się, że nieszczęśliwa zaprotestuje przeciw niechcianemu macierzyństwu i ukarze męża za odniesione nad nią zwycięstwo, aby znów być wolną…? Jeśli dać wiarę hipotezie, że rok wcześniej próbowała popełnić samobójstwo[47], to postępowanie staje się zrozumiałe, a obawy i prośby piszących jak najbardziej uzasadnione. Być może chciała poronić.

W końcu Peri, wciąż rozgoryczona, uspokaja Czeczota, wyznając z bólem pomieszanym z sarkazmem:

> My siedzimy ciągle w domu, jak krety zakopane w ziemi; nie mamy żadnej komunikacji ze światem i ludźmi. Ja całkiem zezwierzęcałam, zapomniałam myśleć i mówić, nie żyję już moralnie. Żałuję bardzo przeszłości, porównując ją ze stanem obecnym. Zniżyłam się nadto do ziemi; zamiast latania po sferach smażę konfitury i zbieram czarne jagody w lesie. A tak, chociaż straciłam i wyrzekłam się przyjemności, jakich doznawałam w życiu spirytualnym, ale zyskałam w opinii Pana, bo mogę być policzoną w rzędzie gospodyń, Boga się bojących.[48]

Zamiast radości z oczekiwanego przyjścia na świat dziecięcia odczuwa Maria przygnębienie, pogardza udomowieniem i przyziemnością, ku którym przywiodło ją posłuszeństwo obowiązkom małżeńskim. Skondensowane w jednym akapicie listu ewokacje czerni i ziemi („jak krety zakopane w ziemi”, „zezwierzęcałam”, „zniżyłam się […] do ziemi”, nawet „czarne jagody”) mogą świadczyć o pogrążaniu się w melancholii, a nawet w depresji, coraz bardziej apatycznej, nieakceptującej swego położenia kobiety, żałującej przeszłości i ubolewającej nad bezpowrotną utratą szczęścia. Wypowiedzi Marii tchną rozczarowaniem samą sobą, brakiem silnej woli i nieznośnym przymusem wobec spraw niższych, codziennych, czuje się bowiem stworzona do „życia spirytualnego”, wyższego. Szuka samotności, aby rozmyślać nad krzywdą, jaką jej zadano, roztrząsać minione dzieje i wspominać chwile z poetą-„księciem na obłoku”, zaprzyjaźnionym ze świteziankami, rozmawiającym z duchami.

Tymczasem reakcje Mickiewicza na wiadomość o stanie Maryli są chłodne, kto wie, czy fakt ten nie jest po jego myśli. Za rozstanie winą obarczy przecież „kobie-

45 *DCCIV. Maryla do Czeczota*, w: tamże, s. 221.

46 *DCCXVI. Czeczot do Maryli*, w: tamże, s. 242.

47 J.M. Rymkiewicz *Puttkamerowa Maria*, s. 450.

48 *DCCXL. Maryla do Czeczota*, w: *Archiwum Filomatów*, cz. 1. *Korespondencja 1815-1823*, t. 5, s. 290.

tę, puch marny", mimo że od jakiegoś czasu, straszliwie znużony pracą w Kownie, marzy o wyjeździe za granicę[49]. W najważniejszym dla tematu liście (z 18/30 czerwca 1823 roku) do Czeczota pisze bardziej rozdrażniony nieromantyczną, „przyziemną", rozczarowującą sytuacją Maryli aniżeli zrozpaczony ostatecznym końcem ich związku:

> Nie lituj się nade mną tak bardzo i uważaj, że ty, radca, częściej zmieniasz się, nie ja, potrzebujący niby rady. Przed kilku miesiącami cieszyłeś mię n a d z i e j ą, opierającą się na jej własnych rozmowach. Dzięki mojemu charakterowi, żem te pociechy obojętnie przyjął! Teraz mnie cieszysz, odbierając nadzieję – przyjmuję i to obojętnie. Moje opinie, czucia, postępowanie było jednostajne do tego czasu, kiedym pisał do ciebie list z Tuhanowicz. Kiedym dowiedział się o uczuciach M., kiedym ją z bliska poznał, napisałem, że to będzie list ostatni żalów, narzekań i wykrzykników – i był ostatni. Wiedziałem, że jej uczucia nie tej natury, co moje, że ją straciłem; wiem, co się z nią i co się ze mną stanie, i nie uważam jej za bardzo nieszczęśliwą. Mylisz [się], kiedy myślisz, że jej wesołość mnie smuci, a smutek pochlebia. Jest to maksyma filozofii Tomasza. Życzę jej wszelkiego szczęścia najszczerzej, ale nie wszelkie może mnie tyle, ile ją, pocieszać i dlatego nie o wszystkim chcę wiedzieć. Chciałbym nawet, aby o mnie więcej nie słyszała. Ja będę o niej dowiadywał się, ale [nie] od drugich; teraz jeszcze proszę was o wiadomości, potem uwolnię od nich. Ten list spalisz; niech to będzie ostatnią rozmową w tej materii. Donoś mnie po prostu, co będziesz widział: niczym mnie nie zagniewasz; jeśli nie uweselisz, powtarzam, że nie zagniewasz. Podobno będzie za ciemne to tłumaczenie się, ale rzecz nie takiej wagi, żeby męczyć się nad nią wyjaśnieniami. Zgaduj, co nie jest widocznym. Nie mam nic sobie do wyrzucenia. Jeśli ona cierpi, miała wiele i słodkich chwil; nigdy jej nie chciałem dręczyć i nie będę.[50]

Impulsem do napisania tego, często cytowanego przez badaczy, określanego jako trzeźwe spojrzenie na dawne emocje[51] listu Mickiewicza była więc ciąża Maryli i próba łagodzenia sytuacji przez Czeczota. Trudno oprzeć się wrażeniu, że list pisany pod wpływem niechęci do „niewiernej" jest swoistym pożegnaniem Mickiewicza z myślą o niej, jest zamknięciem związanego z nią rozdziału z jego życia. W kontekście obecnej sytuacji hrabiny jak ironiczny wyrzut brzmią słowa: „jeśli ona cierpi, miała wiele i słodkich chwil", dodajmy bez pruderii – z własnym mężem. Oto męska stałość przeciwstawiona kobiecej zdradliwości[52] – zdaje się mówić poeta, ale kontekst listu, jego sarkastyczny spokój zaświadcza o pogodzeniu się Mickiewicza z rozstaniem jako skutkiem różnych oczekiwań obojga. We wrześ-

---

49 W liście z dnia 10/22 kwietnia 1823 mamy następujący ustęp-cytat z listu Mickiewicza: „nieraz gore ziemia pod nim, chciałby piechotą iść do Wilna dla wyrabiania paszportu", *DCLXXXI. Jeżowski do Czeczota*, w: tamże, s. 179.

50 *DCCXXV. Ad. Mickiewicz do Czeczota i Odyńca*, w: tamże, s. 255-256.

51 Por. J. Kleiner *Mickiewicz*, t. 1, *Dzieje Gustawa*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1995, s. 360.

52 Por. J. Ławski *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, IFP UB, Białystok 2003, s. 482.

niu 1824, przed upływem roku od śmierci Helenki, Maryla stanie się bohaterką improwizacji Mickiewicza *Basza*[53]. I wkroczy w przestrzeń, jakże inną niż ta, znana z *Dziadów*. Nie jest już bowiem Dziewicą, ale branką, a on nie jest Gustawem, ale tureckim baszą. Ostatni raz hrabina Puttkamerowa zobaczy Mickiewicza w pierwszych dniach października 1824 roku, gdy wraz z mężem przyjedzie do Wilna pożegnać przyjaciół-filomatów[54].

Tak więc chyba rację miała Maria Czapska, gdy opierając się na opiniach Rychlewiczowej „między bajki wkłada" szerzone przez apologetów wieszcza, Domeykę i Odyńca opowieści o platonicznym związku Puttkamerów i konstatuje: „może czar «nadludzkiej dziewicy» prysł z chwilą, kiedy Mickiewicz przekonał się, że jest żoną"[55]. Wszak pamiętajmy, że dla ówczesnego Mickiewicza pojęcie „żona" nie tylko kojarzyło się z rymem sprzęgniętą „żywcem pogrzebioną", ale z czymś znacznie bardziej trywialnym – z panią Twardowską[56]. Rozstanie było więc przesądzone, a ucieczka poety nieunikniona. Puttkamerowa zaś wzbogaciła swe życie „spirytualne" nie tylko poczuciem winy za niepowodzenie wyidealizowanego przez nią związku, nie tylko pokorną zgodą na siebie, jako „gospodynię, Boga się bojącą", ale doświadczeniem śmierci pierworodnego, niechcianego dziecka – Helenki.

53 Znanej jako ballada turecka *Renegat*. Zob. H. Biegeleisen *Improwizacja Mickiewicza pt. „Basza"*, „Kłosy" 1884 nr 1010, s. 309.

54 M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798-1824*, PIW, Warszawa 1957, s. 474-475.

55 M. Czapska *Szkice Mickiewiczowskie*, posł. E. Kiślak, Rytm, Warszawa 1999, s. 53.

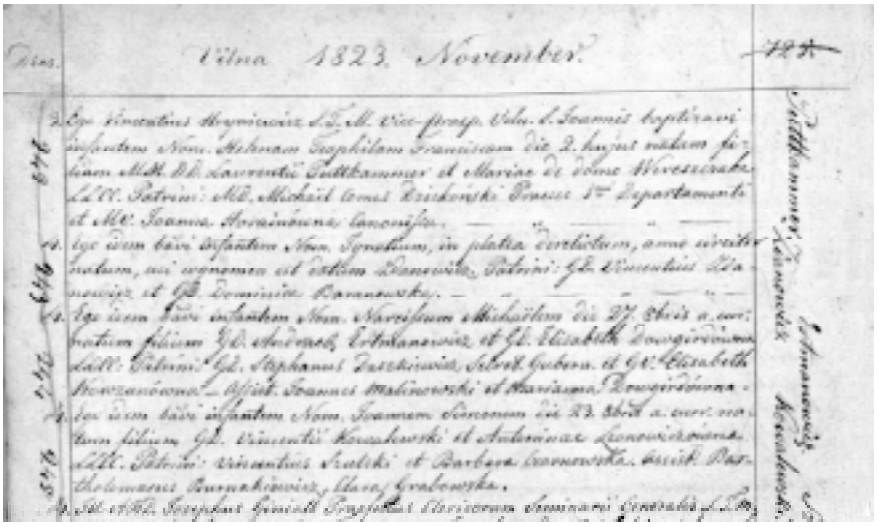
56 Por. M. Zielińska *Opowieść o Gustawie i Maryli*, s. 34.

# Abstract

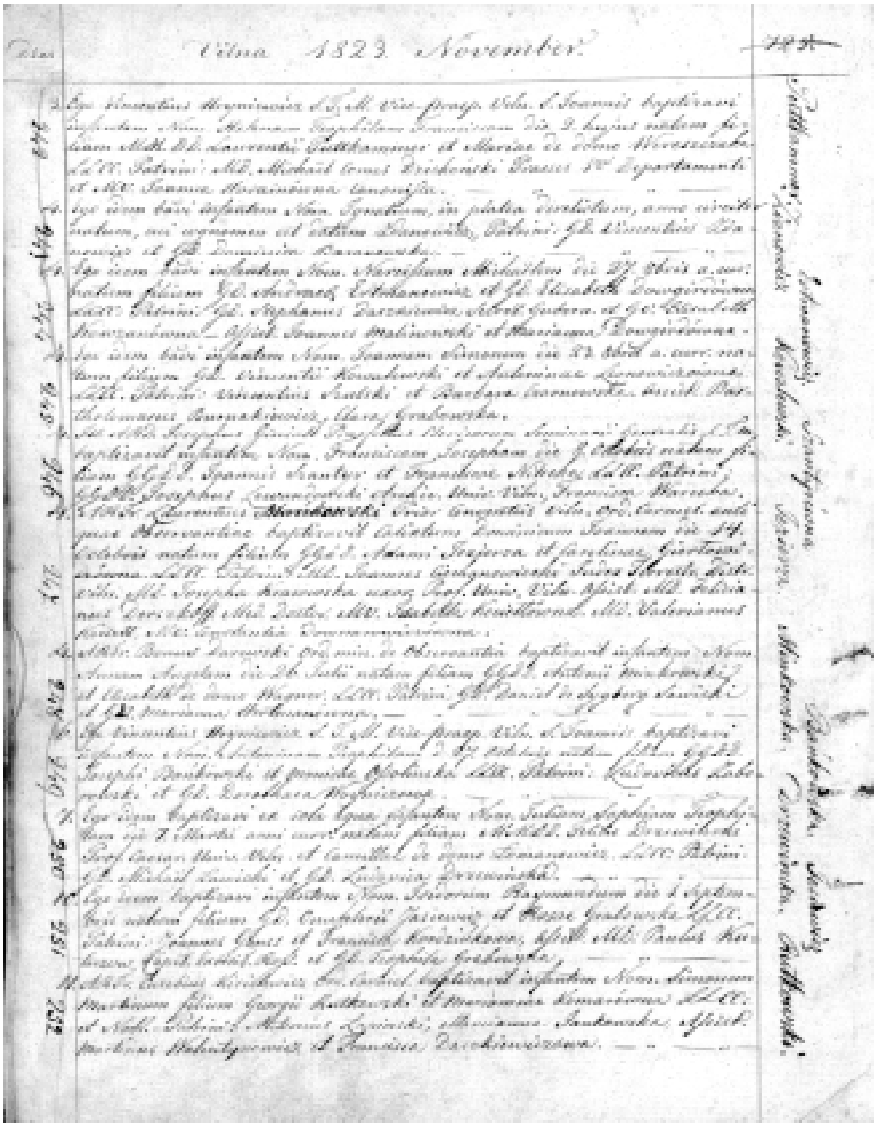
**Dorota SAMBORSKA-KUKUĆ**
**University of Łódź**

## Remarks to Maryla's Biography in Light of a Recently Found Document

Issues of the biography of Maria Puttkamer, née Wereszczak, who was Adam Mickiewicz's calf love, aroused literary historians' interest due to interrelations of Maryla's biography with that of the Polish Bard. In particular, efforts were made to reconcile her family life – the marriage and children – with her staying faithful to the poet, by e.g. suggesting that a 'white marriage' between them was the case. In the face of a document that has been found (and confirmed the presumption regarding Maryla's first-born child, based on works by certain scholars and biographers), i.e. the birth-certificate of the Puttkamers' eldest daughter of 1823, the reader's reception of Ms. Puttkamer's correspondence with Mickiewicz, Tomasz Zan and Jan Czeczot changes and gets modified, to an extent. The numerous allusions, confessions and suggestions contained in these letters gain a meaning that has been hidden until very recently.


Vilna 1823. November.

Zbliżenie na zapis o chrzcie Heleny Puttkamer



Strona z ksiąg metrykalnych dotyczących urodzin z lat 1815-1830
– tu znajduje się łacińskojęzyczny akt chrztu Heleny Teofili Franciszki Puttkamer

# Przyczynki

**Wacław TWARDZIK**

## Jak właściwie rozumieć niewłaściwie dotąd rozumiane ostatnie cztery zwrotki staropolskiej pieśni *Maryja, czysta dziewice…*

Bodźcem do napisania poniższego artykułu stało się przekonanie, jakie zrodziła we mnie żmudna praca nad nowym odczytaniem tekstu wymienionej w tytule pieśni i próba jej zrozumienia. O ile pierwsze pięć zwrotek większych kłopotów nie nastręczają (z tego powodu zajmował się nimi nie będę), o tyle cztery ostatnie w interpretacji dotychczasowych wydawców zadowolić nie są w stanie nikogo, może z wyjątkiem zapamiętałego miłośnika niezrozumiałych mamrotań.

W dotychczasowych badaniach nad poezją średniowieczną jako dwa największe jej arcydzieła wymienia się *Bogurodzicę* i *Lament świętokrzyski*. Ukończywszy pracę nad przywróceniem ostatnim czterem zwrotkom ich należytego kształtu, opowiadam się za tym, by od dzisiaj dołączyć do nich trzecie – nie za wiele młodsze od *Bogurodzicy* – arcydzieło, a mianowicie wymienioną w tytule pieśń. O ile pierwszym dwóm utworom poświęcono dziesiątki komentarzy sławiących ich archaiczny język, wyrafinowany artyzm czy teologiczne głębie, o tyle o pieśni *Maryja, czysta dziewice…* możemy w literaturze przedmiotu napotkać zaledwie kilka uwag, a i to niemal wyłącznie o charakterze tekstologicznym.

### I.

Zwrotka szósta omawianej pieśni z odpisu częstochowskiego przybrała w transkrypcji wydawców następujący kształt:

Tyś naświę(t)sza modlisz kiegdy,
Modlą wszytcy święci tegdy,
Milczą – milczysz wszegdy.[1]

Pierwsze dwa wersy[2] to klasyczne zdanie czasowe względne, tyle że jego wskaźniki zespolenia „kiegdy" i „tegdy" wystąpiły nie na początku zdania, lecz na jego końcu. Gdy Aleksander Brückner w komentarzu do wydanej przez siebie pieśni z rękopisu sieciechowskiego (a te dwa wersy są w rękopisie częstochowskim takie same) pisze: „Brzmienie tekstu tu i ówdzie wątpliwe, bo odpis lichy, a dowolność autorska znaczna; on przestawia słowa dla rymu (*kiedy*, *tedy* na końcu, zamiast na początku zdania)"[3], łatwo wyczuć niechęć czy nawet pogardę dla autora pieśni. Na którą wszelako przystać nie sposób, bo na tak kunsztowną inwersję mógł sobie pozwolić poeta o bardzo wysokiej świadomości artystycznej i tak zbudowane zdanie mógł napisać tylko arcymistrz słowa, którego kunsztu, moim zdaniem, mógłby mu pozazdrościć autor *Bogurodzicy*. Nie znając równego mu mistrza w polskiej poezji, z nieskrywaną przyjemnością wskażę rówieśnego mu poetę z Dalmacji, który podobnie kunsztowną inwersję zastosował na początku pieśni pogrzebowej:

Tu mislimo, bratja, ča smo!
Razumijmo zemľja da smo![4]

---

1 H. Kowalewicz, W. Kuraszkiewicz *Staropolska pieśń maryjna na nowo odczytana*, w: „Archiwum Literackie" t. XVI (*Miscellanea staropolskie 4*), red. R. Pollak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 13. Tajemnicę, dlaczego literę „t" w wyrazie „naświę(t)sza" H. Kowalewicz z W. Kuraszkiewiczem ujęli w wydaniu z 1972 roku w nawias okrągły, ponieśli ze sobą do grobu. W rękopisie ten wyraz jest zapisany „naswyanscha", czyli litery „t" temu zapisowi brakuje, i zgodnie z dyrektywami *Zasad wydawania tekstów staropolskich. Projekt* (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 39) obowiązkiem wydawcy jest brakującą literę lub wyraz ujmować w nawias kątowy < >. Użył go w swojej antologii M. Korolko w zmienionym, drugim wydaniu antologii *Średniowieczna pieśń religijna polska* (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 131, BN I 65) i jest to jedyna różnica w jego wydaniu. Krok dalej w uczytelnieniu tej linijki postawili W. Wydra i W.R. Rzepka, wydawcy dzieła *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543* (wyd. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2004, s. 239). Porównali oni odpis częstochowski z (jedynym znanym) wcześniejszym odpisem sieciechowskim (*Drobne zabytki języka polskiego XV wieku. Pieśni, modlitwy glosy*, wyb. i A. Brückner, Akademia Umiejętności, Kraków 1896, s. 218; transkrypcja Brücknera w jego wydaniu *Średniowiecznej pieśni religijnej polskiej*, Kraków 1923, s. 117, BN I 65), w którym pierwszym wyrazem w pierwszej linijce jest o wiele poprawniejsze *Thy*, ujęli końcowe *-ś* (w rękopisie błędnie *Tyssz*) w nawias prostokątny, oznaczający element uznany przez wydawcę za zbędny.

2 Podział na wersy został arbitralnie ustalony przez wydawców i nie pokrywa się z wierszami (linijkami) rękopisu.

3 A. Brückner *Średniowieczna pieśń*…, s. 117.

4 Cytuję za: B. Oczkowa *Chorwaci i ich język. Z dziejów kodyfikacji normy literackiej*, Lexis, Kraków 2006, s. 110. Pieśń pochodzi z 1380 roku. Dosłowny polski przekład

## Przyczynki

Niejaki kłopot w trzecim wersie sprawia stawiany zgodnie przez wszystkich wydawców myślnik przed „milczysz". Kłopot dlatego, że mamy tu do czynienia z dwoma zdaniami: „milczą" i „milczysz". Pierwsze mówi o wszystkich świętych, drugie o Maryi. Postawiwszy myślnik przed „milczysz", uznają dotychczasowi wydawcy, iż „milczysz wszegdy", czyli „zawsze". „Milczysz wszegdy" ty, Maryjo, która gdyś się w pierwszym wersecie modliła, wtedy i wszyscy święci się w wersecie drugim modlili. Z gramatycznego (i każdego innego) punktu widzenia najsensowniejszym uzupełnieniem jest zdanie, które znaczy „kiedy ty milczysz, zawsze i oni milczą". Czyli znowu zdanie czasowe[5], tyle że bezspójnikowe, a takich nie zna ani *Zarys składni polskiej* Zenona Klemensiewicza[6], ani *Historia składni języka polskiego* Krystyny Pisarkowej[7], ani *Encyklopedia języka polskiego*[8], ani – co w tym wypadku najistotniejsze – *Zapomniane konstrukcje składni staropolskiej*[9]. *Zapomniane konstrukcje*…, które z pewnością miały na uwadze zarówno przejęte przez Klemensiewicza[10] ze składni Jana Łosia[11] dwa XIV-wieczne przykłady z rot poznańskich[12], jak i Łosiów przykład z *Żywotu św. Błażeja*: „dobrzeście poczęły, dobrze doskonajcie"[13]. Wszystkie trzy przykłady można z tym samym powodzeniem uznać za najzwyklejsze zdania współrzędne bezspójnikowe i zapewne dlatego autorzy

---

Oczkowej i jej syna Piotra Oczki brzmi: „Tu pomyślmy, bracia, czymśmy! Zrozumiejmy, prochem żeśmy".

5 Czego najlepszym dowodem rękopis sieciechowski, w którym czytamy: „milczysz a gdy" (*Średniowieczna pieśń*…, s. 117).

6 Zob. Z. Klemensiewicz *Zarys składni polskiej*, PWN, Warszawa 1969, s. 86-87.

7 Zob. K. Pisarkowa *Historia składni języka polskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984, s. 231-234, 236, 244.

8 Zob. *Encyklopedia języka polskiego*, red., wstęp S. Urbańczyk, M. Kucała, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999, s. 445-446 (hasło: *Zdanie podrzędne okolicznikowe*).

9 Zob. *Zapomniane konstrukcje składni staropolskiej. Wybór przykładów*, opr. Z. Klemensiewicz, K. Pisarkowa, J. Konieczna-Twardzikowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966, s. 31-34.

10 Zob. Z. Klemensiewicz, T. Lehr-Spławiński, S. Urbańczyk *Gramatyka historyczna języka polskiego*, PIW, Warszawa 1981, s. 476.

11 J.N.P. Łoś *Krótka gramatyka historyczna języka polskiego*, K.S. Jakubowski, Lwów 1927, s. 355.

12 Ani J. Łoś, ani Z. Klemensiewicz ich nie lokalizują. Chodzi o roty z 1396 roku („Jako Staszek wyszedł, nie uczynił swemu opiekadlniku nijedne prawiony" Pozn nr 196) i z 1399 roku („Jako Adamowa jest za swym mężem burgmistrzem poznańskim, nigdy nie otjednana jej rzecz z Gryżyńskim" Pozn nr 397; skrót „Pozn" – zob. *Opis źródeł „Słownika staropolskiego"*, red. W. Twardzik, współpr. E. Deptuchowa i L. Szelachowska-Winiarzowa, Lexis, Kraków 2005, s. 130).

13 Zob. J. Łoś *Krótka gramatyka*…, s. 355. Zob. też *Opis źródeł*…, s. 34.

*Zapomnianych konstrukcji*… o nich milczą. Ostatni XV-wieczny przykład Łosia pochodzi z *Biblii królowej Zofii* (Jud 9, 53): „Tedy jena niewiasta złomkiem żarnowowym z gory rzuci, ugodziła w głowę Abimelechowę". To zdanie łatwiej uzasadnić jednak za pomocą *legis Durani*[14], czyli uznać, że rozpoczynająca kolejny wyraz litera „v-" („vgodzila") oznacza równocześnie tylko z pozoru brakujące końcowe „-v" poprzedniego wyrazu („rzucy")[15]. Mocną stroną takiego właśnie uzasadnienia jest fakt, że zarówno w podstawie łacińskiej polskiego „rzuci" jest łaciński imiesłów *iaciens*, jak i w podstawie czeskiej imiesłów czeski *vrhši*[16]. Nie ma nawet cienia wątpliwości, że polski tłumacz *Biblii królowej Zofii* z języka czeskiego znał obydwa języki doskonale.

Podawszy w wątpliwość średniowieczne zdania uznane przez Łosia i młodego Klemensiewicza za czasowe bezspójnikowe i znalazłszy niewątpliwie takie właśnie zdanie podczas nowej interpretacji omawianej pieśni, ufam, że nowe interpretacje innych dawnych zabytków nie pozwolą mu czuć się zbyt długo osamotnionym.

## 2.

Henryk Kowalewicz i Władysław Kuraszkiewicz, wydawcy częstochowskiego odpisu pieśni *Maryja, czysta dziewice*…, wersom 19-27 zaproponowali następującą transkrypcję:

> Abychom na tem kazaniu
> K swemu bożskiemu poznaniu;
> Po tem zawitaniu,

14 Termin ukuty przez Ireneusza Bobrowskiego (*Lex Durani*, „Polonica" 2005 t. 24-25, s. 382-383). Bobrowski, opisując podstawową zasadę skracania tekstów staropolskich, o jakiej pisałem w książce *O uważniejszym aniżeli dotychmiast tekstu staropolskiego czytaniu i jakie z niego pożytki płyną rozprawa śliczna i podziwienia godna* (Wydawnictwo IJP PAN, Kraków 1997), streszcza tę zasadę następująco: „Jeżeli początek następnego (po spacji) wyrazu zaczyna się tym samym znakiem (znakami), którym (którymi) kończy się wyraz poprzedni, znak (znaki) możesz zapisać tylko raz – albo na początku drugiego wyrazu, albo (rzadziej) na końcu pierwszego wyrazu" (*Lex Durani*, s. 382).

15 Wyrazy z rękopisu cytuję za: *Biblia królowej Zofii (Szaroszpatacka) wraz ze staroczeskim przekładem Biblii*, wyd. S. Urbańczyk i V. Kyas, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965-1971, s. 335.

16 Tamże. Może nie od rzeczy będzie tu informacja, że obydwaj XVI-wieczni tłumacze Biblii na język polski z Wulgaty Hieronimowe *iaciens* przekładają polskim imiesłowem. Wujek: „zrzuciwszy, uderzyła", Leopolita: „zrzuciwszy i ugodziła". Co się tyczy tego drugiego, o spójnikowym połączeniu imiesłowowego równoważnika zdania ze zdaniem pisano kilkakrotnie, jednak zdaniem piszącego te słowa daleko nie wszystko, co by jeszcze napisać należało.

Zgotowano jest wszem dobrym
A osobnie Bogiem szczodrym[17].
Pozdrów pozdrowienim
Z nas każdy. Tym pozdrowi ją
Anjoł, gdyż naświętszą wieci:
[Rzkąc][18] „Zdrowa jeś Maryja".[19]

Poczynając od „Zbychom", czyli „abyśmy" w pierwszym wersie, której to końcówce „-chom" brak czasownika, przez zupełnie niezrozumiałe „swemu bożskiemu" w wersie drugim zakończonym tajemniczym średnikiem – a przecie średnik to prawie kropka – po „zgotowano jest" transkrypcja wydawców jest jedynie oddaniem współczesną pisownią pisowni średniowiecznej bez śladu refleksji, czy przedstawiony przez nich tekst ma jakikolwiek sens[20]. Gdy tymczasem, choćby mu się przez najczulsze teleskopy przyglądać, sensu żadnego się w nim nie dopatrzysz. Skutkiem tego procederu wmówili poecie, o którego wyrafinowaniu artystycznym i kunszcie poetyckim pisałem dopiero co, że bez ładu i składu plótł i bajdurzył.

Wiesław Wydra i Wojciech R. Rzepka, autorzy *Chrestomatii staropolskiej*, wymienionym wersom nadają nieco (ale tylko nieco) odmienny kształt:

Abychom na tem kazaniu
<Przyszli> k [swemu] Bożskiemu poznaniu,
Po tem zawitaniu.
Zgotowano jest wszem dobrym

17 Autorka najpełniejszej syntezy polskiej literatury średniowiecznej Teresa Michałowska (*Średniowiecze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 342) nazbyt zaufała poznańskim wydawcom i przedrukowała ostatnie trzy wersy według ich wydania. Szerzej o kontekstach pieśni pisze Michałowska na s. 376-377.

18 Dlaczego Kowalewicz i Kuraszkiewicz „rznąc" ujmują w nawias prostokątny oznaczający najprawdopodobniej (zob. przypis 1) wyraz, który oznacza, iż wydawcy uznają go za zbędny, dociec nie sposób. Przecie czasownik „wiecić", mimo że w średniowiecznej polszczyźnie hapaks legomenon, którego aoryst „wieci" znaczy „ogłosił, nazwał", jest jednym z wielu czasowników mówienia (*verba dicendi*), przed którymi imiesłów „rzekąc", „rznąc" występował często niemal w każdym dawnym tekście. O takich właśnie „rzekąc" pisałem niedawno w artykule *Jak czytać to, czego nie ma w zachowanych strzępach „Kazań świętokrzyskich"*, w: *Z dziejów opactwa świętokrzyskiego. Materiały z konferencji naukowej, Kielce, 1 czerwca 2006 r.*, red. M. Derwich, K. Bracha, Oficyna Wydawnicza Dom Środowisk Twórczych–Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce 2007, s. 181-182.

19 H. Kowalewicz, W. Kuraszkiewicz *Staropolska pieśń maryjna*…, s. 13. Ich transkrypcję literalnie powtórzył M. Korolko w II wydaniu zmienionym antologii *Średniowieczna pieśń*… (s. 131).

20 Gdy S. Borawski pisze: „zupełnie zaś poprawne wydanie zawdzięczamy autorom omawianego artykułu" (*Kilka uwag o mało znanej staropolskiej pieśni maryjnej*, „Pamiętnik Literacki" 1976 z. 4 t. LXVII, s. 189), nie mogę nie uznać, że człek z niego pobłażliwy i nazbyt wyrozumiały.

A osobnie Bogiem szczodrym[21].
Pozdrowi pozdrowienim
Z nas każdy. Tym pozdrowi ją
Anjoł, gdyż naświętszą wieci,
Rzkąc: „Zdrowa jeś Maryja.[22]

Należą się im pochwały za dwie bardzo istotne emendacje w wersie 20., a mianowicie że wziąwszy w rachubę wcześniejszy i tu poprawniejszy odpis sieciechowski (zob. przypis 1 – dlaczego nie uczynili tego ich mistrzowie, którzy oba odpisy znali, odgadnąć nie sposób) przywrócili temu wersowi w nawiasach kątowych zgubiony przez kopistę częstochowskiego rękopisu czasownik „przyszli" i że ujęli w nawias prostokątny, czyli wyrzucający, niedorzeczne, *ergo* zbędne i wypaczające sens tekstu „swemu". Niestety, mimo że obaj są moimi przyjaciółmi, jednak podobnie jak pierwszy z nich posłuszny będąc dewizie *sed magis amica veritas*[23], na powyższych pochwałach muszę poprzestać i wadzić się z nimi o ich własną nazbyt nowatorską w stosunku do poprzedników kropkę na końcu wersu 21. i o ich odziedziczonym po mistrzach i po Korolce „zgotowano jest". O którym już w 1896 roku, wydając pieśń z rękopisu sieciechowskiego, w którym jest tak samo wadliwy zapis (*gest*), pisze Brückner: „*Zgotowano jest* strofy ósmej odnosi się do poznania boskiego strofy siódmej"[24]. Kiedy wielki Brückner zdał sobie sprawę, że „jest" w tym wersie to błąd, nie dowiemy się najprawdopodobniej już nigdy[25], natomiast fakt, iż zdał sobie z tego sprawę wydając ćwierć wieku później w 1923 roku *Średnio-*

21 Jakoż mój artykuł dotyczy przede wszystkim stosunków międzyzdaniowych, uznaję za wskazane staropolskie „Bogiem szczodrym", czyli „szczodrym, hojnym ze względu na Boga // mającym na uwadze Boga" objaśnić tylko w przypisie. Z. Klemensiewicz (*Zarys składni polskiej*, s. 429, przypis 10) nazywa taki narzędnik okolicznikiem przyczyny. Szczegółową i dobrze uzasadnioną analizę taką samą funkcję mającego narzędnika „Bogiem sławiena" z Bogurodzicy przedstawiła Z. Wanicowa w artykule *Wokół rozumienia 1. zwrotki „Bogurodzicy"*, „Język Polski" 2005 t. LXXXV, s. 100-102. Jeśli Klemensiewicz (*Zarys składni polskiej*, s. 423) uznał „Bogiem sławiena" za formę „dopełnienia sprawcy stanu przy czasowniku w stronie biernej", znaczy to, że uwierzył jakiejś wcześniejszej, dziś już nieaktualnej, interpretacji Bogurodzicy.

22 W. Wydra, W.R. Rzepka *Chrestomatia staropolska*…, s. 239.

23 W. Wydra jako autor artykułu *„…Sed magis amica veritas". Abrewiacje w średniowiecznych tekstach polskich* („Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności" 2005 t. LXVII, s. 16-19) najlepiej wie, co mam tutaj na myśli.

24 A. Brückner *Średniowieczna pieśń*…, s. 219.

25 Bibliografie opracowań tej pieśni o właściwym przez niego późniejszym rozumieniu „jeż" (a nie „jest") nie informują. W swojej *Literaturze religijnej w Polsce średniowiecznej* (Warszawa 1902, s. 175) pieśni *Maryja, czysta dziewice*… A. Brückner poświęca jedynie kilka drobnych uwag natury ogólnej.

*wieczną pieśń religijną polską* z poprawnym „zgotowano jeż”[26], musi budzić najwyższy podziw. Takie samo inwersyjne „jeż”, jakie wcześniej było „kiegdy” i „tegdy”.

Tu przystoi mi przyznać, że nie dla niskich sadystycznych pobudek napisałem, com napisał, by filologów poznańskich za borowe szyszki mieć[27] i by tylko im dogryźć. Godzi się bowiem ze wstydem uderzyć także w krakowskie piersi i w krakowskich wydawców, którzy nie wiedzieć jakim złym duchem zawiedzieni, postawiwszy kompromitującą ich kropkę po „szczodrym”[28] sprawili, że zdanie podrzędne rozpoczęte od „abychom… przyszli” zawisło w powietrzu i stało się ułomne oraz pozbawione zdania głównego, którym jest późniejsze w porządku tekstu „pozdrowi pozdrowieniem z nas każdy”.

Że zaimek „ten” mógł w staropolszczyźnie wprowadzać zdania podrzędne, po raz pierwszy syntaktycy mogli się dowiedzieć dopiero w 1966 roku, gdy ukazał się zeszyt *Zapomnianych konstrukcji składni staropolskiej*[29], w którym na końcu zdań podrzędnych rozwijających znajdujemy po kilkudziestu przykładach zdań względnych jedno zdanie wskazujące[30]: „Potem Set miał syna, temu jimię było Enos” (Gen 4, 26)[31]. Autorzy Zapomnianych konstrukcji jakby nie do końca dowierzali

---

26 A. Brückner *Średniowieczna pieśń…*, s. 117.

27 Chętnego, który rad by się dowiedział, co znaczy fraza „za borowe szyszki mieć” odsyłam do *Słownika Jana Mączyńskiego* z 1564 roku (zob. *Ioannis Mączyński Lexicon Latino-Polonicum*, ed. R. Olesch, Böhlau Verlag, Köln–Wien 1973, hasło: *Floccus*, k. 131a 25-26). Zob. też *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967, s. 326, hasło: *Borowy*. Zob. też *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, t. 4, red. M. Plezia, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975-1977, hasło: *Floccus*, szp. 254, i t. 7, red. K. Weyssenhoff-Brożkowa, Wydawnictwo IJP PAN, Kraków 1992-2001, hasło: *Parvipendo*, szp. 132.

28 Taką znajdziemy w *Bibliotece zabytków polskiego piśmiennictwa średniowiecznego*, Instytut Języka Polskiego PAN, Kraków 2006 (publikacja multimedialna – płyta DVD). Podobnie kropkę po „szczodrym” widzimy w drugim i trzecim wydaniu antologii *Literatura staropolska. Wybór tekstów*, t. 1: *Poezja*, wyb. i oprac. P. Borek i R. Mazurkiewicz, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006, s. 64. Takąż samą spotkamy w: *Przedziwna Matka Stworzyciela Swego. Antologia dawnej polskiej poezji maryjnej*, wyb., opr. i wstęp. R. Mazurkiewicz, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 2008, s. 27. Myśl, że to nie kropka, lecz przecinek, wyłoniła się z głowy współwinowajcy Mazurkiewicza niczem Atena z głowy Zeusa dzięki towarzyszącej nam flaszce szlachetnej staropolskiej soplicy podczas rozbioru ostatnich zwrotek pieśni *profundo vespere, dum festum Corporis Christi celebrabatur, die XXII mensis Mai A. D. MMVIII*.

29 *Zapomniane konstrukcje…*

30 Tamże, s. 47. Tu się autorzy zagalopowali, zapewne zasugerowani „wskazującością” zaimka „ten”. Bytu o nazwie „zdanie wskazujące” żadna synteza polskiej składni nie zna.

31 *Zapomniane konstrukcje…*, s. 47. Zdanie pochodzi z karty 3d *Biblii królowej Zofii*. Podobnie jak w przypisie 15, przytoczę obydwa XVI-wieczne tłumaczenia tego

jego istnieniu, o czym zdaje się świadczyć rzadko przez nich stosowany przypis, zawierający podstawę łacińską tego zdania, będącego przekładem Wulgaty św. Hieronima: „Sed et Seth natus est filius, q u e m v o c a v i t Enos”[32], która jednoznacznie wskazuje jego podrzędność.

Trzeba było dziewięciu lat, by u początków sporządzania indeksu wyrazowego do *Rozmyślania przemyskiego*[33] podobne przykłady z tego zabytku, wychynąwszy na powierzchnię, zostały opisane w im właśnie poświęconym artykule[34]. Tego typu przykładów znaleźli i przytoczyli autorzy kilkanaście, wyróżniając wśród nich zarówno zdania uzupełniające typu: „Błogosławion, ten będzie używać chleba w krolestwie bożym” – „beatus, qui manducabit panem in regno Dei (Luc 14, 15; 382/7[35]), jak i – podobne do cytowanego na początku zdania z *Biblii królowej Zofii* – rozwijające typu: „Bo ja mam począć dziewkę <…>, taż pocznie krola niebieskiego” – „ego quia filiam sim a te conceptura…, quae filia concipiet parietque regem” (VR[36] 351. 353). Charakterystyczną ich cechą jest to, że w każdym zdaniu, do którego dysponujemy podstawą łacińską, są nią różne deklinacyjne formy łacińskiego zaimka względnego *qui* – „który”, „jaki” – wprowadzającego zdania podrzędne. Z czasem występujące w funkcji zaimka względnego wprowadzającego zdania podrzędne polskie zaimki „ten” i „tenże” zyskały sobie pełne prawo obywatelstwa w nauce dzięki *Słownikowi staropolskiemu*[37].

---

zdania. Zarówno Leopolita, jak i Wujek przekładają je: „Ale i Setowi narodził sie syn, ktorego nazwał Enos”.

32 Tamże.

33 Autorzy korzystali wtedy z wydania: *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa, tzw. przemyskie. Podobizna rękopisu*, wyd. i wstęp S. Vrtel-Wierczyński, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1952, cytaty podając we własnej transkrypcji. W pół wieku później ukazało się w serii „Monumenta linguae Slavicae dialecti veteris fontes et dissertationes” (t. 40 i 41) nowe krytyczne wydanie: *Rozmyślanie przemyskie. Transliteracja, transkrypcja, podstawa łacińska, niemiecki przekład*, t. 1-2, wyd. F. Keller i W. Twardzik, Weiher, Freiburg 1998-2000.

34 J. i W. Twardzikowie *Osobliwa funkcja zaimków „ten” i „tenże” w staropolszczyźnie*, „Język Polski” 1995 t. LV, s. 94-96. Dziś z niejakim rozrzewnieniem przychodzi stwierdzić ówczesną nieśmiałość autorów, którzy miast nazwać tę funkcję po imieniu, nazwali ją „osobliwą”.

35 Cyfra przed ukośną kreską oznacza kartę rękopisu, zaś cyfra po niej wiersz. Podobnie jak w przypisie 15. przywołam na świadectwo Leopolitę i Wujka, którzy zgodnie tłumaczą „błogosławiony, ktory będzie jadł chleb w krolestwie bożym”.

36 *Vita beatae virginis Mariae et salvatoris rhytmica*, hrsg. von A. Vögtlin, Tübingen 1888, s. 19-20. Cyfry na końcu oznaczają wersety poematu.

37 Zob. *Słownik staropolski*, t. IX, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982-1987, s. 145-146 (hasło *Ten*)i s. 148 (*tenże*). Autorzy obu haseł znaleźli jeszcze kilka innych przykładów z *Rozmyślania przemyskiego*, które przeoczyli autorzy artykułu (zob. przypis 34), i bardzo instruktywny przykład „tychże” tłumaczące łac. *quorum* (zob. s. 148) z XIV odpisu kanonu mszy św., któremu to *quorum* w innych odpisach kanonu odpowiada polskie „ichże”, „których” i „ktorychże”.

## Przyczynki

Dlaczego opowiadam dzieje staropolskiego zaimka względnego „ten"? Otóż dlatego, że długa nieświadomość, iż takowy istniał, sprawiła, że wszyscy dotychczasowi wydawcy pieśni *Maryja, czysta dziewice…* odpowiedni jej fragment przestankowali (czyli interpretowali – nigdy dość powtarzać, że interpunkcja to interpretacja, czyli właściwe rozumienie tekstu, jaki się wydaje) następująco:

> Pozdrowi pozdrowienim
> Z nas każdy. Tym pozdrowi ją
> Anjoł, gdyż naświętszą wieci,
> Rzkąc: „Zdrowa jeś Maryja".

Przecie zaimkowi „tym", jeśli się pamięta, że w średniowieczu mógł on być zaimkiem względnym, o wiele w tym zdaniu bardziej do twarzy, gdy uznać, że w przytoczonym zdaniu znaczy on „którym" i że rozwija „pozdrowienim" z poprzedniego zdania głównego[38], dlatego kropka przed nim nie jest najwłaściwszym rozwiązaniem. Tedy w najnowszym wydaniu *Biblioteki zabytków*…[39] kropka po „każdy" zastąpiona została sensowniejszym niż ona przecinkiem.

Na koniec kilka zdań natury ogólnej. Wydawca średniowiecznych zabytków zobowiązany jest pamiętać, że niemal wszystko, co nam zostało w spadku po średniowiecznym piśmiennictwie (może z wyjątkiem *Biblii królowej Zofii*, co sam Wiesław Wydra przyznał przed kilku laty na Kongresie Mediewistów w Lublinie), to są kopie, a nie oryginały, dlatego wystrzegać się musi jak ognia ślepej wiary w odpisy średniowiecznych kopistów. Byli ludźmi uczonymi i piśmiennymi, ale tylko ludźmi z przyrodzonymi rodzajowi ludzkiemu wadami i ułomnościami.

---

38 Niefrasobliwość wydawców częstochowskiego odpisu tej pieśni jest zaiste wzruszająca. Gdy J. Łoś w 1915 roku szczegółowo analizował wcześniejszy, z początku XV wieku, wydany przez A. Brücknera jej petersburski odpis (przypomnę: porównywany, wydawałoby się: szczegółowo, przez H. Kowalewicza i W. Kuraszkiewicza w ich wydaniu odpisu częstochowskiego), o omawianym tu fragmencie, niemal nieróżniącym się od tego ostatniego, pisze: „ostatnie cztery wiersze czytamy: «pozdrów pozdrowienim z nas każdy, tym (zam. «Jim», tj. którym) pozdrowi (pozdrowił) ją anioł, gdy naświętszą wieca (powitał), rzkąc (nazywając) ją zdowaś Marya»" (J. Łoś *Przegląd językowych zabytków staropolskich do r. 1543*, Akademia Umiejętności, Kraków 1915, s. 391). Sąd swój słowo w słowo powtórzył Łoś siedem lat później w drugim poprawionym wydaniu *Przeglądu…*, zob. *Początki piśmiennictwa polskiego (przegląd zabytków językowych)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1922, s. 404. Nieświadom jeszcze wtedy, że zaimek „ten" może wprowadzać zdania podrzędne, wszelako czujący staropolszczyznę jak najczujniejszy pies myśliwski, nie ma Łoś cienia wątpliwości, że po „każdy" takiego właśnie zdania należy oczekiwać.

39 *Biblioteka zabytków polskiego piśmiennictwa…* Kropkę po „każdy" w drugim wydaniu antologii *Literatura staropolska. Wybór tekstów*, t. 1: *Poezja*, s. 164, zastąpił przecinkiem blisko z Pracownią Języka Staropolskiego IJP PAN związany Roman Mazurkiewicz w trzecim wydaniu tej antologii (Kraków 2006, s. 64). Takoż samo postąpił w: *Przedziwna Matka Stworzyciela Swego…*, s. 27.

Mylili się nie raz i nie dziesięć razy. Świętym obowiązkiem odpowiedzialnego wydawcy dawnych tekstów jest pamiętać o tym nieustannie i ich wady zgodnie z własną wiedzą naprawiać. Nie wystarczy niedoskonałej średniowiecznej pisowni jedynie oddawać pisownią dzisiejszą, a taki grzech popełniali często nasi mistrzowie[40]. Obowiązkowi temu powinna również towarzyszyć świadomość, że wydawany przezeń zabytek bywał już ogłaszany lub komentowany wcześniej. Naszym mistrzom należy się od nas, którzyśmy zostali przez nich wykształceni, cześć i wdzięczność, ale jednak nie bałwochwalcza, i nie bójmy się nie zgadzać się z nimi wtedy, gdy dzięki postępowi wiedzy wiemy o staropolszczyźnie więcej, niż wiedzieli oni. Żywiłbym dziwną pewność, że gdy spoglądają z zaświatów na naszą niejednokrotną niezgodę z nimi, nie tylko nie mają nam jej za złe, ale są dumni, że ich trud w wychowaniu nas jako swoich następców nie poszedł na marne. Pamiętajmy, że gdy nam się nie uda sprostać temu, czemu sprostać powinniśmy albo czemu sprostać nie potrafiliśmy, a gdy potrafią temu podołać nasi bogatsi w wiedzę następcy, choćby najniemiłosierniej się z nami obeszli, jedynie nasza wdzięczność będzie się im od nas należała, *si vita comes fuerit*, to jeszcze na tym świecie, jeśli zaś nie, na onym (jeżeli takowy istnieje).

Jeżeliby czytelnik powyższych moich utyskiwań na wcześniejszych wydawców rad wiedzieć, jaki właściwy moim zdaniem kształt cztery końcowe zwrotki omawianej pieśni powinny przybrać, oto i on:

Ty[ś] naświę<t>sza modlisz kiegdy,
Modlą wszytcy święci tegdy,
Milczą – milczysz – wszegdy.

Abychom na tem kazaniu
<Przyszli> k [swemu] bożskiemu poznaniu
Po tem zawitaniu,

Zgotowano jeż wszem dobrym,
A osobnie Bogiem szczodrym,
Pozdrowi p[r]ozdrowienim
S nas każdy, tym pozdrowi ją
Anjoł, gdyż naświętszą wieci
Rzkąc: Zdrowa jeś Maryja.

40 Mój rówieśnik z czasu studiów, orientalista Franciszek Bocheński (potomek tych znanych Bocheńskich) chętnie mawiał (a może cytował) stosowny tutaj dwuwiersz: „Czasem gdy mistrz szcza, / uczeń przewyższa mistrza".

# Abstract

**Wacław TWARDZIK**
**Institute of Polish Language of the Polish Academy of Sciences (Kraków)**

## How to Properly Understand the Last Four Stanzas of Old-Polish Song *Maryja, czysta dziewice…* (As Opposed to Corrupt Understanding Prevalent till Recently)?

Research conducted heretofore on Polish mediaeval poetry has highlighted two of its masterpieces, the *Bogurodzica* (The Mother of God) and *Lament świętokrzyski*. Having completed his labour on reinstating the appropriate shape of the last four stanzas of the song in question, the author opts for adding up to the picture this third masterpiece which is not so much younger than *Bogurodzica*.

# Archiwalia

**Jan BŁOŃSKI**

## Między buntem a ucieczką. *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza

### Wstęp[1]

*Ferdydurke*, mimo że liczy sobie zaledwie trzynaście lat (fragmenty pierwszej wersji zostały ogłoszone w „Skamandrze" w 1936 r.[2]), posiada już swoją historię. Chodzi nam mianowicie o dzieje recepcji tej książki. Pomijamy już charakterystyczną różnicę pomiędzy zbyciem lub wydrwieniem Gombrowicza przez ważniejszą większość przedwojennej krytyki, a stosunkowo wysokim miejscem przyznanym mu milcząco, jakby automatycznie, po wojnie. Ważniejsze jest współistnienie w krytyce dwóch sprzecznych ze sobą poglądów na *Ferdydurke*: pierwszy – nie godząc się zresztą na jej końcowe wnioski – widzi w niej duże znawstwo psychologiczne sytuacji społecznej człowieka, wsparte o solidne tło podbudowy filozoficznej; drugi dostrzega przede wszystkim „Ferdydurkizm": grymas, drwinę, pasję satyryczną i nihilistyczne wnioski końcowe. Obydwa poglądy – w ostatecznym rachunku – są w pewnym sensie słuszne; próbą odpowiedzi na pytanie, jakim sposobem mogą współżyć będzie szkic poniższy.

---

1 Maszynopis tekstu opatrzony odręcznym dopiskiem autora: „1949 Zjazd Polonistów nie drukowane w „Tw[órczości]" bo zakazane po cichu".

2 Informacja nieścisła: *Ferdydurke* ukazała się nakładem Towarzystwa Wydawniczego „Rój" w Warszawie w 1937 r. (z datą 1938); drukowane wcześniej fragmenty to: *Filodor dzieckiem podszyty* („Gazeta Polska" 1935 nr 49, 50); *Skazić urok nowoczesnej pensjonarki. (Z powieści „Ferdydurke")* („Studio" 1936 nr 2); *Lekcja łaciny. Fragment z powieści „Ferdydurke"* („Czas" 1936 nr 354); *Podglądanie i dalsze zapuszczanie się w nowoczesność* („Wiadomości Literackie" 1937 nr 43).

*Ferdydurke* jest książką trudną, bo zawiera w sobie jednocześnie traktat psychologiczny, satyrę społeczną i *sui generis* wyznanie wiary; ten właśnie punkt ostatni jest najczęściej źródłem sporów i kontrowersji. Żeby móc jednak rozstrzygnąć wagę jego znaczenia i osadzić go w kontekście społecznym dwudziestolecia, odbyć będziemy jeszcze musieli dłuższą wędrówkę w głąb i w szerz wszystkich sfer *Ferdydurke*. Ale o tym po tym. Najpierw wyznanie.

## Trzy źródła absurdu

Bardzo ważna dla zrozumienia sensu książki jest okoliczność, że Gombrowicz, bohaterem *Ferdydurke* uczynił człowieka bez przydziału; trzydziestoletni nic:

> Kim byłem? Trzydziestoletnim graczem w bridża? Jakaż była moja sytuacja? Chodziłem po kawiarniach i barach, spotykałem się z ludźmi, zamieniając słowa, czasem nawet myśli, ale sytuacja moja była niewyjaśniona i sam nie wiedziałem czym człowiek, czym chłystek i tak na przełomie lat nie byłem ani tym, ani owym, byłem niczym…[3]

Ten bohater, dziwnym trafem do „trzydziestolatka" doprowadzony niby młodzieniec, dość inteligentny, aby móc zrozumieć i krytycznie ocenić swoją sytuację, dość słaby, aby nie móc światu przeciwstawić własnej racji, wybiera się (a raczej zostaje wepchnięty) w wędrówkę po świecie, tym świecie, dla którego chce zostać „dorosłym". Wie też, że stanie się takim, jaki jest ten świat koło niego, bo podlega, jak wszyscy, „prawu gęby", prawu przystosowania i wepchnięcia w stworzone przez innych maski. Pełni więc funkcję medium, idealnego receptora rzeczywistości. Wiemy, co w tej wędrówce po rzeczywistości znalazł; wiemy, że ani swojej, ani żadnej innej „gęby" nie ocalił, ucieka przecież z „gębą w rękach". Ten świat, przez który przeszedł komiczny i groteskowy dla człowieka uniezależnionego odeń i stojącego obok, staje się absurdalny i tragiczny nawet dla człowieka zmuszonego szukać w nim wzoru do naśladowania, widzącego w nim jedyną i konieczną do wchłonięcia treść życiową. Toteż z zupełną konsekwencją kompleksu „pupy" i „gęby" zostaną w ostatnich zdaniach książki zabsolutyzowane i podniesione do rzędu prawdy metafizycznej, własnego wyznania wiary: „nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed pupą nie ma w ogóle ucieczki"…

## Nieuchronność absurdu

W książce Gombrowicza na równi z „gębą" (która oznacza ucisk duchowy, wtłaczanie naszej osobowości w poglądy innych o niej) króluje „pupa", symbol niedoj-

3 W. Gombrowicz *Ferdydurke*, Kraków 1987 (wydanie w edycji *Dzieł*, t. 2, red. nauk. J. Błoński), s. 6-7: „bo czymże byłem? Trzydziestoletnim graczem w bridża? Pracownikiem przypadkowym i przygodnym, który załatwiał drobne czynności życiowe i miewał terminy? Jakaż była moja sytuacja? Chodziłem po kawiarniach i po barach, spotykałem się z ludźmi zamieniając słowa, czasem nawet myśli, ale sytuacja była nie wyjaśniona i sam nie wiedziałem, czym człowiek, czym chłystek; i tak na przełomie lat nie byłem ani tym, ani owym – byłem niczym".

rzałości, drwiny i absurdu. „Drwina stanowi świadectwo widzenia zła i równocześnie bezsilności w usunięciu jego przyczyn" – pisze Kazimierz Wyka właśnie *à propos* Gombrowicza[4]. Powstaje jednak pytanie, czy i dlaczego Gombrowicz nie mógł wydostać się z zakreślonego wokół siebie zaczarowanego koła absurdu. Istotna odpowiedź na to pytanie leży na gruncie badań genetycznych nad literaturą dwudziestolecia i tam też znajdzie [się] odpowiedź. Tymczasem ograniczmy się do zbadania odpowiedzi, udzielonej przez samego autora. Absurd jest u Gombrowicza jak gdyby zemstą rzeczywistości, powstaje w punkcie zetknięcia konieczności „życia dla innych" z rzeczywistością, jest więc w tym zespole pojęć nieuchronny, bo zarówno prawa „gęby", jak i rzeczywistości zmienić się nie da. Dlatego też rozwiązanie Gombrowicza, z góry zapowiedziane i pochwalone w przedmowie do *Filiberta dzieckiem podszytego* brzmi jak wykręt: „zawstydzić się i pójść do domu". W domu jednak prędzej czy później odnajdzie go groteskowe społeczeństwo w osobie swojego wysłannika, profesora Pimki. Przekleństwo absurdu jest w *Ferdydurke* rozprowadzone z konsekwencją, której się sam autor nie spodziewał.

## Na marginesie drwiny

Ale działania drwiny Gombrowicza nie można ograniczać do wniosków końcowych, do słynnego dwuwiersza:

> Koniec i bomba
> A kto czytał, ten trąba!

Stanowi on dominantę panującej w *Ferdydurke* aury psychicznej, aury, na którą składa się zresztą dużo celowej kpiny z czytelnika, będącej subtelną próbą obrony przed zbyt symplicystycznym odczytaniem dzieła, przed zdaniem go na łaskę i niełaskę „ciotkom kulturalnym". Sytuacja drwiny w *Ferdydurke* wyjaśnia nam poza tym sprzeczne sądy krytyki o Gombrowiczu. W dziele satyrycznym spora porcja drwiny pełni zawsze funkcję służebną, nie świadcząc bezapelacyjnie o anarchistycznym stanowisku autora. Tak też jest w tym wypadku: granica drwiny przynależnej do gatunku literackiego, a drwiny „ideowej" jest granicą ruchomą, zależy od odczytania. Słyszeliśmy kiedyś pewnego bardzo lewicowego literata, marzącego o satyrze na biurokrację, skrojonej na modłę Gombrowicza. *Ferdydurke* jest dobrą

4 Autor uogólnia rozważania Kazimierza Wyki, który w artykule *Tragiczność, drwina i realizm* pisał w związku z *Ferdydurke*: „Drwina służyła zawsze przede wszystkim demaskowaniu wmówień obyczajowych i społecznych i nie inną była jego drwina nam dostępna: drwina Gombrowicza. Jego *Ferdydurke* to nie tylko obłędna groteska, to zarazem w typie buffo i fanfaronady przeprowadzona krytyka i ostre widzenie form społecznych. Przypomnijmy tylko pobyt we dworze, obyczaj szlachecko-inteligencki w tej książce. Sam Gombrowicz nie dawał żadnego pozytywu, ale jak należy patrzeć, by przeciwnika demaskować aż do trzewi, uczył w sposób naprawdę wnikający w pamięć" („Twórczość" 1945 nr 3, cyt.: K. Wyka *Pogranicze powieści*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 28).

szkołą złośliwej obserwacji; jej zapładniająca funkcja będzie pozytywna właśnie dla owego – tylko w granicy ruchomego – punktu przejścia. Podobnie zapatruje się na tę sprawę Kazimierz Wyka, kiedy pisze o przydatności pisarstwa „drwiny" dla tworzącej się literatury realistycznej. Idziemy jednak za daleko. Wróćmy do naszej analizy, Do drugiego jej punktu – satyry społecznej.

## Trzy ostrza społecznej satyry

W *Przedmowie* do *Filidora dzieckiem podszytego* książkę swoją podciąga Gombrowicz pod mianownik „realizmu psychologicznego". Tego rodzaju twierdzenie zakłada szeroki zasięg sprawdzalności autorskiej wiedzy o świecie. Tak też jest w istocie. Rozpatrywana pod pewnym kątem widzenia jest *Ferdydurke* satyrą społeczną i to bodaj najcenniejszą, jaką w dwudziestoleciu napisano. Najcenniejszą podwójnie: Gombrowicz ze swych dobrych obserwacji wyciąga fałszywe wnioski, ale te fałszywe wnioski, to właśnie aura absurdalnej groteski, która pozwala mu z niebywałą gwałtownością odsłonić podszewkę pewnego międzywojennego świata. Z taką furią wyśmiać by mógł tylko ten, kto nie widział z niego wyjścia. Dowodem na to twierdzenie może być choćby Witkacy. Beznadziejność sytuacji pomnaża tu tylko rozpęd pasji demaskatorskiej.

Trzy są etapy drogi narratora przez świat: szkoła, stancja u Młodziaków, dwór. Każdy z nich kryje jednak pod powierzchnią faktów drwinę z ośrodków dyspozycyjnych społeczeństwa: szkoła to zsyntetyzowany tym razem *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, w innej instancji – atak na inteligencję; Młodziakowie – to kpiny z importowanego systemu obyczajowego, w ostatecznym rachunku – kpiny z pewnego typu mieszczaństwa; dwór, to odsłonięcie mitologii ziemiańskiego „żywota poczciwego" – w sumie – absurd feudalnego systemu rolnego w wieku XX. *Ferdydurke* jest typową książką o ruchomym dnie; jej elementy „grają" na rozmaitych piętrach znaczeń. Stąd łatwość interpretacji alegorycznej. Nie podtrzymując ryzykownego twierdzenia Jana Kotta, który w *Ferdydurke* dostrzega świadomy „złośliwy pamflet na epokę sanacyjną", a „w kończącym książkę realistycznym (?) mordobiciu zapowiedź września 1939 roku", postaramy się wykazać, które z tych nakładających się na siebie znaczeń są dla *Ferdydurke* najbardziej charakterystyczne, a dla dzisiejszego czytelnika najcenniejsze.

## Szkoła: nowy aspekt *Pamiętnika*

Dobrym przykładem wieloznaczności (w dodatnim sensie) *Ferdydurke* jest opis pobytu narratora w szkole. Krytycy i czytelnicy widzą w nim przede wszystkim pyszny pamflet na zrutynizowane, eklektyczne „wychowanie humanistyczne", „zamknięte w sztampach tak dalece wypadających poza życie, że ani uczniom, ani profesorowi nie mogą przejść przez usta mimo męczeńskiej gorliwości"[5]. Grote-

[5] Z. Kałużyński *Literatura buntu*, „Twórczość" 1949 nr 6. Przyp. autora.

skowemu obrazowi gimnazjum, w którym „ciało [pedagogiczne] jest staranne dobrane i wyjątkowo przykre i drażniące, nie ma tu ani jednego przyjemnego ciała, same ciała pedagogiczne", odpowiada na poziomie uniwersyteckim naukowy i honorowy pojedynek wyższego Syntety Filidora i znanego Analityka, profesora uniwersytetu, Colombo, ze szlacheckim przydomkiem Antyfilidora; kończy się on w sposób wysoce nieokreślony: „Obaj spojrzeli na siebie i nie wiedzieli tak bardzo – co? Co właściwie? Analiza właściwie zwyciężyła, ale równie dobrze mogłaby zwyciężyć synteza, i też by z tego nic nie było"… Profesorowie zabawiają się później, cisnąwszy karierę naukową, strzelaniem do żab i puszczaniem baloników, a na pytanie, dlaczego tak robią, odpowiadają, że „wszystko podszyte jest dzieckiem", śmiesznością. Niedojrzałością, wracając tak szerokim łukiem do rzeczywistości i podwórka gimnazjalnego.

Ale nie sposób dostrzec przyczyn i konsekwencji społecznych takiej pedagogii. Dla Gombrowicza szkoła to przede wszystkim p e p i n i e r a i n t e l i g e n c j i. Pod psychologiczno-fizjologicznymi powikłaniami okresu dojrzewania rośnie upiorny obraz inteligenckiej mądrości. W i e d z a b e z s a n k c j i r z e c z y w i s t o ś c i – oto choroba, na którą cierpią tu uczniowie i wszelkiego rodzaju profesorowie, jedni bardziej, drudzy mniej świadomie, ale zgodni w jednym: w wykręcaniu się od rzeczywistości „cząstką", maską, rozpaczliwie uproszczoną formułką. W szkole czy poza szkołą są zawsze jednacy: dzieje Miętusa, szkolnego kolegi narratora, są tego wystarczającym dowodem.

> Endecja – Bolszewizm – Faszyzm – Rycerze Miecza – Harcerze – Lechici – okazało się…, że wszyscy byli nadziani czyimiś gustami czy ideałami, kinem, romansem, gazetą. I dopieroż rozmaite typy chłopięcia, chłopaka, komsomolca, sportsmana, młodzika, młodzianka, łobuza, estety, filozofa, sceptyka wystrzelały nad pobojowiskiem i plwały na siebie okropnie…, bo te wszystkie ideały były bez wyjątku bezmiernie skąpe, ciasne, nieporęczne i niewydarzone; zatraciwszy wszelki kontakt z życiem i rzeczywistością, prasowani przez wszystkie odłamy, kierunki i prądy, traktowani wciąż pedagogicznie, otoczeni fałszem, dawali koncert fałszu.

Nie darmo szkoła wyrasta tu do apokaliptycznych rozmiarów, profesor Pimko łowi po mieście dorosłych i pakuje ich do wypróbowanego „zakładu" dyrektora Piórkowskiego, żeby zrobiono im dobrą „pupę", tj. utrzymano w stanie niedojrzałości, „upedagogicznienia". Nie darmo potoki szkolnej wiedzy wylewają się na przedmieścia, „idą w lud": „wre akcja oświatowa i liczne Pimki głosem sztucznie naiwnym i ciepłym, albo rubasznym, wesołym kształcą duszę właścicielom mydlarni, wykładając o obowiązkach i ucząc kochać Kościuszkę", wszystko to oczywiście „specjalnie uproszczone i przyrządzone dla maluczkich". Mistyfikacja intelektualna trwa, szkoła ogromnieje, zalewa cały kraj: „Gęba, gęba, wściekał się Miętus, zupełnie, jak u nas w szkole". Toteż takimi zabiegami pedagogicznymi zmaltretowani uczniowie zdolni są tylko do absurdalnego pojedynku na miny, pojedynku „czystego" idealisty, „chłopięcia" Syfona i Miętusa, który marzy o ucieczce do „parobka", żałosne karykatury Rimbaudowskich marzeń o życiu całym sobą, życiu

biologicznym, zwierzęcym jakby; wszyscy żyją tu pod wrażeniem zmowy Pimków, którzy za zadanie życiowe uważają utrzymanie kraju w stanie „zdrobnienia" i „upupienia". Z całej kultury zostaje tu tylko przeżuwanie kultury – jako środek i cel jednocześnie – oderwany od procesu ludzkiej walki o byt. Warto by skonfrontować to z tezami Brzozowskiego z *Legendy Młodej Polski*. Obraz kultury tworzonej i rozpowszechnianej przez klasę rzekomych speców od tej kultury właśnie, celebrujących obrzędy sztuki i nauki obok i ponad rzeczywistością na oczach ogłupionego, szczekającego na widok „miastowych" ludu, nie mógł – przepuszczony przez tryby diabelskiej maszynki Gombrowicza – wypaść inaczej.

## Zdemaskowanie „nowoczesnych"

Casus Młodziaków jest już łatwiejszy do rozplątania. Na pierwszym planie mamy dalszy, erotyczny tym razem, ciąg przygód wtrąconego w powtórną młodość narratora. Daje to autorowi możność pokazania skomplikowanych zabiegów, dążących do odzyskania własnej „gęby", zohydzonej przez sztubacką miłość do „nowoczesnej pensjonarki Młodziakówny, która nieświadomie – a raczej nie chcąc, automatycznie spełnia „upupiające" plany Pimki. Wszystko to nie wybiegałoby poza poruszany już krąg zagadnień, gdyby nie to, że Młodziakówna – jak jej rodzice – należy do wielkiego klanu „nowoczesnych". Czym jest owa „nowoczesność"? „Józiu – przewrotnie przestrzega narratora Pimko – nie bierz przykładu z tej nowoczesnej dziewczyny, nowego powojennego gatunku, z epoki sportów i jazzbandu". Gdzie indziej: „Brak szacunku, brak kultu przeszłości, dancing, kajak, Ameryka, instynkt chwili, *carpe diem*, wy, młodzi". Młodziakówna: „My, nowocześni, Liga Narodów, moralność wielkiej wojny"… Jesteśmy w domu. „Nowoczesność" Młodziaków to nic innego, jak odprysk wielkiej fali rewolucji obyczajowo-kulturalnej po pierwszej wojnie światowej. Rewolucji, która przyniosła za sobą pacyfizm, kult techniki (inżyniera właśnie), krótkie suknie, bridża, swobodę erotyczną, Boya i architektoniczny funkcjonalizm Ville Radieuse Le Corbusiera. „Epoka sportowo-bridżowo-dancingowa" – gniewał się Witkacy. „Cóż mogliśmy przeciwstawić wojnie my, pokolenie wychowane na Bugattich i wakacjach w Saint-Jean de Luz" – pisał ze smutkiem w dziesięć lat później Saint-Exupéry. Ale są prawdziwe i fałszywe nowoczesności, a nowoczesność Młodziaków była na pewno drugiego gatunku, była maską, utopią, „mieszczaństwem, filisterstwem…, Herbertem Georgem Wellsem tańczącym solo przed Chaplinem". Każdy etap wyzwalania się narratora z miłości do „nowoczesnej" jest zarazem etapem pokonywania i demaskowania „nowoczesności". W czasie pełnej zamętu nocy, w której narrator prowadzi Pimkę i drugiego „nowoczesnego", Kopyrdę, jednocześnie do sypialni Młodziakówny, inżynier, w którym kolejno obudzi się i instynkt własności, i drobnomieszczański strach przed skandalem, wystąpi w obronie honoru córki i skończy w taczającym się po pokoju kłębie ciał złożonym z własnej rodziny i nieproszonych gości, „nowoczesność" pokazała swe właściwe oblicze: oblicze wykrętnego, utopijnego kosmopolitycznego tricku, którym Młodziakowie usiłują doszlusować

do Europy i spod którego wyłażą w razie kłopotu klasowe przyzwyczajenia. Nie tak łatwo „nowoczesnością" wykręcić się od życia, tak, od życia właśnie.

## Mitologia w dworku

Wyzwolony od „nowoczesnej" i od Pimki narrator (bo i „dwururkowego" belfra udało mu się skompromitować, nabrać na „łydki" Młodziakówny – „łydki" to nowy symbol Gombrowicza, służący tym razem do odkłamywania erotycznej „nadbudowy") mógłby na pozór powrócić do stanu dojrzałości i spokojnie powędrować do domu. Niestety – „gęba" czuwa i zaraz zainterweniuje. Przez chwilę „zdawało mi się, że nie sam idę, ale z sobą – tuż przy mnie, a może we mnie, lub naokoło mnie szedł ze mną ktoś identyczny i tożsamy, i nie było między nami nic – żadnego mechanizmu – nic, nic"… Ale za chwilę zjawi się Miętus, który w przystępie tęsknoty za niesfałszowaną wsią zgwałcił służącą Młodziaków i razem pójdą „jakoś tak" na poszukiwanie wymarzonego „parobka" – aż zawędrują, po groteskowym epizodzie na szosie, do Bolimowa, majątku ciotki narratora, „Hurleckiej, z domu Lin".

Jest naprzód sprawa Miętusa, smutny epilog inteligenckiej mitologii, nawet tej, która swojej uczoności i inteligenckości najbardziej się wypiera i przez to podwójne zaprzeczenie rzeczywistości popada w jeszcze większą nieudolność. „Nigdy nie widziałem żadnego inteligenta w stanie większego upadku" – wyznaje narrator. Miętus wpada w zupełne zdziecinnienie, mazurzy z chłopska, każe się bić po gębie przez lokaja-parobka Walka itd., itd.

Ale znacznie ważniejsze jest odsłonięcie mitologii dworu samego i tu Gombrowicz najbardziej świadomie zbliża swoją książkę do funkcji satyry. Przybywający do dworu narrator uczy się skomplikowanego systemu chwytów, znaków, konwencji, które budują „państwo" dla podkreślenia swej zasadniczej „inności" i zamaskowania realnej sytuacji ekonomicznej. „Wysysali niemiłosiernie lud, ale wydawali się jakby przez niego wypieszczeni". Dziedzic każdy wypadek interpretuje w innym od chłopskiego wymiarze, nie przyjmuje do wiadomości chłopskiego obrazu faktów. Kiedy na przykład narrator informuje go, że Miętus rozmawia i czuli się ze służbą, odpowiada z domyślnym uśmieszkiem: „Twój przyjaciel jest nieco… pede… pede… No cóż, ks. Seweryn także lubił sobie od czasu do czasu", bo homoseksualizm wypada w jego obrazie świata nobliwie i po pańsku, a „bratanie" Miętusa z ludem psuje mu harmonijny obraz świata. Jego córka ucieczkę z domu po miniaturowej rewolucji zinterpretuje po spotkaniu z narratorem jako porwanie pańskiej córki przez ubogiego krewnego. Ceremonia posiłków posiada nieomal mistyczne znaczenie: „państwo" jedzą przeciwko służbie w imię swojej, z innego świata zaczerpniętej racji. Wreszcie trafnie uchwycony moment dyskontowania przeszłości: legenda „bicia w mordę": „magia mordobicia, religijny niemal kult mordobicia u Zygmunta, oczywiście, dziś już nie bili, ale możność potencjalna policzka u nich tkwiła i to ich utrzymywało w pańskości". Odtrąconych od procesu produkcji chroni przed „chamstwem" system terroru psychicznego i kiedy ten

za sprawą Miętusa runie, kiedy raz „chamska ręka spocznie na pańskiej twarzy", nic nie przeszkodzi najazdowi chłopstwa na dwór: „lud stracił szacunek i także pragnął pobra… tać się". Tutaj „robienie gęby" nabiera powoli klasowego znaczenia, staje się formą nadbudowy obyczajowej, odsłania się społeczna funkcja maski.

## Psychologiczna awangarda

Czytelnikowi usiłującemu umiejscowić twórczość Gombrowicza w szeregu rozwojowym literatury, przedwojennym, mogłoby się wydawać, że *Ferdydurke* jest dziełem osamotnionym. Tak jednak nie jest, *Ferdydurke* posiada pokrewieństwa bardzo liczne i to zarówno w punkcie wyjściowym, jak końcowym, w zamierzeniach i w wynikach. Pokrewieństwa pierwszego typu wydadzą się początkowo paradoksalne, niemniej od ich uzasadnienia jesteśmy zmuszeni rozpocząć.

Jaka była sytuacja literatury polskiej w latach bezpośrednio poprzedzających drugą wojnę światową? Ciężkie położenie ekonomiczne, skutki kryzysu, zaciemniający się stale horyzont polityczny, rozwój ruchów ludowych z jednej, faszystowskich z drugiej strony leżą u źródeł dokonującego się w latach 1932/34 na bardzo szerokim froncie odwrotu od dotychczasowych tendencji – witalistyczno-estetycznych, stanowiących w dużej mierze spadek młodopolski. Nie oznacza to bynajmniej orientacji na realizm w naszym rozumieniu, ale tylko zwiększenie tendencji problemowo poznawczych w literaturze. I tu można łatwo wyznaczyć miejsce *Ferdydurke* jako najbardziej w eksperyment i awangardę wysuniętej placówki tych problemowych tendencji. Co więcej, pozycję tę zajmuje tylko częściowo: zobaczymy później, co spowodowało opuszczenie. Tymczasem zatrzymajmy się nad pewną potwierdzającą naszą sugestię zbieżnością.

Nie znamy, niestety, osobistej opinii Irzykowskiego o *Ferdydurke*, niezależnie jednak od jego pozytywnej czy negatywnej oceny, dzieło Gombrowicza leży dość dobrze w linii postulowanej (wprawdzie nie *explicite*, niemniej jednak w sposób oczywisty) przez niego literatury „treści", o której pisał, że powinna być „*praeformą* wyższych sposobów życia". Zbieżność jest w tym, że Irzykowski te dynamizujące literaturę treści wyobrażał sobie przede wszystkim w kategoriach psychologicznych; kiedy pisał rozprawę o perfidii, charakterologii itp., kiedy odkrywał „nie poprzebijane ścianki" albo „garderobę duszy", pokazywał jak sobie wyobraża teren, z którego wypływają „wspólne źródła poezji i krytyki". Ambicja Gombrowicza jest także w odkrywaniu nowych, powszechnie istniejących a przez literaturę nie wyzyskanych lądów psychicznych. Dowodem na to jest cała *Przedmowa do Filidora dzieckiem podszytego* – fragment, który stanowi pojęciowy substrat fabularnej strony *Ferdydurke*.

Jest i druga zbieżność. Gombrowicz pisze: „warunkiem powodzenia jest ścisły związek pisarza z dziełem"; „porzućcie obiektywne eposy, dramaty etc., podejmijcie bardziej subiektywne formy obcowania z ludźmi: piszcie do nich listy, zwierzajcie się, prowokujcie"…; „trzeba, aby pisarz nie wygłaszał żadnych prawd ogólnych, gdyż w tym jest skłamanie, a tylko prawdy subiektywne… nie powinien stwa-

rzać fikcyjnych postaci, a wciąż mieć na uwadze własną postać, jak ona mu wypada w stosunku do ludzi. Dzieło musi więc powstać z tego, co Witkacy nazywał „bebechami".

Na pierwszy rzut oka *credo* takie podpada pod potępianą przez Irzykowskiego kategorię „odpisywania rzeczywistości", „kryzysu pamiętnikowego". Ale oto, co Irzykowski pisze o Womeli: „jego nowele i listy były utworami z życia dla życia; tematem ich bezpośrednia rzeczywistość autora i osób otaczających go; analizy miały pogłębiać rzeczywistość i zmieniać ją; to były dokumenty, lecz zarazem czyny, otwieranie nowych perspektyw, podbijanie życia na wyższe stopnie"…

## Traktat o stosunkach

„Utwory z życia i dla życia"… To znaczy: z życia innych i dla życia innych. Tu dotykamy zasadniczego punktu Gombrowiczowskich roztrząsań: podobnie, jak w swoim czasie *Pałuba* była *sui generis* pojedynkiem pomiędzy rzeczywistością a wyobrażeniem o niej (gdzie odstęp między nimi = „pierwiastek pałubiczny"). Tak *Ferdydurke* rozpoczyna się jako pojedynek pomiędzy własnym, najintymniejszym i prawidłowym „ja", a wyobrażeniami innych o nim (odcinek między nimi = „robienie gęby"). Cytujemy:

> wyciągam papier z szuflady, słońce świeci etc., etc., zaczynam pisać pierwsze stronice dzieła mojego, takiego jak ja, identycznego ze mną, wynikającego wprost ze mnie… gdy nagle dzwonek się rozlega, we drzwiach ukazuje się T. Pimko, doktor i profesor, a właściwie nauczyciel, kulturalny filolog z Krakowa.

Powiedzieliśmy, że *Ferdydurke* tak się rozpoczyna. Tak, bo naprawdę tego urojonego absolutnego „ja" nie ma wcale, oblicze człowieka organizuje się za każdym razem inaczej, w zależności od relacji międzyludzkich, jakim podlega; człowiek jest funkcją swej ogólnospołecznej sytuacji, *Ferdydurke* przesuwa pospolity punkt widzenia powieści psychologicznej z solipsystycznego organizowania materiału literackiego w stosunku do kreowanego głównego bohatera na analizę stosunków międzyludzkich, wpływów, jakie wywierają na poszczególną ludzką „gębę". Powieść staje się jakby wielkim traktatem o stosunkach, przyimek „względem" odgrywa w niej najważniejszą rolę.

## Konsekwencje

### a) Freudyzm

Z takiego postawienia tezy zasadniczej wypływają oczywiście rozmaite konsekwencje – i te z nich, które leżały w zasięgu atmosfery literackiej dwudziestolecia, zostały przez recenzentów łatwo wychwycone. Im też za chwilę głos oddamy. Drogę do ich zrozumienia stanowić może analiza wpływu Freuda i freudyzmu (to nie zawsze to samo) na Gombrowicza. Mówiono o nim wiele – np. Ignacy Fik widzi

w *Ferdydurke* i *Pałubie* „bezpłodną igraszkę na tematy psychoanalityczne”[6] – i rzeczywiście da się on wyśledzić. Ale w rozmaitych formach: od bezpośredniej, przejętej i słabo zobiektywizowanej, do ukrytej i zasymilowanej. Są najpierw fragmenty *Pałuby* – bezpośrednie komentarze, załączniki, przykłady tez freudowskich i to właśnie utrzymane w tonie bliskim Freuda – całe w dążeniu do zachowania racjonalnej, wytłumaczalnej, choć niekiedy groteskowej powierzchni zjawisk, do zachowania naukowej, genetycznej postawy wobec opisywanych zjawisk. Ważniejsze jest jednak niespodziewane paradoksalne wykorzystanie freudyzmu w *Ferdydurke*: pozostała ta sama zasada urazu, kompleksu, opróżniona ze swej pierwotnej treści; Gombrowicz wmontował w nią swoje psychologiczne doświadczenia: właśnie kompleksy – symbole „gęby” i „pupy”. W terminologii ściśle literackiej jest to coś w rodzaju hiperboli psychologicznej. Gombrowicz nie daje nam właściwie opisów stanów psychicznych w formie czystej *sensu stricto*, tylko absolutyzuje je od razu, podnosi na wyższy stopień totalności. Droga psychologiczna bohaterów *Ferdydurke* zbudowana jest z serii kompleksów; ale nie są to kompleksy wynalazków Freuda, lecz Gombrowicza.

### b) Świat jako zespół form. „Cząstka”.

Przechodzimy do konsekwencji „gęby”, do analizy otoku ideologicznego zasadniczej tezy Gombrowicza. „Wszelka forma rodzi się ze stosunku człowieka z człowiekiem” – stwierdza autorytatywnie (i słusznie zresztą) autor. „Forma” międzyludzka to właśnie bezpośredni produkt „ucisku psychicznego”; „można powiedzieć, że cała kultura ludzka jest streszczeniem form, w których się człowiek sam widzi i w których ukazuje się człowiekowi. Człowiek nie znosi swej nagości, nie styka się z samym sobą, albo z innymi, jak tylko za pośrednictwem form, stylów i masek. Cała uwaga ludzka zaabsorbowana była zawsze do tego stopnia, pochłonięta w merytoryczną stronę sprawy, przesuwaniem i manipulacją form i wartości, że sama czynność hierarchizowania, produkowania formy stała jakby poza wszelką problematyką. Gombrowicz ujął tę sprawę od strony genetycznej i rozwojowej, ukazał embriologię form” – pisze Schulz.

Chwila przerwy. Chwyciliśmy tu *in flagranti* Gombrowiczowski panpsychizm. Jego socjologia „gęby” jest p s y c h o s o c j o l o g i ą *par excellence*. Nawet sytuację we dworze ujmuje w ten sposób: „stokroć gorszy od zatargów na tle finansowym, był to bój dyktowany innością i obcością”. Gdzie znajduje się Gombrowiczowskie „laboratorium form” nie trudno się obecnie domyśleć. W strofach wstydliwych, w dziedzinach niedojrzałości, niedoboru i klęski, na „żałosnym śmietniku kultury” – a w życiu ludzkim w tym okresie, w którym z fizjologicznych wprost powodów trudno dociągnąć do jakiej takiej równowagi – w okresie dojrzewania.

6 I. Fik *Miny trudne i miny łatwe. Uwagi na marginesie książki Gombrowicza „Ferdydurke”*, „Nasz Wyraz” 1938 nr 3.

Ale „śmietnik kultury" nie może wydawać na świat form stałych, zrównoważonych. Z drugiej strony mechanizm „gęby" działa stale, ciągle zmieniamy swą istotę w zależności od kontaktu z ludźmi. „Szalenie trudno zerwać jest z człowiekiem". Powstaje w ten sposób problematyka „cząstki", dialektyka nieustającego rozwoju – różne cząstki naszej egzystencji kłócą się ze sobą, walczą, bo „przez odsłonięcie ich prymitywnego, skandalicznego mechanizmu wyzwala się człowiek z form, które go więziły, Gombrowicz cofa nas do form niższych, każe nam raz jeszcze przerobić, przewalczyć dzieciństwo kulturalne, nie żeby w tych ideologiach, coraz to prymitywniejszych i tandetnych widział zbawienie, ale dlatego, że na tej drodze rozwojowej człowiek zatracał skarb swojej konkretności".

Na pozór problematyka „cząstki" i hiperbolizm psychologiczny Gombrowicza pozostają ze sobą w sprzeczności. Rozwiązanie polega na tym, że „formy" międzyludzkie są łatwo wymienne, ale jednocześnie bardzo aktywne i uciekające. Dzieje się to dlatego, że Gombrowicz „robienie formy" wyobraża sobie w bardzo wąskim łuku doświadczeń. Zwykle pisarze tę sprawę rozcieńczają i szeroko motywują – biologicznie, społecznie itp. – Gombrowiczowi wystarczy sam kontakt towarzyski albo kulturalny (konwencje obyczajowe, artystyczne). To jeszcze jeden dowód na ujmowanie świata w kategoriach wyłącznie psychologicznych.

Wszystkie opisane wyżej sprawy podlegają oczywiście pod rozdział skutków a nie przyczyn. Wyjaśniają one mechanizm twórczości Gombrowicza, ale dla ich powstania potrzebny był pewien podkład społeczny. Zresztą nie wyjaśniają one absolutnie charakteru drwiny, silnego nasycenia absurdalnym komizmem książki Gombrowicza. Nie mówiąc już o wielkich realistach, choćby taka Nałkowska budowała swoje powieści psychologiczne na badaniu związków między ludźmi, a nie na introspekcji. Ale zawsze wychodziły jakoś „normalne" książki; rzecz jest w tym, że najdoskonalszy nawet aparat psychologiczny nie może działać w próżni: pragnąc wylegitymować się wobec rzeczywistości, modyfikuje się i częstokroć całkiem zmienia swoje znaczenie. Zapuściwszy się na ścieżkę satyry społecznej *Ferdydurke* przybiera formę anarchistyczną – fatalistycznego (tak!) protestu. Drwina przyjdzie z zewnątrz, od napotkanej rzeczywistości; wykazaliśmy to zresztą już w poprzednim rozdziale.

## Zagadnienia konstrukcyjne[7]

Pobieżne chociaż zapoznanie się z problemami obydwu warstw treściowych *Ferdydurke*, satyry społecznej i traktatu psychologicznego, pozwala nam rozwiązać marginesowy wprawdzie, ale nie mniej ważny problem jej budowy. Konstrukcja *Ferdydurke* wsparta jest na podwójnej podstawie konsekwencji fabularnej i intelektualnej jednocześnie, konsekwencji faktów i myśli, z szansą przewagi tej ostat-

7 Poniższy, końcowy fragment, pisany inną czcionką, opatrzony odręcznym dopiskiem: „widać, że dopisane" (prawdopodobnie w związku z zabiegami o druk tekstu).

niej. Dlatego tnące na trzy odrębne części strumień fabularny nowelki o *Filidorze* i *Filibercie dzieckiem podszytym* nie są dopisanymi dla zadokumentowania pogardliwego stosunku do czytelnika wtrętami, a kontynuacją podtrzymującego całą książkę szeregu myślowego, kontynuacją w innym wymiarze, w innym sztafażu wprawdzie, ale intelektualnie konsekwentną. Podobnie jest z przynależnymi do nich przedmowami. Tak więc nie ma mowy o daniu wiary wyśmianym przez Gombrowicza „ciotkom kulturalnym", kiedy te widzą w *Ferdydurke* niechlujstwo kompozycyjne. „Świat Gombrowicza – jak słusznie zauważył Henryk Vogler («Skamander» 1938) – jest – w przeciwieństwie do organicznego świata Schulza – A r c h i t e k t o n i c z n y"[8].

## Pokój bez drzwi

Sumujmy.

Jak sobie zapewne czytelnik przypomina, określiliśmy *Ferdydurke* jako najbardziej w eksperyment i awangardę wysuniętą placówkę tendencji problemowo-poznawczych nurtujących literaturę od lat 1932-1934. Te tendencje miały trojaką formę. Po pierwsze, składa się na nią twórczość pisarzy związanych z ideologią proletariacką (Wasilewska, Kruczkowski, Kowalski itd.). Po drugie – twórczość typu Dąbrowskiej, Parandowskiego, Szczuckiej z charakterystycznym, syntetyzującym spojrzeniem wstecz – z przeszłością dalszą (Szczucka), lub – chętniej – bliższą (mieszczański Lwów Parandowskiego, przekształcanie się zdeklasowanej szlachty w inteligencję u Dąbrowskiej). I po trzecie wreszcie – określmy ją przez negację – twórczością nie lewicową, a nastawioną na teraźniejszość. I tu, na terenie tego pokolenia i w tym typie spojrzenia na literaturę następuje załamanie; tu endencje problemowe ponoszą klęskę: rozpływają się w poszukiwaniu „nowych dreszczy", w eksploatacji stanów patologicznych, w katastrofizmie i negacji, wracając wielkim (choć często niezauważalnym) łukiem do dawnych estetyczno-wrażeniowych przyzwyczajeń. *Pasje błędomierskie* Iwaszkiewicza to po prostu kliniczny przykład tego załamania – miała to być przecież summa Polski przedwojennej. Ale kilka książek tego odłamu skierowało się na inną drogę – do nich należy *Ferdydurke*.

W literaturze polskiej najostrzejsze ataki na inteligencję wychodziły zawsze od pisarzy niezmiennie w swej twórczości „inteligenckich". Tak było z Żeromskim, tak – z Gałczyńskim i Gombrowiczem. U tego ostatniego niezmiernie charakterystyczne jest oparcie swego obrazu świata o kategorie wyłącznie psychologiczne; kiedy domaga się, aby nareszcie „dzieło zaczęto analizować w związku z pisarzem, a pisarza w związku z innymi ludźmi", widzimy w tym bez trudności, ubrany w modne piórka będących *en vogue* teorii, stary psychologiczny biografizm tradycyjnej szkoły literaturoznawczej.

8 H. Vogler *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander" 1938 z. 99/101.

Znamy więc już punkt wyjścia i rynsztunek poznawczy Gombrowicza. Znamy też – temu poświęciliśmy rozdziały 3 i 4 – wyniki jego analizy społeczeństwa i jednostki. Nietrudno jest wyznaczyć tło społeczne tego szeregu literackiego. Zwrócona ku teraźniejszości twórczość pisarzy inteligencji mieszczańskiej poniosła klęskę: narzędzia, jakimi dysponowała do zbadania tej rzeczywistości okazały się do rzeczywistości nieadekwatne. Albo więc z nich rezygnowała (zwracając się powtórnie do starych bogów w nowym przebraniu), albo upierała się przy stworzonym przez siebie absurdalnym czy koszmarnym obrazie świata. Czasami i jedno, i drugie.

Jeszcze jedno: Gombrowicz jest przedstawicielem – tych względnie radykalnych (jesteśmy w 1937 r.) – elementów inteligencji mieszczańskiej, które są od swojej klasy-matki (mieszczaństwa) na tyle oddalone, aby móc ją skrytykować, ale na tyle bliskie, aby nie móc z nią zerwać. Dlatego Gombrowicz dobrze obserwuje, a złe wyciąga wnioski. Tu znajduje się istotne, genetyczne wytłumaczenie Gombrowiczowskiej winy.

# Abstract

**Jan BŁOŃSKI**

## Between Rebellion and Runaway. Witold Gombrowicz's *Ferdydurke*

This never before published article was presented by Jan Błoński in December 1949, during the conference of young Polish literary scholars. Originally it was a part of a larger paper presented together with Kazimierz Puzyna's and Ludwik Flaszen's remarks on S.I. Witkiewicz and B. Schulz. The tatty typescript of Błoński's paper, marked with Author's comments, was found in his archive and edited by Marian Zaczyński. Błoński's article marks the beginning of his years-long investigations into Gombrowicz's work.

**Marian ZACZYŃSKI**

# Pierwszy tekst Jana Błońskiego o Witoldzie Gombrowiczu

W grudniu 1949 r. w Warszawie odbył się IV Zjazd Naukowy Związku Kół Polonistycznych Polskiej Młodzieży Akademickiej. Poświęcony był powieści lat 1918-1939. Jak przypominał Zbigniew Wasilewski[1], pierwszy zjazd krakowski (1946) „stał pod hasłem: f r o n t e m d o w s p ó ł c z e s n o ś c i"; drugi, także krakowski (1947) – „stał pod znakiem w a l k i z f o r m a l i z m e m w badaniach literackich", a trzeci, łódzki (1948) – „pod znakiem w a l k i z e k l e k t y z m e m metodologicznym". Zjazd warszawski, zdaniem Andrzeja Lama i Andrzeja Wasilewskiego[2], był dowodem, jak bardzo młoda polonistyka była już zaawansowana w procesie przyswajania metod marksistowskich w badaniach literackich.

Przedstawiono dziewięć referatów:

1) Henryk Markiewicz (Kraków), *O „Przedwiośniu" Stefana Żeromskiego*
2) Zbigniew Wasilewski (Warszawa), *Powieść proletariacka Leona Kruczkowskiego*
3) Jan Lipski, Janusz Stradecki, Janusz Wilhelmi, Krzysztof Zarzecki (Warszawa), *Psychologizm we prozie dwudziestolecia*
4) Andrzej Wasilewski *Na drogach mieszczańskiego protestu. (O powieściach Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego)*
5) Aniela Łempicka (Kraków), *Dołęga-Mostowicz, pisarz drobnomieszczaństwa. (Z zagadnień tzw. powieści drugorzędnej)*
6) Praca zbiorowa pod kierunkiem Samuela Sandlera (Wrocław), *O twórczości Zbigniewa Uniłowskiego*

1 Z. Wasilewski *Na otwarcie IV Zjazdu Polonistów*, „Twórczość" 1950 nr 2.

2 A. Lam, A. Wasilewski *Koniec walki o metodę*, „Po Prostu" 1950 nr 1.

7) Tadeusz Muras (Łódź), *Katolicka powieść współczesna*
8) Maria Jasińska (Lublin), *Perspektywy czasowe w powieści Jerzego Andrzejewskiego „Ład serca" i Choromańskiego „Zazdrość i medycyna"*
9) Jan Błoński, Ludwik Flaszen, Konstanty Puzyna (Kraków), *Między buntem a ucieczką. (St. I. Witkiewicz, B. Schulz, W. Gombrowicz)*

Sprawozdania ze zjazdu cechowały się znamienną dla tego czasu apodyktycznością i nie stroniącą od militarnej stylistyki zawziętością ideologiczną.

Za najbardziej ważki uznano referat Henryka Markiewicza, sprawnością warsztatową zdecydowanie wyrastający ponad prace młodszych polonistów (zresztą tekst ten należy dzisiaj, mimo wszystko, do klasyki historiografii literackiej). Nie szczędzono też wyrazów uznania innym referentom. Za niemarksistowskie, stąd dyskwalifikujące, uznano referaty grupy warszawskiej (Lipski, Stradecki, Wilhelmi, Zarzecki) o psychologizmie w prozie dwudziestolecia oraz rozważania Marii Jasińskiej (formalistyczny przyczynek). Lam i Andrzej Wasilewski pisali:

> Jeżeli stworzono zarysy wiedzy o literaturze dwudziestolecia – to uczyniły to wyłącznie referaty marksistowskie. Jałowość i pustka pseudo-ścisłych zabiegów naukowych (czyt. terminologicznych) pierwszego z dwu nie-marksistowskich referatów, bzik reistyczny jego autorów, prowadzący do żałosnych w swym ubóstwie sformułowań (np. psychologizm jest to zbiór książek nazywanych psychologicznymi) – przypominały nieco scholastyczne *distinguo*. Rzecz jasna, na takiej podstawie metodologicznej niepodobna było stworzyć minimalnej nawet, historycznej wiedzy o epoce literackiej.[3]

Referatowi Błońskiego, Flaszena i Puzyny nie szczędzono komplementów, podszytych, by tak rzec, swoistym zakłopotaniem. Oto głos Andrzeja Lama:

> Pionierską w całym tego słowa znaczeniu próbę analizy twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza przedstawiła trójka młodych polonistów krakowskich: Konstanty Puzyna, Ludwik Flaszen i Jan Błoński. Choć ich tezy interpretacyjne wywoływały na zjeździe pewne zastrzeżenia, to już samo podjęcie tak trudnego i nie ruszanego dotychczas tematu i jego wnikliwe opracowanie pozwala wydać jak najlepszy sąd o ambicjach i możliwościach autorów. (Nie można zaprzeczyć: ostatnie zdanie jest, z perspektywy lat, spełnioną profecją).[4]

Na referat ten zwrócił też uwagę Jerzy Ziomek:

> Praca Błońskiego, Flaszena i Puzyny o Witkiewiczu, Schulzu i Gombrowiczu była ambitną próbą przełamania muru milczenia starszej generacji krytyków około tych trzech autorów. Brak szerszych opracowań tego tematu był powodem pewnych potknięć referentów. Mając do czynienia ze szczególnie trudnym rodzajem zafałszowania rzeczywistości w dziełach Gombrowicza, Witkiewicza i Schulza referenci nie zawsze umieli rozszyfrować sens ideologiczny skomplikowanych masek. Chwilami szli łatwiejszą, ale

3 Tamże. Zachowano pisownie oryginalną.

4 A. Lam *IV naukowy zjazd polonistów*, „Dziennik Literacki" 1950 nr 4.

zawodną drogą: zamiast poszukać języka ideologii klasowej, posługiwali się wieloznacznymi metaforami, jak np. w formule tytułowej – bunt, ucieczka itp.

Dyskusja wytknęła błędy referatu, ale wnioski z dyskusji były pozytywne: jest bowiem wiele optymizmu i odwagi w pionierskiej próbie młodych polonistów, atakujących temat, którego ulękli się starsi.[5]

Wielka szkoda, że referat trzech krakowian nie został zakwalifikowany do druku. W drugim numerze „Twórczości" z 1950 roku opublikowano referaty Markiewicza, Zbigniewa Wasilewskiego, Andrzeja Wasilewskiego, zespołu Sandlera, Łempickiej oraz tekstu Lipskiego, Stradeckiego, Wilhelmiego i Zarzeckiego. Zapowiedziano też druk, w jednym z najbliższych numerów, referatu Błońskiego, Flaszenia i Puzyny, do czego jednak nie doszło. Integralny tekst referatu nie zachował się. Wiadomo, że fragment poświęcony Witkacemu opracował Puzyna, Schulzowi – Flaszen, Gombrowiczowi – Błoński.

Pierwszym drukowanym śladem zainteresowania Jana Błońskiego Witoldem Gombrowiczem jest korespondencja (*Do i od Redakcji*) w „Przekroju". W 97 numerze pisma z 16-22 lutego 1947 r. czytamy: „Jan Błoński w Toruniu. Witold Gombrowicz żyje i przebywa w Ameryce Południowej" (korespondencję tę przypomina też A. Klominek[6]). Jan Błoński miał wówczas lat szesnaście i był uczniem liceum. Konstanty Puzyna wspomina:

Był rok 1946, kiedy z Janem Błońskim w Toruniu prosto ze szkoły biegaliśmy do znajomego antykwariusza, aby pożyczyć na kilka dni *Ferdydurke* i *Sanatorium pod klepsydrą* Schulza i *Proces* Kafki. […] Potem, w roku 1949, na Zjeździe Polonistów w Warszawie poświęconym literaturze międzywojennej, wygłosiliśmy we trójkę, z Błońskim i Flaszenem, wspólny referat o Schulzu, Witkiewiczu i Gombrowiczu. Był długi i zawiły, mikrofon co chwila wysiadał, ale wysłuchano nas cierpliwie. Referat nosił tytuł *Między buntem a ucieczką*, mieliśmy go nawet drukować w „Twórczości", trzeba było tylko całość po ludzku napisać. Lecz nim to zrobiliśmy, powiał wiatr historii i nasi autorzy zostali zgodnie wyklęci jako formaliści. Marginesowi w dodatku: ot, dziwactwa.[7]

Fragment referatu autorstwa Jana Błońskiego zachował się w jego archiwum. Jest to mocno sfatygowana kopia maszynopisu z odręcznymi dopiskami autora (odnotowanymi w przypisach). Do tytułu wystąpienia trzech młodych autorów dodane zostało doprecyzowanie: *„Ferdydurke" Witolda Gombrowicza*.

Tak rozpoczynała się wieloletnia przygoda badawcza i edytorska Jana Błońskiego z „przebywającym w Ameryce Południowej" pisarzem; droga do *Formy, śmiechu i rzeczy ostatecznych*[8].

---

5 J. Ziomek *Czwarty Zjazd Kół Polonistycznych*, „Pamiętnik Literacki" 1950 z. 1.

6 A. Klominek *Życie w „Przekroju"*, Most, Warszawa 1995, s. 190.

7 K. Puzyna *Pestka*, w: *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, PIW, Warszawa 1971, s. 39; pierwodruk: „Polityka" 1969 nr 35.

8 J. Błoński *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Znak, Kraków 1994 (wydanie drugie: Universitas, Kraków 2003).

# Abstract

**Marian ZACZYŃSKI**
**Jagiellonian University (Kraków)**

## Jan Błoński's First Article on Witold Gombrowicz

Editor's note and commentary to Błoński's *Between Rebellion and Runaway. Witold Gombrowicz's "Ferdydurke"*, published in this issue.

# Przechadzki

**Izabela JAROSIŃSKA**

## Mój Chatwin.
## W dwudziestą rocznicę śmierci pisarza
## (Bruce Chatwin 1940-1989)

Już za życia został – niech mi wybaczy to określenie – pisarzem kultowym. Napisano też o nim mnóstwo głupstw, których nie warto komentować. Przeczytałam wszystkie przetłumaczone na język polski książki, co nie znaczy, że przeczytałam wszystko, co napisał. Znam tylko trzy jego fotografie, z których nie sposób niczego zrekonstruować, tak są różne. Zresztą niech mnie Bóg broni przed tak zwaną rekonstrukcją osobowości lub portretem psychologicznym, co to – to nie. Wystarczy dla porządku odnotować, że był na pewno bardzo przystojny. Nie dożył pięćdziesiątki. Co zatem może łączyć tego błyskotliwego podróżnika, ulubieńca bogów i ludzi ze mną, prostą kobiecią dożywającą swoich dni daleko od egzotycznych szlaków, w Polsce, czyli nigdzie? Opowiem, zachęcona przez Chatwina, ze każda opowieść jest ważna.

### Oszklona szafa

Początek przygód da się ściśle zlokalizować:

> W jadalni mojej babki stała oszklona komoda, a w niej leżał kawałek skóry. Niewielki, lecz gruby i twardy jak podeszwa, pokryty był kłakami szorstkich rudawych włosów i zaopatrzony w przybitą zardzewiałą pinezką tabliczkę zapisaną wyblakłym czarnym atramentem. […]
> – Co to jest?
> – Kawałek brontozaura.

To pierwszy akapit pierwszej książki Chatwina, *W Patagoni*, powstałej – jak głosi legenda – dzięki decyzji o porzuceniu prestiżowej i intratnej posady w Londynie i wyruszeniu w świat, na początek po dalszy ciąg skóry prehistorycznego zwierza.

„Babka mieszkała w domu z czerwonej cegły, ukrytym za szpalerem upstrzonych na żółto krzewów wawrzynu. Dom miał wysokie kominy, dach ze spiczastymi szczytami, a w ogrodzie rosły krwistoczerwone róże". Mój Boże, co mi się przypomina? Już wiem:

> W bawialnym pokoju radcostwa, zaraz na lewo od drzwi wejściowych, pod szeroką ścianą stoi oszklona szafa; w szafie tej dzieci przechowują wszystkie prześliczne rzeczy, które co roku dostają. […] Szafa miała tak jasne szyby i w ogóle była tak kunsztownie zrobiona, że wszystko w niej wyglądało jeszcze ładniej niż w ręce. (E.T.A. Hoffmann, *Historia o dziadku do orzechów i o królu myszy*)

No właśnie, od co najmniej 1820 roku wiadomo, że oszklone szafy w zacnych mieszczańskich domach kryją cuda i dziwy. Też mam o tym coś do powiedzenia.

„Całe moje życie było poszukiwaniem cudowności", napisze Chatwin w tekście *Na tropie yeti* z 1983 roku. To szczególnie ważny dla mnie tekst. Zaraz bowiem na początku pada takie oto zdanie: „Od kiedy pamiętam, chciałem wędrować dolinami Mount Everestu, a w dzieciństwie poszedłem na ilustrowany przezroczami wykład o wyprawie Hillary'ego i Tenzinga". Otóż rzecz polega na tym, że w paradnym pokoju mieszkania na Saskiej Kępie, gdzie spędziłam pierwszych – najlepszych! – 25 lat mojego życia, stała na wprost drzwi piękna oszklona (a szkło było kunsztownie szlifowane) szafa z wiśniowego drzewa, w której też mieszkały największe cuda świata, czyli książki. Z jednego boku szafa nie dotykała ściany, dzięki czemu powstał kąt, do którego posyłano mnie za różne liczne przewinienia. Stojąc tak w tym kącie zawsze chciałam skrócić sobie okres kary czytaniem, ale drzwi szafy skrzypiały w sposób tyleż głośny co charakterystyczny, przywabiając któregoś z Rodziców. W środkowej części tej biblioteki znajdował się bezcenny księgozbiór taternicko-alpinistyczny mojego Taty (zob. hasło Szubert Leon w *Wielkiej Encyklopedii Tatrzańskiej* państwa Paryskich), który wówczas, czyli w okolicach 1953 roku, pasjonował się zdobyciem Everestu. Zdjęcia Hillary'ego i Tenzinga, z solennymi autografami, patrzyły na mnie przez szyby i budowały jakąś osobliwą solidarność między nami. Wiedziałam, że odbywam karę w dobrym towarzystwie.

A z tą cudownością to jednak wychodzi u Chatwina jakoś dziwnie i przewrotnie. Bo co można znaleźć na szlaku w poszukiwaniu straconego brontozaura? No, na przykład gliniane mopsy po obu stronach kominka u Wallijczyków, albo Szkota w kilcie, skądinąd właściciela stada złożonego z trzech tysięcy owiec, albo „Grządki ziół, spryskiwacze trawników, kosze z owocami, cieplarnie, kanapki z ogórkiem, oprawione roczniki «Country Life» i – przy pewnej dozie szczęścia – wizytującego arcybiskupa" na farmie u Brytyjczyków. W Patagonii, gdzie miejsca starczy dla wszystkich, można też spotkać Litwina, lat osiemdziesiąt z okładem, który odżywia się barszczem (tylko skąd ma buraki?), a jeździ moskwi-

czem, oraz zakładającą ogrody w Ziemi Ognistej siwą Angielkę, która zachowała sobie jedną długą suknię wieczorową, bo „nigdy nie wiadomo, gdzie człowiek wyląduje". I tak dalej, i tak dalej.

Czyżby więc ta „komiczna wyprawa" była kolejną wersją podróży do krainy Oz? I czy morał z niej jest taki, że prawdziwa cudowność mieści się, jak dawniej, w oszklonych szafach, trzeba tylko przykleić nos do szyby?

## Notes

> Przyjechałem do Australii, by dowiedzieć się osobiście, a nie z książek, czym jest Pieśń Stworzenia i jak działa. […] W Adelaide zapytałem przyjaciółkę, czy mogłaby mi polecić kogoś, kto się na tym zna, a ona dała mi telefon do Arkadego.
> – Czy mogę robić notatki? – spytałem.
> – Proszę bardzo.
> Wyjąłem z kieszeni czarny, oprawiony w imitację skóry notes, którego kartki przytrzymywała gumka.
> – Ładny notes – zauważył
> – Kupiony w Paryżu – powiedziałem. – Teraz takich nie robią.
> – W Paryżu? – powtórzył, unosząc brew, jakby uważał to za bardzo pretensjonalne.

Tak to n o t e s wkracza od frontu do ostatniej książki Chatwina, i trzeba powiedzieć: w samą porę. Ta rozmowa ma miejsce zaraz na początku opowieści, w trzecim rozdziale. Zaś w rozdziale trzydziestym pojawia się mimochodem, n i b y mimochodem przecież, jego, n o t e s u, historia – stając się początkiem legendy. W skrócie historia ta przedstawia się następująco: owe notesy Chatwin kupował rzeczywiście w Paryżu, w pewnej papeterii w samym sercu Dzielnicy Łacińskiej. Po francusku nazywają się one *carnets moleskines* – a co to znaczy, opowiem. Że *carnet* to notatnik, objaśniać nie trzeba, ale co z drugim członem, który rychło usamodzielnił się i został nazwą? Wielki słownik francusko-polski jest równie stanowczy, jak autor nieśmiertelnej definicji. „Koń jaki jest, każdy widzi", bo wedle tego dykcjonarza *moleskine* to moleskin. Ale już Petit Robert przynosi ulgę. Odnotowuje bowiem pojawienie się tego słowa w roku 1857, wyjaśnia je (cierpliwości!) oraz cytuje użycia u Zoli (oczywiście) i Pola Valéry. Zatem *moleskine* to po prostu tkanina bawełniana (czyli kreton), powleczona matowym lub błyszczącym podkładem, imitującym skórę. Nieoceniony *Słownik wyrazów obcych* Michała Arcta z 1934 roku (pamiątka rodzinna) stawia nareszcie brakującą kropkę na i: „Moleskin – miękki, gęsty barchan strzyżony, używany pod ceratę", wywodząc zresztą to słowo od angielskiego praźródła: *mole-skin*, czyli skóra kreta. Uff.

Kiedy więc przed wyjazdem do Australii w roku 1986 Chatwin poszedł na l'Ancienne Comédie po świeży zapas, dowiedział się, że właściciel małej rodzinnej firmy z Tours, gdzie je wyrabiano umarł, a spadkobiercy ją sprzedali. „N i e m a j u ż p r a w d z i w y c h m o l e s k i n ó w", powiedziała z żalem pani z papeterii, sprzedając Chatwinowi wszystkie, jakie jej zostały. Australijski Rosjanin nie miał prawa w tym miejscu unosić brwi.

Mam taki notes. Rozmiaru kieszonkowego, 9 x 14 cm (a są i większe, 13 x 21), przepisowo czarny, z przepisową gumką. Mój ma papier w kratkę. Dziś notesy są szczelnie owinięte folią, przez którą widać czerwoną banderolkę z napisem „MOLESKINE® Legendarny notes Hemingwaya, Picassa i Chatwina". A po zdjęciu folii okazuje się, że na wewnętrznej stronie tylnej okładki znajduje się zmyślna kieszeń, a w niej ulotka w kilku językach, również po japońsku, informująca o tym, co wyżej oraz o dalszych dziejach n o t e s u. Okazuje się, że w 1998 roku, czyli 9 lat po śmierci Chatwina, a 11 od ogłoszenia światu końca n o t e s u, Moleskine wrócił, dzięki zrozumieniu, a też niebywałej intuicji pewnego mediolańczyka. Bo niewątpliwie sława (i pokupność) tej rzeczy rośnie wraz z kultem pisarza. Za czym doszło do tego, że staroświecki notatnik, którym mógłby posługiwać się komisarz Maigret (gdyby robił notatki) stał się modnym gadżetem w 22 wariantach, nawet z papierem nutowym lub papierem do malowania akwarelami. Teraz dopiero ów Arkady miałby prawo wydziwiać. I nie trzeba już po ten notes jechać do Paryża, wystarczy do Arkadii. Tej warszawskiej.

## Rosja

A właściwie Związek Radziecki, bo Chatwin nie dożył przemianowania. Ów kraj zatem (jak go zwał, tak go zwał) i jego pisarze pojawiają się bardzo często, chyba najczęściej, w różnych miejscach różnych książek Chatwina. W przeciwieństwie do jego kraju ojczystego. Bywa, że dla prowokacyjnego żartu (o, w tym zakresie Chatwin jest gotów na wszystko), jak w opowieści *Zamach* z 1984 roku, która jest właściwie gotowym scenariuszem filmowym o bliżej nieokreślonym przewrocie w jakimś państewku afrykańskim:

> Nazajutrz około jedenastej czytałem smutną historię pani Marmieładowej w *Zbrodni i karze*, kiedy od strony koszar Gezo dobiegł łoskot wystrzałów. Wyjrzałem przez okno na palmy, jastrzębie, kobietę sprzedającą mango i zakonnicę wychodzącą z klasztoru.
>
> Kilka sekund później stragan z owocami przewrócił się, zakonnica uciekła, a ulicą przejechały z rykiem silników dwa wozy opancerzone.

Odkładając jednak na chwilę takie żarty, zastanawiam się, jakie mogło być źródło tego osobliwego stosunku Chatwina do Rosji i Rosjan. W Związku Radzieckim bywał on w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, a więc w epoce szczególnej fascynacji zachodnich intelektualistów i artystów tamtym krajem, czego pomnikiem jest do dziś słynny przebój Gilberta Bécaud *Nathalie*, poświęcony – co tu dziś ukrywać – przydzielonej mu funkcjonariuszce organów. Pozostanie na zawsze tajemnicą osobowości, wrażliwości i niezwykłego wyczucia Chatwina jego sposób widzenia i opisywania tamtejszych wielkich spraw i drobnych realiów. Mimo że – paradoksalnie – miał wszystko ułatwione, będąc oficjalnie zapraszanym ekspertem (lub akredytowanym dziennikarzem), dysponującym nieosiągalną wówczas „walutą". A jednak nie dał się nabrać, choć skłonność do żartów nie opuszczała go prawie nigdy:

> Ostatniego wieczoru w Moskwie wybitny archeolog zaprosił nas na uzbecką ucztę. Jedyną potrawą była owca nadziewana ryżem, morelami i przyprawami. Wszyscy upili się winem, szampanem oraz, co gorsza, brandy. […] Na placu boju pozostał tylko pijany czołowy archeolog w stalowoszarym garniturze oraz jego siostra, która nie piła. Poprosiła mnie o wyrecytowanie czegoś z Shakespere'a. Wstałem.

(I tu następuje parę fragmentów z *Wieczoru Trzech Króli*, *Kupca weneckiego*, *Posromienia złośnicy* i *Króla Henryka Piątego*).

Anegdoty anegdotami, żaden podróżnik im się nie oprze. Dla mnie jednak najważniejsze są pewne maleńkie, jakby tylko w moją stronę skierowane porozumiewawcze mrugnięcia, w których rozpoznaję własne doświadczenia. Tak jest w cytowanym wyżej krótkim tekście o wizytach w najważniejszych muzeach Moskwy i Leningradu, gdzie pojawia się przelotna wzmianka, dosłownie jedna trzecia zdania o „skarbach z zamarzniętych grobów na Syberii" w Ermitażu.

Tak się złożyło, że naprawdę dobrze znam Ermitaż – i nawet pokazywałam go przybyszom z Polski, oficjalnym i prywatnym. Tych oficjalnych wprowadzałam z całą paradą owymi wspaniałymi schodami, znanymi nie tylko dzięki szturmowi na Pałac Zimowy, najkrótszą drogą do Rembrandta i Picassa. A prywatnych inaczej: od przejścia przez bramki w prawo, za muzealnym bufetem i sklepikami, przez jakieś zgoła nieparadne zaplecza ciągnęłam do ciemnego kąta, gdzie dopiero dla nas zapalano światło. To tu znajdują się owe skarby, czyli Ałtajskie kurhany sprzed pięciu tysięcy lat, odkryte tuż po drugiej wojnie światowej. Tu zmaterializowało się to wszystko, co znałam z poetyckich wizji: wnętrze kurhanu, czyli pośmiertne mieszkanie wojownika, ogromny drewniany wóz, którym pojechał w zaświaty, uprząż, przecudnie wzorzyste jedwabne tkaniny, wreszcie świetnie i pięknie zachowane mumie człowieka i konia.

Albo z innej beczki. Przy omawianiu zbioru szkiców i reportaży Chatwina z różnych stron świata zatytułowanego *Co ja tu robię?*, często przytacza się jego relację o wizycie starej, schorowanej i zaniedbanej Nadieżdy Mandelsztam, o prezentach, jakie jej przywiózł i o rozmowie o literaturze jak gdyby nigdy nic. Dla mnie jednak stokroć ważniejsze od szampana, kryminałów i dżemu pomarańczowego jest jedno z pierwszych zdań tego tekstu: „Kuchnia pachniała naftą i czerstwym chlebem". A to dlatego, że jest to obraz pieczołowicie przeniesiony z jednego z moich ukochanych wierszy Osipa Mandelsztama, którego początek brzmi tak:

> Posiedzimy sobie razem w kuchni.
> Czysta nafta tak słodko cuchnie.
> Ostry nóż, bochenek chleba spory…
> (tłum. Maria Leśniewska)

Że nie wspomnę o tym „płynęliśmy przez step" ze wstrząsającej skądinąd relacji o rejsie statkiem „Maksym Gorki" Wołgą do Wołgogradu, czyli Stalingradu, z wycieczką wdów po poległych tam niemieckich oficerach. Chatwin znalazł sposób, by opowiedzieć o tym jak należy. Ale żeby też znał *Stepy akermańskie*…

## Lektury. Filozofia chodzenia. Tajemnica

Chwilami ma się wrażenie, że Bruce Chatwin zdążył przeczytać wszystko, choć różni mądrale zarzucają mu bufonadę, manię wielkości i mitomanię. Zostawmy ich. Wyłowię tylko kilka nazwisk pisarzy przywoływanych przez Chatwina wprost – oraz jedno, które ani razu nie pada, ale moim zdaniem jest niezbędne.

Więc przede wszystkim Rosjanie, ale to akurat jest z mojego punktu widzenia najmniej ciekawe, jako że stanowi obowiązkowy zestaw lektur wykształconego Europejczyka z drugiej połowy XX wieku: Czechow, Dostojewski, Puszkin, Lew Tołstoj, Turgieniew. Za to bardzo ciekawie prezentują się wybrani przedstawiciele literatury ojczystej pisarza: Szekspir (nie tylko cytowany po pijanemu w moskiewskim hotelu Metropol), Swift, Coleridge, Conan Doyle (*Zaginiony świat*), Kipling (*Człowiek, który chciał być królem*) i wreszcie – co dla mnie najważniejsze – Joseph Conrad.

Marnie jest z Francuzami; z imienia i nazwiska przywoływany jest tylko Saint-Exupéry (*Nocny lot*), ale szkic o André Malraux moim zdaniem wystarczy za znajomość całej literatury francuskiej. A tym niewymienionym jest kolejny mój faworyt, czyli Blaise Cendrars – ten od *Złota* i *Rumu* – którego duch i ucięta ręka unoszą się nad stylem i kolorytem Chatwinowskiej egzotyki. Oto próbka:

> Pałac w Abomeyu miał wysokie mury z błota i krwi, ale bardzo niewiele drzwi. Znajdował się w odległości dwudziestu trzech tysięcy pięciuset dwóch bambusowych kijów od plaży. W samym środku kompleksu pałacowego mieszkał król z eunuchami i trzema setkami uzbrojonych kobiet. (Podkreślenie moje – I.J.)

Wreszcie niełądnie byłoby przemilczeć całe morze przeróżnych mniej lub bardziej autentycznych zaginionych rękopisów, dokumentów oraz archiwaliów, którymi z żonglerskim wdziękiem posługuje się nasz autor. Hańba temu, kto o tym źle pomyśli.

Zacytowana przed chwilą powieść *Wicekról Ouidah* prostą drogą prowadzi nas do Wernera Herzoga, który na jej podstawie nakręcił film *Cobra Verde*, z Klausem Kinsky'm w roli tytułowej, rzecz jasna,. Kiedy jest mi bardzo smutno, staram się przez chwilę wyobrazić sobie tę trójkę – Chatwina, Herzoga i Kinky'ego – na planie tego filmu, co zresztą Chatwin po swojemu opisał. Tylko szkoda, że nie towarzyszą temu szkicowi (*Werner Herzog w Ghanie*) fotografie. Ale i bez nich prześladują mnie „arktyczne oczy" (to określenie Chatwina) Kinky'ego.

Nie wiem, jak to jest z Kinsky'm, ale Chatwinem i Herzogiem łączy mnie jeszcze jedna pasja: chodzenie, choć trzeba przyznać, że w moim przypadku to już mogą być zaledwie miejskie przechadzki. Lecz wypraszam sobie kąśliwe uwagi, że nie każdy, kto lubi chodzić, jest od razu Chatwinem lub Herzogiem. To kwestia nastawienia, a nie odległości. A poza tym: dlaczegóżby nie?

Chatwin po Patagonii podróżował pieszo. Zaś co do Herzoga, to słynna jest jego wędrówka z rodzinnego miasteczka do Paryża zimą 1974 roku, by „odegnać

chorobę" od umierającej nestorki kina niemieckiego Lotte Eisner. Udało się. Chatwin cytuje zdecydowaną deklarację Herzoga: „Chodzenie jest cnotą, turystyka to grzech śmiertelny" oraz przekonanie Szerpów (znów Tenzing!), że „prawdziwym domem człowieka nie jest budynek, ale Droga, a życie to podróż, którą należy przejść na piechotę". No właśnie.

I na koniec obiecana tajemnica. Kontrolujący wejście na prom do Ziemi Ognistej chilijski żołnierz „zawiesił – jak pisze Chatwin – nad moim paszportem starannie wypielęgnowane różowe paznokcie, zatrzymał się przy polskiej wizie, ale mnie przepuścił". Kiedy i po co potrzebna było Chatwinowi polska wiza? Może któregoś dnia chciał sprawdzić, gdzie w końcu znajduje się owo „nigdzie"?

PS Chatwina cytuję według następujących wydań: *Co ja tu robię?*, przeł. P. Lipszyc, PIW, Warszawa 2006; *W Patagonii*, przeł. R. Ginalski, Świat Książki, Warszawa 2007; *Wicekról Ouidah*, przeł. P. Lipszyc, Świat Książki, Warszawa 2007; *Pieśni Stworzenia*, przeł. K. Puławski, Świat Książki, Warszawa 2008. *Dziadka do orzechów* E.T.A. Hoffmann cytuję według: tegoż *Bracia Serafiońscy*, przeł. J. Kramsztyk, Czytelnik, Warszawa 1960.

# Abstract

**Izabela JAROSIŃSKA**
**Unaffiliated Researcher**

## My Chatwin. On 20th Anniversary of Bruce Chatwin's Death

Some personal remarks on the works of Bruce Chatwin (1940-1989).

**Małgorzata BÜTHNER-ZAWADZKA**

# Zagadka Domuntówny

Kim jest Jadwiga Domuntówna z powieści Elizy Orzeszkowej *Nad Niemnem*? Najprostsza odpowiedź brzmi: sukcesorką, czyli bogatą dziewczyną z zaścianka, swataną Janowi Bohatyrowiczowi, zazdrosną, gdy jego serce zwraca się ku Justynie Orzelskiej. Po bliższej analizie okazuje się jednak, że to postać o wiele bardziej zagadkowa.

## Rywalka?

Według badaczy[1] Jadwiga Domuntówna została wprowadzona przez Orzeszkową jako przeszkoda miłosna, równowaga dla Zygmunta Korczyńskiego i Teofila Różyca. Kuzyn, czyli pierwsza miłość Justyny, który proponuje jej status „tej trzeciej", a także majętny konkurent z Wołowszczyzny ze swoją propozycją małżeństwa mogą, przynajmniej potencjalnie, być zagrożeniem dla Jana. Podobnie Domuntówna, od dzieciństwa zaprzyjaźniona z Janem i przeznaczana mu na żonę zgodnie z wolą rodzin obojga, może stać się rywalką Justyny. Ale widziana w takiej roli Jadwiga stwarza pewien problem, gdyż w przeciwieństwie do amantów Justyny jest postacią pozytywną: uczciwie pracuje, troskliwie opiekuje się dziaduniem, a jej miłości do Jana nie można nazwać kaprysem czy sposobem na zabicie nudy. Jerzy Cieślikowski uznał więc, iż Orzeszkowa musiała się uciec do nielojal-

1 J. Bachórz *Wstęp*, do: E. Orzeszkowa *Nad Niemnem*, Wrocław 1996, s. CXV oraz J. Cieślikowski *„Nad Niemnem" Elizy Orzeszkowej. Rozważania nad semiotyką mitów religijnych*, „Pamiętnik Literacki" 1969 z. 2, s. 70.

nych wobec bohaterki środków kompromitacji[2], do których Józef Bachórz zaliczył bezguście, prostactwo i złośliwość[3].

Jadwiga istotnie ubiera się tak, że ściąga na siebie drwiny otoczenia. „A to czysta trumna, galonami przyozdobiona![4] – oceniają goście strój, w którym przyszła na tańce na weselu Elżusi. Grubiańskie docinki Domuntówny skierowane w stronę Justyny dziwią nawet cierpliwego i wyrozumiałego Jana: „Ot, języczna! – zawołał. – No, ależ zła! Ja i nie spodziewał się nawet, żeby aż taka była" (s. 471). Wreszcie rzut kamieniem w parę zakochanych prowokuje szereg nieprzychylnych komentarzy wśród weselników, na przykład: „Wypchała się jak harmata i kamieniami strzela" (s. 537).

Domuntówna nie budzi jednak niesmaku czy pogardy, zwłaszcza że ma w powieści obrońców i to nie tylko w osobach krewkich „trzech budrysów", czyli ciotecznych braci. Jej pretensjonalny strój z namaszczeniem i zachwytem oglądają panny Siemaszczanki. A pierwszy drużba, Kazimierz Jaśmont, wyraźnie się do niej zaleca i nawet przykry incydent z kamieniem interpretuje na korzyść Jadwigi: „Szyk panna! Bez złego psa i bez strzelby dom od złodzieja obronić potrafi!" (s. 537). Jadwiga jako odrzucona, przeżywająca zawód miłosny kobieta budzi raczej współczucie. Ale przede wszystkim intryguje. Jest nietypową, bo niegroźną rywalką. Wprawdzie Justyna się jej obawia i nawet zacina w rękę, gdy słyszy o możliwym małżeństwie Jadwigi z Janem, ale jak pisze o Domuntównie Jerzy Cieślikowski: „ona od pierwszej chwili się nie liczy, bo Jan jej nie kochał i nie kocha"[5]. Już w trakcie pierwszego spaceru z Justyną Bohatyrowicz daje do zrozumienia, że „nadmiar wielka i gruba" (s. 385) sąsiadka nie jest w jego typie.

Najbardziej zagadkowe, a wręcz niewiarygodne wydaje się zejście Jadwigi ze sceny, ustąpienie miejsca rywalce. Poznajemy ją jako dumną, porywczą dziewczynę, która nie waha się odepchnąć Justyny, gdy ta chce pomóc dziaduniowi, i która na weselu impulsywnie chwyta za kamień. A niewiele później – ujęta dobrocią Jana, który o tę zaczepkę nie ma pretensji – wyznaje, że nie ma do niego żalu i życzy mu szczęścia z inną. Smutna i szlachetna rezygnacja zupełnie nie pasuje do osoby o temperamencie Domuntówny.

Trudno poprzestać na stwierdzeniu, że pisarka klasy Orzeszkowej wprowadza bohaterkę ze względów czysto formalnych (owa przeciwwaga), a następnie demaskuje jej najgorsze cechy i w ten nie do końca umotywowany psychologicznie sposób usuwa ze sceny. To po prostu niemożliwe. Obecność, strój i gesty Jadwigi trzeba potraktować jako tekst i szukać ukrytych znaczeń.

---

2 J. Cieślikowski *„Nad Niemnem" Elizy Orzeszkowej*, s. 70.

3 J. Bachórz *Wstęp*, s. CXV.

4 E. Orzeszkowa *Nad Niemnem*, w: *Wybór pism*, oprac. i wstępem opatrzyła M. Żmigrodzka, Warszawa 1952, s. 533. Cytaty lokalizuję w tekście.

5 J. Cieślikowski *Wstęp*, s. 70.

## Ślady bogini

Spróbujmy spojrzeć na Domuntównę tak, jak sugeruje to Orzeszkowa w pierwszym opisie bohaterki: „Można by ją było porównać do ogromnej, silnej i w sile swojej ponętnej Cerery" (s. 384). Cerera (Ceres) to rzymska bogini urodzajów, zboża, rolnictwa i płodności, utożsamiana z grecką Demeter i wyobrażana zwykle z kłosami[6]. Jadwiga – kobieta o posągowej postaci, gdy spotyka Justynę i Jana, niesie w fartuchu ziele dla krów. Jej kasztanowe włosy splecione w warkocz złocą się w słońcu i są na kartach powieści przyrównywane do pszenicy.

Kolejne opisy bohaterki potwierdzają mitologiczne skojarzenia. Jadwiga, zaradna gospodyni, która „w porze żniw żęła aż do skąpania się w strugach potu i snopy do gumna zwożąc, z męską siłą i zręcznością kierowała parą koni" (s. 469) jest jakby wyjęta z wiersza Jana Andrzeja Morsztyna *Lato*:

> W kłosianym wieńcu, upalona latem,
> Wywija sierpem Cerera szczerbatem
> I kosą wsparta, pokrzykuje dumnie,
> Widząc, że wszytko w stertach albo gumnie.[7]

Podkreślenie biegłości w powożeniu służy Orzeszkowej do zbudowania obrazu klasycznej atletki (s. 469). Scena, w której Jadwiga usiłuje swoim wozem przegonić wóz Jana, przywodzi na myśl wyścigi rozgrywane w czasie igrzysk starożytnych. Choć kobiety nie brały w nich udziału, Nina Gładziuk wywodzi klasyczne męskie igrzyska m.in. od żeńskich zawodów ku czci Hery, pisze także o tradycji łączenia wyścigów wozów z historią dorocznego porywania bogini roślinności przez Pana Podziemi[8], a więc z mitem o Demeter i Korze. Same konie w swej bogatej symbolice również odnoszą się do Demeter, przedstawianej czasem z końską głową[9]. A Jadwiga o te zwierzęta bardzo dba – z chorym koniem w drodze do konowała przedefiluje w roboczym stroju przed zdziwionymi eleganckimi weselnikami.

Postać Demeter ściśle wiąże się ze zmianą pór roku. Akcja *Nad Niemnem* toczy się jedynie w miesiącach letnich. To czas kwitnienia, owocowania, zbierania plonów – czas łaskawości bogini. Jednak gdy jej córka Kora odchodzi do swego męża, Demeter tęskni i rozpacza, a wszystko na ziemi obumiera. Mamy w *Nad Niemnem* zapowiedź tych miesięcy. Domuntówna podczas ostatniej rozmowy z Janem, stoi

---

6 Zob.: W. Kopaliński *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1991, s. 142 i 201, hasła *Ceres* i *Demeter* oraz *Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, PWN, Warszawa 1973, s. 142 i 182, hasła *Cerera* i *Demeter*.

7 J.A. Morsztyn *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, PWN, Warszawa 1971, s. 256.

8 N. Gładziuk *Omphalos, czyli pępek świata. Płeć jako problem filozofii politycznej Greków*, Wydawnictwo ISP PAN, Warszawa 1997, s. 59

9 W. Kopaliński *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 160, hasło *Koń*.

wśród ostów i oskubuje z nich puch. Według Antoniego Baczewskiego osty oznaczają tu cierpienie[10]. Zapewne kolczasty oset może być symbolem zranienia serca dziewczyny, która wyrzeka się swej miłości. Ale osty w opisie Orzeszkowej „na kształt siwych, brodatych starców całe mlecznymi, połyskliwymi puchami obwieszone" (s. 557) jako przeciwieństwo zboża i bujnej roślinności mogą również symbolizować zmianę pór roku. Na rychłe nadejście zimy (a dzieje się to w sierpniu!) zwraca uwagę sama Jadwiga w rozmowie z Jaśmontem, dodając, że „zimową porą nadmiar ją smętek jakiś opada" (s. 533). A zima to przecież czas smutku Demeter.

Porównanie Jadwigi do Cerery-Demeter to podpowiedź, że na bohaterkę trzeba patrzeć w dwóch planach – nie tylko realistycznym, w którym widzimy zazdrosną rywalkę, ale i mitycznym. Domuntówna nie jest jednakże wcieleniem bogini, bo choć niezwykle cielesna (Orzeszkowa kilkakrotnie opisuje jej bujne kształty), sprawia równocześnie wrażenie nieuchwytnej, mieniącej się wieloma barwami. Dziedziczka nazywana jest w gwarze zaściankowej aktorką i rzeczywiście jest w niej coś teatralnego: jawi się nam raz zgrzebnie odziana, raz przesadnie wystrojona, innym znów razem w żałobie. Jest osobą-znakiem. Nie tyle wcieleniem Demeter, ale znakiem, sygnałem, śladem jej obecności.

Demeter jest panią zbóż, a jej imię może oznaczać matkę lub Matkę Ziemię[11]. Ziemia otaczana jest w epopei nadniemeńskiej wielkim szacunkiem, uprawa roli jest czynnością niemal rytualną, a życie większości bohaterów upływa zgodnie z trójfazowym, kolistym cyklem przyrody: narodziny – obumieranie – ponowne narodziny. Kazimiera Szczuka twierdzi, iż w *Nad Niemnem* rolnik przedstawiony jest jako heros – sługa Wielkiej Bogini, a „symbolika sakralna, żeńska, matriarchalna uobecnia się tu bardzo wyraziście"[12]. Rys matriarchalny powieści sprawia, że jej kobiece bohaterki zyskują szczególne znaczenie, także jako istoty cielesne. Zgodnie z myśleniem dzisiejszych ekofeministek, zwłaszcza duchowych, odwołujących się do kultów Bogini-Matki, istnieje głęboki związek między sakralizacją natury, jej rytmów i cykli a sakralizacją kobiecego ciała[13]. Wioletta Długosz pisze o Jadwidze: „Jej tęgie ciało z bogato rozwiniętymi kształtami narzuca asocjacje z żyzną, płodną ziemią"[14]. Powiązanie kobiety z Matką Ziemią, Matką Naturą spra-

10 A. Baczewski *Nad Niemnem. Natura i człowiek*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1995, s. 125.

11 *Meter* oznacza po grecku matkę. Istnieje też koncepcja, że *de* to *ge*, więc Demeter to Ziemia-Matka, zob.: Z. Kubiak *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1998, s. 209.

12 K. Szczuka *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, eFKa, Kraków 2001, s. 119.

13 R. Putnam Tong *Myśl feministyczna*, przeł. J. Mikos i B. Umińska, PWN, Warszawa 2002, s. 342.

14 W. Długosz *Mikroświat erotyki w „Nad Niemnem"*, w: *Wokół „Nad Niemnem"*, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2001, s. 99.

wia, że wraz ze swoją sferą biologii zyskuje ona wymiar pozytywny, a z kobiecej erotyki zdjęte zostaje odium zagrożenia i nieodpowiedniości, którego można się doszukać we wcześniejszych utworach Orzeszkowej[15]. Jadwiga pełni więc w *Nad Niemnem* ważną rolę, nieograniczającą się wcale do bycia rywalką. Niesie przesłanie o dowartościowaniu zmysłowości, zwłaszcza kobiecej, i jest wyrazicielką jakże często skazywanego na milczenie kobiecego pragnienia[16].

Postać Demeter, a zwłaszcza jej związek z Korą, ma też ogromne znaczenie w krytyce feministycznej. Mit o dwóch rozdzielonych boginiach opisuje przerywaną w kulturze patriarchalnej więź matki i córki[17]. Czy echo tego mitu usłyszymy w *Nad Niemnem*?

W powieści Orzeszkowej zagubioną córką jest Justyna, która własną matkę straciła w dzieciństwie i wciąż poszukuje kobiecych towarzyszek i wzorów. W Jadwidze Justyna nie znajdzie ani matki, ani przyjaciółki, dojrzy jednak wzór i odczyta cały spektakl o zmysłowości.

## Eros w zgodzie z przyrodą

Justyna ma z własnymi uczuciami i pragnieniami duży problem. Wie już „jakie przemoce wywiera szał krwi i serca" (s. 381), ale wspomnienia romansu z kuzynem Zygmuntem są dla niej bolesne i wstydliwe. By po przeżytych rozczarowaniach jeszcze raz odważyć się do kogoś zbliżyć, potrzebuje potwierdzenia, że odczuwanie pragnienia nie jest niczym nagannym. I takie potwierdzenie znajdzie w osobie Jadwigi.

Dla rozwoju miłości Justyny do Jana, spotkania z Domuntówną są niezwykle ważne. I nie tylko dlatego, że – jak zauważa Wioletta Długosz – zazdrość jest w tym wypadku czynnikiem wspomagającym[18]. Dziewczyna z zaścianka może bowiem pannie ze dworu powiedzieć bardzo dużo na temat zmysłów. Wszak w utworach Orzeszkowej kobiety z niższych warstw społecznych miały prawa okazywać swoje

15 Tak jest na przykład w *Marii*. Tytułową bohaterkę los wodzi na pokuszenie, ponownie stawiając na jej drodze młodzieńczą miłość. Spotkanie po latach jest zagrożeniem dla idei poświęcenia mężowi i jego dzieciom, potrząsa w posadach szczęściem rodziny, nawet w sferze mężowskich interesów.

16 O odmawianiu kobiecie prawa do pragnienia i pożądania pisze K. Szczuka *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, s. 109. Wszelkie ślady kobiecego pragnienia w tekście znajdują się w centrum zainteresowania krytyki feministycznej.

17 Zob.: A. Rich *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielińska, Sic!, Warszawa 2000, s. 326-329 oraz A. Araszkiewicz *Czarny ląd czarnego kontynentu. Relacja matka-córka w ujęciu Luce Irigaray* w: *Ciało, płeć, literatura*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001, s. 680-681.

18 W. Długosz *Mikroświat erotyki…*, s. 99.

uczucia dużo śmielej niż kobiety z warstwy szlacheckiej (przykładem Marcysia z *Sielanki nieróżowej* czy Franka z *Chama*).

Gdy Justyna widzi Jadwigę po raz pierwszy, mimo że spostrzega jej zainteresowanie Janem, jest nią zafascynowana: „Piękna panna! – ścigając wzrokiem oddalającą się zauważyła" (s. 385). Do wyobraźni przemawia nie tylko uroda, lecz także nieskrępowanie Jadwigi. Według Wioletty Długosz Jadwiga to uosobienie sił witalnych i drapieżnej, zmysłowej kobiecości[19]. Bohaterka wynurza się nagle z owsa, nogami gołymi „wyżej niż do kostek" (s. 384) kroczy po miedzy i patrzy mężczyźnie śmiało w oczy. Obraz kobiety, która bosymi stopami dotyka gleby, to obraz kobiety czerpiącej energię z Matki Ziemi i mającej odwagę robić to, czego pragnie. Taka jest na przykład bohaterka *Wynurzenia* Margaret Atwood[20] – powieści nazywanej współczesną wersją mitu o Demeter i Korze[21], w której to córka poszukuje matki.

Jerzy Cieślikowski zwraca uwagę, że przy spotkaniu dwóch bohaterek w chacie Anzelma Bohatyrowicza to Jadwiga swoimi docinkami nadaje sens erotyczny rozpuszczonym włosom Justyny[22]. Sama zaś, porównana w tej scenie do rozgniewanej wilczycy – symbolu namiętności i pożądania seksualnego[23] – jest migającym dosłownie przez ułamek sekundy obrazem nieskrępowanej kobiecej żądzy. Justyna ma w powieści szansę posłuchać głośnego miłosnego śpiewu zwożącej zboże Jadwigi, a nawet uchylić się przed kamieniem, którym zazdrosna rywalka ciska w nią i Jana. Ale i Justyna ma czego zazdrościć Jadwidze – rozpoznania własnych pragnień i umiejętności otwartego ich wyrażania. Choć taka otwartość może się spotkać się z ostracyzmem społecznym (na weselu mówią o Jadwidze: „Śliczna panna, która ze swoim kochaniem jak dziad z torbą nie chcącemu w oczy lezie", s. 537), to przekaz jest jasny: kobiece pożądanie, pragnienie, namiętność istnieją i mają prawo być wypowiadane. Justyna bierze sobie do serca tę lekcję i podczas zaręczyn ma odwagę głośno wykrzyczeć imię ukochanego.

Jeszcze jedno stanowi przedmiot zazdrości Justyny: Jadwiga żyje w zgodzie z przyrodą. Gdy Orzelska z bólem wyobraża sobie ewentualny związek Jana i Jadwigi, widzi ich połączonych „piekącym" (s. 439) kochaniem, żyjących według cyklu pór roku w domu otoczonym roślinnością. To ideał, który sama by chciała zrealizować. Justyna zdaje sobie sprawę, że uwodzicielska siła erotyczna Jadwigi bierze się właśnie z bliskich związków z naturą. Ma wrażenie, że spracowana,

19 Tamże.

20 M. Atwood *Wynurzenie*, przeł. J. Plakwicz i T. Poniatowska, Katowice 1997, s. 175 i 181.

21 A. Rich *Zrodzone z kobiety*, s. 330-332.

22 J. Cieślikowski *„Nad Niemnem" Elizy Orzeszkowej*, s. 77. Warto zwrócić też uwagę na ciekawy zabieg Orzeszkowej: złośliwe i czysto prywatne docinki Jadwigi nakładają się na poważną, patriotyczną opowieść dziadunia z czasów napoleońskich.

23 W. Kopaliński *Słownik symboli*, s. 462, hasło *Wilk*.

potargana dziewczyna na polu jest bardziej pociągająca niż sztucznie wystrojona i uczesana, nawiedzająca chatę Anzelma. Jest to dla niej sygnał, że gdy sama będzie pracowała razem z mieszkańcami zaścianka, z pewnością nie straci uroku w oczach ukochanego.

Jeśli potraktujemy Domuntównę nie tylko jako rywalkę, ale właśnie jako osobę-znak, która ma za zadanie czegoś nauczyć Orzelską, zrozumiałe będzie, że przed zaręczynami Justyny i Jana Jadwiga usunie się z drogi. Można jednak zadać pytanie: dlaczego Domuntówna miałaby uczyć Orzelską wyrażania miłosnych pragnień? Eliza Orzeszkowa nie jest przecież postrzegana jako piewczyni zmysłów. Erotyka w jej pisarstwie stanowi zdaniem Grażyny Borkowskiej sferę tabu, wiąże się z rezerwą wobec sfery płci, cielesności i biologii, a także z mającą zapewne autobiograficzne podłoże niechęcią do matki[24]. Również wizja emancypacji kobiet głoszona przez Orzeszkową daleka jest od pochwały swobody obyczajowej[25]. Borkowska zwraca jednak uwagę, że w późniejszym pisarstwie Orzeszkowa dokonywała autokorekty, dopuszczając do głosu sprawy dotąd skrywane[26]. Powieścią, w której możemy dostrzec oznaki takiej przemiany, jest właśnie *Nad Niemnem*.

Pełen afektu stosunek pisarki do przyrody, jaki obserwujemy w nadniemeńskiej epopei, ogarnia także człowieka, który na mocy własnej cielesności jest tej przyrody częścią. Aprobata dla fizycznej strony miłości, a zwłaszcza dla kobiecego pragnienia wyrażone nie są jednak wprost. Aluzje znajdziemy w mitycznej warstwie utworu, a także w opisach przyrody, które mają ogromny potencjał symboliczny. Zwrot ku naturze, rozumianej jako Matka Natura, jest formą pokonywania dualizmu duch/ciało i godzenia się z własną biologią, a owocuje akceptacją sfery erotyki. Tę zmianę w myśleniu Orzeszkowej reprezentuje Domuntówna, która żyje w zgodzie z naturą, nie jest zbyt mocno więziona przez konwenans i ma przez to szansę stać się wyrazicielką kobiecego pragnienia[27].

---

24 G. Borkowska *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 162, 175-176.

25 E. Orzeszkowa *Kilka słów o kobietach* i *O Polce Francuzom*, w: *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870-1939*, oprac. i wstęp A. Górnicka-Boratyńska, Res Publica, Warszawa 1999, s. 93 i 124.

26 G. Borkowska *Cudzoziemki*, s. 183.

27 Inną bohaterką, której zachowanie można interpretować jako wyrażanie kobiecego pragnienia, jest Emilia Korczyńska, choć oczywiście to postać skrajnie różna od Jadwigi, podległa konwenansom i zamknięta w świecie własnego buduaru. Odczytanie postaci Emilii jako histeryczki i buntowniczki, która w ten właśnie sposób demonstruje kobiece pragnienie, proponują G. Borkowska, *O „centrum" powieściowego świata w „Nad Niemnem" Elizy Orzeszkowej*, w: *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, red. A.Z. Makowiecki, Wydawnictwa UW, Warszawa 1992, s. 286 oraz K. Szczuka *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, s. 118-120.

## Wiśnia, kamień i maskarada

Jadwiga zestawiana z Cererą-Demeter nie ma w powieści swojej Kory, ale i tak pełni macierzyńską rolę. Opiekuje się troskliwie dziaduniem, tropiącym z zaciekłością i rozpaczą dawno zamarłego Pacenkę, który niegdyś uwiódł mu żonę. Stary, schorowany dziadunio, dla którego czas się zatrzymał, wielokrotnie przyrównywany jest do słabego, bezbronnego dziecka. Jadwiga kładzie go do snu, wyprowadza na spacer i żywi. „Mleczko dziś na wieczerzę będzie i pierożki z wiśniami zrobię" (s. 396) – obiecuje. Mleko kojarzy się z dobrobytem i obfitością[28], z figurą szczodrej matki karmicielki, zaś pierogi z wiśniami… z esejami filozoficznymi Jolanty Brach-Czainy. „Owoc wiśni zwraca nas ku zmysłowej stronie życia i przywołuje ją jako wartość" – pisze autorka i zachwyca się wiśnią, której nie sposób pominąć i która zachęca nas do myślenia o pełni i doskonałości[29]. Taką pełnię reprezentuje w powieści Jadwiga. Jej też nie sposób pominąć, gdyż skłania do myślenia o zmysłach, pięknie i doskonałości człowieka w jego cielesnym wymiarze.

Brach-Czaina pisze również o zetknięciu z konkretem egzystencjalnym, którym może być wiśnia albo… kamień. Taki obiekt stawia nas przed elementarnym pytaniem o sens i wartość bytu, o to, kim jest człowiek[30]. W tym kontekście kamień rzucony przez Jadwigę w zakochanych nie jest już tylko brutalnym, choć wynikającym z desperacji gestem. To jakby pytanie skierowane do Justyny: o relacje z naturą, o sens pracy, także sens istnienia. Bo ona musi o tym pomyśleć, nim zdecyduje się wyjść za Jana i przeprowadzić do zaścianka.

Na koniec warto poświęcić kilka słów strojom Domuntówny: dziwnym i jak ona zagadkowym. Gdy Jadwiga obwiesza się błyskotkami i wciska w przyciasną, bogatą suknię, może wydać się kobietą, która za wszelką cenę chce się dostosować do kanonów mody i urody, choć efektu nie uzyskuje, a co najwyżej uderza „grubością rysów i burakową czerwonością cery" (s. 469). Jadwiga jednak sama pokazuje, że lekceważy kanony i to, co myślą o jej wyglądzie inni, gdy boso i w roboczym ubraniu ukazuje się z chorym koniem zgorszonym weselnikom. Z drugiej strony wiadomo, że Jadwiga stroi się dla Jana. Może jej przebieranie się to rodzaj teatru, maskarady, powodowanych chęcią bycia w centrum uwagi? A może to kolejny sposób jawnego demonstrowania, że zależy jej na Bohatyrowiczu? Przecież gdy swych pragnień się wyrzeka, zakłada czarną suknię i żałobną wstążkę.

Zachwyt sióstr Siemaszczanek nad bogatym strojem Jadwigi – „A te złote liście zupełnie takie jak w Łunnie u Matki Boskiej na ołtarzu" (s. 533) – każe ponownie zobaczyć w Jadwidze istotę boginiczną. Może bogactwo stroju obrazuje bujność rozkwitłej przyrody w okresie radości Demeter? Żałobny strój w scenie pożegnania z Janem zapowiada zaś czas smutku bogini.

---

28 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 230, hasło *Mleko*.

29 J. Brach-Czaina *Szczeliny istnienia*, eFKa, Kraków 1998, s. 15 i 9-10.

30 Tamże, s. 16.

# Abstract

**Małgorzata BÜTHNER-ZAWADZKA**
**Unaffiliated researcher**

## The Secret of Miss Domunt

The author makes an effort to propose an analytical approach to Jadwiga Domuntówna, one of the characters of Eliza Orzeszkowa's classic novel *Nad Niemnem* (1887). Miss Domunt has by this far been mainly considered as a rival to Justyna Orzelska, an obstacle in her love to Jan Bohatyrowicz. However, surrounded in the text by a number of significant symbols, Jadwiga reveals an entirely different face once our reading of the novel becomes more penetrating: compared against the mythical Ceres, she becomes an individual-sign, a trace of presence of Goddess-the-Mother in this Niemen-river-area epopee. It is through this character that female body and the sphere of senses and eroticism become revalorised – in a world where nature is sacralised.

# Kronika

**Marian MACIEJEWSKI**

## „Zostanie po mnie ta siła fatalna…"

Tę patetyczną formułę chciałbym odnieść do pewnego fenomenu kulturowego, który ma swoje aspekty poetyckie, plastyczne, polityczne, muzealnicze, literaturoznawcze, muzyczne, socjologiczne etc., etc. Chodzi o trwające od kilku lat sierpniowo-wrześniowe międzynarodowe spotkania literaturoznawców, poetów, plastyków, muzyków, aktorów, nauczycieli, muzealników, ale także przyrodników w Krzemieńcu na Wołyniu, mieście narodzin Słowackiego. Ostatnie odbyło się w dniach 31 sierpnia – 5 września 2008 roku, poprzedzone krótkim pobytem polskich uczestników w Przemyślu, wcześniej w Sieniawie, by odwiedzić nekropolię rodu Czartoryskich. W drodze do Krzemieńca był jeszcze postój w Beńkowej Wiszni i w Rudkach, już na terenie Ukrainy. W Rudkach zwiedzanie kościoła, w Beńkowej Wiszni pałacu i parku.

Podczas tej wycieczki dr Jan Musiał z Państwowej Wyższej Szkoły Wschodnioeuropejskiej w Przemyślu wygłosił referat *O Aleksandrze Fredrze, Rudkach i pałacu w Beńkowej Wiszni*, a aktorzy z przemyskiego „Fredreum" recytowali utwory Aleksandra Fredry. Taka właśnie poetycka i dramatyczna oprawa oraz kulturowo-krajoznawcza informacja towarzyszyła wszystkim „wypadom" do sławnych z historii Rzeczpospolitej Obojga Narodów miast Wołynia, Żytomieszczyzny, Podola, Pokucia, Ziemi Szumskiej (tu szczególnie interesująca była Nakwasza, miejsce urodzenia Leopolda Buczkowskiego) podczas przedostatniego pobytu. Wcześniej jeszcze, w roku 1999, gdy zastanawialiśmy się nad geografią podróży Juliusza Słowackiego, był w programie wizytacji Poczajów z bogactwem bizantyńskim Ławry, ową „nową Jerozolimą" poety, przy okazji także zwiedzanie Podkamienia i jego architektury sakralnej. Tym razem w drodze powrotnej do Przemyśla zwiedziliśmy Podhorce, Złoczów i Pomarzany. Atrakcjom turystycznym towarzyszyła zabytkoznaw-

cza sesja terenowa z referatem profesora z Uniwersytetu Rzeszowskiego, Jerzego Pióreckiego *Zabytkowe parki i ogrody na Kresach*.

Mnogość doświadczeń jest taka, że trudno mi uporządkować materiał faktograficzny, a nie chodzi tu tylko o wymiar sprawozdawczy. Zasadnicza jest tu chyba aura emocjonalna. Wzorem dla naszych rozważań mógłby być na przykład artykuł Mieczysława Inglota *Wrześniowe spotkania krzemienieckie 2007 i moja wrocławska nad nimi refleksja*, zamieszczony w drugim numerze rocznika *Dialog dwóch kultur*. Studium to dokonuje świetnej prezentacji dialogu dwóch kultur pobratymczych narodów w mieście narodzin Słowackiego, karmionego przez mamkę kulturą ludową Ukrainy (kulturą, którą można niejako utożsamić z naturą, owym niepowtarzalnym pejzażem Krzemieńca), a przez ojca, profesora Euzebiusza Słowackiego, profesora Aten Wołyńskich, kulturą „dawnej Polski". Szkic Inglota zawiera także bogate zaplecze metodologiczne z zakresu refleksji nad kulturą oraz uwzględnia problematykę „ojczyzny ideologicznej" i „domowej". Ważny dla prowadzonej refleksji jest ponadto kontekst biograficzny badacza, niegdyś lwowianina, później profesora Uniwersytetu Wrocławskiego.

I wreszcie sam Krzemieniec, „ojczyzna domowa" Juliusza Słowackiego – „Gdzie po dolinach moja Ikwa płynie" – a zarazem ojczyzna domowa tych Polaków, którzy przybyli z Anglii na ostatnie spotkanie krzemienieckie. W Londynie wydają oni „Biesiadę Krzemieniecką". Hanna Kościa mówiła o krzemieńczanach w świecie, dr Jan Krasnodębski wygłosił referat *Ojciec Święty Jan Paweł II a Ukraina*, że przywołam wystąpienia niektórych z dalekich gości.

Hanna Gronowska-Szaniawska z Warszawy relacjonowała *Pasje Ludwika Gronowskiego, profesora Liceum Krzemienieckiego*, prezentując przy tej okazji przedwojenne zdjęcia. Była także wystawa *Przedwojenny Krzemieniec* – fotografie Ludwika Gronowskiego. Celowo eksponuję ten „wątek rodzinny", związek uczestników spotkania z przedwojennym Krzemieńcem, gdyż czymś analogicznym był referat *Krzemienieckie serce pani Marii. Rzecz o Marii Danilewicz-Zielińskiej* przygotowany przez Wiesława Nosowskiego z Warszawy i przez Małgorzatę Wdowczyk z Aleksandrowa Kujawskiego. Tak czule określona bohaterka tego tekstu pochodziła z Kujaw, a jednak mocno związana zawsze była z rzeczywistością kulturową Krzemieńca. Przecie jeszcze w ostatnich latach swego życia opiekowała się z dalekiej Portugalii tym, co pozostawiła „siła fatalna" wielkiego romantyka w miasteczku wołyńskim.

To, co dzieje się wczesną jesienią w Krzemieńcu nad Ikwą, przynosi wymierne skutki poznawcze: literaturoznawcze i muzealnicze. Równie ważnym pokłosiem tej „krzemienieckiej jesieni" jest prezentacja poezji autorów z Polski i Ukrainy. Byli wśród nich m.in. Mariusz Olbromski, Krzysztof Kołtun, Irena Sandecka, Jewhen Bezkorowajny, Sergiej Seniuk, Petro Soroka, Iryna Demjanowa, Iwan Potij, Hanna Kostów-Huska, Olga Birkowa, Bogdan Bastiuk i Roman Ładyka. Odbywały się też recitale muzyczne, na przykład występ kobziarza Wasyla Zdankina. Dodajmy do tego wystawę poplenerową *Nad Sanem, nad modrookim…* z X Warsztatów Kulturalno-Artystycznych w Przemyślu (21.07–8.08 2008) organizowanych dla

młodzieży polsko-ukraińskiej przez dr Urszulę Olbromską. Ów młodzieżowy akcent jest tutaj bardzo ważny, gdyż gwarantuje ciągłość doświadczeń krzemienieckich, w których bardzo się liczy gojenie poprzez sztukę i naukę ran niedawnej przeszłości. Z myślą o tym nowym pokoleniu działa Andrzej Król, prezes Ogólnopolskiego Stowarzyszenia Rodzin Szkół Słowackiego z Sosnowca, który wygłosił referat *Krzemieniec jako przestrzeń dydaktyczna funkcjonująca w edukacji polonistycznej Europejskiej Rodziny Szkół Słowackiego*.

Ale wracajmy do tego, od którego wszystko się zaczęło – jakby mimochodem rzuconego na papier liryku z okresu mistycznego (luty 1845) *Jeżeli kiedy w tej mojej krainie…*, zredagowanego oczywiście w poetyce zamierzonego fragmentu, z intencją, że główny sens liryczny pozostanie tajemnicą.

Był to także zasadniczy powód, by wiersz ogarnąć zamysłem hermeneutycznym: Juliusza Kleinera, Ireneusza Opackiego i piszącego te słowa. Piękno krainy, „gdzie po dolinach moja Ikwa płynie", jest tak urzekające, spotęgowane emigracyjnym oddaleniem, że „gasi" nawet urok pejzażu mistycznego, już ostatecznego i w pełni osiągniętego za granicą promieni, których doznawała „dusza [jego] łona".

Idąc wbrew obowiązującym trendom badawczym, Danuta Zamącińska szukała klucza interpretacyjnego w niepowtarzalnej urodzie pejzaży krzemienieckich i w doświadczeniu egzystencjalnym percypujących. Założyła, że poprzez intensywny kontakt wizualno-psychiczny zdołamy najpełniej odczytać krzemienieckie wizje poetyckie Słowackiego. Podobnie myślał współorganizator Zjazdów, także już nieżyjący prof. Stanisław Makowski, może tylko bardziej niż ona przejęty krzemienieckimi realiami kulturowo-historycznymi.

W jednej z ostatnich swoich publikacji, poświęconej profesor Zofii Stefanowskiej, skądinąd wielkiej animatorce i uczestniczce Zjazdów, Zamącińska pisze:

> Czy rzeczywiście Krzemieniec jest tak piękny? Doświadczyłam tej urody dzięki organizatorom sesji „Geografia podróży Juliusza Słowackiego" (Krzemieniec, 4 września 2000) – Mariuszowi i Urszuli Olbromskim. Piękno miasta można ogarnąć i rozpoznać tylko wtedy, kiedy zajmiemy ten sam punkt, z którego widział miejsce poeta „z góry", z „oddalenia" (fizycznego oczywiście). Ten punkt jest wpisany w wersety wiersza *Jeżeli kiedy…* Niczego nie zobaczymy, wjeżdżając czy wchodząc w długą, długą ulicę. Po obu jej stronach domy, domki, tu jest cerkiew, tam kościół, po obu pagóry zakrzewione i zadrzewione z górą Bony i jej zamkowymi ruinami na czele. Na każdej fotografii, malunku, „widoku Krzemieńca" ten trapezowaty rozległy wał jest obowiązkową sygnaturą okolicy.

Organizatorami także wcześniejszych wrześniowych spotkań krzemienieckich, których topograficzne przestrzenie tak pięknie naszkicowała prof. Danuta Zamącińska, są od kilku już lat Mariusz Olbromski, dyrektor Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej ze strony polskiej i Tamara Sienina, dyrektor Muzeum Juliusza Słowackiego ze strony ukraińskiej. Muzeum poety mieści się w domu dziadków Januszewskich, a w jego powstaniu ważką rolę odegrała pomoc materialna Rzeczypospolitej. Maria Danilewicz-Zielińska ofiarowała zaś Muzeum Słowackiego fortepian, popularnie nazwany przez Ukraińców „realem". Pochodzi on z „małej Ojczyzny" Danilewiczowej i służy dzisiaj wystąpieniom muzycznym.

Międzynarodowe Spotkania Naukowców, Literatów i Muzealników w Dialogu Dwóch Kultur roku 2008 miało wyjątkowo bogaty program. Oddano przy tym hołd współtwórcy spotkań, profesorowi Uniwersytetu Warszawskiego, Stanisławowi Makowskiemu. Poświęcono mu wystawę i cały pierwszy dzień obrad, który prowadził emerytowany dyrektor Biblioteki Uniwersyteckiej KUL, przyjaciel uczonego, Andrzej Paluchowski. Dr Urszula Makowska z Uniwersytetu Warszawskiego wygłosiła *Wspomnienia o moim ojcu*, Margarita Gecewicz, emerytowany naczelnik Oddziału Juliusza Słowackiego w Krajoznawczym Muzeum w Krzemieńcu, mówiła o *Siedemnastoletniej przyjaźni*, a dr Eligiusz Szymanis (UW), uczeń profesora, przedstawił pracę *Stanisław Makowski wobec romantyzmu polskiego*.

Ze strony ukraińskiej swoje teksty przedstawiło trzech docentów z Humanistyczno-Pedagogicznego Instytutu T. Szewczenki w Krzemieńcu: Wołodymyr Sobczuk (*Zakochany w Krzemieńcu*), Oleg Wasyłyszyn (*Ojczyzna Słowackiego w dyskursie Profesora Stanisława Makowskiego*) i Olga Makarenko (*Szlakami Juliusza Słowackiego*). Jadwiga Gusławska (Towarzystwo Odrodzenia Kultury Polskiej im. J. Słowackiego w Krzemieńcu) wygłosiła *Wspomnienia o Profesorze Stanisławie Makowskim*, a Helena Haśkiewicz, pracownica muzeum, mówiła *O planach, które marzyłam realizować z Profesorem Makowskim*.

Ostatnie spotkanie krzemienieckie było wieloproblemowe i wielotematyczne, zwracały tu uwagę zwłaszcza wystąpienia muzealników. Wysłuchaliśmy m.in. referatu poświęconego Maurycemu Gosławskiemu (Maria Kopycińska-Lehun, UMCS) oraz Tadeuszowi Czackiemu (Antoni Sarkady). Nie mogło zabraknąć całodziennej sesji poświęconej Słowackiemu (04.09.08). Poza wystąpieniami naukowymi dzień ten miał charakter obrzędowy: o 9.00 rano msza za duszę śp. Juliusza Słowackiego w kościele rzymskokatolickim pod wezwaniem św. Stanisława Biskupa upamiętnionym pomnikiem poety dłuta Wacława Szymanowskiego; później złożenie kwiatów na grobie matki poety, Salomei Słowackiej, na cmentarzu Tunickim oraz pod pomnikiem Tarasa Szewczenki i Słowackiego. W sesji literackiej było kilka referatów uczonych ukraińskich (Roman Łubkwiśky, Roman Gorak, Oksana Weretiuk) i dwa polskie: Prof. Danuty Danek (UW) i dra Włodzimierza Torunia (KUL).

Danuta Danek, wybitna znawczyni Bachtina i Bettelheima, propagator psychoanalizy w badaniach literackich, przedstawiła tekst *Ukryte znaczenia „Godziny myśli" Juliusza Słowackiego*". Tekst interpretacyjno odkrywczy, wygłoszony w pobliżu Góry Królowej Bony. Podkreślam „materialny kontekst odbioru", gdyż właśnie on wpływa na specyfikę spotkań krzemienieckich. Można by metaforycznie odnieść do nich tak dobrze wszystkim znaną strofę poety:

> Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,
> Co mi żywemu na nic … tylko czoło zdobi;
> Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,
> Aż was zjadacze chleba – w aniołów przerobi.

Przechodząc „z hymnu do prostej powieści" historycznoliterackiej, trzeba powiedzieć, że ową „siłą fatalną" jest zarówno tradycja literacka, także jak rów-

nież kontekst biograficzny poety. Tradycja ta zbliża narody, goi rany, prowokuje rozprawy literaturoznawcze i rodzi nowe poczynania poetyckie i muzyczne. Nie bez znaczenia są ramy muzealnicze, owe „domy kultury" narodów polskiego i ukraińskiego.

To przydługie sprawozdanie pozostawia we mnie pewien niesmak i niedosyt, że nie powiedziałem o wszystkich „aktorach" spotkań krzemienieckich, bo wszyscy w pewnym sensie zostali mocą poety „przerobieni w aniołów". Tak trudno jest dać „odpowiednie rzeczy słowo", zwłaszcza gdy chodzi o rzeczy najprostsze.

# Abstract

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

## "That Fatal Force Shall Remain of Me…"

Report on the annual international meeting of literary scholars, poets, visual artists, musicians, actors, teachers, museologists/museum employees and natural scientists, held in Krzemieniec (Kremenets), Ukraine, 31st August–5th September 2008.

# Noty o autorach

**Wojciech Bałus**, historyk sztuki, profesor w Instytucie Historii Sztuki UJ. Zajmuje się teorią i historią sztuki XIX i XX wieku (architektura, malarstwo, sztuka ogrodowa, sztuka sakralna). Redaktor rocznika „Modus. Prace z Historii Sztuki" i serii „Ars Vetus et Nova". Ostatnio opublikował: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część pierwsza* (współautor, 2004), *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część druga: Matejko i Wyspiański* (2007).

**Jan Błoński**, (1931-2009), historyk literatury i krytyk literacki. Pracownik IBL PAN (1959-1969) i UJ (od 1970). Autor monografii o Sępie-Szarzyńskim, Wyspiańskim, Gałczyńskim, Witkacym, Gombrowiczu, Miłoszu, Mrożku, studiów o Prouście i Becketcie, książek o współczesnej literaturze i teatrze, kulturze i mentalności (*Zmiana warty*, *Odmarsz*, *Romans z tekstem*, *Kilka myśli, co nie nowe*, *Biedni Polacy patrzą na getto*), dwóch tomów *Pism wybranych* (pod red. J. Jarzębskiego) oraz *Lektur użytecznych* (pod red. M. Borowskiego i M. Sugiery). Współzałożyciel i redaktor naczelny „Tekstów" (1972-74), stały współpracownik „Tekstów Drugich".

**Małgorzata Büthner-Zawadzka**, absolwentka studiów doktoranckich IBL PAN. Pod kierunkiem prof. Grażyny Borkowskiej przygotowuje rozprawę doktorską o Warszawie w prozie kobiecej. Interesuje się krytyką feministyczną. Publikowała między innymi w „Pograniczach", „Zadrze", „Poradniku Językowym", a ostatnio w „Res Publice Nowej". Autorka wielu tekstów w *Warszawskim Przewodniku Literackim*.

**Anna Czabanowska-Wróbel**, dr hab., prof. UJ, pracuje na Wydziale Polonistyki UJ, specjalizuje się w historii literatury Młodej Polski oraz badaniach nad poezją współczesną. Autorka książek: *Baśń w literaturze Młodej Polski* (1996), *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski* (2003) oraz *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego* (2005). Współredagowała zbiory studiów poświęconych interpretacji poezji Tetmajera, Micińskiego, Bursy i Staffa.

**Hanna Gosk**, profesor zwyczajny w Zakładzie Literatury XX w. Wydziału Polonistyki UW, kieruje Pracownią Antropologicznych Problemów Literatury w Insty-

tucie Literatury Polskiej. Opublikowała książkę *Zamiast końca historii. Rozumienie i prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne* (2005), Redaktorka tomów zbiorowych, m.in. *(Nie)ciekawa epoka. Literatura i PRL* (2008).

**Knut Andreas Grimstad**, rusycysta i polonista, tłumacz. Profesor i wicedyrektor Instytutu Literatury i Języków Europejskich Uniwersytetu w Oslo. Specjalizuje się w badaniach nad literaturą i kulturą polską pierwszej połowy XX wieku, nad relacjami polsko-żydowskimi oraz teorią *queer*. Autor książki *Styling Russia: Multiculture in the Prose of Nikolai Leskov* (2007). Współautor pracy zbiorowej *Gender and Sexuality in Ethical Context: Ten Essays on Polish Prose* (2005).

**Hanna Konicka**, doc. dr hab. na wydziale slawistyki Uniwersytetu Sorbony, Paryż IV. Polonista, filmolog, semiotyk, tłumacz. Autorka m.in. książek *Semiotyka i film* (1980), *Kordian. Etudes d'une œuvre* (1999, wraz z Anną Fialkiewicz-Saignes) i monografii *La sainteté du détail infime. Miron Bialoszewski 1922-1983* (2004). Ostatnio opublikowała *La place du témoignage dans la littérature polonaise du XX^e siècle* (2008, wraz z Charles Zaremba).

**Michał Kuziak**, dr hab., prof., kierownik Zakładu Teorii Literatury w Instytucie Polonistyki Akademii Pomorskiej w Słupsku, redaktor naczelny „Słupskich Prac Filologicznych". Autor książek o Mickiewiczu i Słowackim oraz kilkudziesięciu artykułów poświęconych literaturze romantyzmu i komparatystyce literackiej. Pracuje nad książką o poetyce Norwida. Prywatnie – miłośnik wschodnich sztuk walki, dalekich podróży, dobrej kuchni i dobrej muzyki, najchętniej w dobrym towarzystwie.

**Berel Lang** (ur. 1933), filozof, absolwent Yale University i Columbia University, profesor Colorado University i State University of New York w Albany, obecnie Visiting Professor w Wesleyan University. Stypendysta American Council of Learned Societies, National Endowment for the Humanities, American Philosophical Association, Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie oraz Hebrew University w Jerozolimie. Autor i redaktor dwudziestu jeden książek, między innymi: *Writing and the Holocaust* (1989), *The Anatomy of Philosophical Style* (1990), *Mind's Bodies. Thought in the Act* (1995), *Heidegger's Silence* (1996), *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics* (2000), *Post-Holocaust. Interpretation, Misinterpretation and the Claims of History* (2005).

**Marian Maciejewski**, dr hab., prof. KUL. Zajmuje się epoką romantyzmu oraz inspiracjami chrześcijańskimi w literaturze. Autor książek: *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* (1970), *Poetyka – Gatunek – Obraz. W kręgu poezji romantycznej* (1977), *„ażeby ciało powróciło w słowo". Próba kerygmatycznej interpretacji literatury* (1991).

**Bartosz Małczyński**, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UO. Redaktor naukowy książek na temat pisarstwa J. Derridy (2005), M. Bachtina (2006), T. Karpowicza (2006), F. Kafki (2007) i B. Schulza (2008). Przygotowuje do druku monografię dotyczącą późnej poezji Tymoteusza Karpowicza oraz książkę zbiorową poświęconą problemowi „pisania melancholicznego" (*écriture mélancolique*). Mieszka w Opolu.

**Ryszard Nycz**, profesor w Instytucie Polonistyki UJ i Instytucie Badań Literackich PAN. Kierownik Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych IP UJ. Redaktor naczelny dwumiesięcznika „Teksty Drugie" IBL PAN i serii „Horyzonty nowoczesności" (wyd. Universitas). Autor książek: *Sylwy współczesne* (1984, 1996), *Tekstowy świat* (1993, 2000), *Język modernizmu* (1997, 2002), *Literatura jako trop rzeczywistości* (2001).

**Łukasz Pawłowski**, doktorant w Zakładzie Literatury Polskiej UW. Przygotowuje pracę poświęconą konstruowaniu wyobrażeń rzeczywistości społecznej II RP w prozie dwudziestolecia międzywojennego. Publikował w „Przeglądzie Humanistycznym" i tomach pokonferencyjnych m.in. *Teraźniejszość i pamięć przeszłości* (2006) i *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku* (2008).

**Dorota Samborska-Kukuć**, adiunkt w Katedrze Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski UŁ. Badaczka literatury polskiej na obszarach kresowych dawnej Rzeczpospolitej w 1 poł. wieku XIX, autorka blisko 50 publikacji naukowych, głównie z tej dziedziny, m.in. monografii: *Z dziejów kultury literackiej północno-wschodniego pogranicza. Jan Onoszko – poeta przełomu XVIII i XIX wieku* (2003), *Polski Inflantczyk. Kazimierz Bujnicki (1788-1878) – pisarz i wydawca* (2008).

**Roma Sendyka**, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych WP UJ. Zajmuje się teoriami badań literackich (poetyka kulturowa), genologią (zwłaszcza gatunkami pogranicza) i zjawiskami „transdyscyplinarnymi" (*visual culture studies*, antropologia obrazu, związki tekstu i obrazu). Autorka książki: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku* (2006).

**Bożena Shallcross**, profesor nadzwyczajny w University of Chicago, gdzie wykłada literaturę polską i badania kulturowe. Obecnie redaguje wraz z Ryszardem Nyczem zbiór artykułów *The Effect of Palimpsest. Culture, Literature, History.* Jej książka *Rzeczy i Zagłada* ukaże się nakładem wydawnictwa Universitas, a wersja anglojęzyczna w Indiana University Press (jako *The Holocaust Object in Polish Culture*).

**Magdalena Siwiec**, dr, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ; autorka książek i artykułów z zakresu polskiego i francuskiego romantyzmu. Ostatnio współredagowała: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*

(2008). W przygotowaniu dwie książki: *Romantyzm i zatrzymany czas* oraz *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu*.

**Karolina Szymaniak**, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, kończy rozprawę poświęconą krytyce literackiej jako instytucji nowoczesnej kultury jidysz. Stypendystka m.in. MEN, Rytų Europos žydų kultūros ir istorijos tyrimų centras w Wilnie oraz Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

**Wacław Twardzik**, profesor w Zakładzie Historii Języka Polskiego w Instytucie Języka Polskiego PAN. Autor (wraz z F. Kellerem) m.in. pierwszego krytycznego wydania *Rozmyślania przemyskiego*.

**Feliks Tych**, prof., dr hab, historyk, wykładał na kilku uniwersytetach europejskich; w latach 1995-2007 dyrektor Żydowskiego Instytutu Historycznego; obecnie kieruje działającym przy ŻIH interdyscyplinarnym, międzyuczelnianym projektem badawczym „Następstwa Holokaustu". Nowsze publikacje książkowe: *Długi cień Zagłady* (2003); *Pamięć – Historia Żydów polskich przed, w czasie i po Zagładzie* (nowe, popr. wyd. plus wyd. angielskie 2008), *Facing the Nazi Genocide. Non-Jews and Jews in Europe* (2004); współwydawca książki *Kinder über den Holocaust. Frühe Zeugnisse 1944-1948* (2008).

**Stefan Zabierowski**, prof. dr hab. w Instytucie Nauk o Kulturze UŚ, interesuje się literaturą polską XX wieku, a także twórczością Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Ostatnio wydał książki: *Wojna i pamięć* (2006) i *W kręgu Conrada* (2008) oraz zredagował tom zbiorowy *„Lord Jim" w krytyce i w mediach* (2008).

**Anna Ziębińska-Witek**, adiunkt w Zakładzie Kultury i Historii Żydów UMCS, historyk – metodolog. Zajmuje się reprezentacjami Zagłady w historiografii, literaturze, filmie i muzeach. Autorka książki *Holocaust. Problemy przedstawiania* (2005) oraz tłumaczenia studium Berela Langa *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea* (2006). Stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej (2002) oraz Fundacji Fulbrighta (2005-2006).

**Marian Zaczyński**, historyk literatury, bibliograf, wydawca. Zatrudniony w Pracowni Dokumentacji Życia Literackiego Okresu Młodej Polski na Wydziale Polonistyki UJ.

**Maria Zadencka**, docent, związana z Uniwersytetem w Sztokholmie oraz z Uniwersytetem w Helsinkach. Prowadzi międzynarodowe badania dotyczące związków literatury i historiografii z procesami tożsamości narodowej w krajach regionu bałtyckiego i Europy Srodkowo-Wschodniej. Esej o twórczości Gombrowicza jest fragmentem zamierzonej pracy o „przestrzeniach hermetycznych" w utworach literackich XIX i XX wieku.