Nr indeksu 337414
PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE

WŁADZA SŁOWA, WŁADZA NAD SŁOWAMI

z treści:

Ryszard Nycz
Literatura polska w cieniu cenzury
Krzysztof Dybciak
Modele i strategie literatury emigracyjnej
Halina Filipowicz
„Polska literatura emigracyjna" – próba teorii
Clare Cavanagh
Whitman, Majakowski i ciało polityczne
Jacek Leociak
Sztuka czytania gazety
Zygmunt Bauman
O sztuce, śmierci i demokracji

Cena 8,00 PLN

3

(51) 1998

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

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

Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

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

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pokój 1
Tel.: 828 32 06

Numer zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

Skład i korekta komputerowa:
Jolanta Pankowska

Korekta:
Teresa Winek

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

Druk i oprawa
Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.
Łódź, ul. Żwirki 2

Nr indeksu 337412
PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE 3 1998
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Polityka z bliska i z dala

Państwo silne, lecz nie despotyczne, literatura o wyraźnym kolorycie lokalnym, a jednocześnie za pan brat z tym, co działo się wówczas w krajach bardziej rozwiniętych... Zwykle jednak, gdy zastanawiamy się nad związkiem między polityką i literaturą, myślimy nie o tej epoce sprzed czterech wieków, epoce zdrowych stosunków między władzą a sztuką słowa. Myślimy przede wszystkim o dwu ostatnich stuleciach. O paroksyzmie politycznym, który wymusił niegdyś na naszym piśmiennictwie jego najważniejsze utwory, i o tych kilku latach w połowie naszego wieku, które poraziły sztukę całkowitym paraliżem. Natomiast okres wojny i okupacji rysuje się nam ciągle jako kataklizm zewnętrzny w stosunku do literatury, mimo trudu, jaki włożył Jerzy Święch w prostowanie tej opinii (por. „Literatura polska w latach II Wojny Swiatowej" Warszawa 1997).

Dla znanego amerykańskiego muzykologa Jeffrey'a Kallberga (Chopin attihe Boundaries: Sex, History, and Musical Genre, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1996) odkrycie, że Szopen pod różami chowa armaty, było równie ekscytujące, jak sfeminizowany przez XIX wiek wi-

zerunek jego osobowości twórczej czy strategie wydawnicze kompozytora poruszającego się w labiryntach gospodarki rynkowej z dużą zręcznością.

Zaciekawienie politycznym koneksjami sztuki jest dziś na Zachodzie powszechne. Dlatego też dla kogoś stamtąd wygląda to pewnie na szczyt perwersji – że mając wśród tarcydzieł głównie utwory bezwstydnie polityczne, staramy się dzisiaj zbagatelizować tę ich stronę, odgradzając od niej różne mistyczne destylacje, jakim owe treści podlegały. Albo że zwracamy się ku wcześniejszym utworom naszych literackich wielkoludów, utworom wprawdzie wybitnym, ale ustępujących rangą tamtym – aby odnajdywać w nich tzw. wartości uniwersalne. A przecież, jako krytycy, pogrążamy się z zapałem w lekturze utworów socrealistycznych, które pod względem jakości literackiej ustępują trzeciorzędnym produktom kultury masowej. Pogrążamy się, bo utwory te są tak jawnie polityczne w swojej genezie, tematyce i funkcji.

Oczywiście, wynika to z przekonania, że polityka źle się komponuje z literaturą. A jakiż okres dobitniej to potwierdza niż okres socrealizmu? Tak więc z niechęci do związku między literaturą i polityką bierze się nasze zainteresowanie socrealizmem!

Co do poetyki socrealistycznej, to stała się ona przedmiotem akademickim. Wśród jej koneserów prym wiedzie Wojciech Tomasik, który w swoich książkach potrafił wydobyć imponującą ilość presupozycji skrytych pod ubogą powierzchnią ówczesnej poezji i prozy. O nowomowie Michał Głowiński i kilku innych autorów powiedzieli chyba wszystko, co można było – z przyjętego punktu widzenia – powiedzieć, ale zainteresowanie nie wygasa, tyle że przesuwa się od cech niepowtarzalnych stylu socrealizmu cechom bardziej generalnym mowy propagandowej, także tej, której nie chroni parasol policji politycznej.

Żadna opowieść o tym, co przytrafiło się naszej literaturze w ciągu dwu ostatnich stuleci, nie może przegapić wątku cenzury i wątku emigracji. Jakiż to wdzięczny obiekt dla wszelkich roztrząsań z socjologii sztuki – skutki kontroli politycznej najpierw w systemie autokratycznym, później w totalitarnym. To prawda, że lekcja, jaka płynie z naszej historii, jest niezbyt zaskakująca. Konsensatywny ucisk może ożywić literaturę, może pobudzić ją do największej koncentracji sił; ucisk totalitarny dławi ją skutecznie. Ale smak jest w szczegółach, a tych nie brakuje.

Z perspektywy lat nadchodzących można uznać problematykę socrealizmu i wszelkich zjawisk pochodnych, łącznie z piśmiennictwem emi-

gracyjnym, za fakt historii, za rzecz godną skrupulatnych badań ze względu na skrajność i kliniczną czystość tego przypadku, ale bez wyraźnej łączności z chwilą bieżącą. Poczucie to na pewno będzie się pogłębiało. Ale czy w państwie wolnym i demokratycznym sprawy cenzury i sprawy literatury na obczyźnie będą zajmowały wyłącznie miłośników przeszłości?

Obronę cenzury w krajach demokratycznych podejmowali zwykle ludzie o poglądach zachowawczych – i przegrywali. Dzisiaj jednak sprawa się skomplikowała. Także zwolennicy cywilizacji permisywnej chcieliby kontroli nad słowem. W trosce o dobre imię różnych upośledzonych grup społecznych żądają restrykcyjnych posunięć prawnych, aż po zmianę z dawna utartej i traktowanej dotąd jako coś niewinnego frazeologii potocznej. Dają się słyszeć głosy domagające się ocenzurowania pod tym kątem nie tylko Szekspira, ale i Biblii.

Odgrzebywać polityczne korzenie zjawisk kulturalnych można na różne sposoby. W ostatniej dekadzie nastawienie neomarksistowskie zaczyna ustępować nastawieniu neonietzscheańskiemu. Jeśli przyjmiemy, że walka o przewagę duchową, o prestiż, o dominację w środowisku zawodowym jest już faktem politycznym, to właśnie takie polityczne pojmowanie życia literackiego, łącznie z krytyką i historią literatury, zaczyna zyskiwać w Stanach i w Europie coraz więcej zwolenników. U nas od lat poglądom tym dawał wyraz Janusz Sławiński, ostatnio w błyskotliwym referacie na II Zjeździe Polonistów (opublikowanym w wydaniu zbiorowym „Wiedza o literaturze i edukacja", Warszawa 1996), referacie, który nie zyskał oddźwięku, na jaki zasłużył. Z podobnych podszeptów powstał artykuł Haliny Filipowicz, który ukazuje się w tym numerze „Tekstów Drugich"". Wywołać on może konsternację, bo autorka przenosi kategorie wypracowane gdzie indziej i z myślą o innym przedmiocie na problematykę naszej literatury emigracyjnej i jej recepcji. Ale taka konsternacja powinna wyjść na dobre, jeśli tylko obudzi z drzemki naszych speców od literatury na obczyźnie.

Socrealizm w Polsce był zjawiskiem dotkliwym, ale przelotnym, choć jego pogłosy dawało się odczuć jeszcze długo po spektakularnej klapie, jaką poniósł w okolicach 1956 roku. W każdym razie nie stał się nigdy odskocznią dla gruntownej rewizji całej naszej kultury w tym stuleciu. Inaczej w Rosji. Tam, zgodnie z tradycyjnym dla tego kraju duchem radykalizmu zaczęto obracać w niwecz wszystko, co nie tylko poprzedziło, ale i przygotowało zdaniem publicystów, krytyków i filozofów nowy ład

stalinowski. Awangarda pierwszego ćwierćwiecza znalazła się na ławie oskarżonych w doborowym towarzystwie. Jeden z najoryginalniejszych eseistów, wykładający w Niemczech Borys Grojs, nie cofnął się przed umieszczeniem na tej ławie samego Michaiła Bachtina.

Postronnemu obserwatorowi łatwiej zachować rozsądek. W swoim szkicu, opublikowanym w naszym bieżącym numerze, Clara Cavanagh nie rozciąga negatywnej oceny na całą dwudziestowieczną literaturę rosyjską, ani nawet na jakiś określony jej nurt. Nie stosuje odpowiedzialności zbiorowej, wybiera jednego autora, takiego, który z pewnością na to zasłużył. Odkrywa u samych źródeł wyobraźni i wrażliwości Majakowskiego zalążki przyszłej degrengolady. Autorkę wyróżnia ponadto elastyczność podejścia. Docenia pożytek, jaki przy pomyślnym zbiegu okoliczności może wyniknąć z przenikania się polityki i literatury. Jej Whitman przekonuje, że polityka potrafi dobrze służyć poezji, a poezja – polityce.

Sądzę, że u nas znów jest na czasie Norwid. Jego poprzednikom historia udzieliła nie lada przywileju, podsunęła im tematykę w samej swej osnowie poetycką. On podjął się poetycko przyswoić także rzeczywistość banalną. A należała do niej polityka, ta, którą nazywał "prozą parlamentarną". Nasza nowa literatura z pewnością nie będzie prowadziła dalej linii Herberta, linii narzucania faktom obcej im miary Fidiasza, ale też nie musi nawiązywać wyłącznie do linii Białoszewskiego, linii redukowania spraw publicznych do ich groteskowych obrzeży. Jest jeszcze linia Norwida, linia wydobywania z miałkich zdarzeń sensów wcale niemiałkich.

Ale o robienie literatury niech się troszczą literaci. Do krytyków należy tylko dłubanina w rzeczach gotowych.

Zdzisław Łapiński

Szkice

Ryszard Nycz

Literatura polska w cieniu cenzury (Wykład)

1. Zniesienie cenzury oraz rozwiązanie Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk (6 czerwca 1990 roku) było jednym z tych rzadkich aktów polityczno-prawnych, których znaczenie – dziś widać to wcale wyraźnie – wykroczyło zdecydowanie poza swe bezpośrednie i lokalne skutki (usunięcia ograniczeń nakładanych na zawartość i sposób przekazu głoszonych i rozpowszechnianych wypowiedzi). Wywarło bowiem wpływ i na nasze rozumienie literatury polskiej w jej historycznej całości i specyfice (a nie tylko powojennego czterdziestopięciolecia), i na jej aktualne cechy i problemy (choćby przez to, że pozbawiło racji bytu całkiem pokaźną gałąź tej literatury, a postawiło pod znakiem zapytania szczególne i tak dla niej charakterystyczne techniki i konwencje). Łatwo to sobie wyobrazić, jeśli zechcemy sobie uprzytomnić, że literatura polska przez ostatnich lat dwieście powstawała i kształtowała swe cechy – które uznaje się powszechnie za cechy osobliwe, dla niej specyficzne – w obliczu istniejących instytucji kontroli; zmuszona do rozwoju w cieniu politycznej cenzury bądź też świadomie (i z nakładem niemałych kosztów – życiowych, poznawczych, artystycznych) sytuując się poza zasięgiem jej władzy.

Cały ten olbrzymi kontynent literacki – niczym Atlantyda – zanurzył się dziś w mityczną, jakkolwiek tak niedawną przecież, przeszłość. Wypróbowane techniki i literackie chwyty okazały się bezużyteczne. Najbardziej atrakcyjne, bo najśmielsze politycznie, tematy szybko zbanalizowały się ostatecznie. Powszechnie znane zaś i stosowane sposoby czytania „między wierszami" stały się anachroniczne i przestały być powszechne – co spowodowało m.in., że niemała część polskiej literatury nie jest już „bezpośrednio" zrozumiała (ani też interesująca) dla polskiego, młodego zwłaszcza, czytelnika. Oto pierwsze z brzegu przyczyny, dla których literatura polska wydaje się być obecnie w przełomowym dla siebie okresie przejściowym, współczesna krytyka literacka zaś w fazie gorączkowych przewartościowań, poszukiwań nowych syntez i nowych kryteriów. Niewątpliwie na sytuację tę oddziałało wiele innych czynników: ogólna zmiana wrażliwości, przemiany kulturalne, nowe trendy intelektualne i artystyczne; lecz wśród nich najbardziej z pewnością konkretną i brzemienną w skutki była właśnie nieobecność cenzury.

Mając tedy w pamięci skalę i złożoność problemu – nie do wyczerpania w krótkim wprowadzeniu do przedmiotu – chciałbym zaproponować kilka krótkich spojrzeń na specyfikę podstawowych, w moim przekonaniu, wymiarów tego kompleksu zagadnień, a mianowicie: najpierw (i tu idę, po większej części, za istniejącymi opracowaniami) na dawne dzieje polskiej literatury pod okiem cenzora, jak też różne strategie literackiej mowy ezopowej, potem na jej współczesną, ostatnią fazę rozwoju i w końcu na dzisiejszą sytuację powstałą po zniesieniu cenzury, zwłaszcza w sferach: instytucji życia literackiego, postaw pisarskich i preferencji czytelniczych oraz przemian w zakresie poetyki.

2. Instytucje kontroli, jak wiadomo, są tak stare jak sama literatura. Nie inaczej też było w przypadku polskiej literatury i piśmiennictwa, którym nieomal od początku towarzyszyło mniej lub bardziej czujne oko kościelnego czy państwowego cenzora. Zdaniem historyków tej problematyki, pierwszą ofiarą cenzury był w Polsce niejaki Szwajpolt Fioł (Frankończyk z Neustadt, zamieszkały w Krakowie), który w 1491 roku skazany został na więzienie za druk czterech prawosławnych książek religijnych. Pierwszą ocenzurowaną książką była zaś *Chronica Polonorum* Macieja Miechowity z 1519 roku, w której autor ośmielił się wyrazić wątpliwość, czy siedemdziesięciocztero-

letni król Władysław Jagiełło ożeniony w 1422 z siedemnastoletnią Zofią (Sonką) Holszańską mógł mieć z nią 3 synów: Władysława Warneńczyka (ur. 1424), Kazimierza (ur. 1426) i Kazimierza Jagiellończyka (ur. 1427). Miechowita powołał się przy tym na opinię Wielkiego Księcia Witolda, który na zjeździe w Horodle miał oskarżyć Sonkę przed królem o utrzymywanie związków pozamałżeńskich aż z siedmioma rycerzami, a mianowicie: z Hińczą z Rogowa, z Piotrem Kurowskim, z Wawrzyńcem Zarembą z Kalinowa, z Janem Kraską, z Janem z Koniecpola oraz z braćmi: Piotrem i Dobiesławem ze Szczekocin (czterech pierwszych pojmano i uwięziono, trzech pozostałych zbiegło). „Dziwią się niektórzy – konkludował Miechowita – jakim sposobem mogła kwitnąca młodziuchna królowa zostać matką od zgrzybiałego starca". Cały ten wywód wybitnego historyka, wraz ze wszystkimi szczegółami dotyczącymi tajemnic rodu jagiellońskiego oraz prawomocności następstwa tronu, został starannie usunięty z pierwszego i kilku kolejnych wydań *Kroniki Polskiej*.

Jak z tych dwóch przykładów można wnosić, cenzura wówczas była kościelna oraz kanclerska, państwowa i miała charakter lokalno-doraźny, na ogół niezbyt dotkliwy (i niekiedy tylko stymulowany interwencjami ambasadorów obcych mocarstw). Ostatnim aktem prawnym dawnej Rzeczypospolitej w tej materii było uchwalenie przez Sejm Czteroletni Praw kardynalnych 5 stycznia 1791, które w art. XI gwarantowały wolność głosu każdemu obywatelowi (tj. całemu stanowi szlacheckiemu) pod ewentualną sankcją sądu. Owa pierwsza formalnoprawna gwarancja wolności słowa pozostała właściwie jedynie na papierze, bowiem już w dwa miesiące później konfederaci targowiccy przywrócili działalność cenzury, a ościenne państwa rozciągnęły własną jurysdykcję (obejmującą oczywiście i cenzurę) nad przejmowanymi terenami polskimi.

Z trzech wariantów instytucji kontroli, jakim poddane było piśmiennictwo polskie – austriackiej, pruskiej i rosyjskiej – niewątpliwie najbardziej wyrafinowaną i w konsekwencji najbardziej dotkliwą w skutkach była cenzura rosyjska. Ona też stworzyła formy nacisku i kontroli, z których korzystać będzie po drugiej wojnie światowej komunistyczna cenzura w Polsce. Pozostająca zaś pod zasięgiem jej władzy literatura polska wypracowała formy oporu, które zachowały swą skuteczność także w powojennym czterdziestopięcioleciu. Toteż na te właśnie zjawiska chciałbym teraz zwrócić uwagę.

W guberniach Królestwa Kongresowego wszystkie druki podlegały kontroli rosyjskiej cenzury, która łączyła w sobie cechy dotychczasowego systemu cenzury prewencyjnej, utrzymywanego jako zasada, z elementami cenzury represyjnej i (w praktyce) nakazowej. Ogólnie biorąc cenzura książek była ostrzejsza od prasowej, surowszej cenzurze podlegały też wydawnictwa dla ludu oraz teksty literackie z oprawą muzyczną. Z książek wydanych poza granicami Królestwa całkowitemu zakazowi rozpowszechnienia podlegały m.in. te, które zachęcały młodzież do pracy nad wskrzeszeniem Polski, które wymieniały zachodnie gubernie imperium jako ziemie polskie (np. „nasza Ukraina, Wołyń i Podole" w powieści Orzeszkowej *Ostatnia miłość*), bądź sugerowały polskość jakichkolwiek ziem w granicach Cesarstwa („gdzie bądź na ziemi polskiej"). Nie oszczędzano dzieł naukowych i specjalistycznych, jeśli uznano je za przesiąknięte ideami patriotycznymi (w rodzaju *Szkoły polskiej gospodarstwa społecznego* J. Supińskiego). W wydawnictwach religijnych skrupulatnie wykreślano (z obawy przed wydźwiękiem politycznym) modlitwy, w których Matka Boska była nazwana „Królową Polski", a także modlitwy „za ojczyznę" i „za więźniów".

Zarówno nazwę „Polska", jak przymiotnik „polski" rygorystycznie eliminowano z użycia i zastępowano przez określenia „krajowy" lub „nasz". W latach szczególnie zaostrzonej cenzury (1867, 1873) na liście zabronionych wyrazów znalazła się także „ojczyzna". Usuwano też nazwy narodowych godności, elementy muzyki, stroju, obyczaju („konfederatka, kontusz, karabela"), „króla" nakazano zaś zamieniać na „księcia". Można powiedzieć, że strategicznym celem tych zabiegów było wyeliminowanie z języka (a w konsekwencji ze świadomości) wszelkich przejawów polskości; usunięcie nazwy „Polska" miało doprowadzić do zaniku pojęcia, a w rezultacie do zatarcia poczucia odrębności narodowej. Polityka językowa dostosowywała się w ten sposób do politycznego *status quo*, gdzie nawet oficjalna nazwa „Królestwo Polskie" zastępowana była przez zalecane określenie „Priwislanskij Kraj".

Na owo eliminowanie wszelkich przejawów polskości społeczeństwo odpowiedziało bojkotem rosyjskości w sferze życia codziennego, obyczajowego i towarzyskiego; pisarze zaś – wyrugowaniem wszelkich przejawów obecności Rosjan w środowisku, które poza tym wnikliwie opisywali. O ile można sądzić, była to praktyka w pełni aprobowana

przez czytelników. Spośród wielu autorów powieści realistycznych opublikowanych w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX w. chyba jedynie Reymont jako autor *Ziemi obiecanej* został skrytykowany za to, że ukazał nieprawdziwy obraz wielkiego fabrycznego miasta w Królestwie Polskim. Symptomatyczne jest wszakże, iż zarzut ten postawił mu Roman Dmowski, znany zwolennik współpracy polsko-rosyjskiej, w recenzji drukowanej w „Przeglądzie Wszechpolskim" (1899 nr 2), a więc poza granicami Królestwa, pisząc, że Reymont przedstawił w swej powieści Polaków, Niemców i Żydów, pominął natomiast Rosjan, chociaż to oni byli właśnie wówczas faktycznymi administratorami Łodzi. Lecz podobny zarzut można by postawić wielu innym, zresztą najwybitniejszym, pisarzom: Orzeszkowej, Prusowi, Sienkiewiczowi, Berentowi czy Żeromskiemu.

Krótko mówiąc, na represje carskie społeczność polska odpowiedziała bojkotem (który stał się swego rodzaju sposobem na życie, patriotycznym obowiązkiem), na cenzuralne restrykcje – wyrugowaniem Rosji i Rosjan z pola swego widzenia. Na płaszczyźnie literackiej oznaczało to wyeliminowanie Rosjan jako potencjalnego przedmiotu opisu. W sferze życia codziennego natomiast przyniosło ograniczenie albo wręcz wstrzymanie się od wszelkich z nimi kontaktów. Przekaz zaś zakazanych treści (politycznych, patriotycznych, narodowych) – w sytuacji istniejących ograniczeń (oraz idących za nimi represji) nakładanych na swobodę wypowiedzi – dokonywał się dzięki wypracowaniu szczególnego „ezopowego" języka czy stylu, któremu porozumienie z krajowym czytelnikiem zapewniało nośność, trwałość oraz skuteczność oddziaływania. Jak pisała Eliza Orzeszkowa w liście do tłumaczki *Nad Niemnem*, Malwiny Blumberg, w 1887 roku:

> Żadnej daty i żadna rzecz, tycząca się narodowych walk i cierpień, po imieniu nie nazwana. Jest to, można powiedzieć, styl więzienny: na to słowo tyle zdarzeń, na tamto tyle, taki znak na to pojęcie, na tamto inny. I rozumiemy się – autor z czytelnikami – wybornie.

3. Język ezopowy można by najogólniej określić jako taki sposób formułowania wypowiedzi, przy którym treści – często moralizujące lub satyryczne – nie są wysłowione bezpośrednio, lecz występują pod postacią alegorii, symboli lub wieloznacznych fabuł. Ezopowym językiem posługiwała się często poezja okolicznościowa dawnej Polski i publicystyka polityczna, zwłaszcza jednak korzystała

z niego chętnie literatura poddana silnym ograniczeniom cenzury. Powstanie i trwałość tego szczególnego języka wymuszone bywały zazwyczaj określonymi warunkami historycznymi; w tym w szczególności ostro egzekwowanego zakazu mówienia (tzn. publicznego mówienia i pisania) na pewne tematy, przy czym działająca cenzura posiada zazwyczaj szczegółowe wykazy tych spraw, a także słów, które nie mogą paść ze sceny czy ujrzeć druku. Można go traktować jako odmianę alegorycznego kodu, w którym warstwa figuralnych znaczeń ma tworzyć rodzaj hermetycznej osłony ukrytego przed okiem cenzora przekazu, stabilność zaś kodu i kompetencja lekturowa odbiorcy (wyposażonego w klucz interpretacyjny) zapewnia czytelność zaszyfrowanej treści.

Ogólnie biorąc, wyróżnić można trzy typy artystycznych strategii, służących przekazywaniu „zakazanych" treści patriotycznych, polityczno-narodowych. Pierwsza polegała na ominięciu ograniczeń cenzuralnych dzięki wyborowi tematu historycznego oraz gatunku powieści historycznej, uznanego przez cenzurę za stosunkowo „niewinny". Z tego właśnie powodu powieść historyczna – wbrew wskazaniom europejskich teoretyków pozytywnej filozofii i literatury – rozwinęła się tak bujnie w literaturze pozytywistycznej. Tą metodą np. Walery Przyborowski powieść pt. *Upiory*, poświęconą powstaniu styczniowemu, osadził w realiach hiszpańskich; Warszawa stała się Bilbao, Krakowskie Przedmieście – Madryckim Przedmieściem, a Traugutt – niejakim Bona Fide. Podobne intencje kierowały Kraszewskim, Sienkiewiczem czy Orzeszkową, wybierającym tematykę antyczną (czy, w ogólności, historyczną) i motyw oporu „przeciw imperialnej potędze".

Strategia druga artystyczno-perswazyjnych działań pisarzy polegała na wykorzystaniu sygnałów ingerencji cenzuralnych (rzeczywistych bądź „autocenzuralnie" zakładanych) jako wtórnego i specjalnego znaku dodatkowego przekazu. Czytane w kodzie ezopowego języka wykreślenia cenzury, sygnalizowane np. wielokropkiem, nabierały charakteru retorycznej figury elipsy (przekazującej informację poprzez celowe jej ominięcie). Z podobną strategią mamy do czynienia wszędzie tam, gdzie np. ingerencja cenzury spowodowała zastąpienie przymiotnika „polski" zaimkiem „nasz" oraz rzeczownika „Polska" słowem „kraj". W kontekście ezopowego języka określenia te nabierały charakteru celowych zabiegów retory-

cznych; np. antonomazji (rozumianej tu jako zastąpienie imienia własnego epitetem lub peryfrazą) oraz ewokowały wtórnie odpowiedni literacki kontekst patriotyczny (w rodzaju *Pieśń o ziemi naszej* W. Pola czy poezji Lenartowicza). Można by powiedzieć, że w ramach tej strategii ogólnie przyjętą taktyką było dążenie do odzyskania utraconych pozycji i przekształcenia w polityczny przekaz zabiegu, który miał służyć właśnie wyeliminowaniu wszelkich politycznych przekazów.

Z trzecim typem strategii pisarskiej mamy natomiast do czynienia wszędzie tam, gdzie dochodzi do specjalnego ukształtowania stylistycznego wypowiedzi, które uzyskują rangę metafor, alegorii czy symboli patriotyczno-politycznych treści. Taki charakter ma np. nader częste, niemal obiegowe, określenie powstań i ich skutków jako „burzy" i „nieszczęścia". Oto przykład innej peryfrazy, zaczerpnięty z *Anastazji* Elizy Orzeszkowej: „(...) na wojnę był wyszedł, a potem lata dość długie krainę osobliwą, daleką i białą zamieszkiwał". W zdaniu tym nie pojawia się słowo „powstanie", ani też „zesłanie" czy „Syberia"; dwa ostatnie określenia natomiast zostały peryfrastycznie zastąpione przez wymienienie cech miejsca pobytu bohatera. Znamienne dla peryfrazy omówienie pozwala bowiem przemilczeć czy opuścić te wyrazy i pojęcia, które z punktu widzenia cenzury okazałyby się z pewnością „nieprawomyślne". Semantyczne zaś cechy ezopowego mówienia, zrealizowanego w literackiej wypowiedzi, zachęcają do wszczęcia inferencyjnego procesu interpretacyjnego prowadzącego do uzupełnienia brakujących informacji o historycznych i politycznych wydarzeniach.

Stosownie do ogólnych wyznaczników tekstów alegorycznych, jak też właściwej alegorezie metodyki ich odczytywania, w interpretacjach wypowiedzi ezopowej wszystkich wspomnianych rodzajów daje się zauważyć skłonność do przydawania dwuplanowości semantycznej tego typu konstrukcji funkcji różnicowania odmiennych – co do zakresu wymaganej wiedzy – typów odbioru. Wedle tego, nieco „życzeniowego" sposobu myślenia, *sensus litteralis*, oparty na znaczeniach bezpośrednich, oczyszczonych z wszelkich patriotyczno-politycznych treści, przeznaczony był zasadniczo dla (dość naiwnie pojmowanego) cenzora; drugi szereg znaczeniowy natomiast, alegoryczny *sensus spiritualis*, adresowany miał być wyłącznie do (domyślnego i kompetentnego) polskiego czytelnika, z którym autor–patriota zawarł kulturalno-narodowe przymierze.

Ta prostoduszna wizja harmonijnego współistnienia funkcji kontrolnej, sprawowanej przez instytucję cenzury, z komunikacyjnymi zadaniami literatury nieczęsto jednak znajdowała potwierdzenie w historycznoliterackiej rzeczywistości. W istocie, cenzor mógł nie rozumieć znaczeń nie pojawiających się *explicite*. Mógł też udawać, że nie rozumie ich drugiej, politycznej, warstwy. Można też zaryzykować trzecią hipotezę. Cenzorowi jako państwowemu urzędnikowi mogło wystarczać, że zabronione określenia i tematy nie pojawiały się w bezpośrednich sformułowaniach; w tym przypadku główną przyczyną zezwalania na druk książek tego rodzaju była nie tyle przemyślność pisarzy, co przekonanie cenzora o nieszkodliwości takich konstrukcji i całej literackiej „zabawy w konspirację".

Biorąc rzecz ogólnie, wypada poprzestać na przesadnie może ostrożnej konstatacji. Zarówno na strategie pisarskie, jak i na strategie cenzorskie decydujący wpływ miała wielka ilość trudnych do przewidzenia zmiennych, które – w praktyce – zmuszały obie strony do stosowania rozwiązań indywidualnych, nie zawsze zgodnych z wyjściowym schematem, a niekiedy nawet odwracających modelowy układ ról: pisarz (lub jego redaktor czy wydawca), uprzedzając spodziewane ingerencje, wprowadził wewnętrzną cenzurę; cenzor zaś bywał idealnym czytelnikiem, rozszyfrowującym najlżejsze i najchytrzej formułowane aluzje; czytelnik natomiast popadał w jedną z dwu skrajności – stosując ezopowy kod odczytywania do dzieł w ogóle z niego nie korzystających, bądź przeciwnie; zadowalał się poziomem literalnym, nie widząc powodu doszukiwania się wszędzie politycznych treści. Nie ulega wszakże wątpliwości, że w każdym z tych, wchodzących w grę, przypadków istnienie cenzury oraz jej – i faktyczna, i możliwa – działalność prowadziła do naznaczenia specyficznym piętnem charakteru całej literatury.

4. Świadomość tego stanu rzeczy, tzn. świadomość, że w literaturze powstałej w cieniu cenzury, by posłużyć się frazą Mickiewicza: „myśli i natchnienia/Wyglądają z wyrazów jak zza krat więzienia" stała się – bodaj po raz pierwszy – przedmiotem krytycznej refleksji pisarzy i krytyków młodopolskich. Zainicjowano bowiem wówczas właśnie naukowe badania nad historycznymi przejawami funkcjonowania instytucji politycznej kontroli (od staropolszczyzny po współczesność). Wszczęto także krytyczną analizę krótko- i długotrwałych skutków, jak pisał Antoni Potocki w *Polskiej literaturze współczes-*

nej, „wpływu cenzury na styl literatury naszej (...) oraz na sposób symbolicznego i pełnego porozumień koncypowania tej doby". Podejmując to zadanie, wskazywano nie tylko na pozytywne, lecz także na negatywne artystyczne i poznawcze konsekwencje tego rodzaju „ingerencji czynnika politycznego w sprawy literatury", którymi było zwłaszcza, zdaniem Potockiego, powstanie m.in. szczególnej odmiany literatury „cenzuralnej", naznaczonej banalnością myśli („nałóg zdawkowości i ogólników") i konwencjonalnością wyrazu (autor „wypowiada się «...» cenzuralnie, reszta – w wielokropku. Wielokropek jest masońskim znakiem"). W opinii krytyka literatura ta, stosując „dwojaką miarę prawdy", prowadziła do „niwelacji" jej poziomu oraz niebezpiecznej relatywizacji nie tylko literackich wartości.

W strategiach gry z cenzurą literatury polskiej czasów zaborów można zauważyć – upraszczając rzecz maksymalnie – nieco odmienne dominanty w poszczególnych okresach. Specyfikę sytuacji literatury romantycznej określa przede wszystkim to, że jej najwybitniejsza część tworzona i upubliczniana była zasadniczo poza zasięgiem zaborczej cenzury, a dopiero jej wydania krajowe podlegały politycznej kontroli – co m.in. pozwalało śledzić skalę i rodzaj cenzorskich ingerencji. Zupełnie inna pod tym względem była sytuacja piśmiennictwa pozytywistycznego, w swej zasadniczej części tworzonego z myślą o publikacji w podlegających cenzurze wydawnictwach krajowych. To zaś skazywało ją na przyjęcie reguł narzucanych przez zaborcze instytucje kontroli oraz kultywację strategii ezopowego mówienia. Jak łatwo zauważyć, w tym przypadku cenzura przestaje stanowić zewnętrzne niebezpieczeństwo ingerencji dla tekstu uprzednio integralnego, staje się natomiast stałym czynnikiem oraz ważnym wewnętrznym wymiarem wszystkich faz komunikacyjnego procesu: tworzenia, semantycznej budowy, a także lektury utworu literackiego.

Widziana w tej perspektywie twórczość młodopolska odznacza się przede wszystkim znacznie większą różnorodnością technik i strategii omijania cenzuralnych ograniczeń: pisarze korzystają sporadycznie z możliwości publikacji integralnych wersji w zagranicznych wydawnictwach, które następnie nielegalnie kolportowano w kraju; zasadniczo jednak publikują w wydawnictwach krajowych, godząc się na ograniczenia rekompensowane udanymi chwytami ezopowego porozumienia z odbiorcą; nierzadko wszakże również publikują, równolegle dwie wersje – bardziej okrojoną przez cenzurę rosyjską oraz bliższą autor-

skim intencjom, w liberalniejszym w tym względzie zaborze austriackim. Jeśli mimo wszystko szukać by cech specyficznych sytuacji tej literatury, to chyba w rozwoju osobliwego, symbolistycznego wariantu ezopowego języka, tzn. takiej budowy semantycznej tekstu, w której ezopowy przekaz stanowił jedną z wielu możliwych (acz równie słabo uprawomocnionych) wykładni złożonej, a przy tym zasadniczo niejasnej czy nieokreślonej, symboliki pojęciowej dzieła.
Dzięki interpretacyjnej inwencji wyrafinowanych intelektualnie czytelników (oraz obowiązywaniu w tym kręgu ezopowego kodu porozumienia z odbiorcą) nawet najbardziej „oderwane od życia", „artystowskie" utwory tego rodzaju uzyskiwały nierzadko wyraźną polityczną intencję i patriotyczne znaczenie. Dobrym tego przykładem może być świadectwo recepcji tak typowego dla alegoryczno-symbolistycznej poetyki młodopolskiej utworu, jak *Skarb* L. Staffa. W lekturze młodego Henryka Elzenberga, zanotowanej w *Kłopocie z istnieniem* pod datą 28. VI. 1912, niejasny sens tytułowego symbolu podlegał łatwemu rozszyfrowaniu za sprawą aktualizującego osadzenia owego „czysto" autonomicznego dzieła sztuki w kontekście ówczesnej sytuacji politycznej:

Skarb to oczywiście ojczyzna. Utwór sławi ideę ojczyzny wbrew krytyce kosmopolitów i tych, którzy myślą utylitarnie [...] Ojczyzna to „świątynia", lud to „kamienie", z których się świątynię buduje, i nie ma co „kamienia pytać o wolę". Hart, w który [Staff] wyposażył swych bohaterów jest nieludzki: to już nie charaktery, to naciągnięte sprężyny. [...] Ale *Skarb* czyta się chętnie w chwili, gdy jedno Koło Polskie – to w Petersburgu – karnie głosuje za pół miliardem na flotę wojenną rosyjską, a drugie – to po tej tu stronie – cofa już powziętą uchwałę w sprawie językowej dlatego, że minister austriacki zaoponował. Ci, którym się to nie podoba, pocieszają się Strażnikiem Niezłomnym.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku cenzura – jakkolwiek nieporównywalna z carską ani co do charakteru, ani do zasięgu czy mocy – bynajmniej nie znikła w dwudziestoleciu międzywojennym. Dotykała, co prawda, przede wszystkim anarchizujących, lewicujących lub komunizujących pisarzy awangardy (Jasieńskiego, Sterna, Wata, Peipera, Czuchnowskiego), lecz nie omijała też twórców zbliżonych do rządzącego obozu sanacji (m.in. ofiarą jej padły felietony Antoniego Słonimskiego oraz jeden z najwybitniejszych utworów międzywojennej polskiej literatury – *Bal w Operze* Juliana Tuwima). Kwestie te jednak wypadnie z konieczności pominąć, podobnie jak okupacyjną cenzurę niemiecką i rosyjską w okresie drugiej wojny, by móc

przejść do krótkiej charakterystyki cenzuralnych ograniczeń literatury polskiej w ostatnim, powojennym okresie.

5. Przypomniałem tu obszerniej kontekst XIX-wieczny, gdyż, w moim przekonaniu, uchwycenie strategii zarówno cenzorskiej, jak pisarskiej w okresie Polski Ludowej nie może być w pełni zadowalające bez przywołania tradycji w tej mierze kluczowej; tzn. wzorów cenzury carskiej oraz literackich technik oporu pisarzy XIX-wiecznych. To one bowiem dostarczyły podstawowych modeli zachowań pisarzy wobec narzuconej władzy, one też określiły wyjściowy charakter relacji między literaturą a polityką. Spróbujmy zatem odnieść poczynione tam rozróżnienia – c e n z u r a l n y c h r e p r e s j i, b o j k o t u oraz odmian m o w y e z o p o w e j – do literatury powojennego czterdziestopięciolecia.

Eliminacji z druku przez cenzurę podlegał przede wszystkim znaczny obszar wiedzy historycznej, związany z represjami sowieckimi wobec społeczeństwa polskiego (tematyka martyrologiczna, wojenna, powstańcza, łagrowa, polityczna), a więc ten kompleks zagadnień, który decydował o tożsamości kulturalnej i mentalnej narodu. A ponadto: współczesna literatura emigracyjna, światowa klasyka antykomunistyczna, pisarze w jakimś okresie i z jakichś względów nieprawomyślni oraz ogromny i zmieniający się w czasie zespół tematów, sformułowań, poglądów, których zasady doboru jak też techniki eliminacji uprzytamnia *Czarna księga cenzury*, czyli zespół dokumentów cenzury z lat 1974-1977, wywieziony za granicę przez pracownika cenzury Tomasza Strzyżewskiego i opublikowany w Londynie w 1977 roku. W okresie szczególnie nasilonej kontroli, tzn. w latach 1949-1955, nawet brak publikacji pożądanej wypowiedzi mógł stać się powodem zamknięcia pisma (co stało się zresztą udziałem „Tygodnika Powszechnego" w 1953). Są to rzeczy znane, a nadto, jak myślę, typowe dla działalności urzędów kontroli we wszystkich krajach dawnego obozu demokracji ludowych.

O bojkocie komunistycznej władzy trudno mówić w sensie ścisłym (tzn. takim, który by uzasadniał porównanie z bojkotem Rosjan przez Polaków w okresie zaborów), wyjąwszy pewien okres po wprowadzeniu stanu wojennego, kiedy to bojkot kontrolowanych przez władzę środków przekazu istotnie stał się faktem, tzn. przybrał charakter masowy, zorganizowany i skuteczny; obejmował też nie tylko twórców

kultury, lecz i jej odbiorców – czytelników odsyłających pewnym pisarzom książki, czy widzów wygwizdujących aktorów i muzyków lub odmawiających zbiorowo uczestnictwa w spektaklach i koncertach.
Wreszcie język ezopowy. Ogólnie biorąc stanowi on trwały i ważny składnik całej literatury w tym okresie, z wyłączeniem być może tylko jej fazy socrealistycznej (ze względu na wyjątkowo silne naciski cenzuralne oraz charakter doktryny, która nie dopuszczała alegoryczno-symbolicznych form ekspresji). Bardzo popularne były, podobnie jak w XIX wieku, historyczne parabole i alegorie, uprawiane szczególnie chętnie w tzw. okresie „odwilży" (po 1956 roku). Oto przykłady: *Sir Tomasz More odmawia* Hanny Malewskiej, alegoryczne opowiadania Andrzejewskiego i jego powieść *Ciemności kryją ziemię*, tryptyk dramatyczny Jerzego Broszkiewicza *Imiona władzy*, powieści Jacka Bocheńskiego *Boski Juliusz* i *Nazo poeta*, proza J. J. Szczepańskiego, a także podobnego rodzaju utwory analizujące mechanizmy wydarzeń marca 1968, w rodzaju najgłośniejszej z nich – *Mszy za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego. Natomiast technika druga – wykorzystywania ingerencji cenzorskich dla przekazu zakazanych treści – była stosowana rzadko (dla małej swej skuteczności i czytelności). Jest ona jednak bardzo znamienna dla literatury publikowanej w latach osiemdziesiątych, co prawda głównie z tego powodu, że ostatnia ustawa o cenzurze z 1981 roku gwarantowała możliwość specjalnego zaznaczania ingerencji cenzorskich wraz z podaniem odpowiedniego paragrafu naruszonego rzekomo prawa.
Niewątpliwie najbardziej wartościowe artystycznie rezultaty przyniosła technika trzecia – wypracowania specjalnego zespołu środków stylistycznych dla przekazu zakazanych treści polityczno-historycznych. Skala rozwiązań jest tu bardzo duża. Może to być abstrakcyjno-groteskowy styl Sławomira Mrożka, który często osiąga polityczną aktualność dzięki ostentacyjnemu odżegnaniu się od takich intencji, jak w znanej przedmowie do *Policji*:

> Sztuka ta nie zawiera niczego poza tym, co zawiera, to znaczy nie jest żadną aluzją do niczego, nie jest też żadną metaforą i nie trzeba jej odczytywać.

Może to być też jawnie dialogujący z XIX-wieczną tradycją, a także ze współczesnym sobie cenzorem, styl Tadeusza Konwickiego z *Kalendarza i klepsydry* i, zwłaszcza, *Nowego świata i okolic*. Wielkim kla-

sykiem w tej kategorii jest niewątpliwie Zbigniew Herbert, którego cała twórczość ma właściwie alegoryczno-ezopowy charakter, a tom *Raport z oblężonego miasta* jest wzorcową, monumentalną realizacją artystyczno-ideowych możliwości tego typu pisarstwa.

Ten rzut oka na powojenną literaturę z perspektywy XIX-wiecznych kryteriów pozwala sobie uprzytomnić, że nie obejmują one przynajmniej dwóch ważnych zjawisk, które jako nowe, nie mieszczące się w dawnych klasyfikacjach, są szczególnie istotne jako specyficzne właśnie dla literatury ostatniego okresu. Pierwsze to krytyka nowomowy, prekursorsko zainicjowana przez Mrożka (w jego wczesnych satyryczno-groteskowych utworach z późnych lat pięćdziesiątych), rozwinięta do rozmiarów podstawowej strategii poetyckiej przez poetów pokolenia 68 (przede wszystkim Barańczaka i Krynickiego), a następnie szeroko stosowana i instrumentalizowana jako wyjściowy idiom stylistyczny przez młodych prozaików i powieściopisarzy aktywnych pisarsko w okresie stanu wojennego. Drugim specyficznym i nowym zjawiskiem było powstanie niezależnego obiegu wydawniczego w połowie lat siedemdziesiątych i jego gwałtowny rozwój w latach osiemdziesiątych. Ruch ten nie tylko poszerzył możliwości upowszechniania literatury, lecz przede wszystkim radykalnie zmienił tej literatury uwarunkowania oraz kryteria oceny – szacowanej odtąd ze względu na realną możliwość swobodnej, pozacenzuralnej wypowiedzi.

Dość zapoznanym, a na pewno niedocenionym prekursorem tego ruchu jest Janusz Szpotański, autor licznych poematów satyrycznych, w których dowcip łączył się z przenikliwością polityczną, celnością obserwacji psycho-socjologicznych oraz solidnym warsztatem poetyckim. Kolportowane w maszynopisach, odtwarzane na taśmach w formie śpiewanych oper, a także wykonywane w prywatnych mieszkaniach przez samego autora – *Cisi i Gęgacze*, *Targowica czyli Opera Gnoma*, *Caryca i Zwierciadło*, *Towarzysz Szmaciak* – były pierwszym bodaj objawem niezależnej aktywności artystycznej, spełniającej się całkowicie poza zasięgiem cenzury i kontroli. Najpełniejsze wydanie utworów Szpotańskiego ukazało się nakładem londyńskiego „Pulsu" w 1990 roku. Było to jednak za późno, by zapewnić mu należną popularność w szerokich kręgach czytelniczych, zainteresowanych wówczas raczej przekładami zachodniej literatury, zwłaszcza śmiałej obyczajowo oraz sensacyjno-szpiegowskiej. Tak więc pozostał Szpotański prekursorem,

czy raczej zapoznanym klasykiem, polskiej nieoficjalnej literatury satyryczno-politycznej.

6. W powyższym przeglądzie, przeprowadzonym w telegraficznym skrócie, starałem się pokazać, że długoletnia aktywność instytucji i urzędu cenzury nadała charakterystyczne znamię polskiej literaturze jako całości, co widać wyraźnie nie tylko na przykładach XIX-wiecznych, lecz w nie mniejszym stopniu w twórczości powojennego czterdziestopięciolecia. Konsekwencje działania politycznej instytucji kontroli, jak też motywowanego ich istnieniem użycia ezopowego języka nie ograniczały się jedynie do wyodrębnionego sektora problematyki oraz jednej z wielu literackich strategii – determinowały bowiem (tzn. kształtowały i deformowały zarazem) charakter całej literatury, cechy i kompetencje jej czytelników a także wyznaczniki i kategorie opisowo-wartościujące życia literackiego danego okresu.

Po pierwsze, dominujący w polskiej literaturze język ezopowy nie ma postaci ustalonej i sformalizowanej; nie przybrał kształtu wypracowanego w pełni kodu alegorycznego, wykorzystywanego zgodnie z pewną „umową" obowiązującą między pisarzami a publicznością, lecz zachował charakter fragmentaryczny, cząstkowy, zmienny (bo związany z historycznymi, politycznymi i kulturalnymi uwarunkowaniami danego obiegu literackiego), a także pasożytniczy – wobec tropologicznej natury języka oraz tradycyjnych konotacji kulturowych. Z tego powodu nie daje się on na ogół całkowicie „przełożyć" czy „zdeszyfrować" na spójne i skończone znaczenie alegoryczne. W konsekwencji jednak stał się czymś więcej niż tylko technicznym i historycznym środkiem pośredniego komunikowania, przenikającego przez istniejące instytucje kontroli; stał się mianowicie trwałym składnikiem indywidualnej poetyki.

Jakoż niektórzy pisarze (ci zwłaszcza, którym bliski jest w ogóle styl alegoryczny) stosują go także wówczas, gdy nie są skrępowani względami cenzuralnymi – jak Mrożek czy Herbert w twórczości powstałej poza Polską, czy po likwidacji cenzury. Wzmaga on niewątpliwie „literackość" dzieł (bo wzbogaca styl, pomnaża złożoność semantyki), co bywało niekiedy powodem do, wygłaszanych przez krytyków czy samych pisarzy, ironicznych pochwał cenzury, „zmuszającej" twórców do tego rodzaju objawów stylistyczno-semantycznej inwencji. W ogól-

ności jednak, jego użycie nadało literaturze polskiej trwałe znamię hermetyczności i okazjonalności zarazem; znamię, które nierzadko utrudnia uchwycenie wymiaru znaczenia decydującego o historycznoliterackiej randze jakiegoś zjawiska, a niekiedy wręcz uniemożliwia poznawczy z nią kontakt czytelnikom nie dysponującym owym specjalnym rodzajem kompetencji.

Po drugie, dominacja ezopowego sposobu odczytywania literatury w minionym okresie jej dziejów, naznaczonym obecnością instytucji kontroli, wywarła deformujący wpływ na semantykę tekstu literackiego, powodując jego nadinterpretację czy raczej przeinterpretowanie, w wyniku czego polityczno-aktualizujące znaczenie uzyskiwały także utwory powstałe zasadniczo bez takiej intencji (jak *Szachinszach* czy *Cesarz* Kapuścińskiego). Alegorię, jak wiadomo, zawsze można dołączyć, jako że stanowić ona może nie tylko część podstawowego wymiaru semantyki tekstu, lecz także rodzaj suplementarnego systemu znaczeniowego, o który z zewnątrz uzupełnia się i wzbogaca jego wymowa, i który – jako kod lekturowy – zależy w decydującej mierze od jego przyswojenia, trwania i upowszechnienia w czytelniczej świadomości. Tak i w tym przypadku – lektury w ezopowym kodzie – sensy wtórne, wprowadzone z zewnątrz czy narzucone przez czytelników, współkształtując (jeśli nie determinując) oblicze tego rodzaju literackiego faktu, stawały się następnie trwałym komponentem sensu dzieła, mimo że nie pozostawały w żadnym bezpośrednim czy koniecznym związku z jego wewnętrzną budową.

Po trzecie, samo istnienie instytucji cenzury – nie tylko aktywnie ograniczającej swobodę wypowiedzi, ale tworzącej, po prostu, rodzaj stałego układu odniesienia dla pisania, czytania i oceniania literatury – powodowało, że także twórcy, którzy nigdy nie lokowali swych zainteresowań ani ambicji w sferze problematyki historyczno-politycznej byli rozumiani w jej kategoriach. Prowadziło to niekiedy do oceny utworu z uwagi na to, o czym on nie mówił oraz ze względu na przypuszczalne przyczyny nieobecności określonych (ezopowych) technik i znaczeń. Nadawało to wyborom, dokonywanym przez „apolitycznych" pisarzy – nie zawsze usprawiedliwione – polityczne piętno fałszywej apolityczności, podejrzanego „azylu" czy raczej „rezerwatu" urządzonego „w piekle" dla artystów, który skądinąd istotnie zapewniał im, jak pisał Herbert, „całkowitą izolację od piekielnego życia", a był nie tylko aprobowany, lecz i oficjalnie dofinansowywany przez władzę.

Ci zaś z kolei, którzy omijając kontrolę cenzorską, wybierali publikowanie w nieoficjalnym, alternatywnym obiegu, ulegali częstokroć automatyzmowi konsekwencji raz powziętej decyzji, spychając swą twórczość w – wysoko wówczas ocenianą – polityczną doraźność, publicystykę oraz kult jednoznaczności i jaskrawo dychotomiczną, czarnobiałą skalę wartości. Oba zjawiska warunkowało, podsycało, a także uzasadniało powstanie (czy może odrodzenie w odwrotnej postaci) szczególnego rodzaju doktrynerstwa krytycznego, polegającego na szacowaniu utworu wedle wyłącznie jednego kryterium: z góry ustalonej „idealnej" zawartości literackiego przekazu.

Wzmiankowane cechy wpłynęły w dużej mierze na dominujący obraz polskiej literatury jako całości – w tym zwłaszcza jej charakteru i specyfiki – i to bez względu na obecność w jej dziejach nurtów i poetyk nie podległych wpływom mowy ezopowej i nie dających się wytłumaczyć w kategoriach pozytywnej czy negatywnej reakcji na działanie instytucji kontroli. Dzisiejsza sytuacja, acz ciągle nie przedstawia się jasno i trudno jeszcze mówić o w pełni wykrystalizowanych jej nowych, stabilnych parametrach, pozwala wszakże na zasygnalizowanie przynajmniej podstawowych tendencji w trzech wspomnianych wyżej zakresach (tj. instytucji i norm życia literackiego, preferencji czytelniczych oraz dominant indywidualnych poetyk).

Tak więc w sferze instytucji i norm życia literackiego zniesienie cenzury pozwoliło nie tylko w krótkim czasie odrobić długoletnie zaległości (rozpowszechnić zakazane dotąd książki, spopularyzować wiedzę o kontrolowanych wcześniej obszarach historii), lecz – co równie ważne – wymusiło generalne przewartościowanie naszych postaw i oczekiwań wobec literatury (zwalniając ją z podejmowania patriotycznej misji przemycania „nielegalnych" idei), jak też wobec statusu i roli pisarza w normalnym nowoczesnym społeczeństwie (w którym jego poprzednia uprzywilejowana, „posłannicza", pozycja byłaby niczym nie uzasadniona). Na współczesnym wolnym rynku idei pisarz musi już na własną rękę odbudowywać czy raczej projektować od nowa komunikacyjne więzi z czytelnikami; wydawca – tworzyć literacki rynek wedle innych niż dotąd zasad; całe środowisko zaś – współkształtować od podstaw instytucje życia literackiego kulturalnego.

Bezkompromisowa w mówieniu prawdy literatura niezależnego obiegu ma w tych warunkach znaczenie historyczne, w obu sensach tego sło-

wa. Alegoryczne powieści o tematyce historycznej interesują dziś pewnie wyłącznie historyków literatury starszego pokolenia, oswojonych niegdyś z ezopowym kodem. Ezopowy zaś styl, który zrósł się w świadomości czytelniczej z samym pojęciem i specyfiką polskiej literatury, kołacze się co prawda jeszcze w niej dalej, pozbawiony jest jednak wszelkiego dotychczasowego – politycznego, poznawczego, artystycznego – uprawomocnienia.

W dziedzinie preferencji czytelniczych najważniejszym wydarzeniem był niewątpliwie rozpad mitu „narodowego" porozumienia; fikcji jednomyślności polskich autorów z polskimi czytelnikami. Literacko-polityczna umowa o ezopowym komunikowaniu oparta była na założeniu narodowej zgody – w podstawowych kwestiach politycznych, światopoglądowych i aksjologicznych; ezopowy język wymagał bowiem jedynie właściwego odebrania, rozszyfrowania utajonego przekazu, a nie dyskutowania nad jego trafnością. Wyprowadzenie dyskursu politycznego na powierzchnię, także na powierzchnię tekstu, ujawniło niepewność jego dotychczasowych uprawomocnień oraz faktycznie istniejący pluralizm postaw, wymuszający ich wzajemną konfrontację, a zatem również konieczność podawania uzasadnień prezentowanych stanowisk, które nie mogą już odwoływać się do presuponowanej „powszechnej zgody".

7. Na koniec chciałbym też zwrócić uwagę na pewne zmiany czy przemieszczenia w zakresie literackich stylów i strategii. Ogólnie biorąc, miejsce dotychczasowej dominanty – zajmowane przez zespół specjalnych chwytów szyfrowania informacji, budowania systemu aluzji i tropologicznych substytucji wielowarstwowych, głębinowych znaczeń – wypełniane jest stopniowo, lecz zauważalnie, przez techniki eksponujące złożoność organizacji oraz semantyczną wartość powierzchniowego poziomu; przerzucające właśnie na niego ciężar „wieloznaczenia" utworu. Odpowiednio do tego, stosowany dotąd przy wprowadzaniu mowy ezopowej, tradycyjny, wertykalny wariant alegorii, oparty na opozycji powierzchni i głębi, znaczenia jawnego i ukrytego – wypierany jest coraz wyraźniej przez wariant alegorii narracyjnej, rozwijającej się wyłącznie z literalnych znaczeń i nie wymagającej dla swego odczytania w zasadzie żadnego zewnętrznego uzupełnienia. Najłatwiej dostrzec tóżnicę porównując konkretne teksty.

Dobrym przykładem pierwszego wariantu może być klasyczny w swym gatunku wiersz Herberta, długo publikowany bez tytułu, a zaczynający się od incipitu *Stoimy na granicy*... Jak świadczy historia recepcji tego utworu, zaszyfrowane w samym tekście ezopowe znaczenie okazało się na tyle trudne do odgadnięcia przez (również polskich) czytelników, że przez wiele lat pozostało w istocie całkowicie dla nich niedostępne, hermetyczne. Dopiero przywrócenie usuniętych przez cenzurę informacji – metatekstowej (w postaci tytułu: *Węgrom*) oraz pozatekstowej (w postaci daty: *1956*) – pozwoliło nie tylko odczytać cały wiersz jako utwór poświęcony powstaniu węgierskiemu, lecz i odnieść poszczególne jego frazy i na pozór pozahistoryczną symbolikę do konkretnych politycznych wydarzeń i historycznych okoliczności (np.: „stoimy na granicy", „wyciągamy ręce", „i wielki sznur z powietrza / wiążemy bracia dla was").

Drugi wariant natomiast – który reprezentować może wiersz również bardzo znany: Wisławy Szymborskiej *Głos w sprawie pornografii* – wskazuje na wejście tego typu dyskursu literackiego na drogę daleko idących przemian. Utwór ten, powstały w połowie lat osiemdziesiątych, a więc w ostatniej, schyłkowej fazie istnienia cenzury i zarazem użytkowania języka ezopowego, można traktować jako pożegnanie; nostalgiczno-ironiczne podzwonne, złożone w hołdzie „długim, nocnym rodaków rozmowom", jak też dawnemu stylowi przekazywania ich wzniosłych a sekretnych sensów. Nie kryją się już one w tym przypadku pod zasłoną metaforycznych substytucji, lecz wynikają wprost z nader udanego wyzyskania zleksykalizowanej homonimii oraz idiomatyki „rozwiązłych" znaczeń literalnego poziomu, łączącej w dwuznacznej grze erotykę z polityką, swobodę seksualną ze swobodą myślenia, a w ogólności, można powiedzieć, „zdradziecki" charakter języka (demaskujący jego użytkownika) z „podstępnie" wykorzystaną techniką liryki roli. Zrozumienie wiersza – w tym i odczytanie „sekretnej" informacji o konspiracyjnym spotkaniu poświęconym politycznej dyskusji – nie wymaga wprowadzenia jakichś dodatkowych, pozatekstowych informacji z obszaru historii czy polityki, lecz jedynie ogólnego rozeznania w rzeczach literatury i tradycji kulturalnej oraz pewnej wprawy w wydobywaniu ogólniejszej wymowy utworu z osobliwej konfiguracji literalnych znaczeń. Głębia tekstu tego rodzaju mieści się, rzec można, na zewnątrz utworu, a wszystkie sekrety ukryte są na jego bogatej powierzchni.

Z kolei fazę trzecią odchodzenia od ezopowej mowy i tradycyjnych zobowiązań literatury ilustrować może sztandarowy utwór „brulionowego" pokolenia – wiersz *Dla Jana Polkowskiego* Marcina Świetlickiego. Znaczenie tego utworu – w przyjętej tu perspektywie – polega przede wszystkim na sile wyzwalającego gestu sprzeciwu wobec gorsetu mowy ezopowej, spełniającej, co prawda, społeczne oczekiwania i powinności, lecz za cenę duchowego i artystycznego ubezwłasnowolnienia (naznaczenia piętnem „poezji niewolników", nawet wiersze miłosne piszących „smoczymi literami"). Jak łatwo zauważyć, Świetlicki również posługuje się dwuplanową strukturą semantyczną – tu, w postaci ironicznej metaforyki poetyckiego dyskursu. Czyni to jednak dla ujawnienia owych wcześniej przemilczanych czy bagatelizowanych konsekwencji tak budowanego przekazu i w efekcie zmierza do odwrócenia tradycyjnej hierarchii między znaczeniem bezpośrednim a zaszyfrowanym – obstając zdecydowanie za mówieniem na swój sposób, we własnym imieniu i o prawdzie indywidualnego doświadczenia, a nie w charakterze „tuby" obowiązkowego przekazu społeczno-narodowo --religijnych treści zastygłych w zamkniętym repertuarze stale tasowanych klisz i stereotypów.

Wiersz Swietlickiego ma już prawdopodobnie zapewnione miejsce w historii współczesnej polskiej literatury jako ważny dowód przełomu w świadomości literackiej, który o „przełomowości" tej zaświadcza też samą strukturą wypowiedzi: proklamującej program nowej poezji w toku sarkastycznej polemiki, a także dramatycznego rozrachunku z powinnościami literatury, spełnianymi za pomocą mowy ezopowej. Jednakże współczesne dialogi z poetycką tradycją (nie)cenzuralnego „podwójnego mówienia" na tym jeszcze się nie kończą. Fazę czwartą – i jak dotąd ostatnią – dokumentować może pomysłowy *Akslop* Miłosza Biedrzyckiego, który pozwolę sobie na koniec przytoczyć jako utwór relatywnie najmniej znany:

Akslop, może to jakieś duńskie miasto
jestem tu przejazdem, co prawda na
nieco dłużej, bo ministrowie rolnictwa
usiedli na bańkach z mlekiem i zatarasowali
wszystkie szosy. zdążono mnie trochę rozwałkować
lokalnymi osobliwościami, jak Diwron
czy Cziweżór. kochałem tutejsze dziewczyny,
policja parę razy pogoniła mnie po
chodnikach. mieszkańcy są bardzo serdeczni,

namawiają, żebym został na dłużej. obiecuję
wam, gdziekolwiek będę, zawsze pamiętać będę
Akslop.

Wiersz Biedrzyckiego wart jest tu uwagi przede wszystkim jako reprezentatywne (a przy tym pełne świadomie kreowanej dezynwoltury) świadectwo duchowej swobody w kształtowaniu poetyckiego głosu i spojrzenia; nie zakłóconego już ani przez nakazy spełniania misji i obowiązku, ani przez poczucie resentymentu, ani wreszcie przez negację czy wolę sprzeciwu, choć opartego jeszcze na odniesieniu do owego tradycyjnego modelu literatury. Efekt uniezwyklenia spojrzenia poetyckiego zostaje tu osiągnięty tyleż dzięki przyjęciu poznawczej strategii „obcego", co nader owocnemu użyciu klasycznego chwytu palindromu (polegającego w tym przypadku na odwróceniu układu literowego nazw własnych), który szyfrując rozwiązanie zagadki na powierzchni tekstu, buduje swój podwójny przekaz na jednym, prymarnym poziomie (językowo-napisowym) jego artystycznej organizacji. Wiersz ten traktuję jako przykład ostatniej fazy literackich dialogów z cenzurą w zaszyfrowanej mowie głównie ze względu na – niczym niemal skrępowaną i przez to zyskującą walor programowy – o d m i e n n o ś ć przyjętego punktu widzenia.
Ostentacyjne a zarazem żartobliwe zdystansowanie się wobec polskocentrycznej perspektywy i jej najwyższych wartości – „samoczynnej" identyfikacji z syndromem cech polskości i alegorycznym kodem ich odbioru – świadczy chyba dostatecznie wymownie o odległości przebytej drogi. Długi cień, jaki cenzura rzucała na polską literaturę, do tego typu utworów już nie sięga; jak wiadomo zresztą, upiory nie rzucają cienia. Wskazuje to na głęboko odmienną sytuację, zwłaszcza młodszych pokoleń, pisarzy i czytelników, nie tylko wolnych od konieczności brania pod uwagę konsekwencji istnienia cenzury, ale i z coraz większą trudnością zdolnych do uprzytomnienia sobie rozległości władzy tej dziwnej instytucji, której nazwa – że posłużę się chwytem Biedrzyckiego – zaczyna już brzmieć jak *aruznec*.

8. Dopowiedzmy jeszcze na zakończenie: w czasach takich jak dzisiejsze, literatura – z wielu, zrozumiałych przyczyn – zajmuje marginalną pozycję w hierarchii aktualnych społecznych potrzeb i zainteresowań. Pisarz zaś musi od nowa, i we własnym już tylko imieniu, walczyć o uwagę czytelników. Panuje ogólna nieprzejrzystość wa-

runków, niejednoznaczność sytuacji, niejednorodność czynników decydujących o kształcie twórczości. Rzec by można, że postkomunizm i posttotalitaryzm wszedł tu w osobliwą symbiozę z postmodernizmem i innymi post-izmami. Już same te niejednoznaczne, a po trosze i „prowizoryczne", określenia wskazują dobitnie na świadomość głęboko przejściowego stanu literackiej i kulturalnej teraźniejszości.

Tę świadomość odnaleźć można przede wszystkim w pisarstwie najwybitniejszych przedstawicieli z generacji, która weszła do literatury w późnych latach osiemdziesiątych, i stąd pewnie odznacza się ona tak intensywnym doświadczaniem wartości wolności – jako jeszcze świadoma zarówno zagrożeń, jak szans, a już pozbawiona tyleż obaw, co złudzeń. Być może więc właśnie od tej generacji oczekiwać można spełnienia tego, co najtrudniejsze – i co zarazem uzmysławia skalę i gruntowność dokonujących się przemian: – ukształtowania własnego idiomu literackiego mówienia, określenia od nowa charakteru polskiej literatury.

1990, 1995 r.

Wykorzystana literatura przedmiotu (wybór):

- S. Barańczak *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984.
- J. Baudoin de Courtenay *Kaprysy tłumicieli myśli ludzkiej*, Kraków 1903.
- J. Błoński *Cenzor jako czytelnik*, w tegoż: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995.
- F. Bostel *Zakaz Miechowity*, „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1884.
- K. Duszenko *Warszawscy pozytywiści i carska cenzura*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" t. XVIII, z. 3.
- J. Dużyk *Z dziejów cenzury w Krakowie w w. XV-XVIII*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie" 1956.
- J. Fijałek *Początki cenzury prewencyjnej w kościele rzymskokatolickim w Polsce*, w: *Studia staropolskie*, Kraków 1928.

– S. Frybes *Reguły gry z cenzurą warszawską*, w: *Geografia literacka a historia literatury. Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku*, cz. 2, red. S. Frybes, Wrocław 1987.
– N. Gąsiorowska *Wolność druku w Królestwie Kongresowym 1815-1830*, Warszawa 1916.
– M. Głowiński *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990.
– Tenże *Rytuał i demagogia. Trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.
– S. Gorski *Z dziejów cenzury w Polsce*, „Biblioteka Warszawska" 1905, t. 4.
– F. Hoesick *Ze wspomnień o cenzurze rosyjskiej w Warszawie*, Warszawa 1929.
– M. Holquist *Corrupt Originals: The Paradox of Censorship*, „PMLA" vol. 109, January 1994.
– M. Inglot *Carska cenzura w latach 1831-1850 wobec arcydzieł literatury polskiej*, „Ze Skarbca Kultury" 1965 z. 17.
– L. Loseff *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, München 1984.
– I. Matuszewski *Zniesienie cenzury a literatura piękna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1906 nr 2.
– A. Martuszewska *Porozumienie z czytelnikiem (o „ezopowym języku" powieści pozytywistycznej)*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, studia pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977.
– Taż *Pozytywistyczna mowa ezopowa w kontekście literackich kategorii dotyczących milczenia i przemilczenia*, „Pamiętnik Literacki" 1986 z. 2.
– B. Mucha *Dzieje cenzury w Rosji*, Łódź 1994.
– *Perspectives on Literature and Society in Eastern and Western Europe*, ed. by G. A. Hosking and G. F. Crushing, London 1989.
– *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, pod red. J. Kosteckiego i A. Brodzkiej, t. 1-2, Warszawa 1992.
– A. Potocki *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1912.
– F. Ramotowska *Warszawskie komitety cenzury w latach 1832-1915*, w: *Warszawa XIX wieku. 1795-1918*, z. 2, Warszawa 1971.
– J. M. Rymkiewicz *Nie ma Polski, nie ma Rosji, nie było powstania*, referat na sesji poświęconej powstaniu styczniowemu, IBL PAN, Warszawa 1984.

- T. Syga *Te księgi proste. Dzieje pierwszych polskich wydań książek Mickiewicza*, Warszawa 1956.
- Z. Szeląg *Literatura zabroniona 1832–1862. Zjawisko – rynek – rozpowszechnienie*, Kielce 1989.
- B. Szyndler *Dzieje cenzury w Polsce do 1918 roku*, Kraków 1993.
- *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*, wybór, przekład i oprac. M. Prussak, Warszawa 1994.
- M. Tobera *„Wesołe gazetki". Prasa satyryczno-humorystyczna w Królestwie Polskim w latach 1905-1914*, Warszawa 1988.
- F. Thom *Drewniany język*, przeł. I. Bielicka, konsultacja i posłowie M. Głowiński, Warszawa 1990.
- J. Tretiak *Z dziejów rosyjskiej cenzury*, Kraków 1894.
- A. Tuszyńska *Rosjanie w Warszawie*, Paryż 1990.
- A. Wat *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1-2, przedm. Cz. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, wyd. II popr., Londyn 1981.
- Tenże *Świat na haku i pod kluczem. (Eseje)*, oprac. K. Rutkowski, do druku przygotował G. Sowula, Londyn 1985.
- *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, pod red. J. Maciejewskiego, Wrocław 1988.
- *Zapisy cenzury z lat 1948-1955*, „Regiony" 1996 nr 3.

Krzysztof Dybciak

Systemy komunikacji literackiej wielkich literatur emigracyjnych

1. Przekonanie o tym, że literatury emigracyjne tworzą odrębną klasę dużych zjawisk literackich, wchodzi w konflikt z niemal powszechnymi obecnie przeświadczeniami w Europie środkowo-wschodniej, a pośrednio i w innych kręgach kulturowo-terytorialnych. Przez dziesięciolecia dyktatury komunistycznej dążono do przełamania barier uniemożliwiających, a później tylko utrudniających, swobodne i pełne relacje między uchodźczymi a krajowymi częściami zniewolonych społeczeństw. Obecna radość z połączenia wielu organizmów rzutowana jest w przeszłość, upowszechniając koncepcję o istotnej, podstawowej jedności literatur poszczególnych narodów, rozłamanej sztucznie i – co najważniejsze – z zewnątrz literatury, czy szerzej rzecz ujmując: kultury.

Zdaje się triumfować koncepcja, że wewnętrzne cechy, immanentne prawa rozwoju literatur uchodźczych i krajowych są identyczne – różnice dotyczą tylko czynników zewnętrznych, takich jak biografie pisarzy, formy działania grup socjologicznych, poglądy filozoficzne, religijne, a zwłaszcza polityczne. Teorie literackie podporządkowują się powoli stereotypowi jedności kultury i literatury polskiej, rosyjskiej, czeskiej itd. Panowanie tego uproszczonego i zabarwionego wartościu-

jąco obrazu literackiej rzeczywistości, zaciera ważne różnice między obu typami systemów literackich; nie ułatwi, a utrudni zbudowanie całościowej historii literatury poszczególnych narodów, których współczesne dzieje kształtowały także diaspory. W ostatnich kilku latach jedynie nieliczni pisarze i badacze przeciwstawiali się tendencjom homogenizującym, najtrafniejsze argumenty przytaczał Tadeusz Nowakowski podczas Spotkania Polskich Pisarzy z Kraju i Obczyzny i niedługo później Jerzy Jarzębski na łamach „Tygodnika Powszechnego"[1]. Zwycięska dziś koncepcja niwelacyjna zaskakuje mnie już swymi założeniami aksjologicznymi – po co upodabniać, likwidować różnice? Przecież różnorodność, bogactwo zjawisk jest lepsze. A może właśnie te postkomunistyczne społeczeństwa, w tylu dziedzinach życia gorsze od „normalnych" społeczeństw zachodniej cywilizacji, w dziedzinie kultury dysponują czymś zupełnie oryginalnym, podwójnymi literaturami? Należy jednak unikać skrajności zarówno stanowiska homogenizującego, jak pluralistycznego. Rozpatrzmy najpierw fundamentalne przekonania o jedności lub wielości literatur krajów, które przeszły przez doświadczenie totalitarne, a zarazem emigracyjne.

Zwolennicy jedności mają swój koronny argument – czy w ojczyźnie, czy na obczyźnie, wspólny był język naturalny, baza i materiał twórczości literackiej. I tu i tam pisano w tym języku: polskim, niemieckim, rosyjskim. Niewątpliwie to prawda, choć strasznie ogólna i wręcz banalna. Dla badań naukowych ma to minimalne znaczenie; poza tym łatwo wskazać, że wspólny język nie wyklucza istnienia różnych literatur. Język hiszpański nie likwiduje odrębności literatur np. Argentyny, Wenezueli i Meksyku, język francuski jest wspólny dla literatury francuskiej, belgijskiej i części kanadyjskiej.

Nie można jednak posuwać się za daleko w tych analogiach. Jeszcze silniejsze uzasadnienie teoria unifikacyjna znajduje na gruncie etnicznym. Mimo wspólnoty językowej powstały nowe literatury, jeżeli powstały nowe narody. Wymienione przed chwilą literatury są na pewno autonomicznymi piśmiennictwami, gdyż istnieją narody Ameryki Łacińskiej, belgijski, amerykański (mimo wspólnej przez kilka stuleci angielszczyzny). Trzeba przyznać, iż dwudziestowieczne emigracje nie wytworzyły nowych narodów, członkowie wielkich wspólnot ucho-

---

[1] J. Jarzębski *Pisarze, dzielcie się!*, „Tygodnik Powszechny" 1991 nr 14.

dźczych umierali na obczyźnie albo wracali do krajów rodzinnych, albo się asymilowali, a na pewno asymilowali się ich potomkowie. Wytwarzały się socjologiczno-etniczne zjawiska pograniczne, ale na mniejszą skalę niż procesy narodotwórcze.

Zgodnie więc ze zdroworozsądkową dyrektywą badawczą unikania skrajności trzeba przyznać, że nie ma dwu literatur polskich, rosyjskich, czeskich *etc.* w dosłownym znaczeniu tych formuł. Lecz nie można się zgodzić na perspektywę poznawczą, tak mało produktywną, bowiem niewiele wynika ze stwierdzenia tożsamości językowej i narodowej poszczególnych omawianych tu literatur. Poza szlachetnym i kiedyś użytecznym banałem o jedności literatur, trzeba dostrzegać i analizować rozliczne odmienności, bogactwo różnic. Chodzi mi rzecz jasna nie o różnice oczywiste, wynikające z naturalnej czy ontologicznej odmienności twórców i poszczególnych układów przestrzenno-czasowych, ale o różnice strukturalne; być może o zasięgu uniwersalnym w epoce nowoczesnej, datującej się mniej więcej od rewolucji technicznej i Rewolucji Francuskiej.

Na emigracji tworzą się oryginalne, i n n e niż w kraju rodzinnym, s y s t e m y k o m u n i k a c j i l i t e r a c k i e j. Są one bardziej podobne do siebie niż do poszczególnych odpowiedników językowo-narodowych. Tak więc komunikacja literacka na obczyźnie w języku polskim jest bliższa analogicznej komunikacji literackiej niemieckojęzycznej lub rosyjskiej niż komunikacji literackiej PRL-u, nie mówiąc już o strefach okupacyjnych hitlerowskiej i sowieckiej po 1939 roku. Komunikację literacką rozumiem następująco: całokształt zjawisk, relacji, osób i instytucji warunkujących istnienie oraz funkcjonowanie znaczeń i wartości literackich. Istnienie wartości i znaczeń literackich oznacza ich tworzenie, rozpowszechnianie i, szczególnie, odbiór. Instytucje stwarzają możliwość kontaktu między ludźmi zainteresowanymi literaturą w jakikolwiek sposób.

Odmienność istoty i funkcji każdej literatury uchodźczej polega na jej o d d z i e l e n i u o d r o d z i m e g o t e r y t o r i u m e t n i c z n e g o i s t r u k t u r w ł a s n e g o p a ń s t w a. Właśnie to, co sygnalizuje nazwa „na obczyźnie", warunkuje powstanie nowego typu komunikacji literackiej i nadaje odrębność literaturom emigracyjnym na tle „normalnych", funkcjonujących wewnątrz narodowych wspólnot, na rodzimym terytorium i w ramach układu społeczno-kulturalnego własnego państwa.

Zanim zajmę się bardziej szczegółowym opisem teoretycznym systemu komunikacji literackiej na obczyźnie, przypomnę inne propozycje metodologiczne dotyczące badania specyfiki literatur emigracyjnych. Najczęściej zajmowano się zresztą faktami nie typowo literackimi i wskazywano istotną odmienność w doświadczeniach życiowych autorów (związanych z pobytem poza ojczystą ziemią), albo na treści ideowe, światopoglądowe, głoszone w przestrzeni wolności twórczej i obywatelskiej. Próbowano też wielokrotnie wskazywać na fakty *stricte* literackie i w nich poszukiwać powszechnie (choćby w określonej epoce) obowiązujących wyznaczników emigracyjności danego piśmiennictwa.

Taki kierunek badań, zasygnalizowany m.in. przez Claudio Guilléna[2], wybrał Wojciech Wyskiel w pomysłowej rozprawie *Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*. Przyjmując perspektywę poznawczą, w której piśmiennictwo na obczyźnie staje się „zespołem tekstów", starał się określić specyficznie emigracyjne „struktury literackie". W kluczowym fragmencie swego tekstu teoretycznoliterackiego pisał:

> Z wielkich tematów literackich [...] jeden wydaje mi się w sposób szczególny związany z literaturą emigracyjną. Nazywam go tematem wydziedziczenia. Przy czym przez wydziedziczenie rozumiem przede wszystkim pozbawienie jednostki tego wszystkiego, co wedle obowiązujących zasad przysługiwało jej przez sam fakt narodzin w danym miejscu, z tych właśnie rodziców i w tym właśnie czasie. W poszczególnych utworach ujawnia się on z nierówną wyrazistością, w najróżniejszych przekształceniach i upostaciowaniach. Niemniej jednak sądzę, że można go wyodrębnić i opisać. [...] Temat wydziedziczenia przywołuje często stały zestaw motywów czy toposów. Nie tu miejsce na próbę ich inwentaryzacji, dwa wszakże wydają mi się szczególnie ważne: ojczyźnianej Arkadii i śmierci na obcej ziemi.[3]

Wielki temat wydziedziczenia, wraz z licznymi realizacjami semantycznymi, choć często podejmowany przez pisarzy–wygnańców, nie może stać się wyznacznikiem istotnej odmienności typu literatur emigracyjnych. Uprzytomnienie sobie konkretnych układów historycznoliterackich ujawnia abstrakcyjność tego pomysłu i nieprzystawanie do tekstowej empirii. O utraconej arkadyjskiej ziemi rodzinnej pisano równie

---

[2] C. Guillén *On the Literature of Exile and Counter-Exile*, „Books Abroad" 1976, vol. 50, no 2.

[3] W. Wyskiel *Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*, w: *Pisarz na obczyźnie*, pod red. T. Bujnickiego i W. Wyskiela, Wrocław 1985, s. 29, 34-35.

często w kraju, jak na emigracji. Inny z motywów wskazanych przez Wyskiela, a mianowicie „motyw wielkiej podróży (wzorzec Odyseusza)", także bywał podejmowany przez autorów nie opuszczających rodzinnych stron na stałe. A w literaturze światowej temat wyobcowania z rzeczywistości społecznej najdoskonalej przedstawił Franz Kafka, natomiast temat wyobcowania z teraźniejszego czasu i poszukiwania czasu minionego – Marcel Proust, choć obaj nie byli emigrantami w powszechnie przyjętym rozumieniu.

Podobnie z innymi próbami szukania specyficznej istoty literatur uchodźczych na poziomie form literackich. Jeden z polskich literaturoznawców usiłował wydobyć specyficzną poetykę omawianych tu literatur. Zasadnicze działy owej poetyki budował wokół takich pojęć, jak przestrzeń, czas, koncepcja autora („twórcy, poety, pisarza, artysty"), konstruktu nazwanego „literatura na nogach", i na dodatek pamięci. Poetyka w zamierzeniu chyba opisowa, często zbliżała się niebezpiecznie do poetyki normatywnej i raczej określała, jakie powinny być utwory powstałe na obczyźnie, a nie jakie powstawały wyłącznie tam. W końcowych wnioskach autor przyznaje się do tego, stwierdzając ni mniej ni więcej:

> tak jak poetyka literatury emigracyjnej była uprawiana zarówno na emigracji (tj. za granicą), jak też w kraju, również literatura nie będąca literaturą emigracyjną pojawiała się wszędzie tam, gdzie chciała: w kraju, na emigracji i w każdym innym miejscu za granicą.[4]

Tezy o teoretycznie istotnej i obowiązującej w dużej skali historycznoliterackiej odrębności literatur w diasporze nie da się obronić w płaszczyźnie języka artystycznego. Zwolennicy koncepcji unifikującej poszczególne literatury narodowe mają rację, dowcipkując i pytając ironicznie, jakie to wyłącznie emigracyjne konwencje artystyczne powstały poza krajami ojczystymi? Rzeczywiście, poeci nie wymyślili jakościowo innej metafory czy schematów wersyfikacyjnych, prozaicy nie stworzyli tam nowej pozycji narratora, a dramaturdzy nowego typu dialogu. Mają rację naukowi likwidatorzy, jeśli chodzi o morfologię dzieł literackich, nie mają w przypadku twierdzenia o tożsamości systemów komunikacji literackiej.

---

[4] E. Czaplejewicz *Poetyka literatury emigracyjnej*, „Poezja" 1987 nr 4-5, s. 170.

2. Podstawową konsekwencją istnienia literatury na obczyźnie jest jej nieuniknione współistnienie z literaturami krajów przyjmujących. Instytucje i obiegi literackie emigrantów funkcjonują pośród instytucji i obiegów miejscowych, życie literackie diaspory toczyć się może obok, ponad, wśród, ale zawsze przebiega w konfrontacji z życiem literackim społeczeństw-gospodarzy. Podstawową więc odmiennością systemu komunikacji artystycznej (w tym oczywiście literackiej) na emigracji jest nakładanie się siatki relacji łączących osoby i instytucje zainteresowane sztuką/literaturą na takąż siatkę relacji tubylczych. Wpływa to na sposoby produkowania, rozpowszechniania, a nade wszystko recepcji wartości artystycznych.

W systemach komunikacji artystycznej emigracji wytwarzają się niespotykanie dużej skali mechanizmy percepcji porównawczej, konfrontacyjnej, a częściowo takiejż twórczości. Żyjąc w obcym środowisku językowym i kulturowym, podlegając obowiązującym tam zasadom prawnym i skutkom działalności politycznej, uczestnicząc w życiu gospodarczym itd., odbiorca sztuki na obczyźnie zupełnie inaczej kontaktuje się z wytworami artystycznymi emigracji, dotyczy to szczególnie literatury. Czy można by podważyć powyższą konstatację, przywołując przykłady społeczności emigranckich niemal całkowicie izolujących się od kontaktów kulturalnych z obcym społeczeństwem? Bywały takie przypadki wśród politycznej diaspory polskiej w Londynie albo zarobkowej w Chicago i Nowym Jorku. Jednakże są to przypadki rzadkie i raczej wyjątkowe, spotykane wśród osobników prawie nie uczestniczących w życiu literackim. Zasadą bywa podleganie wpływom systemów znakowych nowego środowiska życia.

Szczególnie wyraźna staje się ta prawidłowość z upływem lat – widać ją zwłaszcza w młodym pokoleniu. Dla młodzieży wychowanej na obczyźnie podstawowym układem odniesienia staje się kultura – a więc także język i literatura – kraju osiedlenia. Młodzi odbiorcy tego typu patrzą na literaturę emigracyjną i całe piśmiennictwo narodowe rodziców z pozycji „kogoś z zewnątrz". W ich przypadku percepcja jest nie tylko nieodwołalnie zrelatywizowana do układów zewnętrznych, ale akcent zostaje przeniesiony na wzory i wartości kultury miejscowej, wychodzi się od układu teraźniejszego i obcego. Zjawisko to dotyczy nie tylko odbiorców, określa również zachowania twórców.

Doskonałym przykładem takiego odwrócenia perspektyw była działalność młodych pisarzy skupionych w latach pięćdziesiątych wokół londyńskich pism „Merkuriusz" i „Kontynenty". Wpływ sąsiedztwa, a lepiej może powiedzieć, podłoża angielskiej (szerzej: anglosaskiej) kultury, przejawiał się w poetyce wierszy i wystąpieniach programowych. Mieli oni zresztą świadomość nowości swojego usytuowania w kulturze literackiej, w procesie komunikacji artystycznej. Najdobitniej wysłowił to Janusz A. Ihnatowicz jeszcze na łamach „Merkuriusza Polskiego":

Ci z naszego pokolenia, którzy opuścili Polskę w 1939 czy przeszli przez Rosję itd., od dziecka przeszli przez kalejdoskop kultur i systemów wychowawczych, które pomimo usilnej kontrakcji rodziców i polskiego nauczycielstwa (jak to się działo, dobrze wiemy), musiały zostawić swoje wypukłości i doliny na powierzchni owego psychologicznego lustra [...], my widzimy kulturę polską przez oczy kultury zachodnioeuropejskiej, w przeciwieństwie do starszego pokolenia, które widziało kulturę zachodnią przez oczy kultury polskiej. My Słowackiego czytamy na tle topoli Sekwany, na tle ścian Stratfordu.[5]

Uogólniając trzeba stwierdzić, iż po stronie nadawania komunikatów literackich sytuacja jest mniej klarowna i czasem zachowania twórców na emigracji podobne są do zachowań w kraju – jednostkom jest łatwiej odizolować się od aktualnego kontekstu. Lecz nigdy nie można się odseparować całkowicie. Natomiast po stronie odbioru sygnałów literackich przypadki takie można zupełnie wyeliminować z rozważań teoretyczno- i historycznoliterackich. Recepcja zjawisk artystycznych na obczyźnie zawsze przebiega odmiennie, czasem radykalnie odmiennie. Modyfikuje to całościowo przebieg literackiego komunikowania się. Nauka o literaturze w ostatnich dwudziestu latach dowiodła ogromnej roli odbioru w procesie historycznoliterackim, a nawet w rozumieniu i konstytuowaniu dzieła literackiego. W fundamentalnej rozprawie na ten temat Janusz Sławiński pisał tak:

morfologia dzieła obejmuje nie tylko to, co jest porządkiem strukturalnym, ale też to, co upodabnia je bardziej do p o l a niż do układu. Ujmowane jako struktura, dzieło objawia się nam w aspekcie swojej przedmiotowości i stabilności; ujmowane jako pole ukazuje się w aspekcie swojej niedomkniętości, swojej – dwustronnej – podmiotowości i, co za tym idzie, podatności na interwencje tych, którzy kiedykolwiek i jakkolwiek będą odgrywać

[5] J. A. Ihnatowicz *Z listów do przyjaciela (O młodym pokoleniu i jego odrębności od starszych)*, „Merkuriusz Polski" 1955 nr 2.

zaprojektowaną w nim rolę komunikacyjną odbiorcy. Struktura czyni z dzieła rzecz sposobną do trwania w procesie historycznym; jako pole jest ono zdolne do życia w tym procesie, a więc do podlegania przekształceniom.[6]

Inną cechą różniącą recepcję emigracyjną od krajowej, przebiegającej w warunkach ograniczenia wolności, jest coś, co można nazwać zasadą asymetryczności. W społeczeństwach niedemokratycznych i niesuwerennych odbiór jest selektywny, odgórnie kontrolowany i sterowany z zewnątrz. Sama możliwość przeczytania wielu dzieł ze świata zewnętrznego i przeszłości jest wykluczona; w pierwszym rzędzie dotyczy to równoczesnej literatury na emigracji, ale również dużych zbiorów tekstów literatury światowej, a nawet utworów z własnej tradycji. Natomiast w diasporach można było czytać wszystko bez ograniczeń cenzuralnych, celnych i policyjnych.
Jeszcze większa asymetria zachodziła w sferze świadectw odbioru. W zniewolonych krajach, nawet jeśli nadarzały się okazje czytania zakazanych książek, niemożliwe było produkowanie świadectw takiej lektury, albo jedynie prywatnie i nieoficjalnie, na własny użytek. W okresach panowania narodowego socjalizmu i stalinizmu nie ukazywały się wypowiedzi, w których proces czytania był stematyzowany, czyli że nie publikowano tekstów krytycznoliterackich lub naukowych o Orwellu, Koestlerze, o licznych dziełach innych autorów zagranicznych, o współczesnych uchodźcach, a także np. o Żydzie Heinem w Niemczech, fideiście Włodzimierzu Sołowjowie w Rosji, reakcjoniście Witkacym w Polsce (a jeśli coś się o nich drukowało, było to groteskowo tendencyjne). Również parafrazy, pastisze, stylizacje musiały być mało wyraziste, trudno czytelne. Badania socjologiczne całych obszarów literatury były zakazane, a dokładniej – niewykonalne, skoro nie przyjmowano do wiadomości istnienia lektury nieoficjalnej.
Inna ważna odrębność obu typów rozważanych tu literatur polegała na dostępie i możliwości kontynuowania tradycji. To zagadnienie jest zbliżone do omawianego poprzednio, ale tym razem ważniejsze dla twórców sztuki w krajach zniewolonych. Na emigracji można było swobodnie nawiązywać do wszystkich warstw czasowych i nurtów tradycji narodowej i powszechnej. Natomiast totalitarne pań-

---

[6] J. Sławiński *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, w: *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 82.

stwa ściśle kontrolowały, co można, a czego nie można twórczo przejmować z dziedzictwa przeszłości. Selekcja motywowana była przydatnością ideologiczną dawnych dzieł, w skrajnych przypadkach całe epoki miały zniknąć ze zbiorowej pamięci. Literatury powstające w krajach totalitarnych lub autorytarnych musiały rozwijać się bez oparcia o całość tradycji oraz ciągle starały się wiązać przerywane wątki i ciągi kultury, ratować od zagłady, przypominać zjawiska literackie wyeliminowane administracyjnymi metodami.

Niektóre cechy specyficzne – a z perspektywy literatur nie rozdwojonych: „nienormalne" – komunikacji literackiej są wspólne, a przynajmniej podobne, w obu systemach: krajowym i emigracyjnym. Dotyczy to częstego, wręcz regularnego zróżnicowania czasu powstania utworów i czasu ich publikacji. Prawidłowość ta spowodowana bywa w państwach niedemokratycznych wszelkimi działaniami cenzuralnymi bądź represyjnymi, natomiast na emigracji – trudnościami ekonomicznymi i szeroko rozumianymi „technicznymi". Reguła rozziewu układów czasowych produkcji i recepcji obejmuje tak różne zjawiska, jak tzw. spóźnione debiuty (nawet najwybitniejszych pisarzy, w polskiej literaturze Białoszewskiego i Herberta, w rosyjskiej – Sołżenicyna), nieistnienie przez lata lub dziesięciolecia dzieł pretendujących do miana arcydzieł: *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, *Opowiadań kołymskich* Szałamowa, *Miazgi* Andrzejewskiego, pierwszych emigracyjnych utworów Gombrowicza, *Szkiców piórkiem* Bobkowskiego...

Odstęp chronologiczny w procesie historycznoliterackim wzmacniany bywa nierzadko odstępem geograficznym, gdyż stosunkowo wiele dzieł napisanych w krajach rodzinnych funkcjonowało najpierw przez lata na obczyźnie, np. *Doktor Żiwago* Pasternaka, *Dziennik 1954* Tyrmanda, *Archipelag Gułag* Sołżenicyna. Fakty te przestały być czymś wyjątkowym po ustabilizowaniu się rosyjskiego „Samizdatu" i zwyczaju polskich twórców drukowania od połowy lat siedemdziesiątych tekstów na emigracji. Zjawisko to nabiera szczególnej wagi przy podejmowaniu prób pełnego odtworzenia procesu historycznoliterackiego – pojawia się bowiem cała grupa wybitnych dzieł istniejących w dwóch układach czasowych mocno oddalonych: wymiarze procesu twórczego i mechanizmów odbioru. Przypominając kategorie Janusza Sławińskiego można powiedzieć, że mamy inny porządek powstawania struktur literackich, a inny ich istnienia jako pól

aktywności czytelniczej. Jako zamknięte struktury znakowe odsyłają do macierzystego kontekstu, jako „zasobnik, w którym nawarstwiają się i systematyzują odczytania", odsyłają do wymiaru czasowego odległego o kilka albo kilkadziesiąt lat. To oddzielenie warstw chronologicznych staje się ważnym problemem interpretacyjnym także podczas budowania syntez historycznoliterackich.

Szereg wybitnych dzieł istnieje więc w dwu różnych wymiarach czasowych i dwu odmiennych systemach komunikacji literackiej – w kraju i na obczyźnie. Komplikuje to tradycyjne wyobrażenia o ewentualnej konieczności pisania dwu historii literatur (istniejących tu i tam), o konieczności, jeśli nie pisania dwu dodatkowych historii (tworzenia i odbierania), to co najmniej uwzględniania inkongruencji temporalnej obu stref porozumiewania się literackiego. W każdym razie dopiero swoistości funkcjonowania rozdwojonych literatur środkowo- i wschodnioeuropejskich udowodniły historycznoliteracką oraz interpretacyjną sensowność wytworzenia dwu odrębnych i zarazem komplementarnych teorii, szczególnie wyrazistych na terenie nauki niemieckiej: *Produktionsaesthetik* i *Rezeptionsaesthetik*.

Powróćmy do różnic komunikacyjnych między systemami krajowymi a emigracyjnymi. Zasadnicza różnica polega na większej autonomiczności piśmiennictwa na obczyźnie, na swobodnym realizowaniu immanentnych możliwości i celów. Natomiast piśmiennictwa w państwach niedemokratycznych, poddawane kontroli i naciskom zewnętrznym, zmuszane są do realizacji obcych celów. W zależności od przyjmowanej opcji metodologicznej wyrazimy to w odmiennych językach, lecz zgodzimy się co do meritum: zachodzi różnica jakościowa w potencjalnych możliwościach urzeczywistnienia własnej istoty, entelechii, teleologii, gramatyki, przeznaczenia, itp.

Literatura w diasporze również podlega naciskom społecznym: oczekiwaniom publiczności, ograniczeniom ekonomicznym, naciskom instytucji politycznych i religijnych, żądaniom sponsorów. Jednakże na emigracji presje zewnętrzne są bez porównania mniej dotkliwe niż w społeczeństwach zniewolonych z dwu powodów: A dzieje się tak po pierwsze – uczestnicy życia literackiego w większości utożsamiają się z wartościami i celami całej emigracji, a więc oczekiwania i żądania zewnętrzne nie są sprzeczne z dążeniami ludzi literatury. Historie dwudziestowiecznych diaspor potwierdzają powyższe spostrzeżenie teoretyczne. Uchodźcza literatura niemieckojęzyczna była nawet bardziej

antyhitlerowska od reszty społeczności uciekinierów z III Rzeszy, rosyjska, co najmniej tak antybolszewicka jak reszta emigrantów z Rosji, literatury wygnańcze narodów środkowej Europy co najmniej tak samo niepodległościowe i demokratyczne, jak inne instytucje. Po drugie – na obczyźnie łatwiej unikać nacisków zewnętrznych, ponieważ luźno zorganizowana – i „pozapaństwowa" – społeczność emigrancka dysponuje mniejszymi środkami kontroli i represji. Oddziałuje raczej poprzez presje kulturowe o charakterze „duchowym", nie ma możliwości cenzuralnych w ścisłym sensie, ani zbyt dużych gratyfikacyjnych. Ponadto znacznie łatwiej wyzwolić się od niedogodności lokalnych, uczestnicząc w życiu literackim kręgów geograficznie oddalonych – komunikacja emigracyjna przebiega ponad granicami państwowymi.

Inne ważne różnice, zachodzące między obu systemami komunikacji literackiej, już tylko zasygnalizuję. Na obczyźnie następuje z reguły przesunięcie statystyczne – przebywa się tam relatywnie znacznie więcej pisarzy. W wielkich diasporach współczesnych owo zagęszczenie wzrastało czasem kilkadziesiąt razy. Po 1933 roku wyjechał z Niemiec niecały jeden procent ludności, z czego ... ponad połowa znanych pisarzy, po drugiej wojnie światowej ogół politycznych emigrantów polskich obejmował 2-3% zbiorowości narodowej i blisko połowę wybitnych pisarzy oraz około 1/3 wszystkich literatów. Powoduje to statystycznie zwiększoną interakcję o charakterze literackim, większe możliwości kontaktów wewnątrzśrodowiskowych. Co ważniejsze, i co w ogromnej mierze wpływa na cele stawiane tym literaturom, sposób funkcjonowania oraz kształt utworów – główny odbiorca znajduje się poza systemem emigracyjnym, w ojczystym kraju. Lecz ta publiczność jest prawie, a czasami zupełnie, nieosiągalna i z upływem lat coraz mniej znana. Wszystko to powoduje wśród twórców diaspory znacznie większe nastawienie na czytelnika przyszłego, kiedy izolacja od kraju zostanie przezwyciężona.

A oto pozostałe cechy oryginalne komunikacji literackiej poza krajem:

– małe nakłady książek i czasopism, powodowane głównie wspomnianym małym kręgiem czytelniczym i słabością finansową bezpaństwowców;

– mniejsza intensywność życia literackiego, mniej czasopism, wydawnictw (czyli mniej recenzji, spotkań autorskich...);

– słabszy dialog z sąsiednimi dziedzinami kultury emigracyjnej, mniej

inscenizacji teatralnych, ekranizacji, audycji telewizyjnych, radiowych (wyjątkiem był udział pisarzy antykomunistycznych w działalności radiostacji zachodnich po drugiej wojnie światowej);
– intensywniejszy kontakt z obcojęzycznymi sąsiednimi obszarami kultury: twórczość dwujęzyczna, przekłady (np. amerykańskie scenariusze emigrantów niemieckojęzycznych) itp.;
– szczególnie trudna sytuacja autorów tworzących dla innych mediów niż książka i prasa, wynikająca ze słabości lub braku teatrów, kinematografii, radiofonii i telewizji uchodźczej. A więc trudne zwłaszcza warunki mają dramatopisarze, scenarzyści, autorzy słuchowisk radiowych, tekstów piosenek, libreciści.

3. Odmienność systemów komunikacji literackiej na obczyźnie jest jedną z głównych przyczyn innego niż w kraju rodzinnym przebiegu procesu historycznoliterackiego. Jest faktem, że w obu tych szeregach obowiązują inne periodyzacje, gdzie indziej lokalizują się przełomy. W polskich zarysach dziejów najnowszego piśmiennictwa tylko data 1945 roku jest równie ważna i tu i tam. Potem przełomy krajowe – koniec lat czterdziestych, połowa lat pięćdziesiątych, rok 1980 czy 1989 – nie pokrywają się z datami przełomowymi na emigracji. Oczywiście, wprowadzenie socrealizmu i odejście odeń oraz odzyskanie pluralizmu w życiu literackim były zjawiskami nic nie znaczącymi poza PRL-em. Tam decydującą rolę odgrywały czynniki czysto literackie lub socjologicznoliterackie (zmiana pokoleń). W mojej próbie periodyzacji literatury emigracyjnej cztery wyróżnione okresy sygnalizują daty: 1945, 1950-1951, 1968-1969, 1980-1981[7].
W literaturze rosyjskiej panuje podobny brak synchronizacji. W jej części istniejącej w państwie sowieckim historycy literatury wyróżniają następujące okresy: pierwszy – od rewolucji bolszewickiej do całkowitej dominacji realizmu socjalistycznego (najczęściej rok 1932), następny – do odwilży i destalinizacji w połowie lat pięćdziesiątych, trzeci – do rozpadu ZSRR. Periodyzacje rosyjskiej literatury na wygnaniu jako podstawę podziału przyjmują pojawianie się trzech fal emigracyjnych:

---

[7] K. Dybciak *Czym jest i jaką ma wartość literatura emigracyjna?*, „Kultura Niezależna" 1985 nr 11-12, przedruk w książce: *Panorama literatury na obczyźnie. Zarys popularny*, Kraków 1990.

po wojnie domowej (lata 1917-1920), po drugiej wojnie światowej i na początku lat siedemdziesiątych[8].

Rozważania zawarte w tym tekście koncentrowały się na podobieństwach strukturalnych i funkcjonalnych, istniejących pomiędzy poszczególnymi piśmiennictwami artystycznymi na obczyźnie. Takie postępowanie narzuca perspektywa teoretycznoliteracka. Natomiast punkt widzenia historycznoliteracki doprowadzi do wydobycia licznych odmienności. Literatury trzech wielkich emigracji naszego stulecia (rosyjskiej, niemieckojęzycznej i polskiej) różniły się długością trwania, rozległością, geografią, hierarchiami genologicznymi, światopoglądami[9]. Na przykład bardzo ważną cechą wyróżniającą emigracji antyhitlerowskiej – modyfikującą nieco teoretyczne ustalenia – było stworzenie niemieckojęzycznego systemu komunikacyjnego przez przedstawicieli kilku narodów i ludzi o niejednolitym poczuciu przynależności etnicznej. Po niemiecku pisali przecież w diasporze Austriacy (Broch, Musil), Niemcy (Mannowie, Brecht), twórcy wybierający przynależność do narodu izraelskiego, czy poczuwający się do solidarności z kilku grupami etnicznymi – obywatele Czechosłowacji i Węgier (a dawniej obywatele monarchii Habsburskiej) pochodzenia żydowskiego, wychowani w kulturze i języku niemieckim (Koestler, Lukács, Józef Roth) pisarze tacy jak Canetti i Celan. Bogactwo faktów literackich pozwoli być może zrekonstruować kilka wariantów systemu komunikacyjnego właściwego emigracjom, lecz nie podważy zasadności wyróżnienia odrębnego typu.

* Pierwszą wersję tego tekstu wygłosiłem w Warszawie na początku 1985 roku na zebraniu sekcji krytyki Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza. Dużo do myślenia dały mi głosy w dyskusji Janusza Maciejewskiego i Jacka Trznadla. Drukowany wyżej szkic ukończyłem jesienią 1995 roku, by zaprezentować go w Paryżu na konferencji planowanej na grudzień, a zorganizowanej przez slawistykę Sorbony. (Sesja się nie odbyła w przewidzianym terminie z powodu fali strajków paraliżujących życie Francji).

---

8 W. Kasack: hasło „*Emigracja*", w: tenże *Encikłopiediczeskij słowar russkoj litieratury s 1917 goda*, London 1988, s. 878-882.

9 O podobieństwach i różnicach polskiej i niemieckojęzycznej emigracji piszę obszerniej w rozprawie drukowanej w „Przeglądzie Polonijnym" (1996 nr 2).

Halina Filipowicz

„Polska literatura emigracyjna" – próba teorii

1. Mój esej zawdzięcza swój początek dwóm impulsom. Pierwszy – to scena z *Rudolfa*, powieści przebywającego na emigracji: od roku 1945 Mariana Pankowskiego. W scenie tej pobrzmiewa echo epizodu z Gombrowiczowskiej *Ferdydurke*, w którym dwóch uczniów stara się wziąć górę nad przeciwnikiem w pojedynku na miny. Pankowski intertekstualizuje ów pojedynek w scenie będącej tyleż krytycznym przywołaniem „kanonicznego" tekstu współczesnej literatury polskiej, co ironicznym z nim dialogiem. Narrator *Rudolfa*, polski intelektualista przebywający na emigracji i pragnący uchodzić za wykształconego Europejczyka, podwija rękaw koszuli i podsuwa przedramię przed oczy pogardzanego Innego – byłego żołnierza armii hitlerowskiej – geja o imieniu Rudolf. Jak można się domyślać, tatuaż na przedramieniu narratora to jego numer z Oświęcimia. Rudolf odpowiada rozdarciem koszuli na piersi i pokazaniem własnego wymyślnego tatuażu złożonego z fallusów, stylizowanych znaków arabskich oraz imienia kochanka. Później, kiedy narrator będzie się z dumą powoływał na tradycję męskiego heroizmu, Rudolf przypomni mu spokojnie: „Pan dobrze wie, że hitlerowcy pakowali homoseksualistów do obozów koncentracyjnych"[1].

---

[1] M. Pankowski *Rudolf*, Londyn 1980, s. 41.

Przetworzenie przez Pankowskiego Gombrowiczowskiego motywu pojedynku jest czymś, co Jonathan Dollimore określił – co prawda w innym kontekście – jako „jedną z najbardziej kłopotliwych spośród wszystkich form transgresji: wyrzutek staje się powinowatym"[2]. Scenę z *Rudolfa* można jednak interpretować nieco inaczej – jako odnoszącą się bardziej do przesunięcia dwuelementowości w inną strefę niż do dwuelementowej inwersji. W milczącej wymianie między tatuażami boleśnie dają o sobie znać sprzeczności między „wnętrzem" i „zewnętrzem". Jest jasne, że wchodzi tu w grę więcej niż jedno tylko „wnętrze" i jedno „zewnętrze". Poszerza się i wyolbrzymia zakres oddziaływania oczywistych i dojmujących ironii geograficznych dyktatów i związanych z nimi różnic kulturowych przez przeciwstawienie sobie odszczepieńczej odmienności seksualnej i politycznej. „Zewnętrze" nie oznacza tu jedynie wyobcowania diaspory. A skoro „zewnętrze" bywa różnie definiowane, wówczas to samo – prawem analogii – dotyczy i „wnętrza". Obie te kategorie są przy tym, z natury rzeczy, tak złożone i wielowartościowe, że wykraczają poza linie geograficznych podziałów i przestrzeni kulturowych. W *Rudolfie* zatem spotykamy się z wzajemnym przenikaniem się przestrzeni i tożsamości – „wnętrz" i „zewnętrz".

Kiedy tak wkraczam na sporne terytorium zwane „polską literaturą emigracyjną", powracają do mnie krytyczne uwagi Pankowskiego kwestionującego zasadność znanych, wywiedzionych z logiki dwuwartościowej, dychotomicznych podziałów w rodzaju: ja – inny czy centrum – peryferie. I oto staje się jasne, dlaczego opatrzyłam sceptycznym cudzysłowem termin pojawiający się w tytule mojego artykułu. Uważam bowiem, że bardziej wnikliwe, rozumienie wspomnianego konstruktu kulturowego może stać się naszym udziałem nie dzięki skierowaniu uwagi ku dominującym tematom, typowym strukturom literackim czy nawet ku samym autorom, lecz raczej dzięki badaniu sposobów konceptualizacji, reprezentowania czy – w pewnym przynajmniej zakresie – instytucjonalizacji owego konstruktu. Należałoby zatem przyjrzeć się bliżej ścierającym się ze sobą projekcjom jego tożsamości (zwracając uwagę na to, kto proponuje poszczególne definicje), na ich cechy cha-

---

[2] J. Dollimore *Different Desires: Subjectivity and Transgression in Wilde and Gide*, „Textual Practice" 1987 nr 1, s. 57.

rakterystyczne. Rozstrzygnięcie tej kwestii ma zasadnicze znaczenie dla tego rodzaju badań – określa ideologiczne motywacje warte uwzględnienia w polemikach o ów sporny obszar literacki.

Drugi impuls – to charakterystyczne dla okresu po 1989 roku „rozplenienie" się wśród mieszkających za granicą polskich pisarzy formuł interpretujących i reinterpretujących świadomość własnej tożsamości. Przytoczę tu trzy przykłady. W swoim wystąpieniu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w maju 1991 roku Gustaw Herling-Grudziński stwierdził, że w roku 1989 zmienił się jego status – przestał być pisarzem emigracyjnym. Obecnie jest – jak powiedział – polskim pisarzem mieszkającym w Neapolu. W 1992 roku Adam Czerniawski w liście do wydawcy „Kultury" oświadczył: „Mimo że posiadam paszport brytyjski i mieszkam w Anglii, a władze III Rzeczypospolitej nie spieszą się z wręczeniem mi paszportu polskiego, pozostaję poetą polskim"[3]. Cztery lata później, podczas publicznej dyskusji na konferencji poświęconej Józefowi Wittlinowi, Henryk Grynberg potwierdził swoją tożsamość pisarza emigracyjnego.

Takie samookreślenia, wzięte z osobna, nie są niczym niezwykłym – o wiele bardziej interesują mnie powody, dla których się pojawiają. Nie od rzeczy będzie tu wspomnieć o wyraźnym związku Łagodnej Rewolucji 1989 roku z polską topografią literacką. Każdy z trzech wspomnianych pisarzy przedstawia inną interpretację owego związku, każdy też inaczej określa swoje miejsce w odniesieniu do nowej dynamiki centrum i peryferii. Dla Herlinga-Grudzińskiego upadek komunizmu usunął pęknięcie, jakie zarysowało się w literaturze wskutek poddania jej dyktatowi polityki. Dla Czerniawskiego komunistyczne kontrolowanie kultury nie zdołało nigdy naruszyć integralnej tożsamości polskiej literatury. Również i Grynberg – podobnie jak Czerniawski – nie zgadza się na uznanie roku 1989 za ideologiczny punkt odniesienia dla kształtowania pojęć tożsamości. Broni się przed wykonaniem ruchu interpretacyjnego dopuszczającego, by uprzednie przyjęcie cezury politycznej sugerowało czy wręcz wymuszało określony model tożsamości.

W wypadku Grynberga na tym jednak nie koniec. Stwierdzenie pisarza pokazuje bowiem, jak sądzę, że wystrzega się on ujednolicających tendencji integracyjnych. Jak dotąd, do integracji nie dochodziło nigdy na

---

[3] A. Czerniawski, w: *Listy do redakcji*, „Kultura" 1992 nr 12, s. 140.

równych warunkach, lecz zawsze wskutek wchłonięcia przez dominującą kulturę. W tym wypadku, kultura dominująca – to kultura ojczysta. W przeciwieństwie do Herlinga-Grudzińskiego, Grynberg nie przystaje na powrót do czasu i przestrzeni uprzednich w stosunku do proponowanego konstruktu złożonego z „wnętrza" i „zewnętrza". Decyduje się raczej – przychwycony między „wnętrzem" a „zewnętrzem" – na trwanie właśnie w strefie owego pęknięcia. Innymi słowy, trudno byłoby przecenić przewrotną wymowę faktu, że niezależnie od powitalnych ceremonii i czerwonych dywanów ci, którzy zostali w kraju, wciąż traktują rodaków z emigracji jak Innych. Paradoksalnie, pisarz emigracyjny jest częścią literatury polskiej, będąc z niej równocześnie – jako Inny – wykluczonym. Ta, niejednoznaczna, sytuacja emigranta stawia go jednak w uprzywilejowanej pozycji pozwalającej mu „rozszczepić" normy skupione w kręgu oddziaływań dominującego bieguna – ojczyzny. Zgodnie z moim rozumieniem stwierdzenia Grynberga, „decentryzacja" jest niezbędnym warunkiem wstępnym transgresji, a więc i wyzwolenia od wszechogarniającej dominacji krajowego centrum.

I tu właśnie zbiegają się linie argumentacji związane z wymienionymi wcześniej dwoma impulsami, którym zawdzięcza początek ten artykuł. Literatura emigracyjna wymyka się próbom interpretacji. Jej obszar jest trudno uchwytny, jej granice płynne. Otacza ją aura swoistej mistyki, która kusi i prowokuje. Ci spośród krytyków, którzy potrafią wyznaczyć linie demarkacyjne i kontrolować to, co się dzieje na wyodrębnionych w ten sposób obszarach, stają się szczęśliwymi posesjonatami. Oni dyktują warunki dyskusji. Mogą zatem „wypreparować" z emigracyjnego pisarstwa cechy stanowiące jego „istotę". Sprzeciw Pankowskiego wobec zuniformizowanej w ten sposób tożsamości, zakwestionowanie przezeń jakiegokolwiek ujednolicającego czy wszechogarniającego systemu jest wyrazem niezgody na działania „pionierów" czy „harcowników granic"[4] i aktem sabotażu wymierzonym przeciw ich „oswajającym" posunięciom. W tym sensie jego wywrotowość jest bardziej radykalna niż postawa Gombrowicza.

Jeśli ta propozycja interpretacyjna wydałaby się komuś ekstrawagancka, wystarczyłoby tylko zapytać: czyż w kręgach krytyków Gombrowicz nie jest traktowany z honorami należnymi pisarzowi, którego

---

[4] S. Muecke *The Discourse of Nomadology: Phylums in Flux*, „Art and Text" 1984 nr 14, s. 25.

utwory należą do kanonu lektur? Z mniejszej „literatury mniejszej" (*minor „minor literature"*) przeszedł on do większej „literatury mniejszej" (*major „minor literature"*), czy też do strefy obejmowanej kanonicznym pojęciem literatury mniejszej, którym zajmę się w trzeciej części mojego eseju. Być może niedawna kanonizacja Gombrowicza, łatwość z jaką włączono go w obieg kultury polskiej, wiąże się z jego estetyką wyraźnie pozostającą w tyle za jego antyesencjalistyczną, transgresywną etyką. Nieuchwytna, zwodnicza żartobliwość czy swawolność twórczości Gombrowicza pozwoliła niektórym jego polskim komentatorom uczynić zeń mentora wspólnoty narodowej: orędownika wolnej od „seksistowskich" skojarzeń ekonomii centrum i peryferii oraz *quasi*-religijnego humanizmu. Pisarstwo Pankowskiego sprzeciwia się takim uroszczeniom na wszystkich poziomach. Nie daje się ono pogodzić z normatywnymi formułami regulującymi kwestie subiektywności, pożądania i określonej estetyki. Udaremnia ono zarazem wpływ różnych projektów ideologicznych, chroniąc autora przed oddaniem się w ich służbę. Swoistym hołdem oddającym sprawiedliwość wywrotowości Pankowskiego było odrzucenie jego najważniejszej powieści *Matuga idzie* (będącej – według słów pisarza – krytyką „dwóch manichejskich postaw, «emigracyjnej» i «krajowej»"[5]) zarówno przez krakowskie Wydawnictwo Literackie, jak i przez prestiżowe polskie wydawnictwo emigracyjne – Instytut Literacki w Paryżu. Ostatecznie, Pankowski opublikował powieść własnym sumptem w 1959 roku.

2. Jeszcze do niedawna posiadanie tekstów zaliczanych do polskiej literatury emigracyjnej było w kraju ścigane prawem. Pęknięcie, jakie zarysowało się między krajem ojczystym a emigracją, usunięto oficjalnie w 1989 roku. Czy jednak na pewno? Pisarstwo emigracyjne staje się przedmiotem zawodowego zainteresowania coraz większej grupy krytyków w Polsce; ich praca wniosła istotny wkład w ponowne odczytanie wielu dzieł należących do tego rodzaju literatury. Ich działalność nie ogranicza się jednak do tworzenia nowego obszaru własnych badań. Ich pozycja komentatorów i wydawców daje im władzę definiowania i kontrolowania badanego zjawiska kulturowego.

---

[5] Tekst wypowiedzi wygłoszonej na Czwartku Literackim w Poznaniu 19 listopada 1992 r., s. 3.

Choć wiele spośród znaków „wnętrza" i „zewnętrza" wyznaczających niegdyś obszar polskiej literatury straciło swoje znaczenie, polskie studia emigracyjne nadal noszą piętno podobnych zabiegów. W tych okolicznościach zupełnie naturalne są więc pytania o to, na jakich warunkach umieszcza się owe znaki i przekracza ustanawiane przezeń granice, jak się to odbywa, oraz o to, komu przypadają zyski.

Podążając tym tropem można mówić o językowym ustanawianiu tożsamości narodowej. Posługiwanie się tym argumentem, czy to w postaci wyraźnego stwierdzenia czy też ukrytej przesłanki, doprowadziło do ponownego ugruntowania się przekonania, że środek ciężkości spraw polskich znajduje się w Polsce[6]. Miejsce tworzenia może być eks-centryczne, jednak ojczyzna pozostaje stałym punktem odniesienia pisarstwa emigracyjnego, a więc i „naturalnym" siedliskiem uprawomocniającego autorytetu krytycznego. Ujmując rzecz prościej – emigranci są członkami wspólnoty narodowej, działającymi pod wpływem wewnętrznego przymusu kierującego ich ku ojczyźnie, a ich utwory mają metonimicznie „powrócić ich na Ojczyzny łono". W konsekwencji przyjmuje się milcząco, że dla „właściwego" odczytania sensu utworów polskiej literatury emigracyjnej niezbędne jest głębokie zakorzenienie w ojczystej tradycji. Od społeczności naukowej spoza Polski oczekuje się jedynie obrony i popierania projektów opracowywanych w „ojczystym" centrum. Działania, które nie zyskają jego aprobaty, są zwykle pomniejszane i pomijane milczeniem.

Wydaje się, że owa – nie zawsze wprost ujawniana – postawa krajowego centrum (*home center*) wobec polskiej literatury emigracyjnej zbliża się w istocie do stereotypu kolonialnego. Skojarzenie to jest, owszem, skrajne – nie uważam jednak, by było nie na miejscu. Polska literatura emigracyjna stała się rodzajem kultury kolonialnej badanej przez ekspertów w centrum krajowym tak, jak literatura frankofońska jest traktowana przez Francuzów, a literatura Brytyjskiej Wspólnoty Narodów przez Brytyjczyków. Eksperci zamykają ją (czy też usiłują zamknąć) w ramach „porządkujących" i „naturalnych" samouzasadniających się ujęć. Eks-centryczne przestrzenie kontrolowane – to eks-centryczne

---

[6] Do tezy, że kultura ojczysta jest „naturalnym podłożem twórczości", nawiązuje m.in. Jerzy Jarzębski w szkicu *Literatura polska na wygnaniu (1939-1950)*, w tegoż: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 49.

przestrzenie odzyskane. Ta kolonialna perspektywa staje się oczywista, jeśli się zważy, że polską literaturę emigracyjną bada się zawsze w zestawieniu z literaturą krajową i z rzadka tylko porównuje się ją z literaturą kraju goszczącego pisarzy emigracyjnych. Krytycy bowiem wolą zajmować się raczej tym, co w pisarstwie emigracyjnym jest „narodowe" czy nawet „antynarodowe" niż tarciami i komentarzami, jakie może wywoływać współdziałanie, konfrontacja czy miłosno-nienawistne związki emigrantów z adoptowaną przez nich kulturą (czy kulturami). Nie chcę sugerować istnienia w krajowym centrum spisku krytyków i naukowców przeciwko „autsajderom". Skądże znowu. Chciałabym raczej zwrócić uwagę na sankcjonującą siłę dominującej obecnie kultury – w tym wypadku kultury krajowej. Przed 1989 rokiem władza była, jak się wydaje, rozdzielona bardzo wyraźnie: wytyczanie granic między „wnętrzem" i „zewnętrzem" oraz wprowadzanie w życie owych podziałów było przywilejem państwa i jego instytucji. Teraz jedynie nieliczni gotowi są przyznać, że to sama kultura (z jej autorytatywnymi i autoryzującymi instytucjami, takimi na przykład, jak wpływowe grupy krytyków) działa jak wspomniany wcześniej „pionier" czy „harcownik granic". Omawiając warunki i okoliczności, w jakich Erich Auerbach pisał *Mimesis*, Edward Said porusza istotną kwestię „splotu (*grid*) technik badawczych i etyki za pomocą których dominująca kultura narzuca pojedynczemu badaczowi swoje kanony określające sposób, w jaki ma się prowadzić badania literackie"[7]. Przeoczyć niebezpieczeństwa, na jakie narażają się uczeni piszący wbrew przytłaczającej sile tradycji kulturowej, ignorować siłę, z jaką kultura „sprawuje władzę, dominuje, uprawomocnia, degraduje, zakazuje i sankcjonuje"[8] – oznacza polityczną naiwność i zarazem brak świadomości teoretycznej.

Polskie studia emigracyjne nie są już zamknięte w izbie tortur bliźniaczych *topoi* wygnańczego teoretyzowania: emigracji jako nostalgii za utraconym poczuciem przynależności i emigracji jako celebrowania zdobyczy kulturowych. Ponadto, badacze czynią przedmiotem dyskusji

---

[7] E. W. Said *The World the Text and the Critic*, Cambridge 1983, s. 9. Auerbach napisał *Mimesis* w Stambule, gdzie jako żydowski uciekinier schronił się po ucieczce z nazistowskiej Europy.

[8] Tamże. W wyjaśnianiu tych kwestii wielką dla mnie pomocą były wnikliwe uwagi Jadwigi Maurer.

aktywność wydawnictw podziemnych, argumentując, że dwutorowość działań wydawniczych w Polsce podczas ostatniej dekady rządów komunistycznych unicestwiła ówczesną „dwoistą" konfigurację literatury polskiej. Niemniej jednak, wcale nie musi być tak, że normatywne kategorie dwuczłonowego podziału na ojczyznę i obczyznę przemieściły się za sprawą działalności wydawnictw niezależnych, wbijającej klin w dwustrefową topografię literatury polskiej. Jak zauważyła Marta Fik, wydawnictwa podziemne upodobały sobie puszczanie w obieg krajowych duplikatów wydań emigracyjnych[9]. Według Beaty Dorosz, emigracyjnymi ulubieńcami sieci wydawnictw niezależnych byli: Czesław Miłosz, Józef Mackiewicz, Witold Gombrowicz, Gustaw Herling-Grudziński, Stanisław Barańczak i Sławomir Mrożek[10].

Ważniejsze jednak, że badacze pragną uniknąć powtórnego zawłaszczenia pisarstwa emigracyjnego podporządkowania polityce. Zdają sobie sprawę z niewielkiej przydatności kryteriów politycznych do definiowania literatury emigracyjnej, wobec czego podchodzą do niej raczej jak do literatury, niż wytworu sytuacji politycznej[11]. Jak to wyraził Wojciech Wyskiel, „próbują ją precyzyjnie wyodrębnić wedle specyficznie literackich kryteriów"[12].

A trudności mnożą się właśnie na poziomie „precyzyjnego" definiowania literatury emigracyjnej. Do jakiego bowiem korpusu tekstów należałoby stosować owe „specyficznie literackie kryteria"? Kogo można zasadnie nazwać pisarzem emigracyjnym? Kto zaś jest, mówiąc bez ogródek, tylko szalbierzem czy uzurpatorem? Jak możemy odróżnić pisarstwo nieemigracyjne od emigracyjnego? I czy w ogóle można je odróżnić?

Mimo pewnych przeszkód i sporadycznych różnic w opiniach, odpowiedź pozostaje ta sama: pisarstwo emigracyjne jest specyficznym ro-

---

[9] Zob.: M. Fik *Remanent owoców zakazanych*, „Puls" 1992 nr 56, s. 91.

[10] Zob.: B. Dorosz *Co można wyczytać z bibliografii. Literatura i krytyka poza cenzurą 1977-1989*, „Puls" 1992 nr 56, s. 79-80.

[11] Zob. m.in.: J. Błoński *Jedna, dwie czy jedna w drugiej?*, „Teksty Drugie" 1994 nr 4, s. 61; L. Szaruga *Itaka, do której się nie wraca. Obraz Polski w poezji emigracyjnej*, w: *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny..." Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, pod red. W. Ligęzy i W. Wyskiela, Łódź 1995, s. 82.

[12] W. Wyskiel *Literatura polska na obczyźnie. 1945-1980*, „Ruch Literacki" 1989 nr 1, s. 18.

dzajem literatury. Wyskiel przyznaje, że wyodrębnianie literatury emigracyjnej i krajowej nie jest wolne od wieloznaczności. Jako przykład podaje pisarzy, którzy nigdy nie opuścili ojczyzny, tyle że po przesunięciu granic geograficznych znaleźli się właśnie – „za granicą"[13]. Innymi słowy, zdaje on sobie sprawę, że podział na ojczyznę i obczyznę jest zawsze względny. Twierdzi wszakże, że „wyróżnienie literatury emigracyjnej wiele porządkuje i wyjaśnia"[14].

Wielu podziela ten pogląd. Przyznają oni, że zależność między dwoma nurtami polskiej literatury – krajowym i zagranicznym – rysuje się jako zygzakowata linia. Zgadzają się również, że problem powstaje w związku z samym terminem „emigracja", który, zdając się znosić różnice między uchodźcą a właściwym stanem utraty, uzależnia pisarza emigracyjnego od jego (czy jej) statusu politycznego. Gotowi są więc oni zmodyfikować wspomnianą taksonomię przez włączenie do niej terminu „współczesna literatura polska na obczyźnie, gdyż nazwa ta obejmuje możliwie najszerszy krąg zjawisk, jest neutralna politycznie, wartościująco i emocjonalnie"[15]. Termin ten, choć bardziej pojemny, zachowuje jednak, i to zupełnie nietkniętą, dawną dwoistość ojczyzny – obczyzny.

Można by, oczywiście, powiedzieć, że owa binarna maszyneria ojczyzny i obczyzny „podtrzymuje" opór Grynberga przed wszelkimi poczynaniami integracyjnymi. Ja jednak, jak starałam się to pokazać w pierwszej części eseju, rozumiem jego stwierdzenie zgoła inaczej. Dla mnie bowiem alegoryzuje ono nierównorzędność ukrytą w silnie ujednolicającej wizji „wspólnej" tożsamości kulturowej. Opór Grynberga przed integracją jest więc oporem przed „oswojeniem", przed niedopuszczeniem do głosu „wywrotowego potencjału" tych, którzy mówiąc, reprezentują przestrzeń kultury drażliwą, ryzykowną i niejednorodną.

---

[13] Tamże, s. 19.

[14] Tamże, s. 18. Odmienne poglądy można znaleźć, na przykład, w tekstach L. Szarugi *Itaka, do której się nie wraca* i E. Czaplejewicza *Poetyka literatury emigracyjnej*, zamieszczonych w: *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny..."*. Szaruga i Czaplejewicz twierdzą, że poetyka emigracyjna nie zasadza się na pisarskim doświadczeniu terytorialnego wyobcowania.

[15] W. Wyskiel *Literatura polska na obczyźnie*, s. 24. Zob. także m.in.: M. Danilewicz Zielińska *Rozważania o literaturze zwanej „emigracyjną" (2)*, „Kultura" 1976 nr 1-2, s. 192-197.

Z drugiej strony, komentatorzy w krajowym centrum mówią jako reprezentanci przestrzeni dyskursywnej, w której granicach dysponuje się władzą ograniczania pisarstwa emigracyjnego do „istotowych" modeli i zamykania go w ustalonych konstrukcjach pojęciowych. Obecnie krajowe centrum potrzebuje literatury emigracyjnej jako formy przeciwdziałania amnezji[16]. Wystrzega się łączenia w jedną całość twórczości literackiej „stąd" i „stamtąd", wymagałoby to bowiem, ostatecznie, kulturowego „zaniku pamięci" czy też wymazania z niej powodów, dla których tak wiele dzieł literatury polskiej po 1939 roku musiało powstać za granicą. Ważnym aspektem przedsięwzięcia archiwalnego i interpretacyjnego jest więc zachowanie pamięci wspólnoty narodowej o owej niedawnej przeszłości. Chociaż badacze dobrze zdają sobie sprawę z niebezpieczeństw związanych z wszelkiego rodzaju politycznym „zawłaszczaniem" literatury, skłaniają się, mimo wszystko, ku traktowaniu meandrów historii jak przyczyny sprawczej doświadczenia emigracyjnego i emigracyjnej literatury. I ostatecznie, emigrację nadal uważa się za rezultat sytuacji politycznej.

Nie można, oczywiście, ignorować kontekstów i uwarunkowań wytworów kultury. Niemniej, to właśnie one w nieunikniony sposób ograniczają nasze postrzeganie wyobraźni literackiej. Jeśli wiemy, że któryś z autorów jest emigrantem, trudno wtedy oprzeć się pokusie szukania emigracyjnych wyznaczników jego (czy jej) twórczości. Oczekujemy odmienności, więc też znajdujemy jej symptomy. Wystarczy tylko odpowiednio zabrać się do rzeczy. Widziana z takiej perspektywy literatura emigracyjna ma, z samej swojej „natury", pewne niepowtarzalne a istotne własności odróżniające ją od literatury krajowej. W konsekwencji, krytycy są wręcz „skazani" na znalezienie klucza do eks-centrycznej twórczości literackiej, a wraz z tym na egzorcyzmowanie widma „powstrzymywania-się-przed-zaszeregowywaniem" nawiedzającego literaturę emigracyjną. Jakie gatunki upodobali sobie pisarze emigracyjni? Jakie wybierają tematy? Jakie kategorie czasowe i przestrzenne? Daje się tu odczuć nieodparty przymus dotarcia do czegoś systemowego, a więc ustalonego i zracjonalizowanego. Pojawia się pokusa

[16] Zob.: W. Bolecki, wypowiedź w dyskusji *Jak scalić literaturę powojenną*, „Więź" 1994 nr 9, s. 83; J. Jarzębski *Pisarze, dzielcie się!*, „Tygodnik Powszechny" 1991 nr 16, s. 3.

wyprowadzenia eleganckiej teorii z nieuładzonej praktyki. To jednak musi się skończyć fiaskiem: zawsze nadmiernym uproszczeniem obrazu pisarstwa emigracyjnego, (do)słownie ustanawiającego swą własną paradoksalną tożsamość w niespokojnej i pełnej sprzeczności grze nieustannych uników, przeczącej absolutnym i ostatecznym odpowiedziom[17]. Kategorię emigracyjności choć arbitralną, dopuszcza się jednak jako użyteczne narzędzie analityczne umożliwiające osadzenie twórczości literackiej we właściwym dla niej kontekście. Równocześnie jednak nacisk na kontekstowe ujmowanie literatury emigracyjnej nie obejmuje kwestii publiczności literackiej. Dla kogo powstała owa twórczość? W Polsce badacze odpowiadają na to pytanie jednoznacznie: dla odbiorców krajowych. Przyznają oni, oczywiście, że czytelnicy emigracyjni i krajowi różnią się w ocenach autorów i ich dzieł. Niemniej, wybory emigracyjnej publiczności literackiej są uprzejmie choć stanowczo zbywane bądź dyskredytowane jako anachroniczne. By uniknąć nieporozumień, chcę jasno przedstawić moje stanowisko w tej kwestii. Moim zdaniem, nie chodzi o to, kto jest lepszym sędzią w sprawach literatury emigracyjnej, ani nawet o to, czym jest literatura spełniająca kanoniczne kryteria „wielkości" czy „arcydzielności". Problemem jest tu raczej dokonująca się w krajowym centrum „reterytorializacja" czy zmiana „zasięgu terytorialnego" twórczości eks-centrycznej. Innymi słowy, instytucja krytyki w Polsce precyzyjnie określa (z)deterytorializowany kontekst emigracyjnej twórczości literackiej; równocześnie wykorzystuje ona swoje „dyscyplinarne" prerogatywy do określenia „zasięgu terytorialnego" pisarstwa emigracyjnego za pomocą kryteriów (u)sankcjonowanych przez centrum krajowe, by w ten sposób pozbawić ów fenomen jakichkolwiek zewnętrznych uwarunkowań[18]. Badanie polskiej literatury emigracyjnej – z wpisanym w sankcjonujący sztafaż „zaciekle" hierarchizującym gestem – stało się prak-

---

[17] Zagadnienie to omówiłam szerzej w artykułach: *Fission and Fusion: Polish Émigré Literature*, „Slavic and East European Journal" 1989 nr 2, s. 157-172; *Mit powstańczy w dramacie krajowym i emigracyjnym*, w: *Powstanie Warszawskie w historiografii i literaturze. 1944-1994*, pod. red. Z. Mańkowskiego i J. Święcha, Lublin 1996, s. 167-193.

[18] Terminów „reterytorializacja" i „deterytorializacja" używam za Gillesem Deleuze'em i Felixem Guattarim, zob. tychże: *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. D. Polan, Minneapolis 1986, s. 16-27.

tyką nobilitującą, w istocie – etyką. Szczególnie jest to wyraźne w przypadku krytycznego podejścia do emigracyjnej dramaturgii. Wartość artystyczna dramatu jest zawsze względna. Oczywiste jest, że wielość czynników decydujących o swoistości utworów dramatycznych sprawia, iż kwestia ich wartości artystycznej jawi się jako szczególnie problematyczna. Można by wykazać, że teksty te, jak żadne inne, pokazują, iż „wartość estetyczna nie jest uniwersalna, że nie tkwi ona w tekście, lecz jest uwarunkowana historycznie i kulturowo"[19]. Nam, czytelnikom sztuki teatralnej, może się ona wydawać banalna i kiepsko napisana. Możemy ją zignorować, uznając za pozbawioną życia atrapę z *papier mâché*. Innymi słowy, sztukę teatralną traktujemy tak, jak traktujemy inne dzieła literackie. I choć ocenianie dramatu tylko na podstawie tekstu pisanego, uniemożliwiające ujawnienie się jego teatralnego potencjału, jest czymś niestosownym, to jednak tak właśnie krajowa krytyka traktowała emigracyjną twórczość dramaturgiczną. Chwalebnym wyjątkiem jest tu pionierska praca Dobrochny Ratajczakowej, która, nie obawiając się przedwczesnej dewaluacji swojego przedsięwzięcia krytycznego, pisze o niedocenionych i zapomnianych sztukach autorów emigracyjnych[20].

Jeśli pamiętać o charakterystycznej dla krajowego centrum dwuwartościowej logice centrum i peryferii, trudno się dziwić znikomej liczbie krytycznych studiów poświęconych polskiej literaturze emigracyjnej, których autorzy odmawiają wiernopoddańczego obcowania z uprzywilejowaną grupą pisarzy i tekstów. Wciąż do rzadkości należą prace krytyczne poświęcone utworom znanym i „uznanym" w odniesieniu do mniej popularnych, włącznie z tekstami efemerycznymi i drugoplanowymi. By odrzucić z góry modny dziś zarzut rewizjonizmu, powinnam jednak zdradzić, że wiele zawdzięczam opublikowanej po raz pierwszy w 1948 roku *European Literature and the Latin Middle Ages* Ernsta Roberta Curtiusa, której autor kładzie nacisk na konieczność całościowego ujmowania literatury – bowiem tylko takie pozwala uchwycić

---

[19] B. Ashcroft, G. Griffiths i H. Tiffin *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London 1989, s. 175.

[20] Zob.: D. Ratajczakowa *Światło duszy i lampy rozumu*, w: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, pod red. I. Kiec, D. Ratajczakowej i J. Wachowskiego, Poznań 1994, s. 265-281.

ciągłość tradycji literackiej. Pamiętając o owym stwierdzeniu Curtiusa, biorą pod uwagę fakt, że nauka orędująca za uniwersalistycznym humanizmem była ogromnie wybiórcza – systematycznie bowiem dowartościowywała pewne teksty i autorów jako należących do tradycji humanistycznej, ignorując jednocześnie odmienne tradycje i postawy, nawet czynnie im się przeciwstawiając. Wykluczanie i spychanie na dalszy plan odbywało się, oczywiście, w imię ponadczasowej uniwersalności twórczości literackiej oraz „istotnych" wartości[21].
Pouczające będzie zatem przytoczenie fragmentu studium Jana Ciechowicza, poświęconego polskiemu monodramowi czy sztukom dla jednego aktora:

> Od początku zdawaliśmy sobie sprawę z trudności przedsięwzięcia, z ryzyka, jakie czyha na każdego, kto odważy się skojarzyć *Dziady* z *Berkiem zapieczętowanym*, Kazimierza Owsińskiego z Leonem Wyrwiczem.[22]

Polska tradycja naukowa z żalem i niechętnie uznała potrzebę badania literatury popularnej, wciąż jednak krzywo się tu patrzy na studia, w których nie oddziela się wyraźnie literatury elitarnej od popularnej. Z tą „ogłoszoną" między wierszami prohibicją posłusznie pogodzili się zachodni badacze polskiej literatury emigracyjnej.

3. Starałam się pokazać kulturowe i pojęciowe sprzeczności wywierające przemożny wpływ na sposób myślenia o pisarstwie emigracyjnym. Jak zatem polska krytyka, działająca w kraju po 1989 roku, radzi sobie z problemem literatury emigracyjnej? Jedną ze strategii jest powtarzanie po wielekroć wzorca „jednoczenia się" postulowanego jako potencjalnie istniejący od domniemanego „zawsze". Kładzie się więc nacisk na jednoczące więzi, dozgonne związki i wieczne przymierze ojczyzny z obczyzną, zapominając jakby o forsowanej wcześniej konstrukcji „wnętrze – zewnętrze". Ta strategia rzadko

---

[21] Pod tym względem pouczająca jest polemiczna odpowiedź Marii Danilewicz Zielińskiej na artykuł Jerzego Jarzębskiego. Zob.: J. Jarzębski *Partykularyzm i uniwersalizm w literaturze polskiej emigracji*, „Ruch Literacki" 1993 nr 4, s. 357-373 oraz: M. Danilewicz Zielińska *Podzwonne literaturze emigracyjnej*, „Więź" 1994 nr 9, s. 85-91.

[22] J. Ciechowicz *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, Wrocław 1984, s. 9.

znajduje swój pełny wyraz, być może z powodu jej odpolitycznającego charakteru czy też polegania na obiegowych truizmach w celu wywołania iluzji bezkonfliktowej jedności. Powszechnie akceptowaną praktyką jest natomiast scalanie twórczości emigracyjnej z literaturą polską w zakresie, w jakim nie czyniono tego dotąd[23]. Jak wykazał Tadeusz Drewnowski, nie musi to pociągać za sobą ujednolicania, ani też rezygnacji z całej różnorodności i odrębności twórczości literackiej „stąd" i „stamtąd" – przeciwnie: strategia ta umożliwia wprowadzenie układu odniesienia, ułatwiającego myślenie nie skrępowane koniecznością respektowania granic różnych, kulturowo konstytuowanych i rekonstytuowanych tożsamości[24]. Są też krytycy nieufnie traktujący posunięcia scalające. Jedni, jak Józef Kelera, opowiadają się za koncepcją sięgającą ku innemu czasowi panującemu w tej samej, lecz różnie reprezentowanej przestrzeni literackiej, gdzie „wnętrze" i „zewnętrze" mogą ostatecznie stać się jednym[25]. Dla innych, by raz jeszcze przywołać wcześniejszą konstatację, opór przed pochopnym scalaniem ma przeciwdziałać politycznej amnezji[26].

Związany z owymi strategiami problem polega na tym, że wydaje się – takie jest przynajmniej moje zdanie – jakoby pociągały one za sobą nieusprawiedliwione i niedostatecznie przemyślane uprzywilejowanie struktur dwuelementowych. Granice „wnętrza" i „zewnętrza" (a dotyczy to, *mutatis mutandis*, również mieszkańców owych przestrzeni czy stref) są bowiem sztywno wyznaczone, a równocześnie wciąż się zmieniają – i dzieje się to częściej niż można by tego oczekiwać, mając świadomość istnienia wykluczających się granic językowych, kulturowych czy narodowych. Bardziej prawdopodobna wydaje się więc konkluzja, że interpretacje oparte na opozycjach dwuelementowych mogą się okazać nieprzydatne do teoretycznego ujęcia takiego konstruktu kulturowego, jakim jest polska literatura emigracyjna, której obraz ciągle się zmienia wskutek renegocjowania ustaleń dokonywanych z różnych perspektyw teoretycznych.

---

[23] Zob. m.in.: J. Błoński *Jedna, dwie czy jedna w drugiej?*, s. 70.

[24] Zob.: T. Drewnowski, w: *Jak scalić literaturę powojenną*, s. 84.

[25] Zob.: J. Kelera *Pytania na temat dramatu na obczyźnie*, w: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, s. 263-264.

[26] Zob.: W. Bolecki, w: *Jak scalić literaturę powojenną*; i J. Jarzębski *Pisarze, dzielcie się!*.

W takiej sytuacji konieczne jest poszukiwanie odmiennych ujęć teoretycznych nie „obciążonych" geograficznie ani politycznie. Wiele można się przy tym nauczyć, studiując krytyczne ujęcie teoretyczne innych literatur. W *Exile and the Narrative Imagination* Michael Seidel bada sytuację „wygnańczą" w powieściach sześciu pisarzy, spośród których żaden nie spełnia polskich kryteriów bycia autorem emigracyjnym. Conrada, Henry'ego Jamesa oraz Nabokova można by uznać za pisarzy–wygnańców bądź też – by użyć terminu Wyskiela – „przeszczepieńców"[27]. Defoe, Sterne i Joyce nie mieszczą się nawet w tej grupie. Jednakże Seidel w swojej pracy skupia uwagę na alegorycznych strategiach reprezentacji narracyjnej, a nie na biografii. Abstrahuje on od determinizmu biograficznego i oddziela ferwor wygnańczej polityki oraz warunki życia na emigracji od literackich struktur wygnańczego obrazowania. Zdaje on sobie sprawę, że – jak wielokrotnie podkreślano – problemy, z jakimi boryka się artysta na wygnaniu niewiele się różnią od tych, przed jakimi staje artysta jako jednostka wyobcowana i pozbawiona własnego miejsca w świecie. Niemniej, Seidel nie podejmuje poromantycznego wątku wygnania jako geograficznego sztafażu wyalienowanej świadomości, nie odwołuje się też do przestrzennej metafory różnicy wewnętrznej. Swój własny projekt przedstawia w zwodniczo skromnych terminach. Interesują go, jak twierdzi: „literackie reprezentacje wygnania, szczególnie takie, w których wygnanie czy ekspatriacja wysuwa się na pierwszy plan jako działanie narracyjne"[28].
Dla teorii literatury emigracyjnej cenne mogą się również okazać doświadczenia feministycznej teorii krytyki. Jak zauważyła Caren Kaplan, „Kobieca historia czytania i pisania sytuuje się w «szczelinach» (*interstices*) męskiej kultury, oscylując między użyciem języka dominującego (bądź dominujących form ekspresji) a specyficznymi wersjami doświadczenia «ugruntowanego» w marginalności"[29]. Jeśli ja sama korzystam z tej propozycji, czynię to nie z powodu jej ekstrawagancji, lecz raczej dlatego, że bliski mi jest sposób jej sformułowania. Emigranci, podobnie jak kobiety, przyglądali się swojej sytuacji „zarówno

---

[27] W. Wyskiel *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków [1988], s. 19.

[28] M. Seidel *Exile and the Narrative Imagination*, New Haven 1986, s. XII.

[29] C. Kaplan *Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse*, w: *The Nature and Context of Minority Discourse*, New York 1990, s. 357.

spoza niej, jak i od środka"[30]. Linia, która ogranicza, pobudza równocześnie do jej przekroczenia. Jednakże uczestnicy polskich dyskusji wokół emigracyjności z rezerwą odnoszą się do teoretycznych ustaleń krytyki feministycznej. Feminizm jest w Polsce interpretowany zwykle w odniesieniu do patriarchalnie pojmowanej żeńskości i „kobiecości". Podkreślanie „kobiecego" charakteru tego ruchu w sposób niezamierzony usprawiedliwia tradycjonalistyczne traktowanie kobiet, jako „naturalnie" współodczuwających i wychowujących „na wychowawców" (*correction officers*) mężczyzn w świecie zimnym i bezwzględnym.
W przeciwieństwie do uznanych ujęć literatury emigracyjnej, wprowadzone przez Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego pojęcie „literatury mniejszej" (*minor literature*) podsuwa interpretację umożliwiającą radykalnie różne podejście teoretyczne do omawianych tutaj kwestii. Rozumiejąc z prowokacyjno–ironiczny wydźwięk tego projektu, proponuję przystosowanie do potrzeb studiów nad kwestią emigracyjną koncepcji wspomnianych badaczy, którzy chcieliby w literaturze mniejszej widzieć raczej antyautorytarny fenomen pojawiający się w obszarze kultury dominującej, niż uprzywilejowany „dublet" „literatury większej". Powołując się na zapis w dzienniku Kafki z 25 grudnia 1911 wprowadzają oni kategorię interpretacyjną *kleine Literatur* czy też *minor literature* („literatury mniejszej"). Dla Deleuze'a i Guattariego „literatura mniejsza nie wywodzi się z «języka mniejszego» (*minor language*); jest ona raczej tym, co mniejszość stwarza w «języku większym»"[31]. „Językiem większym" może być każdy język. Przemieszczenie i „deterytorializacja" języka zależą od pisarskiej praktyki mniejszości. Tak więc, „literatura mniejsza" – to „literatura, która w istocie sabotuje każdy kod społeczny lub systemowy kontrolujący środki liczącej się (*major*) w danej chwili produkcji literackiej"[32].
Moje rozstrzygnięcie nie jest całkowicie arbitralne. Pojęcie Deleuze'a i Guattariego dopuszcza takie zabiegi poszerzające zakres jego zastosowania. W ich wywodzie zasadniczą rolę odgrywa dążenie do „deterytorializacji" ekspresji, charakterystyczne dla dzieła Kafki biorącego

---

[30] *Feminist Theory: From Margin to Center*, Boston 1984, s. IX.
[31] G. Deleuze i F. Guattari *Kafka: Toward a Minor Literature*, s. 16.
[32] L. A. Renza *„A White Herron" and the Question of Minor Literature*, Madison 1984, s. 33.

w obronę język niemieckiej mniejszości w Pradze – ów oderwany od swego podłoża język „o obumarłym słowniku i niepoprawnej składni"[33]. Jednak, jak podkreślają obaj autorzy, „parcie" ku deterytorializacji może się pojawić również w środowisku jednorodnym językowo:

> Pomyślmy o wykorzystaniu potocznego, mówionego języka francuskiego w filmach Goddarda. Tu również mamy do czynienia z nagromadzeniem stereotypowych przysłówków i spójników, stanowiącym podstawę wszystkich wypowiedzi – zaskakujące ubóstwo czyniące francuski mniejszym językiem wewnątrz języka francuskiego [...].[34]

I dodają jeszcze: „W innym kontekście można by to porównać z tym, co dzisiaj czarni w Ameryce wyprawiają z językiem angielskim"[35]. „Literatura mniejsza" widziana z zewnątrz może się wydawać odwrotnością „literatury większej". Istotnie, jak przestrzegał Louis A. Renza, „nie poddana dekonstrukcji kategoria krytyczna, «literatura mniejsza», służy jako konserwatywne uzasadnienie dla utrwalonego, choć zmieniającego się, pojęcia «literatura większa»"[36]. Jest oczywiste, że historia literatury, ze swymi zmiennymi kryteriami, które przewartościowują i instytucjonalizują „literaturę mniejszą", odnosząc ją do kontekstu będącego swoistym „produktem ubocznym" definiowania dominującej „literatury większej", potrafiła wprowadzić w krąg pisarzy znanych szereg pisarzy „mniejszych". Niektórzy z nich cieszą się statusem „kanonizowanego" mniejszego; inni, wskutek niewłaściwego zastosowania kanonicznych kodów krytycznych, zostali błędnie uznani za „większych"; jeszcze inni znaleźli się w „jeszcze ważniejszych" strefach owych „większych" jednostek krytycznych. Mamy więc nie tylko „mniejszych" pisarzy mniejszych, lecz również większych pisarzy „mniejszych".
Warto przy tym pamiętać, że „literatura mniejsza" pojmowana tak, jak chcą tego Deleuze i Guattari, nie jest mniej ambitną wersją „literatury większej", ani też formą pasożytniczo zależną od kodów kulturowej

---

[33] G. Deleuze i F. Guattari *Kafka: Toward a Minor Literature*, s. 22.

[34] Tamże, s. 23.

[35] Tamże, s. 17.

[36] L. A. Renza *„A White Herron" and the Question of Minor Literature*, s. 3. Odmienne zastosowanie Deleuze'a i Guattariego pojęcia „literatury mniejszej" (*minor literature*) można znaleźć w *Deterritorializations* C. Kaplan. W formule zaproponowanej przez Deleuze'a i Guattariego – dowodzi Kaplan – brakuje wyraźnego przyznania, że świadomość opozycyjna (z jej zyskami i stratami) bierze początek z powtarzającego się w codziennym życiu doświadczenia uciemiężenia (*oppression*), s. 361.

kanoniczności. Innymi słowy, „literatura mniejsza", o której mowa, nie jest literaturą pisarzy ogólnie uznanych za mniejszych, ani też pisarzy większych, którzy stali się takimi, po przekroczeniu ograniczenia statusu „mniejszościowego". Mówiąc po prostu, jest to raczej rodzaj pisania przypominający „trzeci świat" albo literaturę w stadium przekształcania się w mniejszą, a więc „wyzbywającą się wszelkich oznak myślenia odwołującego się do kanonów i przeciwieństw; wszelkiego uprzywilejowania „literatury większej", czy form wobec niej opozycyjnych"[37]. Odwołując się do konstruktów teorii Deleuze'a i Guattariego, można ten proces potraktować raczej jako przejaw nomadyzmu niż kolonializmu, z charakterystycznymi dlań „pionierami" czy „harcownikami granic". Można również, jak czynią to sami autorzy, zapytać: „Jak stać się wobec swego własnego języka nomadem i imigrantem, i cyganem?"[38]. Proponowane przez nich rozstrzygnięcie otwiera przed nami perspektywę umożliwiającą, co najmniej, (roz)poznanie sposobów, jakimi kanony kulturowe wprawiane w ruch „mechanizmem różnicowym" „większe /mniejsze", ingerują w nasze akty pisania, czytania i interpretowania literatury.

Pojęcie „stawania-się-mniejszym"[39] może służyć jako metafora kulturowej międzystrefowości – trwania w przestrzeni wyznaczonej opozycyjnymi wobec siebie strefami – będąc jednocześnie środkiem znoszącym dominację modelu centrum–peryferie. Tak więc, konstrukt ten umożliwia radykalną zmianę tradycyjnego sposobu myślenia o emigracji: zamiast bowiem odnoszenia literatury emigracyjnej do pierwotnej wobec niej kategorii literatury krajowej, pozwala on myśleć o literaturze jako o istniejącej w procesie kwestionowania wewnętrznych i zewnętrznych granic praktyki literackiej.

Nie twierdzę, że literatura emigracyjna jest wobec twórczości krajowej „literaturą mniejszą". Byłoby, oczywiście, naiwnością patrzeć na literaturę emigracyjną jako na przykład opacznie rozumianego i marginalizowanego dyskursu. Sądzę raczej, że podobnie jak w przypadku „stawania-się-mniejszym", stawanie-się-emigrantem nie jest kwestią

---

[37] L. A. Renza *„A White Herron" and the Question of Minor Literature*, s. 38. Deleuze i Guattari piszą o „literaturze mniejszej", która staje się „językowymi strefami Trzeciego Świata" (*Kafka: Toward a Minor Literature*, s. 27).

[38] G. Deleuze i F. Guattari *Kafka: Toward a Minor Literature*, s. 19.

[39] Tamże, s. 27.

„istoty" czy „natury", lecz pozycji, niedefiniowalnej w kategoriach przesunięć geograficznych czy politycznych. Takie zmieniające perspektywę pojęcie stawania-się-emigrantem podważa podział literatury na krajową i emigracyjną, wraz z sankcjonującą go dwuwartościową logiką „esencjalizujących" założeń będących podstawą kategorii e m i g r a c y j n o ś c i. Parafrazując Deleuze'a i Guattariego można rzec, że oto nie ma już ojczyzny ani obczyzny, „skoro każda deterytorializuje tę drugą, w przenikaniu się nurtów, w kontinuum o zmiennym układzie napięć"[40]. Stając wobec samookreślającego czy nawet perwersyjnego procesu stawania-się-emigrantem, krytyka musiałaby wciąż stawiać pod znakiem zapytania i wciąż na nowo definiować swój własny status i kody dyskursu, „by uniknąć wpadnięcia w sieci dominujących kanonów krytycznych"[41] wyodrębniających i „esencjalizujących" zjawiska z obszaru pisarstwa emigracyjnego. Taki projekt nie daje wprawdzie żadnych ostatecznych odpowiedzi, zachęca jednak do stawiania pytań, które mogą, ostatecznie, doprowadzić do przewartościowania naszego konstruktu – „literatury emigracyjnej".

Starałam się pokazać, jak dominujące formuły teoretyczne i interpretacje zjawisk z kręgu polskiej literatury emigracyjnej uprzywilejowują myślenie w kategoriach „wnętrze" – „zewnętrze". Pozostając w kręgu kwestii spornych, chciałabym zakończyć te rozważania, stawiając pytanie pozornie nie na temat – pytanie o powody, dla których krytyków z krajowego centrum tak bardzo zirytowała (może nawet wstrząsnęła) kampania „autoreklamowa" Manueli Gretkowskiej. Gretkowska napisała kilka książek podczas pobytu za granicą, a ostatnio wróciła do Polski. Jeśli zdefiniować e m i g r a c y j n o ś ć w kategoriach ściśle politycznych, oczywiste będzie, że Gretkowska nigdy nie była pisarzem emigracyjnym. „Polityczność" może jednak zakładać – bardziej nawet niż gest buntu przeciwko represyjnemu systemowi politycznemu – akt sabotażu wymierzony przeciw opresyjności narzucanych przez kulturę uczuć wiernopoddańczych. Albo, by zacytować Deleuze'a i Guattariego: „wykradnij dziecko z łóżeczka, przejdź po linie"[42]. Można tu od-

---

[40] Tamże, s. 22.

[41] L. A. Renza *„A White Herron" and the Question of Minor Literature*, s. XXVIII.

[42] G. Deleuze i F. Guattari *Kafka: Toward a Minor Literature*, s. 19.

wołać się do ich rozumienia mniejszego obszaru pisania, z tym, że w przypadku Gretkowskiej należałoby wziąć pod uwagę również i to, że pisze ona w języku kultury z determinacją „reterytorializującej" oznaki radykalnej odmienności kulturowej. Dzieje się to w patriarchalnym, społecznym i literackim *milieu*, odmawiającym kobietom „wywracania na nice" kodów społecznych rządzących produkcją „literatury większej". Innymi słowy, reakcja obronna centrum krajowego przeciwko Gretkowskiej sugeruje typową dla kultur patriarchalnych obawę o to, do której płci należy władza przysługująca autorowi.

Projekt (samo)dekonstruującej się krytyki stawania-się-emigrantem jest naznaczony niepewnością. Jest również rozmyślnie samozwrotny i wewnętrznie sprzeczny. Niekiedy może się nawet wydawać niemożliwy, tak silnie bowiem jesteśmy związani z instytucjonalnie sankcjonowanymi, kanonicznymi tendencjami w interpretowaniu literatury, których dewizą mogłoby być: „napisać coś wartościowego, o czymś, co ma wartość literacką"[43]. Dla tych, którzy zechcą zaryzykować, oparciem może być dzieło Mariana Pankowskiego. Poza kontekstem ocen literackich i krytycznych kodyfikacji posiłkujących się kategoriami większe – mniejsze pozostaje bowiem anomalna, czy też wolna od kanonów, „literatura mniejsza", objawiająca się jako emblemat – tekst wytatuowany na transgresyjnym ciele Rudolfa.

Przełożył Krzysztof Korżyk

* Jest to zmieniona wersja szkicu, który ukazał się w *Periphery: Journal of Polish Studies* (1997 nr 1-2, s. 89-93). W pierwszej wersji odczytany został jako referat na konferencji *Józef Wittlin (1896-1976): New Perspectives* na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku we wrześniu 1996 r.

---

[43] L. A. Renza *„A White Herron" and the Question of Minor Literature*, s. XXVI.

Clare Cavanagh

Whitman, Majakowski i ciało polityczne[1]

I am the poet of slaves, and the masters of slaves.
I am the poet of the body.
And I am.
[Jestem poetą niewolników i panów niewolników. / Jestem poetą ciała. / I jestem.]

Walt Whitman

Whitman futurysta

You of the mighty Slavic tribes and empires! you Russ in Russia!
[Synu mocarnych słowiańskich plemion i imperiów! ty, Rosjaninie w Rosji!]

Walt Whitman *Salut au Monde!* (1856, 1881)

---

[1] [W oryginalnym tytule artykułu *Whitman, Mayakowski and the Body Politic* pojawia się znacząca gra słów: *body politic* to „naród", w sensie „ogół tworzący państwo", a więc „ciało polityczne", przy czym „ciało" zachowuje także swój sens dosłowny. Podobną dwoistość sensów ma zwrot „poetic body" – „całokształt twórczości poetyckiej" i zarazem jej „ciało-kształt", czyli wizja ciała w tejże twóczości – przyp. tłum.].

W 1913 r. francuski futurysta, Guillaume Appolinaire, wkroczył na scenę literacką, dokonując metaforycznego aktu zabójstwa wszechobecnego poetyckiego ojca. Podczas wyimaginowanego pogrzebu, który obmyślił dla Whitmana, oddawał cześć ciału wielkiego poprzednika, właśnie wtedy, kiedy składał je do grobu:

Byli tu wszyscy znajomi Whitmana... dorożkarze z Broadwayu, czarni, jego dawne kochanki i *comerados* [*sic*] ... Tłumnie stawili się pederaści... Podobno było tam kilkoro dzieci Whitmana, z matkami, białymi i czarnymi... O zachodzie słońca uformował się wielki kondukt z orkiestrą ragtime'ową na czele, a za nim trumna Whitmana, którą niosło sześciu pijanych grabarzy.

Według Apollinaire'a, ciało Whitmana było tak wielkie, że podchmieleni grabarze musieli pełznąć na kolanach, chcąc złożyć olbrzymią trumnę do grobu o zwykłych ludzkich wymiarach[2]. „Nie można nosić wszędzie ze sobą zwłok swojego ojca", stwierdza Appolinaire w innym miejscu[3]. Przypisywana mu anegdota świadczy o tym, jak trudno było ówczesnym poetom pozbyć się Walta Whitmana. Inspirował awangardowych poetów w Europie i Ameryce, choć walczyli, chcąc prześcignąć olbrzymiego poetyckiego ojca, który – według własnych słów – był „krzepki, falliczny, o płodnych pierwotnych lędźwiach" (W. Whitman *Wieki całe, epoki, co pewien czas powracając*, przeł. L. Marjańska *Źdźbła trawy. Poezje wybrane*, Warszawa 1966, s. 68)[4].
„Jestem mieszkańcem Wiednia, Sankt Petersburga, Berlina", oznajmia Whitman w *Salut au Monde* (1856, 1881). „Moje miejsce jest w Moskwie, Krakowie, Warszawie" (s. 293). Dumne roszczenia Whitmana były uzasadnione. W XX wieku jego dzieła trafiły na podatny grunt w Europie Wschodniej i Zachodniej, gdzie jego poezja i osobowość

---

2 Cyt. za: B. Erkilla *Whitman Among the French: Poet and Myth*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1980, s. 199; R. Shattuck *The Banquet Years: The Origins of the Avant-garde in France 1885 to World War I*, New York, 1968, s. 284-285.

3 G. Apollinaire *Kubiści* (1913), przeł. J. J. Szczepański, Kraków 1959, s. 9.

4 W. Whitman *Ages and Ages Returning at Intervals. Complete Poetry and Collected Prose*, New York 1982, s. 264. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z dzieł Whitmana pochodzą z tego wydania. O wpływie Whitmana na awangardę europejską i amerykańską, zob.: W. Whitman *Abroad*, ed. G. W. Allen, Syracuse, Syracuse University Press 1955, J. E. Miller, Jr. *The American Quest for a Supreme Fiction: Whitman's Legacy in the Personal Epic*, Chicago, University of Chicago Press 1979.

przyczyniły się do ukształtowania nowej estetyki modernistycznej. Celem tego eseju nie jest rekonstrukcja dziejów recepcji Whitmana w Rosji[5]. Zanim poznał go Majakowski, Whitman znalazł już dwóch rzeczników na ziemi rosyjskiej: poetę symbolistę, Konstantina Balmonta oraz krytyka i tłumacza, Kornieja Czukowskiego, który w różnych okresach swojego życia szukał przekonującego wyrazu dla poezji Whitmana w języku rosyjskim. Balmont twierdził, że cała poezja nowoczesna oscyluje między biegunami wyznaczonymi przez Whitmana i Poe'go[6]. Czukowski wypowiadał się o wpływie Whitmana z większym umiarem. Ale w *Moim Whitmanie* (1966) zauważał, że był on „powietrzem, którym oddychali"[7] poeci rosyjskiego Srebrnego Wieku.

Jednym z nich był Majakowski, jak pozwala przypuszczać relacja Czukowskiego z pierwszego spotkania poetów. Majakowski czytał już wczesne przekłady Whitmana autorstwa Czukowskiego i nie wahał się ich krytykować, choć nie znal angielskiego. Jak zauważa Czukowski, mówił tak, „jakby sam napisał te wiersze"[8]. Spędzili wieczór, czytając najnowsze przekłady Czukowskiego, a uwagi Majakowskiego na temat życia i dzieła Whitmana wskazują ściśle punkty, w których przyszły bard rewolucji jest najbliższy piewcy amerykańskiej demokracji. „Majakowski wybierał te wersy, które w owym czasie były najbliższe jego własnej poetyce".

---

[5] O losach Whitmana w Rosji i Sowietach, zob.: K. Czukowski *Whitman w russkoj literature*, w: W. Whitman *Poezija griadiuszczej demokracji*, wyd. 6, Moskwa, Piotrograd 1923, s.143-165; Czukowski *Walt Whitman w Rosji*, w: *Moj Whitman*, Moskwa 1966, s. 241-268; S. Stepanczew *Whitman in Russia*, *Whitman Abroad*, s. 144-155; Y. Zassurskij *Whitman's Reception and Influence in the Soviet Union*, w: *Walt Whitman of Mickle Street*, Knoxville, University of Tennessee Press 1994, s. 283-290; T. Eekman *Walt Whitman's Role in Slavic Poetry, American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, Columbus 1978, t. 2, s. 166-190.

[6] Na temat Balmonta i Whitmana zob.: M. Bidny *Leviathan, Yggdrasil, Earth-Titan, Eagle. Bal'mont's Reimagining of Walt Whitman*, „Slavic and East European Journal", t. 34, nr 2 (Summer 1990), s. 1976-1991. Omówienie prac Czukowskiego o Whitmanie: G. W. Allen, K. Czukowski *Whitman's Russian Translator*, w: *Walt Whitman of Mickle Street*, s. 276-282.

[7] K. Czukowski *Moj Whitman*, s. 251.

[8] K. Czukowski *W. Majakowski*, w: Czukowski *Sobranie soczinienij*, 3 tomy, Moskwa 1965, t. 2, s. 349. Dale Peterson sceptycznie traktuje stwierdzenia Czukowskiego w eseju o dwóch poetach, *Mayakovsky and Whitman: The Icon and the Mosaic*, „Slavic Review", t. 28, nr 3 (September 1969), s. 416-425.

Pod Niagarą, gdzie wodospad welonem skrywa moje oblicze...
[„Wodospad Niagara jest welonem na mojej twarzy" w wersji Czukowskiego]
Woń tych pach jest piękniejsza niż modlitwa...
[Ja] nie mieszczę się między własnym kapeluszem i butami...
Nie wymagam, by gwiazdy spadły, / Są dobre takie, jakie są...
To oszałamiające i wspaniałe, jak szybko zabiłby mnie wschód słońca,
Gdybym nie mógł teraz i zawsze z siebie wykrzesać wschodu...

[61, 51, 32, 52][9]

Wszystkie cytaty, z wyjątkiem jednego, pochodzą z *Pieśni o sobie* [*Song of Myself*] (1855, 1881) i nie ma nic dziwnego w tym, że rosyjski futurysta znalazł wspólny język ze swoim amerykańskim prekursorem właśnie w wielkim hymnie Whitmana o sobie samym. Obaj poeci byli mistrzami wysławiania siebie. Obaj tworzyli sążniste poematy, zdolne pomieścić olbrzymie „ja" – źródło i temat ich dzieł.
„Nie kończę się na mym kapeluszu i butach" (*Pieśń o sobie*, przeł. A. Szuba, Kraków 1992, s. 51), chełpi się Whitman, a jego stwierdzenie wskazuje kolejne podobieństwo między amerykańskim poetą i jego rosyjskim rywalem. Whitman starannie i zręcznie przeobraził się z Waltera Whitmana, niedawnego nauczyciela, drukarza, murarza i dziennikarza w Walta Whitmana, ciało i duch narodu. Głównym rekwizytem tej przemiany był kapelusz zdobiący jego głowę w pierwszej serii strategicznie upozowanych fotografii, które ukształtowały jego obraz w oczach następnych pokoleń. Na zdjęciu Whitman pozuje jako „nieokrzesany robotnik", „w robociarskich spodniach, rozchełstanej koszuli ukazującej podkoszulek, w zawadiacko przekrzywionym kapeluszu". Rycina wykonana na podstawie zdjęcia otwiera pierwsze wydanie *Źdźbeł trawy*[10]. Whitman od początku zatarł granicę między życiem i sztuką, poetą i poezją. Był biegłym praktykiem avant la lettre tego, co symboliści nazwaliby „kreowaniem życia" (*życietworczestwo*). Przyjęto go więc z otwartymi ramionami w rosyjskim Srebrnym Wieku, kiedy ekstrawaganckie „kreowanie siebie" było ostatnim krzykiem mody. Czu-

---

[9] K. Czukowski *W. Majakowski*, s. 350. Nie udało mi się zlokalizować źródła czwartego cytatu, który przytacza Czukowski.

[10] Na temat pieczołowitej autokreacji Whitmana, zob.: B. Erkilla *Whitman: The Political Poet*, Oxford, Oxford University Press 1989, zwłaszcza s. 3-6; D. Pease *Walt Whitman's Revisionary Democracy, The Columbia History of American Poetry*, New York, Columia University Press 1993, s. 148-171; *Whitman and the „Visual Democracy of Photography"*, w: *Walt Whitman of Mickle Street*, s. 80-93.

kowski wybrał „robotniczą" fotografię Whitmana do pierwszego wydania swoich przekładów jego poezji. Majakowski, którego jaskrawa żółta bluza pojawia się w skandalizujących wystąpieniach publicznych i w poezji, ujrzał zapewne bratnią duszę i mistrza *epatage* w poecie, którego robotniczy strój był znakiem buntu przeciwko dystyngowanej „profesji pisarza", uprawianej w Ameryce w połowie XIX w.[11]

Czukowski wspomina, jak Majakowski deklamował słynny wers z *Pieśni o sobie*: „Walt Whitman, wszechświat, syn Manhattanu" (s. 210). Czukowski snuje domysły, że ten i inne podobne fragmenty zainspirowały Majakowskiego do umieszczania własnego nazwiska i szczegółów biografii we wczesnych dziełach, takich jak *Prolog do Tragedii „Włodzimierz Majakowski"* (1913) i *Obłok w spodniach* (1914-1915). Pytania, które Majakowski zadał Czukowskiemu, sugerują oczywiście, że upatrywał konkurencyjnego „kreatora życia" w swoim amerykańskim poprzedniku: „Jak Whitman czytał swoje poezje na scenie? Jak często publiczność okazywała mu niechęć? Czy ubierał się szokująco? Czy krytykował Shakespeare'a i Byrona?". Czukowski zauważa, że Majakowski zdawał się „porównywać biografię [Whitmana] do swojej własnej". Co więcej, analizował zalety imponującego brata futurysty[12]. Czukowski wcześnie zauważył związek Whitmana z futuryzmem. W *Ego-futurystach i kubo-futurystach* (1914) ochrzcił Whitmana mianem „pierwszego poety futurysty". W innym miejscu stwierdził, że futuryści „z poetów światowych uznają tylko Whitmana". Sam Majakowski przyznawał zaledwie, że Whitman „był niezłym poetą". Ale do tego niechętnego wyznania doprowadził ten sam impuls, który przywiódł Apollinaire'a do uśmiercenia i pochwały Whitmana jednym tchem. Bezpośrednie odwołanie do Whitmana w wierszu Majakowskiego rzuca światło na źródło tej rywalizacji[13].

---

[11] B. Erkilla *Whitman*, s. 3-5. Na temat żółtej bluzy Majakowskiego, zob.: S. Bojm *Death i quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge, Harvard University Press 1991, s. 137-147. O „kreowaniu życia" przez symbolistów, zob: *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

[12] K. Czukowski *Majakowski*, s. 349-352.

[13] K. Czukowski *Ego-futuristy i kubo-futuristy*, Petersburg 1914 (reprint: London 1976), s. 42-43; K. Czukowski *Whitman w russkoj literature*, s. 161; K. Czukowski *Majakowski*, s. 349.

W *150 000 000* (1919-1920), pierwszej próbie epiki rewolucyjnej, Majakowski umniejsza amerykańskiego rywala. Zaludnia groteskowe Chicago, stolicę kapitalizmu widzianą w krzywym zwierciadle, Lincolnami, Whitmanami i Edisonami wszelkiej maści. Sam Whitman, wbity w „ciasny smoking", „huśtający huśtawkę nieznanym rytmem" (W. Majakowski *150 000 000*, *Poematy*, przeł. B. Jasieński, s. 122), należy niewątpliwie do skorumpowanej i dekadenckiej świty Woodrowa Wilsona[14]. W *150 000 000* Whitman, odarty z robotniczego odzienia, zostaje zdemaskowany. Nie jest poetą ludu, lecz pupilkiem swoich burżuazyjnych panów. Skutkiem lekceważącego porównania Majakowskiego („rozhuśtane jak huśtawka"), obrazoburcze rytmy Whitmana, których celem było odrodzenie amerykańskiego życia politycznego, stają się rojeniami starca, które zastąpi bardziej perkusyjne uderzenie jego następcy. Wreszcie Whitman, tytaniczna siła, wieszcz „zawierający miliony" (*Pieśń o sobie*, s. 99), sam siebie redukuje do rzesz wytwarzanych masowo „Whitmanów", towaru w stylu modelu T Forda. „Któż, jeśli nie ja, winien być poetą towarzyszy?", pyta Whitman w *Wyruszam z Paumanok* (1860, 1881; s. 179). Odpowiedź Majakowskiego brzmiałaby zapewne: „Ja, Majakowski".

Dlaczego Majakowski czuł się zmuszony do wyrównania rachunków z amerykańskim rywalem właśnie w tym poemacie i w tym okresie? Odpowiedzi należy szukać w towarzystwie owych „Whitmanów" z *150 000 000*. Majakowski demaskuje, choć nie wprost, wszelkie amerykańskie pretensje do populistycznego heroizmu, czy to w polityce (Lincoln), technice (Edison), czy poezji (Whitman). Poemat sugeruje, że powołaniem rewolucji i jej dzieci jest pokonanie burżuazyjnych braci na wszystkich frontach. W poemacie Majakowskiego jednak Whitman staje się celem szczególnych obelg, których oszczędzono pozostałym niedoszłym populistom. Inny utwór z tego samego okresu ujawnia, że przyszłość tylko Majakowskiego powinna uznać za poetę-geniusza: „Chcę stanąć w jednym szeregu / z Edisonami, / Z Leninem / Z Einsteinami". Oczywiście trudno sobie wyobrazić świat zdolny znieść dwa „barbarzyńskie wrzaski", które nieustannie perorują „na cały głos". Je-

[14] W. Majakowski *150 000 000*, w: W. Majakowski *Soczinienija*, Moskwa 1978, t. 3, s. 108-109. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z dzieł Majakowskiego pochodzą z tego wydania.

den z poetów musi odejść i Majakowski nie pozostawia żadnych wątpliwości, kto wyjdzie zwycięsko z zapasów Tytanów.
W okresie porewolucyjnym wpływ Whitmana w Rosji był jeszcze większy niż uprzednio. Amerykański prekursor był równie atrakcyjny dla poetów Proletkultu, jak i dla młodych intelektualistów. Po rewolucji w miastach całej Rosji powstawały Towarzystwa Whitmanowskie. W dzienniku z 1922 r. Czukowski wspomina swoje spotkanie z grupą rozgorączkowanych młodych „Whitmanowców". Dziwi się, że „chcą całować, pracować i umierać jak Whitman". W 1923 r., we wstępie do wydania przekładów, dyskretnie podkreśla związki Whitmana z kulturą porewolucyjnej Rosji. Czukowski zauważa, że kosmizm, biokosmizm, poezja proletariacka, wiersz kolektywny, wyzwolenie polityczne i seksualne, kult techniki i męskiej przyjaźni pojawiły się najpierw w poezji Whitmana. Nic więc dziwnego, że Majakowski musiał wypełnić mityczny kapelusz i buty Whitmana, starając się zająć jego miejsce jako pierwszego „poety nadchodzącej demokracji"[15].

Ciała apokaliptyczne

Własną
ręką
dotykam
bezcielesnego słowa
„polityka."

[Włodzimierz Majakowski, *Kazań* 1928]

Krytycy dostrzegają zwykle największy wpływ Whitmana na przedrewolucyjnego Majakowskiego, którego wyolbrzymione

---

[15] K. Czukowski *Dziennik 1901-1929*, red. E. T. Czukowskaja, Moskwa 1991, s. 195. Na temat Whitmana i Proletkultu zob. także: V. Erlich *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition*, Cambridge, MA, Harvard University Press 1994, s. 86. Czukowski nadał wydaniu poezji Whitmana z 1923 r. podtytuł: *Poezja nadchodzącej demokracji*. „Demokracja" Czukowskiego miała wyraźnie radykalny odcień zarówno w carskiej, jak i rewolucyjnej Rosji. Socjaldemokraci, czyli SD, byli jedną z największych partii marksistowskich w Rosji przedrewolucyjnej; tolerowano ich również przez pewien czas w okresie porewolucyjnym. Bolszewicy także skorzystali z prawa pierwszeństwa w stosowaniu terminu „demokratyczny" do swoich własnych eksperymentów w tworzeniu społeczeństwa socjalistycznego.

„ja" wysuwa się na plan pierwszy, nie zaś na porewolucyjnego barda, który oddaje swój talent na usługi nowo powstałego Kraju Rad. Podkreślają przewagę Whitmana jako „poety własnego «ja»" nad Whitmanem – „bardem demokracji". Czukowski dostrzega największy wpływ Whitmana w poemacie epickim Majakowskiego *Człowiek* (1916-1917)[16]. Łatwo interpretować ten poemat jako Whitmanowskie, posunięte do szaleństwa, „wysławianie siebie". Tytuły rozdziałów poematu to: *Narodziny Majakowskiego*, *Życie Majakowskiego*, *Męka Majakowskiego*, *Wniebowzięcie Majakowskiego*, *Majakowski w niebie*, *Powrót Majakowskiego* i *Majakowski na wieki*.

Majakowski jest nie tylko poetą własnego „ja". Jak u Whitmana, jego monumentalna osobowość mieści się w odpowiednio wyolbrzymionym ciele. Ciało Majakowskiego to cierpiący bohater jego wczesnej poezji. Dopiero jednak w *150 000 000* Majakowski czyni pierwszą próbę przystosowania swojego ciała do celów, które przyświecały kształtowaniu ciała poetyckiego [*poetic body*] Whitmana. W *150 000 000* prześciga Whitmana w dziele tworzenia ciała poetyckiego, zdolnego objąć młode, rozwijające się państwo. Stara się znaleźć punkt, w którym organizm poety stapia się z organizmem politycznym.

„Ja" Whitmana miało służyć temu celowi od samego początku. W pierwszej z *Inskrypcji* wykrzykuje: „Jednostkę śpiewam, skromną osobną osobę, / Lecz wypowiadam słowo «Demokratyczny», słowo «En-masse»". Jak rozwiązać ten pozorny paradoks? Pomysł poddaje następny wers: „Śpiewam fizjologię od stóp do głowy" (*Jednostkę śpiewam*, w: *Pieśń o sobie*, s. 7). *„All comes by the body"* [Wszystko pochodzi z ciała / narodu] , oznajmia w *Blue Ontario Shores* (1856, 1881), celowo stosując grę słów (s. 470), a całą jego twórczość można uznać za komentarz do tego stwierdzenia. Zarówno przedmowa do *Źdźbeł trawy* (1855), jak programowy list do Ralpha Waldo Emersona, napisany rok później, wyraźnie świadczą o tym, że dla Whitmana ciało jest źródłem i demokracji, i poezji. Nieskrępowane ciało, obdarzone niewyczerpaną energią i seksualną żywotnością jest odpowiednikiem naturalnych praw wolności i równości, stanowiących podstawę demokracji amery-

---

[16] K. Czukowski *Majakowski*, s. 162. Zob. także: E. Brown *Mayakowsky: A Poet in the Revolution*, Princeton, Princeton University Press 1973, s. 89, 115, 171, 177, 182-183; V. Terras *Vladimir Mayakowsky*, Boston 1983, s. 47-48, 79, 129.

kańskiej. Żadnego z nich, w wymiarze idealnym, nie krępują więzy moralne, estetyczne i polityczne starej Europy. Aktywność poety jest wzorem: jest ciałem z ciała narodu i kością z jego kości. Ameryka, demokracja, ciało i bard – twórczość Whitmana wytycza związek symbiozy między tym, co postrzega jako byty tożsame. Własne ciało poety jest poematem („Stworzę poematy z mojego ciała", s. 179), Ameryka natomiast jest zarówno państwem [*body politic*] (*„for the union of the body is not more necessary to their life than the union of These States is to their life"*, [„jedność narodu nie jest bardziej niezbędna dla ich życia niż jedność tych stanów dla ich życia], s. 1330), jak i „największym", „najobszerniejszym poematem" (s. 5, 471). Tak więc rewoluc- ja poetycka, którą wywołał Whitman w *Źdźbłach trawy*, dopełniła i wzmocniła rewolucję polityczną, która rozpoczęła się mniej więcej osiemdziesiąt lat przed ukazaniem się jego pierwszych utworów.

W liście do Emersona Whitman z entuzjazmem wykłada swoje nowe poetyckie *credo*. Pisarz prawdziwie amerykański powinien być „elektryczny, świeży, jurny, wyrażający ciało w pełnym wzroście, męskie i żeńskie – aby dać nowoczesny sens rzeczom, aby rosnąć pięknie, trwale, proporcjonalnie wraz z Ameryką" (cyt. za: J. Żuławski *Wielka podróż Walta Whitmana*, Warszawa 1971, s. 70). W przedmowie do *Źdźbeł trawy* z 1855 r. przekonuje, że prawdziwy bard „musi być równie wielki jak lud... Jego duch odpowiada duchowi kraju, wciela się w geografię kraju i w życie przyrody, i w rzeki, i w jeziora" (tamże, s. 64). Jego ciało obejmuje „nieskończoną brzemienność nowych stanów... doskonałą równość tego, co żeńskie i męskie... wielką miłosną namiętność – płynny ruch populacji" (tamże, s. 8). Same dzieła poetyckie, w różnorodnych redakcjach, są wielokrotnymi wariacjami na te tematy[17]. Poeta łączy się cieleśnie z ziemią, która go zrodziła, „przyciąga do siebie własny kraj z ciałem i duszą, trzyma się go kurczowo z nieporównaną miłością, i zanurza swój starożytny muskuł w jego zaletach i wadach" (tamże, s. 66). Zaludnia jej przestrzenie swoim potomstwem:

---

[17] Whitman doskonalił i uzupełniał *Źdźbła trawy* całe życie. Wydania zbioru ukazywały się w latach 1855, 1856, 1860, 1867, 1871-72, 1876, 1881, 1889, 1891-92 (Miller *Supreme Fiction*, s. 40). O znaczeniu tych ciągłych poprawek i uzupełnień pisze L. Lipking *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, s. 114-129; oraz M. Moon *Disseminating Whitman: Revision and Corporeality in Leaves of Grass*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991.

„Leję nasienie, dając początek synom i córkom na miarę tych stanów" (tamże, s. 259). Przybiera jej płodny kształt jako swój własny: „Moje na zawsze zjednoczone ziemie – moje ciało /... stworzone jako jedność z tysięcy różnych cząstek" (tamże, s. 323).

Whitman posługuje się tradycyjnym bodźcem lirycznym – pożądaniem mężczyzny lub kobiety, przystosowując go do celów epickich. W Źdźbłach trawy przekłada to, co „autoerotyczne na programowo mistyczne, heteroerotyczne na programowo prokreacyjne, i homoerotyczne na programowo braterskie i demokratyczne"[18]. Betsy Erkilla zauważa, że „między ciałem Whitmana i narodem Ameryki zawsze zachodził osobliwy związek"[19]. Może nie udało mu się przekonać swoich rodaków, że był ciałem i krwią narodu. Skutecznie jednak stworzył mit poetycki, w którym kształtujące się ciało poetyckie i zmienne losy polityczne Ameryki zdawały się wyjątkowo zgodne.

W latach dwudziestych Majakowski usiłował przykroić swoje ciało poetyckie do wymagań sowieckich, z wyolbrzymionego Iwana-Rosji z *150 000 000* do groteskowego poety-fabryki, który kończy słowami „Do domu!" (*Domoj!*, 1925) i rewolucyjnego czyściciela latryn, odtrącającego ideologicznych wyrzutków w *Na cały głos* (1930). Jego usiłowania były jednak nieprzekonujące. Whitman nie musiał zmagać się z państwem, wykazującym narastającą skłonność do rządzenia poezją i ciałem. Mógł swobodnie tworzyć poetyckie, nawet obrazoburcze mity, nie nękany naciskami politycznymi, wywieranymi na rewolucyjnych poetów Rosji. Wady Majakowskiego jako poety politycznego wynikają jednak przede wszystkim z niezmiennie lirycznej natury jego daru poetyckiego. Jak zauważa Roman Jakobson: „Nawet wtedy, kiedy podejmuje próbę stworzenia «krwawej Iliady rewolucji» lub «Odysei lat głodu», powstaje nie epika, lecz liryka heroiczna na wielką skalę"[20]. Nasycone erotyzmem ciało poezji Majakowskiego opiera się stopieniu

---

[18] J. Miller Jr. *Supreme Fiction*, s. 44. D.H. Lawrence jest mniej łaskawy; cała „prywatność [Whitmana] wyciekała niczym wydzielina, kapiąc na wszechświat", utyskuje w *Studies in Classic American Literature* (cyt. za: L. Simpson *Strategies of Sex in Whitman's Poetry*, w: *Walt Whitman of Mickle Street*, s. 33).

[19] B. Erkilla *Whitman*, s. 282.

[20] R. Jakobson *On a Generation that Squandered Its Poets*, tr. E. J. Brown, w: *Twentieth-Century Russian Literary Criticism*, ed. V. Erlich, New Haven, Yale University Press 1975, s. 139.

liryki i epiki, charakterystycznemu dla najbardziej przekonujących wierszy obywatelskich Whitmana. Majakowski nigdy nie wyraził przejrzystej wizji roli ciała w kulturze. Można podejrzewać, że jego doznanie ciała było zbyt fizyczne i osobiste, żeby znieść taki program, jaki Whitman rozwinął w swojej twórczości. Majakowski od początku próbował nasycić swoje wyolbrzymione cierpienia znaczeniem społecznym. Ale „hasła", które dołączył *post factum* do *Obłoku w spodniach* (1914-1915) – „Precz z waszą miłością!", „Precz z waszą sztuką!", „Precz z waszym porządkiem społecznym!", „Precz z waszą religią", czyta się jak dopiski. Są to nierozwinięte dodatki, zaszczepione na „żylastym potworze", który w całym poemacie „wije się i wyje" w konwulsjach niespełnionej miłości (3:550, 8).

Ciało poetyckie [*poetic body*] Majakowskiego mogło być produktem jego „emocjonalnej słoniowacizny", jak ujął to Victor Erlich, lub wyrazem niezaspokojonego „majakomorficznego" pragnienia, żeby na nowo stworzyć świat na własne podobieństwo, jak zauważa Leon Trocki. W każdym razie stawiało opór wysiłkom Majakowskiego, chcącego je przetworzyć na obraz i podobieństwo rewolucji, która rzekomo reprezentowała wolę całej klasy, oraz partii, twierdzącej, że wypowiada się w imieniu ludu *en masse*. Partia z kolei czuła się zażenowana darami hałaśliwego „majakomorfisty", usiłującego dostroić zbiorowe marsze kolektywu do tonu swojego własnego „fletu kręgosłupa". Trocki stwierdza, że „poeci futuryści nie przyswoili sobie elementów komunistycznego światopoglądu i stosunku do świata na tyle, by znaleźć dla nich spójny wyraz w słowach; [te elementy] nie weszły im, by tak rzec, w krew". Jak twierdzi, poeci są potomkami „buntowniczej prześladowanej bohemy", jeńcami dekadenckiego środowiska artystycznego, które zrodziło ruch futurystyczny[21].

Dziesięć lat wcześniej Czukowski oskarżał futurystów o podobne grzechy. Twierdził, że tylko Whitman jest prawdziwym futurystą. W odróżnieniu od swoich dekadenckich potomków jest poetą prawdziwie politycznym. Ma ucho nastrojone do „tytanicznego słowa: demokracja". Jego dzieło wieszczy radykalne przemiany społeczne nadchodzącej epoki, a nie tylko marzenia ściętej głowy, właściwe cyganerii. Czukow-

---

[21] V. Erlich *Modernism and Revolution*, s. 263. L. Trocki *Futurism*, w: L. Trocki *Literature and revolution*, tr. R. Strunskii Ann Arbor, University of Michigan Press, 1960, s. 146-149.

ski wyjaśnia, że futuryzm Whitmana „zrodził się nie w salonie o draperiach z żółtego jedwabiu, lecz wśród zgiełku demokratycznych mas"[22]. Zarzuty Czukowskiego mogą wydawać się niecelne w świetle działań rewolucyjnych, które kończyły się co i rusz pobytem Majakowskiego w carskich więzieniach. Nie jest moim celem ustalenie, który z poetów był prawdziwszym futurystą lub lepszym demokratą. Jeśli jednak przyjmiemy za słownikiem Webstera, że „polityczne" znaczy „złożone z obywateli", wówczas odczucie Czukowskiego, że Whitman był polityczny w taki sposób, w jaki nie był Majakowski, zdaje się prawdziwe, mimo porewolucyjnych pism Majakowskiego. „Oto jest miasto... a ja jestem jednym z jego mieszkańców", wykrzykuje Whitman w *Pieśni o sobie*, a jego ciało poetyckie staje się idealnym *polis*. Obejmuje wielość i mieści różnice, tworząc pomost między jednostką i zbiorowością, poetą i tłumem.

Ciało Majakowskiego jest za małe, żeby pomieścić jego samego „Czuję / że „ja" / jest za małe dla mnie" (3:11), nie mówiąc już o masach, które ma nadzieję ucieleśnić w pokłosiu rewolucji. Gigantyczna forma, którą opłakuje w *Sobie ukochanemu wiersze te poświęca autor* (1916), gdzie narzeka: „Jakie poczęły mnie Goliaty" (*Poezje*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1957, s. 74), skazuje go na egocentryczne odosobnienie, będące antytezą Whitmanowskiego „ja" *en masse*. Majakowski usiłuje dostosować to rozdęte ciało, „takie wielkie i takie zbędne", do celów politycznych w *Piątej Międzynarodówce* (1922), ale jak monstrualny balon podczas parady z okazji Święta Dziękczynienia, organizowanej przez dom towarowy Macy's, unosi się bezradnie nad zmienioną planetą, na której nie może zamieszkać, bo zanadto się powiększył. „Ziemia jest niewidoczna. Nie widzisz własnych barków. Tylko niebo. Tylko chmury. I moją potężną głowę w chmurach"[23]. Wielkość poetyckiego ciała Whitmana to jego siła. Pozwala mu stać się „samym wiekiem przemienionym" (s. 23). Ale olbrzymie ciało Majakowskiego to kalectwo, deformacja. W *Kocham* (1922) narzeka: „Przy mnie / powariowała anatomia" (*Kocham*, przeł. A. Ważyk, w: *Poematy*, Warszawa 1959, s. 161). Ogrom, który sprawia, że Whitman jest człowiekiem na miarę własnego

---

[22] K. Czukowski *Ego-futuristy*, s. 43.

[23] W. Majakowski *Piatyj International*, w: Majakowski *Polnoje sobranie soczinienij*, t. 13, Moskwa 1955-1961.

wieku i społeczeństwa, wyrzuca Majakowskiego poza nawias społeczeństwa sowieckiego.

Wbrew wszelkim różnicom, wyolbrzymione ciała poetyckie Whitmana i Majakowskiego łączy wspólne dziedzictwo. Są oni do siebie podobni w swoich aspiracjach bardów i typowo romantycznych skłonnościach. Łączy ich romantyczne marzenie o „odrodzeniu, w którym odnowiona ludzkość zamieszka na odrodzonej ziemi", a którego sprawcą będzie „poeta wizjoner jako ten, który zapowiada nowy lepszy świat i daje mu początek". Wzorem takich romantycznych wizjonerów jest oczywiście sam Chrystus, którego ciało łączy „wszystkie kategorie w jedność: Chrystus jest jednocześnie Bogiem jedynym i jedynym Człowiekiem, Barankiem Bożym, drzewem życia, lub winorośla, której pędami jesteśmy, kamieniem odrzuconym przez budowniczych i odbudowaną świątynią, tożsamą ze zmartwychwstałym ciałem". Bezpośrednio i pośrednio, Whitman i Majakowski kształtują swoje nadludzkie „ja" na podobieństwo boga-człowieka o apokaliptycznym ciele, które jest naczyniem prawdziwie kosmicznej rewolucji[24].

Poeta-Chrystus Whitmana i Majakowskiego różnią się jednak w sposób znaczący. Poeta Whitmana jest Zbawicielem, którego ciało „we wszystkich dopełnia wszystkiego" (por.: *List do Efezjan* 1:23). Whitman obwieszcza, że „kosmiczny" poeta to ten, kto „mieści w sobie rozmaitość i jest Naturą": „Który budując dom dla niego lub dla niej, nie na jeden / dzień ale na wszystkie czasy, widzi rasy, epoki, / daty i pokolenia, / Przeszłość i przyszłość, które są tam, nierozłączne, jak / przestrzeń" (*Kosmos*, w: *Słyszę śpiew Ameryki*, przeł. A. Szuba, Kraków 1995, s. 28). „Nie w nim, lecz z niego rzeczy groteskowe, niezwykłe, nie zataczają pełnego koła", przypomina Whitman w *By Blue Ontario Shore* (s. 475).

Poeta-Chrystus Majakowskiego dostrzega tylko to, co zniszczone i niepełne. Jest Chrystusem na krzyżu, Chrystusem zbuntowanym („Ojcze, czemu mnie opuściłeś?"), skazanym przez Boga i ludzi na cierpienia tak wielkie, że okrywają wszechświat mrokiem i odsuwają z pola widzenia wszelkie zwykłe cierpienia ludzkie. „Jam wszędzie, gdzie męka jest!", oznajmia w *Obłoku w spodniach*, „Ukrzyżowany / na każdej

---

[24] M. H. Abrams *Natural Supernaturalism*, New York 1971, s. 31, 12. N. Frye *Anatomy of Criticism* Princeton, Princeton University Press 1957, s. 141-142.

kropli waszych łez" (*Obłok w spodniach, Poematy*, s. 21). W *Wojnie i świecie* (1915-1916), wyrzuca „gnijącym duszom" zmarłych ich drobne cierpienia.

„Obejmują mnie ciała mężczyzn i kobiet, i ja je obejmuję", szczyci się Whitman w *I sing the Body Electric* (1855, 1881; s. 118). Kiedy jednak Majakowski toczy dokoła wzrokiem, nie widzi Whitmanowskiej wspólnoty złączonych ciał, lecz morze przerażającego ludzkiego mięsa: „wielomięsą bykomordą tłuszczę" (*Wojna i świat*, fragm., przeł. A. Stern, s. 90). Nie są to bratnie formy, które uświęci ciało poety, lecz wrogowie dążący do jego unicestwienia: „Ukrzyżować go, ukrzyżować" (*Obłok w spodniach*, s. 20). Poeta-Chrystus Majakowskiego odpowiada osobliwie ponurym zbawieniem. W *Wojnie i świecie* tłumaczy: „Jeśli nie przetniesz ludzkich żył, skażona ziemia / umrze sama" (3: 42). Forma komunii, którą proponuje, jest równie niepokojąca: „Ja sam, / obdzierając żywych ze skóry, / pożeram mięso świata" (3:55)[25]. „Przeklęty, kto poniża i bezcześci ciało ludzkie", oznajmia Whitman w *I Sing the Body Electric*. „Bardziej przeklęty niż ten, kto poniża i bezcześci ciała zmarłych" (s. 124). Według tych kryteriów Majakowski był istotnie przeklęty. W swoich pamiętnikach Czukowski przytacza wydarzenie, wskazujące na przepaść, dzielącą ciało poetyckie [*poetic body*] Majakowskiego od jego poprzednika. Czukowski właśnie skończył recytować Majakowskiemu swój przekład *Kompostu* (1856, 1881). W większej części poemat na pewno przypadł Majakowskiemu do gustu, choć przyznał tylko, że był „zajmujący" [*zaniatno*]. „Gdzie się pozbyłaś tego ścierwa?", pyta Whitman ziemię. „Gdzie się podziała ciecz cuchnąca i mięso?". Majakowski jednak zaatakował Czukowskiego za rzekomo nieudany przekład innego wersu: „Nie przylgnę ciałem do ziemi jak do innego ciała, aby się odmłodzić" (*Kompost*, w: *Słyszę śpiew Ameryki*, przeł. A. Szuba, s. 20). Szydził z „gładkich słów" [*patoka*] Czukowskiego, który oddał Whitmanowskie „*flesh*" jako rosyjskie ciało „*plot*". Majakowski nie znał angielskiego. Z uporem jednak twierdził, że Whitman na pewno myślał o „mięsie" [*miaso*]. Czukowski

---

[25] Na temat „sado-masochistycznej" poetyki Majakowskiego, zob.: J. Karabczewski *Woskriesienije Majakowskogo*, Munich, 1985, zwłaszcza s. 51-78; oraz A. Żołkowski *O gienii i złodiejstwie, o babie i wsierosijskom massztabie*, (*Progułki po Majakowskomu*), w: A. K. Żołkowski i J. K. Szczegłow *Mir awtora i struktura tieksta*, Tenafly, 1986, s. 255-278.

nie tylko ustąpił, lecz – co dziwniejsze – twierdził później, że w angielskim oryginale figurowało nie „ciało" lecz „mięso"[26].
Czukowski i Majakowski zgodzili się więc na Bloomowskie „nadużycie interpretacyjne", które polega na celowym wypaczeniu sensu dzieła potężnego prekursora przez „silnego" poetę teraźniejszości[27]. Zgodzili się na „majakomorfizację" ciała Whitmana, na przekształcenie *flesh* w *meat*. Reinterpretacja jest znacząca. Poemat Whitmana czci „zmartwychwstanie pszenicy". Wysławia zdolność ziemi do tchnięcia nowego życia w martwą materię przez „doroczny, rozrzutny okazały plon", który bierze się z „całych pokładów zjadliwej zgnilizny". Sławi „boskość" ziemi, która przemienia zwykłe „mięso" w „ciało". Oba słowa pojawiają się na początku poematu, gdzie Whitman przeciwstawia swoje żywe „ciało" „zepsutemu mięsu zmarłych", gnijącemu pod ziemią. Mówi więc pośrednio o swoim własnym zmartwychwstaniu na wzór Chrystusa, dzięki cudownej płodności ziemi.
Interpretacja Majakowskiego unicestwia ten cud, co zrozumiałe, zważywszy, że takie cuda nie istnieją w jego poetyckim wszechświecie. Jego poezja przedstawia w szczegółach cierpienia „ludzkiego mięsa" (1:70). Swąd jego własnego „palonego mięsa" przenika *Obłok w spodniach* (3:12). „Pada czerwony śnieg miękko / soczystymi strzępami ludzkiego mięsa" (*Wojna wypowiedziana, Poezje*, przeł. A. Stern), znacząc wybuch walk w *Wojnie wypowiedzianej*, a w *Wojnie i świecie* stosunek seksualny jest ohydnym „poceniem się mięs, które puch pierzyn porasta" (tamże, s. 89). Mięso ludzkie u Majakowskiego nigdy nie dozna zbawienia, bo w jego nieodmiennie cielesnym wszechświecie Bóg i diabeł także są z mięsa (3:98, 3:28). W tym świecie zmartwychwstanie oznacza jedynie poddanie się raz jeszcze cierpieniom ciała: „Zagrzebane kości powstają z kurhanów, / I porasta je mięso". (3:58)
Według Czukowskiego, Majakowski przeredagował wers Whitmana w sposób następujący: „Nie przywrę mięsem do ziemi, by odrodziło mnie jej mięso". Reinterpretacja jest celna, bo sam świat w wizji Majakowskiego jest stworzony z mięsa. Akt cielesny z takim światem nie wiedzie do duchowego odkupienia, lecz do budzącej mdłości reprodukcji.

---

[26] K. Czukowski *Majakowski*, s. 349. Na temat tego „błędnego odczytania", zob.: Karabczewski, *Woskriesienije*, s. 76-78.

[27] H. Bloom *The Anxiety of Influence*. Oxford, Oxford University Press, 1973.

W tym żądnym krwi świecie pożera się albo jest się pożeranym, a Zbawiciel-Majakowski rządzi nim jako jego „jedyny kanibal" (3:56): „Ja sam, / obdzierając żywych ze skóry, / pożeram mięso świata", szczyci się w *Wojnie i świecie* (3:55)[28].

Według Whitmana dusza i ciało są nierozłączne: „Jestem poetą ciała i jestem poetą Duszy" (*Jestem poetą ciała i jestem poetą Duszy*, przeł. L. Marjańska, Warszawa 1966, s. 47). Jednak we wszechświecie poetyckim Majakowskiego ciało grozi duszy unicestwieniem. Poetę prześladuje demon cielesności, kiedy wzniosłe abstrakcje poddają się kolejno koszmarom ciała: myśli leżą „śniąc na mózgu przepitym, / jak opasły lokaj na wytłuszczonej sofie", albo „wypełzają z czaszki, chore i zbite, / jak skrzepy krwi" (3:7, 28). Metaforyczne serce, płonące namiętnością, ocieka „spalonym mięsem" (3:12) i „gniją ciałka martwych słów" (3:14).

Tak w utworach przedrewolucyjnych, jak porewolucyjnych, ludzi dobrych i złych, czy raczej lepszych i gorszych, nie dzielą abstrakcje, takie jak ideologia czy wartości, ale wyłącznie ilość mięsa pokrywającego kości. „Ja / tłustych / zwykłem od lat nienawidzić" (*Kocham*, *Poematy*, przeł. A. Ważyk, s. 159), oznajmia Majakowski w *Kocham*, a reakcja fizjologiczna zajmuje miejsce poglądów politycznych nawet w otwarcie propagandowym poemacie *150 000 000*. Rewolucyjny Majakowski jest artystą głodu. Jego wyposzczony bohater zbiorowy, Iwan-Rosja, dosłownie ogarnia hordy wynędzniałych „trupów ludzkich i zwierzęcych", w których tylko głód roznieca żar polityczny (3:96-97). Wrogiem w tym bolszewickim komiksie jest monstrualny Woodrow Wilson, „tłusty połeć sadła": „Żre Wilson, / porasta w tłuszcz, rosną brzuchy, piętrami wzdłuż" (*150 000 000*, *Poematy*, przeł. B. Jasieński, s. 123). Zarówno Lenin, jak i Trocki gwałtownie sprzeciwiali się przewrotnej przypowieści Majakowskiego. (Łunaczarskiego, oburzał się Lenin, należałoby „wysmagać batem" za zezwolenie na tak bulwersującą publikację[29]). Nic dziwnego. Trudno byłoby znaleźć „bohatera pozytywnego" w tej dziwacznej walce buntowniczego

---

[28] Jak zauważa Karabczewski, „mięso, z jego anatomiczno-gastronomicznymi skojarzeniami" jest „przysmakiem poetyckim" Majakowskiego (*Woskriesienije*, s. 77-78).

[29] Lenina cytuje Galina Patterson *Reimaging Majakovskij: Another Viewpoint on „150 000 000"* [esej nie publikowany]. Paterson doskonale przedstawia ambiwalencję przenikającą tekst Majakowskiego i reakcję krytyczną, którą wywołał.

rosyjskiego „prosięcia" tratowanego przez rozdętego amerykańskiego „słonia", Woodrowa Wilsona (3:93).

Te skrajności – groteskowo pomniejszony „trup" przeciwko ohydnie przekarmionemu ludzkiemu „brzuchowi w kapeluszu panama" (1:88) – to jedyne ciała, które towarzyszą Majakowskiemu w świecie jego poezji. „Na ziemi nie ma nic pośrodku" (3:116). Nawet jego olbrzymie ciało napełnia go większym lękiem niż radością. „Dostałem ciało / Co z nim robić?", mógłby zapytać Majakowski w ślad za młodym Mandelsztamem. W odróżnieniu jednak od Mandelsztama, nie znajduje odpowiedzi. W koszmarnie cielesnym wszechświecie ciało jest niezbywalne i odrażające[30].

Bohater Whitmana natomiast jest właśnie taką „boską przeciętną" (s. 182), jakiej wymaga demokracja: „Nareszcie ważny jest tylko przeciętny człowiek na ziemi", twierdzi w *Democratic Vistas* (s. 72). „Człowiek o jednym uchu", „człowiek jednoręki", „człowiek jednooki i jednonogi", „człowiek bez głowy", to uczniowie opieszałego Mesjasza „Władimira Majakowskiego" w „tragedii" pod tymże tytułem (3:341-359). W złożonym „ja" Whitmana jest miejsce dla wyrzutków. Ogarnia „ślepych, głuchych i niemych, idiotów, garbusów" (s. 266, 294). Te ciała, dzięki posługom poety, staną się całością, bo prawdziwym celem „najbardziej krzepkiego z poetów" (s. 1328) jest „pomoc w tworzeniu wielkiego połączonego narodu... przez formowanie miriadów całkowicie rozwiniętych i pełnych jednostek" (s. 1328, 668).

Idealny wigor Whitmana daleki jest od kalekich kształtów kulejących na stronach poezji Majakowskiego. Trudno sobie wyobrazić dwóch krytyków o poglądach politycznych bardziej odmiennych niż Leon Trocki i Jurij Karabczewski. Obaj jednak są zgodni, że wiersze poety nęka wszechobecna fragmentaryczność. „W całej osobowości twórczej Majakowskiego", twierdzi Trocki, „nie ma niezbędnego związku między częściami składowymi; nie ma równowagi". Sekunduje mu Karabczewski: „Fragmentaryczna, ułomna natura jego dzieł oznacza, że... część jest zawsze lepsza niż cały wiersz, wers jest zawsze mocniejszy

---

[30] Na temat ciała poetyckiego Mandelsztama, zob.: C. Cavanagh *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton, Princeton University Press 1995, zwłaszcza s. 66-102.

niż strofa"[31]. Uwagi obu krytyków dotyczą wierszy Majakowskiego. Ale to samo dotyczy jego poetyckiego ciała: „Okaleczyła mnie choroba miłości", jęczy Majakowski w *O tym* , a jego kaleki kształt demonstruje swoje blizny w wielu wierszach: jest „samotny jak widzące oko / człowieka, który ślepnie" (1:59). Składa się z „samych ust" (3:7), hipertroficzne serce rozrywa mu pierś (3:137-138), a skrwawiona dusza jest poszarpana na strzępy (1:57; 3:178; 3:53).

To, co dotyczy ciała Majakowskiego, odnosi się do całego świata. Majakowski nie może umknąć przed okaleczonymi widmami, które po raz pierwszy pojawiają się we *Włodzimierzu Majakowskim*. Może śnić o sowieckiej świetlanej przyszłości bez kalek (2:34), ale współczesną mu Rosję zaludniają „użytkownicy kul i protez" (2:400). Whitmanowi również nie były obce okaleczone ciała, podobne tym, które zaludniają poezję Majakowskiego. Podczas wojny secesyjnej pracował jako sanitariusz. Być może najważniejszym impulsem, który pchnął go do takiej pracy, były odwiedziny u brata, wracającego do zdrowia w obozie wojskowym. Jak wspomina Whitman, „pierwsze, co rzuciło mi się w oczy, to sterta stóp, rąk, nóg pod drzewem przed szpitalem"[32]. Whitman okazywał troskę ułomnym ciałom tak w życiu, jak w poezji. Jego poezja sławi pełne, zdrowe formy, ale wszystkie ciała, te zdrowe i te zbolałe, są częścią większego ciała / narodu w wizji Whitmana, a każdą jednostkę musi otaczać troska, jeśli ma przetrwać całość. W *Opatrującym rany* (1865, 1881) pisze Whitman: „Z kikutu ramienia, z amputowanej dłoni / Zdejmuję szarpie pełne skrzepłej krwi, usuwam zmartwiałe tkanki, zmywam ropę i krew" (W. Whitman *Opatrujący rany*, przeł. Z. Kubiak, w: *Źdźbła trawy. Poezje wybrane*, s. 143). W *Pieśni o sobie* wykrzykuje: „Tortura to jedna ze zmian mego stroju, / Nigdy nie pytam rannego, co czuje, sam staję się tym rannym człowiekiem" (*Pieśń o sobie*, s. 79). Służąc okaleczonemu ciału narodu, staje się jednocześnie rannymi i ich zbawicielem.

Pierwsza wojna światowa, rewolucja, wojna domowa, choroby i głód. Historia nie oszczędziła Rosji niczego w pierwszych dziesięcioleciach naszego wieku. Nie należy się więc dziwić, że wszystkie te cierpienia

---

[31] L. Trocki *Futurism*, s. 148; Karabczewski *Woskriesienije*, s. 48.

[32] Cyt. za: B. Erkilla *Whitman*, s. 198. Korzystam tu ze wspaniałego omówienia poezji Whitmana z okresu wojny domowej (*Whitman*, s. 190-225).

znalazły wyraz w poezji Majakowskiego. W *Zmartwychwstaniu Majakowskiego* (1985), Jurij Karabczewski oskarża poetę o przekraczanie granicy między metaforą i rzeczywistością przez poetyckie podżeganie do gwałtu, nader często odzwierciedlające praktyczne działania bolszewików. W jednym ze znanych wierszy Majakowski ostrzega: „Nasze stopy wiedzą / po których ciałach / deptać" (1:182)[33]. A jednak bardzo często czytelnik ma zgoła inne uczucie: okropności wojny wydają się istnieć głównie po to, by dostarczyć „korelatu obiektywnego" znękanej wyobraźni Majakowskiego.

Kosmiczne spełnienie

Dla tego, kto chciałby być największym poetą, bezpośrednią próbą jest dzień dzisiejszy... jeżeli nie przyciąga do siebie własnego kraju z ciałem i duszą i nie trzyma się go kurczowo z nieporównaną miłością, i nie zanurza swego starożytnego muskułu w jego zaletach i wadach...

[Walt Whitman *Przedmowa, Źdźbła trawy* (1855);
przekład wg: J. Żuławski *Wielka podróż Walta Whitmana*, s. 66]

A ja
z niebios poezji
skaczę w komunizm
dlatego,
że poza nim miłości nie widzę.

[Włodzimierz Majakowski *Do domu!* (1925),
przeł. A. Ważyk]

Jak zauważa M.H. Abrams, angielscy romantycy marzyli o wyobraźniowej apokalipsie, która przywróci świat prawdziwie ludzkim celom. „Raj i gaje / Elizejskie, szczęśliwe pola" będą, według Wordswortha, „zwykłym tworem dnia powszedniego", kiedy „przenikliwy rozum człowieczy" zostanie „poślubiony wspaniałemu wszechświatu / W miłości i świętej namiętności"[34]. Metafora „małżeństwa niebios i piekieł" to sedno romantycznej wizji odnowionego wszechświata, a także poetyki Majakowskiego i Whitmana.

---

[33] J. Karabczewski *Woskriesienije*, s. 20-23.
[34] M. H. Abrams *Natural Supernaturalism*, s. 337-338.

Czci, którą Whitman oddawał seksualności, nie da się wyjaśnić zwykłą próbą uwolnienia Amerykanów z gorsetu przestarzałej obyczajowości europejskiej. Świadczyła ona o jego dążeniu do uwolnienia „niezmierzonego bogactwa ukrytej mocy i zdolności" rozwijającego się narodu (s. 944). Twierdził, że jego poezja to „pieśń prokreacji", a jego głosowi „nadaje siłę odwołanie do aktów seksualnych": „Organy i akty płciowe! gromadzicie się we mnie!" (s. 248, 609, 183). Przynajmniej jako poeta stosuje w praktyce to, co głosi: W *Pieśni o sobie* uskarża się: „Kochankowie chcą mnie zadusić, / Tłoczą się przy mych ustach, wypełniają pory mej skóry" (*Pieśń o sobie*, s. 91). Jego zachłanny poetycki akt miłosny nie jest celem samym w sobie. Służy poczęciu większego, potężniejszego ciała / narodu: „Dziś tryskam nasieniem bardziej butnych republik", (s. 73). W tym celu poeta romansuje ze swoim krajem: „Tobie to daję z siebie, o, demokracjo, by ci służyć, *ma femme*!", (s. 272), czytelnikiem: „Camerado, to nie książkę... Lecz mnie obejmujesz, a ja ciebie" (s. 611), ziemią: „Rozległa rozłożysta ziemio! Obfita, kwiatem jabłoni okryta ziemio! / rozpościeraj się, bo nadchodzi twój kochanek!" (s. 47) i samym Bogiem: „Kiedy Bóg staje się kochającym towarzyszem łoża i śpi noc całą u mego boku" (s. 29). Tylko przez nieustanne akty miłosne może spłodzić nową rasę i naród, „piękny, olbrzymi, o słodkiej krwi" (s. 610), któremu początek da jego poezja.

Majakowski ma równie wielką obsesję prokreacji, choć w jego poezji przybiera ona inną formę. „To ja tak przez życie wlokę / miliony ogromnych czystych umiłowań i milion milionów brudnych miłostek" (*Obłok*, przeł. J. Tuwim, s. 31), uskarża się w *Obłoku w spodniach*. Całą poezję Majakowskiego można interpretować jako szeroko zakrojone poszukiwanie jednego obiektu, czy to publicznego (państwo), czy prywatnego (kobieta „tak wielka jak ja" [2:373]), który zaspokoi jego nadmierne żądze. Ale cytat z *Obłoku w spodniach* sugeruje, dlaczego „ogromne umiłowanie" Majakowskiego musi pozostać niezaspokojone. W jego wszechświecie poetyckim prokreacja nie owocuje odrodzeniem ani wyzwoleniem, lecz nie kończącym się powtórzeniem, „milionami milionów brudnych miłostek" (*liubiat* – neologizm sugeruje potomstwo lub nasienie). Jak ostrzega Majakowski, „kopulacja" to „krwawa gra": „w nocy ślepocie / mięsem, które puch pierzyn porasta, / wpełzną na siebie się pocić, / łóżek skrzypieniem wstrząsając miasta" (*Wojna i świat*, przeł. A. Stern, s. 89). Jego wizja romansu ze światem jest antytezą wizji Whitmana. Sam świat jest ochoczy: „Cały świat legnie jak

kobieta, / rojne mięso, gotowe się oddać", ale poeta opiera się, ponieważ wie, co nastąpi. Według Whitmana, kopulacja prowadzi do stworzenia „setek milionów wspaniałych ludzi", którzy złożą się na tryskający życiem nowy naród (s. 609). Według Majakowskiego, spłodzi tylko tłuszczę podludzkich „przedmiotów", których przeznaczeniem jest z kolei rola plugawie arystokratycznych tatuśków „śpiących słodko, ślepych i głuchych, /...Gdy [ich] dzieci grają w krokieta, / Na [ich] brzuchach" (3:18, 1:88). Prokreacja utrwala bezwzględnie cielesny stan rzeczy, który Majakowski z uporem chce zniszczyć, ponieważ uwięzi go w „rodzinnym perpetuum mobile" (2:151)[35].

Wydaje się, że Majakowski znajduje idealną partnerkę w samej rewolucyjnej Rosji, której rozłożyste „czerwone ciało" rozciąga się pod nim w *Piątej Międzynarodówce*. Ale zachowuje dystans, niosąc „wielką głowę" mocno osadzoną w chmurach. Dopiero w dwudziestym pierwszym wieku, kiedy zwycięża rewolucja światowa, a Mateczka Rosja zapewne nie potrzebuje już jego usług, odzyskuje ludzką postać („Majakowski! Bądź znów człowiekiem!") i może powrócić na ziemię[36]. Pozostawia więc strategiczne puste miejsce pośrodku *Piątej Międzynarodówki*. Elipsa jest znacząca. Pozwala mu uniknąć wyobraźniowego aktu płciowego ze swoją ojczyzną, który Whitman opiewa w swoich wierszach. Pozwala mu także wymknąć się zwykłemu ludzkiemu czasowi, w którym rewolucyjne narody dostosują swoje utopijne oczekiwania do niezbyt sielankowej rzeczywistości.

„Odtwórzmy ludzką rasę", wykrzykuje Majakowski w *Protestuję* (*Protestuju*, 1:360). Jedną z wad, które trzeba zlikwidować, jest kopulacja, którą kojarzy z kapitalistyczną dekadencją: „A Chicago... obłapiwszy kłęby mięs babiszona... scałowane, rozpasane, obnażone" (*150 000 000*, s. 131). To oczywiste, że rewolucja przez jedną noc nie stworzyła gatunku na nowo. W swojej sowieckiej poezji Majakowski jest więc zmuszony do buntu przeciwko niewytłumaczalnie pociągającemu złu „rodzinnego szczęścia", z jego „zdzirami", „miłością",

---

[35] Jakobson zauważa, że: „W świecie duchowym Majakowskiego abstrakcyjnej wierze w nadchodzącą przemianę świata towarzyszy... nienawiść do groźnego trwania konkretnego jutra, które tylko przedłuża teraźniejszość... i niezmienna wrogość do „kwoczej" miłości, która służy tylko reprodukcji obecnego sposobu życia" (*Generation*, s. 153-154).

[36] W. Majakowski *Połnoje sobranije soczinienij*, t. 4, s. 127-134.

„dziećmi" i „stareńkim zwykłym żyćkiem". Rozpacza więc : „Ileż ideałów poległo...pod kocem!" (2:51-54, 149)[37].

Nie jest całkowicie jasne, jak, według Majakowskiego, mają się rozmnażać mieszkańcy nowego wspaniałego świata Rosji[38]. Ale Rosja sowiecka nie powinna imać się uświęconych przez czas sposobów, które płodzą tylko ciągłość tam, gdzie trzeba radykalnej zmiany: „Nie widzicie, że wróg grozi / zza rozkoszy miłości?", ostrzega zbłąkanych towarzyszy (3:25). Wróg, o którym tu myśli, to nie tylko wszechświatowa burżuazja, lecz sam czas. „Jestem przeciw czasowi, złodziejskiemu mordercy", oświadcza w *Protestuję* (2:360). W innym miejscu czas ma wyraźnie twarz kobiety. Przecież kobieta przede wszystkim grozi zamknięciem poety w błędnym kole czasu: „Spiesz się umierać, stara kobieto... Nadchodzimy my, gromada twoich młodych wnuków" (1:358). Idealne państwo Majakowskiego nie jest krajem dla ludzi starych: „Mój kraj jest młodzieńczy...Rośnijmy sto lat, bez starości" (3:332). Idealna rewolucja poety kładzie kres samemu czasowi, osiągając „raj" jednym ciosem (2:289): „Dziś chwieje się tysiącletnie «Wczoraj»" oświadcza w *Rewolucji* (1917), (*Rewolucja, Poezje*, przeł. L. Lewin).

W *Obłoku w spodniach* Majakowski szkicuje portret idealnego barda rewolucji, który zwie się, rzecz jasna, Włodzimierz Majakowski:

W duszy mej nie ma
ani jednego siwego włosa,
ani krzty starczej czułości miękkiej.
Opioruniwszy świat potęgą głosu,
idę – dwudziestodwuletni,
piękny!

[*Obłok*, w: *Poematy*, przeł. J. Tuwim, s. 7]

Krytycy wskazywali już wpływ Whitmana na [obraz] pięknego chłopca Majakowskiego[39]. Warto jednak sięgnąć do przypuszczalnego źródła

---

[37] Więcej na temat mizoginizmu Majakowskiego, w: Żołkowski *O gienii i złodiejstwie.*

[38] Majakowski, jak jego wielu towarzyszy rewolucjonistów, był pod silnym wpływem Mikołaja Fiedorowa (1828-1903), którego koncepcje fizycznego zmartwychwstania dostarczyły Majakowskiemu przekonującej alternatywy staroświeckiej burżuazyjnej prokreacji. Na temat Majakowskiego i Fiedorowa, zob.: Jakobson *Generation*, s. 151; S. Siemienowa *Prieodolenije tragiedii, „Wiechnyje woprosy" w litieraturie*, Moskwa 1989, zwłaszcza s. 262-284; oraz I. Masing-Delic *Abolishing Death: A Salvation Myth of Russian Twentieth Century Literature*, Stanford, Stanford University Press 1992.

[39] V. Terras *Mayakowsky*, s. 47-48; E. Brown *Mayakovsky*, s. 115.

w *Pieśni o sobie*. W odróżnieniu od Majakowskiego, Whitman późno zajął się poezją i opiewaną przez siebie rewolucją. Spóźnienie ukształtowało jego poczucie tożsamości własnej i narodu. Jak Majakowski, Whitman z dbałością zdradza swój wiek. Ale poeta, którego wysławia, nie jest już młody. W *Pieśni o sobie* oznajmia: „Ja – trzydziestosiedmioletni, zdrów jak ryba, zaczynam, / I mam nadzieję nie spocząć do śmierci" (*Pieśń o sobie*, s. 45). W innym miejscu starannie sytuuje siebie wobec rewolucji, która też się starzeje: „Pełen życia, krzepki, widoczny, / Ja, czterdziestoletni w osiemdziesiątym trzecim roku Stanów..." (s. 287).

„Ameryka nie jest skończona i może nigdy nie będzie", stwierdza Whitman w swoim liście do Emersona (s. 1333). W swojej poezji rejestruje zarówno „nieskończony rozwój" Unii w czasie i własny rozwój „przenikający historię" (s. 49,177). Majakowski, bard młodości, uważa, że ze starości nie ma pożytku. W *150 000 000* proponuje: „Starych – zabijać. / Czaszki na popielniczki" (*150 000 000*, s. 110). Nawet Trocki uznał ten pomysł za odrażający[40]. Whitman jednak podejmuje się swojego wielkiego zadania w średnim wieku. „Młodości! uskrzydlona, sprężysta! / I ty, wieku męski – stateczny, zdobny, syty... Starości, tak przepysznie wschodząca! Witaj, niewysłowiona łasko dni śmierci!", wykrzykuje w *Pieśni o sobie*. Oddając cześć wszystkim etapom ludzkiego życia, Whitman nie tylko wykrawa przestrzeń dla zmiennego głosu i charakteru swoich wierszy. Zostawia także miejsce, by odpowiedzieć na ewoluujący kształt narodu, który jest zarazem jego rodzicem, dzieckiem, kochankiem i nim samym.

W *Democratic Vistas* Whitman stanowczo stwierdza, że istnieje „nieustanna potrzeba rewolucji, proroków, burz, śmierci, narodzin, nowych pomysłów i ożywiania idei i ludzi" w polityce i w poezji (s. 991). Jego oświadczenie zdaje się zapowiadać futurystyczne nawoływania do „umieszczenia świata na nowej osi"[41]. W odróżnieniu jednak od Majakowskiego, Whitman nie był rówieśnikiem wysławianej rewolucji. Kiedy zwrócił się ku poezji, należała już do historii. Nie mógł więc

---

[40] „Ale to jest najprawdziwszy i najbardziej negatywny romantyzm!", wykrzykuje Trocki. „Popielniczki z czaszek są niewygodne i niehigieniczne" (*Futurism*, s. 155).

[41] N. Asiejew, B. Arwatow *Za szto boretsja Lef*? „Lef", no 1 (1923); I. Zdaniewicz, A. Kruczenych *Manifest'41*, 41 (Tifilis 1919). Oba przekłady z *Russian Futurism through its Manifestoes*, 1912-1928, ed. and tr. A. Lawton and H. Eagle, Ithaca, Cornell University Press 1988, s. 194, 177.

wymyślić, jak Majakowski, „rewolucji, która kładzie kropkę po przeszłości" (2:39). Zadaniem Whitmana nie było niszczenie starych światów w dążeniu do nowych: „Ameryka nie odrzuca przeszłości" (s. 5). Wyrasta z historii, a jej poeci muszą się trudzić, by nic nie stanęło na drodze jej rozwoju. Muszą „ogarniać stare i nowe", bo tylko w ten sposób mogą wyrazić „wspaniały eksperyment rozwoju", którym jest demokracja amerykańska. (s. 6, 948).

W pierwszym wydaniu *Źdźbeł trawy* (1855), Whitman oznajmia, że „Poetę wyróżnia to, że jego kraj przyjmuje go z takim uczuciem, z jakim on przyjął swój kraj". Według tego kryterium, Whitman doznał niepowodzenia: jego romans z narodem był w znacznej mierze nieodwzajemniony. Mimo populistycznych dążeń, „wielkie rzesze Amerykanów były i będą nieświadome jego dokonań"[42]. A jednak jego wizja, tak otwarta na to, co niesie czas, obejmuje oczywiste rozczarowanie. „Czy dopnę swego dziś, za dziesięć tysięcy czy milionów lat, / Zniosę to teraz radośnie, lub z równą radością poczekam", stwierdza w *Pieśni o sobie* (s. 46). W innym miejscu oznajmia: „Przyszli poeci! Wy, nowe plemię...musicie usprawiedliwić moje istnienie" (s. 175). Niewątpliwie znalazł swoją rację bytu.

„Znam amplitudę czasu", szczyci się Whitman w *Pieśni o sobie* (s. 46). Majakowski nie mógł tak stwierdzić. Jego wizja pozostawiła mu niewielkie pole manewru, kiedy rewolucja bolszewicka nieuchronnie nie spełniła jego futurystycznych marzeń. Jego ciało poetyckie, potężne i wiecznie „dwudziestodwuletnie" nie było stworzone do znoszenia przeciwności czasu. Jego wyznanie w późniejszym wierszu: „nie mam już dwudziestu lat, / mam trzydzieści i jeszcze kilka", brzmi jak przyznanie się do klęski (2:369). Było w najlepszej formie podczas wojny i rewolucji, kiedy jego wybujałe cierpienia znajdowały swój odpowiednik w krwawym przerażeniu epoki. Nie było skrojone na miarę państwa usiłującego odzyskać równowagę gospodarczą i polityczną w drodze kompromisu (NEP) i przymusu (Stalin).

W *Literaturze i rewolucji* Trocki wyszydza olbrzymie ciało Majakowskiego i jego przesadne pragnienia: „Majakowski stoi jedną nogą na Mont Blanc, drugą na Elbrusie... mówi o sprawie najbardziej osobistej,

---

[42] B. Erkilla *Whitman*, s. 146. Jeden z rosyjskich biografów uważa, że odrzucenie wielkiego barda przez „burżuazyjnych" odbiorców amerykańskich jest pośrednim dowodem wewnętrznych „socjalistycznych" skłonności Whitmana (M. Mendelson *Żizń i tworczestwo Whitmana*, Moskwa 1965).

jak miłość, jakby mówił o wędrówce ludów". Takie ciała nie odpowiadają potrzebom rewolucji. Państwo w swojej nowej fazie „budowy" wymaga od nas przekroczenia „ludzkiej skrajnej dysharmonii anatomicznej i fizjologicznej" i zapanowania nad „procesami naszego własnego organizmu, takimi jak oddychanie, krążenie krwi, trawienie i rozmnażanie". Wtedy osiągniemy nowy poziom bytu „społecznego i biologicznego" i będziemy lepiej przygotowani do służby zbiorowej potrzebie „społecznej budowy"[43]. Przepis Trockiego na nowe ciało socjalistyczne jest równie fantastyczny jak każde z szokujących wcieleń poetyckich Majakowskiego. A jednak już w *Piątej Międzynarodówce* (1922) sam Majakowski zdaje się wyczuwać, że fantazja fizjologiczna w jego wydaniu nie spełnia wymagań państwa: im większy staje się poeta, tym bardziej oddala się od „czerwonego ciała" Rosji Radzieckiej. Z jednej strony utwór oddaje cześć rewolucyjnym zdobyczom Rosji, z drugiej jednak świadczy o tym, że poeta po prostu nie pasuje do państwa, któremu rzekomo służy.

Po *Piątej Międzynarodówce*, ciało poetyckie Majakowskiego nie jest już bohaterem utworów politycznych, choć nadal mnożą się jego wrogowie – rozdęte kształty starej carskiej i nowej socjalistycznej burżuazji. W 1924 r. jego miejsce pośrodku sceny zajmuje inna monumentalna forma, męczeński wódz narodu, Włodzimierz Lenin. W utworach epickich, odach i elegiach Majakowski sławi Lenina za pomocą już uświęconych schematów: „Lenin wśród żywych najżywszy", „najbardziej człowieczy człowiek" (*Włodzimierz Iljicz Lenin. Poematy*, przeł. A. Ważyk, s. 229-253). Lenin nabiera także cech poety – Chrystusa Majakowskiego: jest „największy z wielkich", naród powstaje z krwi jego cierpiącego ciała. Lenin przemawia „głosem gromu". Dumny niegdyś poeta jest przytłoczony pośmiertną obecnością mistrza: „Jestem szczęśliwy. / Woda dźwięczącego marsza / unosi / ciało moje bez ciężaru znamion... Szczęśliwy, żem jest częścią owej mocy (*Włodzimierz Iljicz Lenin. Poematy*, przeł. P. Kożuch, s. 304-305)[44].

---

[43] L. Trocki *Literatura i rewolucja*, s. 150, 254-257.

[44] „Świętemu" ciału Lenina zaczęto oddawać rytualną cześć niemal natychmiast po śmierci. Jeden z sowieckich poetów-żałobników wzorował swoją elegię na wierszu Whitmana, poświęconym pamięci Lincolna: „O, kapitanie! Mój kapitanie!". Jest to kolejne świadectwo obecności Whitmana we wczesnej poezji sowieckiej (N. Tumarkin *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge, MA, Harvard University Press 1983, s. 99).

Ciało Lenina będzie być może żyło wiecznie, ale nie Majakowski, jak sugeruje obraz z jego ostatniego, nie dokończonego poematu. *Na cały głos* pozornie opiewa dziedzictwo, które pozostawia poeta „towarzyszom potomkom":

Grzebiąc się
w dzisiejszym
skamieniałym gównie,
mroki naszych dni zgłębiając,
kto wie,
może
o mnie
zapytacie również.

[W. Majakowski *Na cały głos*, fragm. przeł. W. Broniewski w: *Poematy*, s. 439]

Majakowski obwieszcza, że jego „niezgrabny, szorstki, oczywisty" wiersz „przekroczy łańcuchy wieków". Ale słowa, którymi przedstawia swoją poezję – ze skamieniałego gówna wyziera „prastara groźna broń" – przywodzą na myśl bardziej cmentarz lub śmietnisko niż dialog „żywych z żywymi", który obiecuje swoim następcom, (3:333-335).

Ciało poetyckie Whitmana było stworzone, by przetrwać całe życie i wieczność. W pożegnalnym wierszu *Żegnajcie!* (1860, 1881) przekazuje swoim czytelnikom żywą formę wcieloną w *Źdźbłach trawy*: „Druhu-towarzyszu, to nie książka... / Z pośród kart wytryskam w ramiona twoje / śmierć dźwignąć mi się każe" (W. Whitman *Żegnajcie, 75 poematów*, przeł. S. Napierski, Warszawa 1934, s. 146). Dziedzictwo, które Majakowski pozostawia potomnym, jest bardziej złowieszcze. W *Na cały głos* rozpacza: „Z ogonem lat stanę się kopią / potworów wykopaliskowo-ogoniastych" (*Na cały głos*, s. 445). Monstrualne ciało Majakowskiego stało się dinozaurem, przedpotopowym szkieletem zdolnym być może rozbawić przypadkowego przechodnia lub dokształcić przyszłego naukowca. Nie może jednak uosabiać pragnień narodu prącego ku przyszłości w okresie Planu Pięcioletniego.

Co więcej, w tym fragmencie Majakowski nie mówi o tym, jak objawi się towarzyszom w odległej przyszłości. Już stał się wybujałą pamiątką przeszłości, a nie, jak twierdził, podporą sowieckich ideałów. Whitman żyje w śmierci („śmierć dźwignąć mi się każe"), Majakowski natomiast, w wieku trzydziestu siedmiu lat, stwierdza, że jest skazany na śmierć za życia. Jego olbrzymie ciało ginie nie tylko z ręki państwa,

które nie ma pożytku z jego anarchistycznych porywów. Jak dinozaur, o którym wspomina, ginie z powodu swoich wewnętrznych ograniczeń. W *150 000 000* Majakowski wzniosle obwieszcza, że zniszczeniu uległo wszystko, co średnie. Dla ciała poetyckiego Majakowskiego nie ma ani boskiego umiaru, ani złotego środka: wypełnia ono plan pierwszy albo całkowicie z niego znika. Jest żywsze od żywych lub bardziej martwe od zmarłych. Zmuszony do wyboru między sowieckim państwem przyszłości i awangardową „pieśnią o sobie", Majakowski nie chciał miażdżyć gardła pieśni. Wolał skręcić kark wspaniałemu ciału, które sławiła.

przeł. Dorota Gostyńska

* Szkic ten ukaże się w pracy zbiorowej *Reading Russian Poetry*, pod red. Stephanie Sandler, nakładem Yale University Press.

* Pomocy w badaniach prowadzących do jego powstania udzieliły autorce Joint Committee on Eastern Europe of the American Council of Learned Societies, Social Science Research Council, oraz Joint Committee on Soviet Studies of the Social Science Research Council, American Council of Learned Societies, dzięki funduszom Departamentu Stanu na podstawie Russian and Soviet Studies Research and Training Act, 1983 (VIII). Autorka dziękuje także Michaelowi Lopezowi za wielką pomoc w pracy nad Whitmanem.

Roztrząsania i rozbiory

„Trzeci obieg" literatury: Cenzor jako odbiorca poezji nowofalowej

„Trzeci obieg" to nic innego, jak dysponujący przede wszystkim kompetencjami ideologicznymi, cenzorski krąg czytelniczy. I właśnie niniejsze rozważania stanowią próbę ukazania specyfiki cenzorskiej strategii odbiorczej na przykładzie kolejnych cenzorskich recenzji tomiku Adama Zagajewskiego pt. *Komunikat*. Wybór autora i tomiku nie jest, co oczywiste, przypadkowy. Wszak Zagajewski jest reprezentantem formacji nowofalowej, która usiłowała mówić „wprost" o świecie nie przedstawionym, o wydarzeniach dla niej traumatycznych, czyli o marcu 68 i grudniu 70. Tymczasem w 1971 roku, a więc w momencie zabiegów o wizę cenzorską, dla tomiku pt. *Komunikat*, wszelkie próby pisania o wydarzeniach marcowych i grudniowych oraz ich społecznych, politycznych a nawet „moralnych" skutkach cenzura uznawała za przejaw niesubordynacji wobec obowiązujących zapisów. Fakt istnienia GUKPPiW skłaniał autorów (także nowofalowych) do stosowania strategii „obejścia" zakazów cenzury; do unikania otwartej konfrontacji, której wynik z góry był przesądzony. Wypracowana przez autorów strategia „obejścia" zmuszała z kolei urzędników do uważnej lektury, zwłaszcza tekstów poetyckich, które ze względu na swą wieloznaczność przysparzały najwięcej trudności „natury cenzorskiej".

Analiza cenzorskiej strategii odbiorczej sporządzona została na podstawie danych na temat działalności cenzury zebranych w warszawskim

Archiwum Akt Nowych. Lektura *Przeglądów przeoczeń i ingerencji zbędnych, Cenzorskich ksiąg zapisów, Zasad i programów szkolenia* oraz recenzji tomików poetyckich pozwala scharakteryzować wypracowaną przez cenzorów strategię odbiorczą. Kształceniu „cenzorskiego sposobu analizy tekstu"[1] oraz „typowych najbardziej ogólnych reakcji cenzorskich"[2] służyły szkolenia i kursy. Toteż po odbyciu szkolenia urzędnik nabierał – pożądanego przez zwierzchników – nawyku „ścisłego wiązania swej praktyki czytelniczej z procesem ideowo-politycznym"[3]. Cenzorska strategia odbiorcza była więc warunkowana obowiązującą w danym momencie linią polityczną. Cenzorski sposób analizy tekstu cechowało zatem pomijanie walorów artystycznych utworu; przedmiotem uwagi była zgodność tekstu z kryteriami ideologicznymi. Cenzora interesowało przede wszystkim to, czy tekst nie porusza tematów objętych zapisem. Cenzorskie recenzje książek stanowią niezwykle cenne świadectwa całkowicie „upolitycznionego" odbioru poezji.

Cenzorzy „odszyfrowywali" poezję, zwłaszcza nowofalową, posługując się strategią, którą będziemy określać mianem „politycznej strategii konkretyzacyjnej". Wielości możliwych interpretacji przeciwstawiał cenzor rozumienie wiążące utwór z aktualną sytuacją społeczno-polityczną. Tak więc cenzorska strategia odbiorcza opierała się na założeniu, iż poetyckie aluzje, symbole i alegorie odsyłają czytelnika do konkretnego wydarzenia politycznego czy zjawiska społecznego i stanowią tegoż wydarzenia lub zjawiska ocenę moralną. Cenzorzy bezustannie i z uporem doszukiwali się związków pomiędzy literaturą a PRL-owską rzeczywistością. Dlatego też badanie cenzorskiej „krytyki ideologicznej" zmusza do wprowadzenia w obręb tych rozważań problemów, które przynależą raczej do historii i socjologii niż do literaturoznawstwa[4].

Cenzorską strategię czytelniczą uzasadniało jakby dodatkowo nowofalowe programowe postanowienie „«odzyskania» dla literatury całej tej rzeczywistości, o której pisarstwo poprzedników wolało się nie wypowiadać, trywialnego, budzącego wręcz odrazę świata PRL-owskich realiów"[5]. Równocześnie realizacja powyższego programu wymagała od

---

1 *Zasady i programy szkolenia (3 I 1970 – 10 XII 1970)*, 902.

2 Tamże.

3 Tamże.

4 Por.: J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 48.

5 Słowa Stanisława Barańczaka, wypowiedziane w rozmowie z Krzysztofem Biedrzyckim, „NaGłos" 1991 nr 4, s. 83-84.

poetów Nowej Fali podjęcia szczególnie ostrej walki z cenzurą. Cenzorzy dostrzegając odautorskie intencje podkreślali fakt, iż nowofalowe wiersze „odważnie podejmują tematykę społeczno-polityczną, prezentując moc postaw nie zawsze mieszczących się w kryteriach cenzorskich"[6].
Cenzorzy podkreślali wielokrotnie, że tomiki poetyckie mają mały zasięg oddziaływania, a zatem możliwość propagowania przez poezję treści nieprawomyślnych jest znacznie mniejsza od tej, jaką dysponuje radio czy telewizja. A jednak, wbrew tym deklaracjom, również w poezji tropiono aluzje do wydarzeń politycznych, zwłaszcza do tych, które złożyły się na przeżycie pokoleniowe poetów Nowej Fali. Brutalne stłumienie przez władze studenckich manifestacji i robotniczych wystąpień na Wybrzeżu było dla cenzury, w roku 1971, tematem tabu. Przede wszystkim jednak niedozwolone było przedstawianie socjalizmu jako ustroju immanentnie złego, niereformowalnego i wrogiego jednostce.

Strategia „obejścia" – taktyka autora

Wyczulenie cenzorów na próby alegorycznego przedstawiania wydarzeń marcowych i grudniowych niemal automatycznie dyskwalifikowało alegorię. Nawykowi łączenia poszczególnych utworów z konkretnymi wydarzeniami politycznymi, a więc cenzorskiej strategii „konkretyzacyjnej", przeciwstawili zatem autorzy nadawczą strategię „obejścia", opartą raczej na aluzyjnym niż alegorycznym związku utworów z rzeczywistością.
Fakt stosowania przez autorów Nowej Fali strategii „obejścia" dostrzegli i odnotowali (stosując różnorodną terminologię) zarówno ówcześni krytycy literaccy, jak i cenzorzy. Ci ostatni narzekali na „trudny", „wieloznaczny", „przenośny" język poezji. Podkreślali, iż poezja współczesna nie wypowiada się „wprost", unikając tym samym „stawiania przysłowiowej kropki nad «i»"[7].
Paradoksalnie zgodni z cenzorami byli krytycy. W swych – eliminowanych zresztą przez cenzurę – wypowiedziach na temat młodej poezji zwracali uwagę, że na skutek braku swobód twórczych odwróciła się ona od problemów rzeczywistych lub też zaczęła o nich mówić, stosując język aluzyjny, „puszczając perskie oko w stronę czytelnika"[8].

---

[6] *Recenzje terenowe 1971*, 922.
[7] Plany, sprawozdania, analizy komórek organizacyjnych własnej jednostki, 1967, 961.
[8] *O ingerencjach w prasie studenckiej za okres 1 I 1973 – 20 V 1974*, w: *Oceny i analizy dokonane na zlecenie*, t. 2, 1094.

W felietonach, drukowanych w „Tygodniku Powszechnym", Kisiel nawoływał poetów, aby pisali odważnie, „nie zaś taktycznie"; aby odrzucili „aluzyjno-szyfrowy charakter poezji"[9] i mówili prawdę wprost, jako że jawny sprzeciw to jedyna postawa twórcza, otwierająca perspektywy rozwojowe. Również, stanowiący kodyfikację nowofalowych manifestów literackich. *Świat nie przedstawiony* Kornhausera i Zagajewskiego dał krytykom okazję do – niecenzuralnego zdaniem GUK PPiW – ubolewania nad faktem, iż książka ta „popełniła" (wypominany przez nią współczesnej literaturze) „grzech" „rezygnacji z ataku frontalnego na rzeczywistość, której rozpoznania i utrwalania domagała się tak energicznie"[10].
Aczkolwiek w wypowiedziach cenzorów i krytyków nie pojawił się termin strategia „obejścia", to jednak zastosowane zostały pojęcia pozostające ze wspomnianym terminem w ścisłym związku. Tak oto wspominano o „taktyce" pisania, o rezygnacji poetów z mówienia „wprost" i z „ataku frontalnego", a wypracowany przez poezję język określano nie tylko mianem „aluzyjnego", ale i „szyfrowego" czy „przenośnego"[11].

Cenzorski krąg czytelniczy i jego kompetencje

Strategia „obejścia" została zastosowana także przez współautora *Świata nie przedstawionego* i autora *Komunikatu*. Przyniosła ona oczekiwane efekty, uniemożliwiając interwencję cenzorowi, który (opiniując zbiorek) napisał: „jest natomiast kilka wierszy, które choć budzą moje zastrzeżenia, to nie potrafię znaleźć dość konkretnych argumentów przemawiających za ich zdjęciem. Współczesna poezja ma to do siebie, że pod każdy wiersz można podstawić kilka interpretacji"[12]. Wypada dodać, że bezradność cenzora w takich wypadkach jak powyższy wywołana została zarówno strategią nadawczą, jak i względami pozaliterackimi. Cenzorowi towarzyszyła bowiem świadomość, że wydana przez niego opinia zostanie zweryfikowana przez zwierzchników terenowych i warszawską centralę. Urzędnik cenzury balansował pomiędzy przeoczeniem a ingerencją zbędną, która mogła

---

9 Cyt. za: *Biuletyn kwartalny o dokonanych ingerencjach (4 V 1975 – 28 I 1976)*, 1192.
10 Tę wypowiedź krytyka przytacza cenzor, w: *Biuletyn....*
11 Tamże.
12 *Recenzje terenowe 1971*, 922.

narazić go na zarzut „wiązania na siłę tekstów z sytuacją polityczną"[13]. Czynnik pozaliteracki (ciągła kontrola stopnia profesjonalizmu cenzorów) powodował równocześnie „zaostrzanie" i „rozmazywanie" kryteriów cenzorskich.

Jestem przekonana, że zastrzeżenia [tu: nazwiska cenzorów] są wścibskie, dopatrują się czegoś we wszystkim, co nie jest zrozumiałe. Naczelnik wydziału w Krakowie nie zajął własnego stanowiska[14]

– pisała naczelnik warszawskiej cenzury, wydająca opinię o zgodności z kryteriami cenzorskimi, wydanego nakładem Wydawnictwa Literackiego tomiku Tomasza Gluzińskiego pt. *Sonety zwrotne*. Naczelnik nie podzieliła zdania trzech poprzednich recenzentów, twierdzących, iż forma wierszy – akrostych służy wprowadzeniu w błąd cenzury i przemyceniu niecenzuralnych treści. Już ten przykład uświadamia, że urzędnicy cenzury reprezentowali niekiedy skrajnie odmienne stanowiska. Różnice zdań bywały przyczyną ostrych dyskusji, wzajemnych drwin i oskarżeń, a nawet powodowały negatywną weryfikację cenzorów niższego szczebla przez zwierzchników.

Sprzeczne ze sobą opinie cenzorskie nie są niczym innym jak tylko konkurencyjnymi względem siebie, najczęściej ideologicznymi, interpretacjami wierszy. Nie ulega więc wątpliwości, że cenzorzy są uczestnikami – ze zrozumiałych względów dotąd jeszcze nie zbadanego – „trzeciego" obiegu literackiego i tworzą krąg czytelników o zbliżonych kompetencjach odbiorczych. Owe kompetencje są równoznaczne z umiejętnością „ścisłego wiązania praktyki czytelniczej z procesem ideowo-politycznym". Założenie, że fakt istnienia cenzury powołuje do życia swoisty obieg literacki, skłania do bliższego przyjrzenia się relacjom panującym wewnątrz tego obiegu, tworzonego przez jedną tylko grupę zawodową, przez pracowników GUKPPiW.

Co oczywiste, nie zawsze dochodziło do tak daleko idących rozbieżności pomiędzy cenzorami, jak miało to miejsce w przypadku *Sonetów zwrotnych* Gluzińskiego. Analizując relacje panujące w obrębie cenzorskiego obiegu literackiego, powróćmy raz jeszcze do tomiku *Komunikat* i porównajmy trzy kolejne jego recenzje. Cenzor dokonujący wstępnego zaopiniowania, przezornie proponował wykreślić aż siedem wierszy, a co do dalszych sześciu zgłaszał bliżej nie sprecyzowane zastrzeżenia, stwierdzając, że wiersze *Wiosna 68*, *Mózg*, *Paradoksy Eleatów*, *Odbicie*, *Niedziela w starym stylu*, *Opłacanie składek* zwalnia

[13] *Zasady i programy szkolenia*, 902.
[14] *Recenzje terenowe 1972*, 943.

z „mieszanymi uczuciami". Pierwszy recenzent zdecydowanie wyeliminował *Skargę młodzieńca*, uznając ten wiersz za biografię człowieka „ciągle oszukiwanego, który nie może znaleźć miejsca (mimo szczerych chęci) w wadliwie funkcjonującym, w jego mniemaniu, ustroju socjalistycznym"[15]. *Skargę młodzieńca* dyskredytował w oczach cenzora fakt, że nie została ona już wcześniej dopuszczona do druku w prasie literackiej. Z tomiku wykreślił cenzor również wiersze *Człowiek eksplodujący*, *Komunikat* i *Melodia*, traktując je jako poetyckie „komunikaty" o wydarzeniach grudniowych. Recenzent w swej opinii nie przeprowadził ideologicznej interpretacji wspomnianych utworów, lecz żądał usunięcia ich w całości. Można więc jedynie przypuszczać, które fragmenty wierszy cenzor uznał za zupełnie sprzeczne z kryteriami ideologicznymi. Spróbujmy się zatem zastanowić, jakie – zdaniem cenzora nieprawomyślne – skojarzenia mógł nasunąć czytelnikowi wiersz *Człowiek eksplodujący*:

Człowiek eksplodujący w południe
na głównej ulicy przy zachmurzeniu
umiarkowanym i nie zmienionych
cenach na żywność, człowiek
eksplodujący przy wzrastającym
zainteresowaniu i przy
utrzymujących się trudnościach
płoszy całe stado gołębi
skrzydlatych przyjaciół człowieka.[16]

Już samo wykorzystanie w wierszu języka gazet i sloganów („wzrastające zainteresowanie", „utrzymujące się trudności", „skrzydlaty przyjaciel człowieka") zapewne zaniepokoiło cenzora, stanowiąc dla niego sygnał ścisłej zależności pomiędzy treścią wiersza a PRL-owską rzeczywistością. W 1972 roku obdarzenie rzeczownika człowiek epitetem „eksplodujący" musiało przywodzić na myśl wystąpienia grudniowe 1970 roku. W niespełna dwa lata po wydarzeniach na wybrzeżu doskonale pamiętano, że dała im początek podwyżka cen żywności, w wyniku której władze chciały osiągnąć równowagę na rynku. Zwłaszcza użycie – obowiązującej w nowomowie – eufemistycznej formuły o „utrzymujących się trudnościach" uzasadniało (w mniemaniu urzędnika cenzury) ideologiczną interpretację wiersza.

---

15 *Recenzje terenowe 1971*, 922.

16 A. Zagajewski *Komunikat*, Kraków 1972, s. 15. Wszystkie utwory Zagajewskiego cytuję według wymienionego wydania.

Ze względu na „treściową" łączność z *Człowiekiem eksplodującym* wyeliminowany został z tomiku wiersz *Melodia*, będący – w opinii cenzora – „mocno przejaskrawionym opisem stosunków pogrudniowych"[17]:

Pozwolono mówić. Suchy klekot języków
wypełnił wszystkie pojemniki powietrza

Szczególnie jednak raził recenzenta ironiczny wydźwięk końcowego akapitu wiersza:

pierwsze tamy były już całkiem czyste
okrzyki szły naprzód, można było
pomyśleć o jakiejś melodii[18]

Cenzor, biorący pod uwagę jedynie treściową zgodność (bądź niezgodność) wierszy z kryteriami ideologicznymi, uznał cytowane wyżej słowa za wyraz przekonania o tym, że wszelkie dokonywane przez Gierkowską ekipę zmiany są pozorne i nie przekroczą z góry im wytyczonych granic.
O krytycznym stosunku autora *Komunikatu* do ustroju socjalistycznego świadczyć miał również wiersz *Miasto*, który – zdaniem urzędnika cenzury (nie bez racji zresztą) – stanowił „wzbogacony złośliwymi akcentami politycznymi ponury obraz życia przeciętnego Polaka"[19]. Ową – zarzucaną przez cenzora – tendencyjność w przedstawianiu rzeczywistości ujawniać miały i ujawniały następujące wersy wiersza:

Miasto jest poczekalnia, w której
umierasz na szczurzą chorobę przymykania oczu
.....
w twardym żołądku stołówki kłamiesz donosisz
i zdradzasz przyjaciół
Nie jesteś głodny ale nie jesteś najedzony
nie jesteś uczciwy ale nie jesteś świnią
jesteś w połowie drogi mówisz słodkim głosem
poproszę trybunę ludu wchodzisz na nią
i nagle zapominasz co chciałeś powiedzieć
wtedy plujesz różową śliną ...[20]

---

17 *Recenzje terenowe 1971*, 922.
18 A. Zagajewski *Komunikat*, s. 31.
19 *Recenzje terenowe 1971*, 922.
20 A. Zagajewski *Komunikat*, s. 56.

Szczegółowe zarzuty wobec przytoczonego wyżej tekstu nie zostały przez cenzora wyrażone *explicite*. Można je jednak zidentyfikować pośrednio dzięki lekturze tzw. *Biuletynów kwartalnych o dokonanych ingerencjach*. I tak we wspomnianych biuletynach mówiło się o przejawiającej się w poezji tendencji kontestacyjnej, o utworach poetyckich, które przedstawiają rzeczywistość społeczno-polityczną w ponurych barwach, „jako molocha przytłaczającego ciężarem całe społeczeństwo"[21]. Również w biuletynie cenzor zwracał uwagę na zgłoszony do druku w „Tygodniku Powszechnym" artykuł, którego autor w takich oto słowach ubolewał nad sytuacją młodych: „młodym przyszło żyć w parszywym świecie", wśród „ludzików małych, maleńkich, płaskich, spłaszczonych przez życie i czyjś obcas"[22]. W kwartalnym podsumowaniu urzędnik cenzury zaznaczał, iż konsekwentnie eliminowano wzmianki o negatywnym wpływie ustroju socjalistycznego i propagowanych w nim – zmiennych, nawiasem mówiąc – wzorców społecznych na rozwój moralny i osobowy jednostki. Z tego właśnie względu nie dopuszczono do druku w „Notificaciones" *Listu pasterskiego na Wielki Post*, w którym krakowski metropolita, kardynał Karol Wojtyła, stwierdzał:

> Ładu moralnego nie można stworzyć w człowieku ani u społeczeństwie samym systemem ludzkich praw, nakazów czy zakazów, zwłaszcza gdy widzimy jak te nakazy i zakazy są względne i zmienne na przestrzeni jednego choćby pokolenia. Co wczoraj było zwalczane, dziś bywa popierane i na odwrót[23].

Dzięki zestawieniu pojawiających się w wierszach motywów z (cytowanymi w biuletynach) „wyingerowanymi" fragmentami rozmaitych publikacji można sprecyzować obiekcje cenzora w odniesieniu do utworów poetyckich. W wierszu *Miasto* zwłaszcza wzmianka o „różowej ślinie" miała – w mniemaniu cenzora – niekorzystną politycznie wymowę. O „przefarbowaniu" socjalizmu z „czerwonego" na „różowy" nie należało wspominać. Przekonał się o tym również Andrzej Kijowski, którego sugestię, iż świat zalany został różową wodą uspokojonego socjalizmu[24], uznano za niecenzuralną i polemiczną względem marksizmu.

Analizując kolejne recenzje *Komunikatu*, należy podkreślić, że nie zawsze cenzor domagał się usunięcia tekstu w całości. Niekiedy zadowa-

---

21 *Biuletyn kwartalny o dokonanych ingerencjach*, 1192.

22 Tamże.

23 Cyt. za: *Oceny i analizy dokonane na zlecenie*, t. 1, 1093.

24 A. Kijowski „*Teksty 1973*", nr 2, cyt. za: *Oceny*....

lał się usunięciem nieprawomyślnych – według niego – fragmentów. W tomiku Zagajewskiego taka właśnie ograniczona ingerencja została zastosowana wobec dwóch wierszy: *Cierpliwość* i *Epikur z mojej klatki schodowej*. W wierszu „Epikur..." zastrzeżenia wzbudziły dwa wersy:

po wieczorowym uniwersytecie
marksizmu – leninizmu

Wykreślenie wspomnianych wersów miało zapobiec osadzaniu ironicznie zarysowanej sylwetki współczesnego Epikura w polskiej rzeczywistości. Być może cenzor uznał, iż w wierszu sugeruje się klęskę ideologii marksistowsko-leninowskiej oraz rozgoryczenie wszystkich tych, którzy w tę ideologię uwierzyli. Zarówno w okresie, gdy recenzowano utwór *Epikur...*, jak i w latach późniejszych cenzorzy zobowiązani byli usuwać wszelkie „ataki na marksizm", oparte na przeświadczeniu, iż daje się zauważyć „kryzys marksizmu" oraz „nieadekwatność marksistowskiej koncepcji rozwoju społecznego do współczesnego świata"[25]. W wierszu dopatrzono się zatem przekonania o „zgubnych skutkach" realizacji teoretycznych założeń socjalizmu. Należy wspomnieć także o obsesyjnej wręcz skłonności cenzorów do usuwania negatywnych opinii na temat sytuacji i braku możliwości rozwoju „młodego pokolenia" w socjalistycznej Polsce lat siedemdziesiątych. Na zarzut zbyt pesymistycznego przedstawiania rzeczywistości naraził się na przykład jeden z publicystów „Tygodnika Powszechnego", pisząc: „zamknięci w wielokondygnacyjnych koszarach współczesnego budownictwa mieszkaniowego, biurowego i fabrycznego, wykonując całymi latami swe monotonne czynności, wysłuchując aż do znudzenia tych samych nauk i sloganów, stajemy się coraz bardziej podobni do oswojonych zwierząt pociągowych"[26]. Analogicznego rozpoznania sytuacji „szarego człowieka" dokonuje w takich oto słowach podmiot mówiący w wierszu *Epikur...*:

Epikur z mojej klatki schodowej
.....
dwa razy dziennie wypuszcza na wolność
swoją teściową schorowaną staruszkę
która pluje czarną krwią
i mówi do niego ty skurwisynu
Wtedy on nastawia na nią radio
gdzie właśnie jest audycja

---

25 *Oceny i analizy dokonane na zlecenie*, t. 1, 1093.
26 Cyt. za: *Biuletyn kwartalny o dokonanych ingerencjach*, 1192.

pełnym głosem w sprawach młodzieży
i myśli jeszcze jestem młody
moje życie otwiera się przede mną
jak zatoka morska w pełnym słońcu lata[27]

Druga z częściowych ingerencji miała polegać na usunięciu z wiersza *Cierpliwość* zdania:

A ile już skrzydeł
trzepotało na ich komendę
w stygnącym powietrzu

Cenzor nie miał najmniejszych nawet wątpliwości co do tego, że pod pozornie enigmatycznym określeniem „oni" podmiot mówiący rozumie członków „partyjnej góry", a raczej ich, wykreowane na publiczny użytek, wizerunki:

pozostaję tutaj, aby oglądać
doskonałość ich ruchów nie zniszczoną jeszcze
przez namysł starości
Jacy są męscy, jacy oni[28]

Nie należy zapominać, że jednym z najważniejszych zadań cenzorów było czuwanie nad kształtowanym przez prasę i media obrazem I sekretarza i otaczających go funkcjonariuszy partyjnych. Publikacje dotyczące przywódcy partii przygotowywane były w oparciu o „aktualną wykładnię propagandową", przybierającą postać zawartych w księgach zapisów dyrektyw: „nie publikować materiałów o 61 rocznicy urodzin E. Gierka"[29], „komentować w rzeczowym tonie wizytę towarzysza Gierka we Francji", unikać określeń „przełomowy moment", „historyczna wizyta", „kłaść nacisk na rzeczowość rozmów i sprawy gospodarcze"[30], „nie pisać o ewentualnej wizycie E. Gierka w USA", „życzeniom władz centralnych nie powinny towarzyszyć analogiczne w ośrodkach terenowych"[31]. Także dobór publikowanych w prasie zdjęć pierwszego sekretarza musiał być każdorazowo uzgadniany z GUK PPiW. Reakcja cenzora na wiersz *Cierpliwość* dowodzi, że nawet autorowi niskonakładowego tomiku nie można było pozwolić na ukazy-

---

27 A. Zagajewski *Komunikat*, s. 34.
28 Tamże, s. 26.
29 *Księga zapisów i zaleceń 1974*, t. 1, 1301.
30 Tamże, 1972, t. 2, 1130.
31 Tamże, 1974, t. 3, 1303.

wanie w krzywym zwierciadle – tak subtelnie retuszowanego przez cenzurę – stylu bycia I sekretarza. Nadzorowanie przestrzegania zasady „decorum" w odniesieniu do przywódcy PZPR należało nie tylko do najważniejszych, ale i do stałych obowiązków cenzorów. Było ono obowiązkiem cenzora zarówno w 1971 roku, jak i w latach późniejszych. Dlatego też w materiałach instruktażowych z 1974 roku za przykład karygodnego przeoczenia ze strony cenzorów zostało uznane dwukrotne dopuszczenie do druku wiersza Ewy Lipskiej pt. *Egzamin*. Przypomnijmy zatem, choć fragmentarycznie, ten, ku oburzeniu cenzora wyższej instancji, „zwolniony" wiersz:

Egzamin konkursowy na króla
wypadł doskonale.
Zgłosiła się pewna ilość królów
i jeden kandydat na króla.
Królem wybrano pewnego króla
który miał zostać królem.
Otrzymał dodatkowe punkty za
spartańskie wychowanie
i za uśmiech
ujmujący wszystkich
za szyje.
Z historii odpowiadał
ze świetnym wyczuciem milczenia.
Obowiązkowy język
okazał się jego własnym.
.....
Przewodniczący komisji
pobiegł po naród
aby móc uroczyście

wręczyć go królowi.
Naród oprawiony był w skórę.[32]

Na niecenzuralność wiersza Lipskiej zwracano uwagę nie tylko w *Materiałach instruktażowych*, ale i w tzw. *Ocenach i analizach dokonanych na zlecenie*. Co ciekawe, w tych ostatnich urzędnik cenzury interpretował utwór jako „swoistą ocenę swobód demokratycznych"[33]. Również dla cenzora sporządzającego *Materiały instruktażowe* wiersz Lipskiej stanowił krytyczną ocenę demokracji, tyle że demokracji określanej mianem socjalistycznej.

---

[32] Cyt. za: *Materiały instruktażowe 1974*, 1095. Wiersz pt. *Egzamin* opublikowany został w miesięczniku „Więź" i tygodniku „Literatura".

[33] *Oceny i analizy dokonane na zlecenie 1974*, t. 1, 1093.

Użycie przez Zagajewskiego enigmatycznego określenia „oni" w wierszu *Cierpliwość*, lub wykorzystanie przez Lipską gatunku bajki czy przypowieści, mogło wprowadzić i wprowadziło, przynajmniej chwilowo, cenzora w błąd. Na przeoczenie ze strony cenzora nie mogli natomiast liczyć ci autorzy, którzy wypowiadali się „wprost" i niepochlebnie na temat poziomu prezentowanego przez ludzi zajmujących eksponowane stanowiska w KC i w rządzie. Przekonał się o tym Tadeusz Różewicz – autor skonfiskowanego przez cenzurę utworu pt. *Wypychanie działacza*. Przyczyny, dla których cenzura uznała tekst za politycznie szkodliwy, objaśnią chyba najtrafniej fragmenty samego wiersza[34]:

Oto człowiek
wypchany przez innych ludzi
kiedy odejdą
zostanie Kukła
mówią o nim Mądry
i każde jego słowo
zmienia się w przysłowie
dorabiają do jego teraźniejszości
przeszłość wielką i barwną
jak ogon pawia
jak tył pawiana
retuszują fotografie
montują magiczne fotomontaże
przycinają mu uszy
.....
z człowieka średniego
robią
wielkiego

Losy wiersza *Wypychanie działacza* stanowią jeden z wielu dowodów na to, iż zgodne z nowofalową etyką mówienie „wprost" oznaczało w praktyce rezygnację z publikacji tekstu. Natomiast wiersze, w których zastosowano strategię „obejścia" nastręczały cenzorom trudności i bywały – niekiedy nawet w całości – publikowane. Całkowite powodzenie strategii „obejścia" miało miejsce wówczas, gdy cenzor, mimo pewnych obiekcji, dopuszczał wiersz do druku, bowiem nie potrafił przekonywająco uargumentować zarzutów wobec utworu. Także w tomiku Zagajewskiego pt. *Komunikat* znalazły się takie utwory, które cenzor był, po prostu, zmuszony dopuścić do druku. Były to: *Mózg*, *Wiosna 68*, *Niedziela w starym stylu*, *Odbicie*, *Paradoksy Eleatów*, *Opłacanie składek*.

---

34 Cyt. za: *Oceny*..., t. 2.

Które z motywów wykorzystanych w wyżej wspomnianych wierszach zaniepokoiły cenzora, łatwo się domyślić. Spróbujmy zatem ustalić, jakie były zastrzeżenia cenzora do wiersza zatytułowanego *Paradoksy Eleatów*:

W Leningradzie „Aurora"
odmalowana na nowo
Jaka higieniczna jest pamięć potomnych[35]

Czujność cenzora musiała wzbudzić już sama tematyka wiersza. Bowiem wszelkie wypowiedzi o Wielkiej Rewolucji musiały pozostawać w zgodzie z obowiązującym kanonem. Wszak Rewolucja to fragment oficjalnej „historii świętej"[36], przy pomocy której można sprawować władzę nad umysłami. Szczególnie ostatni wers: „Jaka higieniczna jest pamięć potomnych" musiał zostać uznany za ironiczną aluzję do sposobu traktowania („sterylizowania") historii przez komunistów. Być może niepokój cenzora, wywołały nie tyle rozważania o historii, co dywagacje „filozoficzne", zwłaszcza fragment mówiący o rosyjskim brzeźniaku, w którym jeden z paradoksów Eleatów znalazł swe definitywne rozwiązanie:

W rosyjskim brzeźniaku
Achilles doścignął żółwia

Uważny interpretator wiersza z łatwością odgadnie, iż w rosyjskim (a raczej radzieckim) brzeźniaku rozstrzygnięty został kolejny po tzw. Achillesie paradoks – tzw. Strzała. Według Tatarkiewicza, który objaśniał ów paradoks, „lecąca strzała w chwili teraźniejszej nie porusza się, lecz spoczywa w powietrzu i nie przebiega w żadnej przestrzeni; i tak jest w każdej innej chwili. Ale czas składa się z chwil, więc strzała nie może posuwać się naprzód w powietrzu, lecz spoczywa"[37]. Tymczasem w radzieckim zagajniku strzały dosięgły swego celu – tarczy, tym razem jednak była to tarcza ludzkich ciał. Cenzor ostatecznie dopuścił wiersz do druku. Należy jednak podkreślić, że tego rodzaju interpretacje, stanowiące próbę odszyfrowania przyczyn obiekcji cenzora, mogą być uznane jedynie za hipotezy. Co więcej, sformułowanie tych hipotez wymaga naśladowania „cenzorskiego sposobu analizy tekstu".

---

35 A. Zagajewski *Konunikat*, s. 22.

36 Por.: *„Krótki kurs WKP (b)" jako opowieść mityczna*, w: M. Głowiński *Rytuał i demagogia: trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.

37 W. Tatarkiewicz *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1978, s. 37.

Ze względu na brak konkretnych argumentów cenzor był zmuszony do wyrażenia zgody na druk utworów: *Paradoksy Eleatów*, *Mózg*, *Niedziela w starym stylu*, *Opłacanie składek*. Zliberalizowanie postawy urzędnika cenzury wynikało z założenia, iż wiersze nie powinny zostać „źle" odebrane przez czytelników, bowiem istnieje wiele – niekoniecznie politycznych – możliwości ich odczytania. Nie bez wpływu na decyzję recenzenta pozostawał fakt, iż nakład tomiku był niski i wynosił około sześciuset egzemplarzy.

Warto jednakże poświęcić nieco więcej uwagi (pojawiającemu się w recenzji pierwszego cenzora) terminowi „na siłę niedobrej politycznie interpretacji"[38]. Taka interpretacja była równoznaczna ze szkodliwą, budzącą niewskazane skojarzenia, rozdrażniającą jedynie środowisko literackie interwencją zbędną. Autorem „na siłę niedobrej politycznie interpretacji" mógł być również czytelnik. W gwarze cenzorskiej oznaczało to, że w czytelniczą interpretację wkradły się niepoprawne idologicznie treści, zbyt późno dostrzeżone przez cenzurę, lecz za to skrupulatnie przez nią skatalogowane w przeglądzie przeoczeń. Z punktu widzenia autora wierszy strategia „obejścia" przyniosła zatem pożądany efekt.

Przyjrzyjmy się teraz, jak ustosunkował się do tomiku *Komunikat* oraz do recenzji swego podwładnego cenzor wyższego szczebla. Podtrzymał on decyzję swego poprzednika w odniesieniu do dwóch utworów: *Skarga młodzieńca* i *Komunikat*. *Skargę młodzieńca* uznał za wiersz „sugerujący niezgodność słów i czynów oraz sądy o krok od znanej formułki, że w socjalizmie tkwi immanentne zło"[39]. Natomiast *Komunikat* doczekał się ze strony drugiego z cenzorów następującego komentarza: „wiersz napastliwy w odniesieniu do polityki propagandowej w stosunku do przeszłości oraz ironizujący na temat wyznawania przez nas podwójnej wiary"[40]. Wiersz *Opłacanie składek*, który budził jedynie niejasne zastrzeżenia pierwszego cenzora, tym razem został uznany za niecenzuralną „próbę poetyckiej «biografii» 25-lecia PRL"[41]. Największy niepokój cenzora wzbudziła konkluzja o „minie twarzy".

Podtrzymane zostały zmiany poczynione przez pierwszego z cenzorów w wierszach *Epikur...* i *Cierpliwość*. W przypadku tego ostatniego obaj cenzorzy zgodnie uznali, iż wyeliminowanie fragmentu: „na ich komendę" pozbawi utwór przejrzystych aluzji „do działań nowego kiero-

---

38 *Recenzje terenowe 1971*, 922.
39 Tamże.
40 Tamże.
41 Tamże.

wnictwa" partii. Ponadto, powodowany „troską" o artystyczną wartość utworów *Epikur...* i *Cierpliwość*, cenzor wyższego szczebla nie omieszkał zaznaczyć, że te drobne wkroczenia nie niszczą rytmiki wierszy"[42]! Zdarzało się więc, że cenzor – polonista, kalecząc wiersz, wyrażał równocześnie – we własnym odczuciu najzupełniej szczerą – troskę o artystyczną wartość utworu.
Pewne różnice pomiędzy cenzorami zaznaczyły się natomiast w sposobie potraktowania niżej cytowanego wiersza Zagajewskiego pt. *Wiosna 68*:

– To tam. Zrywaliśmy się nagle,
biegliśmy zanurzeni w soczystość
wiosennego potu...

Wiersz ten należy do grupy utworów, które, pomimo obiekcji, autor pierwszej recenzji dopuścił do druku. W stosunku do wyżej wspomnianego utworu drugi z cenzorów zastosował zabieg równie oczywisty, co skuteczny. Z tytułu wiersza usunięto datę roczną „eliminując w ten sposób całą wymowę utworu, w którym autor daje pozytywną ocenę wydarzeń marcowych"[43]. Poeta, umieszczając w tytule wiersza datę, zrezygnował świadomie ze strategii „obejścia". Posunięcie to mogło stanowić pewnego rodzaju test, mający na celu sprawdzenie, czy w cenzorskim obiegu literackim złagodzono już zakazy dotyczące marca 68. Cały tomik, a wraz z nim wiersz *Wiosna 68* musiał przejść przez „sito" kolejnych cenzorskich recenzji. Cenzor wyższej instancji zauważył i naprawił błąd poprzednika. Co paradoksalne, stuprocentowa skuteczność działań cenzora okazała się niewystarczająca. Odpierała ona jedynie „atak frontalny". Cenzor nie dostrzegał lub udawał, że nie dostrzega czytelnego, aluzyjnego związku wiersza z historycznym kontekstem, z wydarzeniami marca 1968 roku. Wszak większość odbiorców doskonale orientowała się, w imieniu jakiego pokolenia wypowiada się podmiot mówiący:

Z wolna przecieraliśmy łąkę
do dojrzałości lata[44]

---

[42] Tamże.
[43] Tamże.
[44] W przypadku utworu pt. *Wiosna 68* można mówić o obrazowaniu poetyckim, nawiązującym do tzw. „marcowego gadania". Na podobne zjawisko zwrócił uwagę Dariusz Pawelec, który, analizując wiersz Barańczaka pt. *U końca wojny dwudziestodwuletniej*, kładł nacisk na związek jednego z motywów utworu z treścią prasowej („antystudenckiej") kampanii. Toteż, interpretując wiersz *Wiosna 68* można posłużyć się słowami

Opinia drugiego cenzora została w całości zaaprobowana przez urzędnika wyższej instancji – warszawskiego oddziału GUKPPiW. Ostatecznie usunięto z tomiku trzy teksty: *Komunikat*, *Skargę młodzieńca* i *Opłacanie składek*. Ukazać się mogły natomiast: *Miasto*, *Człowiek eksplodujący*, *Melodia*, *Paradoksy Eleatów*, *Mózg*, *Odbicie*, *Niedziela w starym stylu*.
Świadectwem wahań związanych z ideologiczną trafnością poszczególnych interpretacji oraz braku wystarczająco precyzyjnych kryteriów niechaj będzie zdanie zaczerpnięte z komentarza ostatniego z decydentów: „Nie bardzo wiem, dlaczego zdjęto wiersz *Opłacanie składek*"[45]. Powyższe stwierdzenie ma wręcz anegdotyczny charakter. Z jednej strony dodaje ono pikanterii lekturze materiałów GUKPPiW, z drugiej zaś tłumaczy mechanizm powstania zarówno przeoczeń, jak i ingerencji zbędnych.

Przeoczenia, ingerencje precedensowe i zbędne

Podsumowując należy przypomnieć, iż istotą cenzorskiej praktyki „konkretyzacyjnej" była „umiejętność kojarzenia różnych zjawisk pojawiających się w prasie (literaturze), życiu i pracy cenzorskiej"[46]. Przeoczenia bywały powodowane „trudnym językiem" poezji, jej niejednoznacznością i wielością możliwych interpretacji. Bywały one zatem skutkiem zastosowania przez poetów strategii „odejścia". Niekiedy jednak cenzorzy zwalniali tekst w obawie, iż ich „wkroczenia" zostaną uznane przez zwierzchników za „wścibskie"[47] i politycznie bardziej szkodliwe od samego wiersza. Toteż cenzor przez cały czas miał świadomość, że jest jednym z wielu bezustannie kontrolowanych uczestników specyficznego obiegu literackiego. Na najsurowszą naganę narażała jednak cenzora nieuwaga, której rezultatem było zwolnienie wiersza wcześniej „zdjętego" i cytowanego w *Informacjach o materiałach zakwestionowanych*. „Tego rodzaju rozbieżne decyzje" traktowali zwierzchnicy jako („niezależnie od

---

wspomnianego badacza, stwierdzając, iż utwór Zagajewskiego odwoływał się do treści „autentycznej kampanii prasowej", w której „podmiot wydarzeń – studenci zostali potraktowani ... protekcjonalnie jako obywatele nie w pełni jeszcze świadomi – niedojrzali", (por.: D. Pawelec *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 92).

45 *Recenzje terenowe 1971*, 922.

46 *Zasady i programy szkolenia 1973*, 1063.

47 Jako „wścibskie" określane są zawsze w materiałach cenzury ingerencje zbędne.

szkodliwości tekstu"), „powodujące zadrażnienia między urzędem a poszczególnymi redakcjami"[48].
Narażony na oskarżenia o nazbyt lub nie dość wnikliwą lekturę poezji, cenzor jawi się jako postać nieomal godna współczucia. W ten właśnie lamentacyjny ton uderzali cenzorzy, sporządzający *Plany, sprawozdania, analizy komórek organizacyjnych własnej jednostki* za rok 1967. Spory akapit poświęcono trudnościom związanym z werbowaniem do zawodu. Zwracano uwagę na konieczność posiadania przez cenzora wysokich kwalifikacji, bowiem „wymagania ... natury politycznej i moralnej muszą iść w parze ze znajomością języków obcych"[49]. Przyczyn braku chętnych upatrywali cenzorzy w anonimowym charakterze pracy i w „niezbyt wysokiej pozycji społecznej"[50] zawodu. Ale największe trudności w werbowaniu „młodego cenzorskiego narybku" spowodowane były – zdaniem autorów raportu – faktem, iż zawód cenzorski „jest niepewny". Podkreślano zwłaszcza wysoki stopień odpowiedzialności, jaki niesie ze sobą praca cenzora. „Nie wiele jest w naszym kraju zawodów, w których popełnienie błędu wywołuje tak ostre konsekwencje"[51] – zaznaczano w *Planach, sprawozdaniach, analizach....*
Wbrew przytoczonym skargom cenzorów z zawodem tym wiązały się nie tylko nagany, ale i nagrody pieniężne oraz pochwały dla tych, którzy nie dali się zmylić wypracowanym przez autorów i redakcje strategiom. Na zakończenie niniejszych rozważań przypomnijmy zatem historię pewnej ingerencji, która została opisana – „ku pokrzepieniu serc"– w *Materiałach instruktażowych za rok 1974*. Dzieje owej „precedensowej" ingerencji opowiedziane zostaną słowami cenzora:[52]

Konieczne jest nie tylko wskazywanie błędów, ale i informowanie Towarzyszy o ingerencjach szczególnie cennych, w pewnym sensie precedensowych, wymagających nie tylko znajomości dyrektyw cenzorskich, ale i kojarzenia w jedną całość drobnych nawet elementów w tekście. Numer 45 „Tygodnika Powszechnego". Redakcja zgłosiła do druku... wspomnienie o Arturze Nacht-Samborskim. Chociaż do treści tej notatki cenzor nie miał zastrzeżeń merytorycznych, to jednak zwrócił uwagę na trzy następujące elementy:
– fakt, że autor wspomnienia należał w latach międzywojennych do grupy kapistów,
– informację, że po wojnie ze Zmarłym rozdzieliła autora wspomnień emigracja,
– materiał był podpisany inicjałami J. Cz.
Na zapytanie kierownictwa Delegatury w Krakowie, kim jest autor wspomnienia, uzyskano w redakcji „Tygodnika Powszechnego" wymijająca odpowiedź, że notatkę otrzymano

---

48 *Materiały instruktażowe 1974*, 1095.
49 *Plany, sprawozdania, analizy komórek organizacyjnych własnej jednostki*, 961.
50 Tamże.
51 Tamże.
52 *Materiały instruktażowe 1974*, 1095.

z Warszawy od przyjaciela. Wyjaśnienie utwierdziło Delegaturę w przekonaniu, iż autorem zakwestionowanego wspomnienia jest Józef Czapski (publicysta, krytyk, artysta malarz przebywający od zakończenia wojny na emigracji, stały współpracownik miesięcznika „Kultura", „Wiadomości" oraz radia „Wolna Europa". Jak wiadomo (patrz strona 24 *Noty biograficzne niektórych emigrantów polskich* oprac. przez GUKPPiW), J. Czapski używa m.in. pseudonimu J. Cz.
Notatka została więc wyeliminowana dzięki prawidłowej i zasługującej na uznanie pracy cenzora.
W rezultacie redakcji „Tygodnika Powszechnego" nie udała się próba zmylenia naszego urzędu.

Joanna Hobot

Klemperer i „retoryki opresji"

Dwutomowy wybór *Dzienników* Victora Klemperera[1] stał się w Niemczech sensacją wydawniczą. Volker Ulrich, recenzent „Die Zeit" nazywa ponad tysiącpięćsetstronicowy diariusz „dziełem niezwykłej wagi, najwybitniejszym, obok dziennika Anny Frank, świadectwem mrocznej epoki nazizmu". Temperatura i zakres tematyczny dyskusji wokół *Dzienników*, w których na powrót przywołane zostały „przeklęte niemieckie problemy", pytania o źródła totalitaryzmu, a także wątek obecnych w kulturze europejskiej „obrazów obcego" świadczą o tym, że wydawnictwo Aufbau Verlag nie przeliczyło się w swoich rachubach, anonsując publikację jako *ein Jahrhundertwerk*. Ten typowo niemiecki zrost można tłumaczyć dwojako: jako „dzieło stulecia", a także dzieło, w którym wiek dwudziesty odnajduje swój, przejmująco trafny, wizerunek.
Dzienniki ukazują się niemal pół wieku po opublikowaniu pierwszego wydania najsłynniejszego dzieła Victora Klemperera – błyskotliwego studium nazistowskiej nowomowy, *LTI. Notizbuch eines Philologen* (*LTI. Notatnik filologa*, wyd. polskie 1983). Dziś Klemperer w potocznej świadomości jest przede wszystkim twórcą *LTI*; właściwie tylko podtytuł owej książki przypomina, że był on również cenionym romanistą, uczniem Karla Vosslera, autorem monografii Pierre'a Corneille'a i dwutomowej historii literatury francuskiej okresu oświecenia.

---

[1] V. Klemperer *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933-1945*, Berlin 1995.

z Warszawy od przyjaciela. Wyjaśnienie utwierdziło Delegaturę w przekonaniu, iż autorem zakwestionowanego wspomnienia jest Józef Czapski (publicysta, krytyk, artysta malarz przebywający od zakończenia wojny na emigracji, stały współpracownik miesięcznika „Kultura", „Wiadomości" oraz radia „Wolna Europa". Jak wiadomo (patrz strona 24 *Noty biograficzne niektórych emigrantów polskich* oprac. przez GUKPPiW), J. Czapski używa m.in. pseudonimu J. Cz.
Notatka została więc wyeliminowana dzięki prawidłowej i zasługującej na uznanie pracy cenzora.
W rezultacie redakcji „Tygodnika Powszechnego" nie udała się próba zmylenia naszego urzędu.

Joanna Hobot

Klemperer i „retoryki opresji"

Dwutomowy wybór *Dzienników* Victora Klemperera[1] stał się w Niemczech sensacją wydawniczą. Volker Ulrich, recenzent „Die Zeit" nazywa ponad tysiącpięćsetstronicowy diariusz „dziełem niezwykłej wagi, najwybitniejszym, obok dziennika Anny Frank, świadectwem mrocznej epoki nazizmu". Temperatura i zakres tematyczny dyskusji wokół *Dzienników*, w których na powrót przywołane zostały „przeklęte niemieckie problemy", pytania o źródła totalitaryzmu, a także wątek obecnych w kulturze europejskiej „obrazów obcego" świadczą o tym, że wydawnictwo Aufbau Verlag nie przeliczyło się w swoich rachubach, anonsując publikację jako *ein Jahrhundertwerk*. Ten typowo niemiecki zrost można tłumaczyć dwojako: jako „dzieło stulecia", a także dzieło, w którym wiek dwudziesty odnajduje swój, przejmująco trafny, wizerunek.
Dzienniki ukazują się niemal pół wieku po opublikowaniu pierwszego wydania najsłynniejszego dzieła Victora Klemperera – błyskotliwego studium nazistowskiej nowomowy, *LTI. Notizbuch eines Philologen* (*LTI. Notatnik filologa*, wyd. polskie 1983). Dziś Klemperer w potocznej świadomości jest przede wszystkim twórcą *LTI*; właściwie tylko podtytuł owej książki przypomina, że był on również cenionym romanistą, uczniem Karla Vosslera, autorem monografii Pierre'a Corneille'a i dwutomowej historii literatury francuskiej okresu oświecenia.

---

[1] V. Klemperer *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933-1945*, Berlin 1995.

Udostępnienie czytelnikom Klempererowskich dzienników nie było wcale sprawą oczywistą, zwłaszcza że przed laty sam autor dokonał spośród zapisków, zajmujących kilka tysięcy stron, znaczącego wyboru. Właśnie *LTI* powstało w oparciu o wojenny diariusz, traktowany raczej jako rzecz nie przeznaczona do publikacji w całości. To, że doszło do wydania dzienników, jest zasługą dwojga ludzi. Rękopis diariusza, zdeponowany po śmierci autora w archiwum Sächsische Landesbibliothek w Dreźnie, przez kilkadziesiąt lat odszyfrowywała druga żona pisarza, Hadwig Kirchner-Klemperer. Zredagowania i opracowania edytorskiego monumentalnego dzieła podjął się Walter Nowojski, który już wcześniej brał udział w przygotowywaniu edycji młodzieńczych wspomnień Klemperera.

Świadomość – wzajemnie uwarunkowanej – genezy *Dzienników* i *LTI* może skłaniać do pochopnego, fałszującego oszacowania ich rangi, ich wobec siebie usytuowania. Bo też relacja między dwoma tekstami nie daje się łatwo sprowadzić do prostej zależności między brudnopisem, wstępnymi notatkami i dziełem właściwym. Oczywiście, w *Dziennikach* pojawiają się „pierwowzory" wątków, znanych z *LTI*. I tu i tam odnajdujemy fragment o słowach, które „trzeba będzie zakopać na długi czas", niczym „trefne" naczynia, które w celu rytualnego oczyszczenia zakopywali ortodoksyjni Żydzi, czy też uwagi o Goebbelsowskim języku, posiłkującym się retoryką „ringu bokserskiego". *Dzienniki* należy jednak czytać ze świadomością ich odrębności – genologicznej, stylistycznej, tematologicznej wreszcie.

W *LTI*, zbierane w ciągu dwunastu lat notatki zostały uporządkowane, przekształcone w figury eseistycznego dyskursu, podążającego tropem drobiazgowych analiz „języka, który wypadł z formy". Mimo to trudno *Notatnik filologa* uznać za tekst jednorodny – wywodowi eseistycznemu towarzyszą wszak fragmenty autobiograficzne. Epizody z życia rodziny Klempererów w nazistowskich Niemczech pojawiają się jednak jako znaczący element narracji, wybrany z wielu innych, podobnych; jako element podporządkowany zasadzie celowej egzemplifikacji. W *Dziennikach* mamy do czynienia z surowym materiałem – opisanymi z przerażającą precyzją „inwariantami opresji", powtarzającymi się w nieskończoność. To logika sennego koszmaru, porządek tortury bez końca. Dziennikowe zapiski układają się w wielostronicowe opisy trywialnych zdarzeń egzystencji: szczegółowe relacje o dolegliwościach, na które cierpiała Ewa Klemperer, o trudnościach aprowizacyjnych, wreszcie o przeprowadzkach do miejsc odosobnienia, zwanych „Judenhausami". Męka dnia codziennego w państwie totalitarnym, pozbawiająca egzystencję wymiaru duchowego, redukująca „ludzkie" do „biologicznego".

Autor *LTI* uprawia intymistyczną formę zapisu, mając świadomość przysługujących jej przywilejów i ograniczeń. Uznana za cechę gatunkową dziennika nieciągłość narracji osiąga u Klemperera postać krańcową. Zapiski (zwłaszcza w drugim tomie, obejmującym zdarzenia z lat czterdziestych) są fragmentaryczne, nie dokończone, tok zdań staje się nieregularny, rwany. Bezosobowość frazy (uderzająca u tak wytrawnego stylisty) przypomina anonimowy przekaz „telegraficznej depeszy". Wiedza o okolicznościach powstawania dziennika sprawia, że jesteśmy jak najdalsi od potraktowania owej ascetyczności zapisu jako przejawu wyspekulowanej literackości. A jednak, w postawie Klemperera–diarysty nietrudno zauważyć swoisty – i paradoksalnie literacki – „gest zaniechania", wyrażający się w rezygnacji z tego wszystkiego, co mogłoby zostać uznane za przejaw stylistycznego czy kompozycyjnego nadmiaru. Ta strategia – dyscyplinująca styl, kiełznająca pokusę „nadaktywnej" retoryki – była, jak o tym świadczą liczne autotematyczne wypowiedzi, założeniem świadomym. Klemperer zamierzał „obserwować, wszystko i do końca, notować nie pytając, czy uda się kiedykolwiek wykorzystać notatki" (zapis z 17 stycznia 1942).

Przejmująca jest ta, nagle odkryta, niewspółmierność egzystencji i literatury, i szerzej – intelektualnej aktywności, wypowiadającej się w słowie. To nowy wątek, którego na próżno szukać w *LTI*. W *Dziennikach* ujawniają się obszary doznań, w zetknięciu z którymi uprawiane przez Klemperera dyskursy ponoszą klęskę. Należy do nich przede wszystkim motyw ciała jako źródła bólu. Cierpienie fizyczne staje się tematem *Dzienników*, ich, szczególnego rodzaju, centralnym (obok problemów języka) „filozofemem". Dojmująca obecność ciała, doświadczanego przez głód (*Hunger, der buchstäblich weh tut* [głód, który dosłownie sprawia ból]), zimno, nieludzkie zmęczenie, tworzą fenomen, który nie pozwala wytłumaczyć się do końca historią, zredukować do niej. Historia użycza „formy", odbudowuje cierpienie, które zawsze będzie doznaniem bardziej elementarnym, niezapośredniczonym przez język, rozum, ideologię.

Wydaje się, że to najcenniejszy, najbardziej rewelatorski wątek *Dzienników* – docieranie do „samego siebie, którego nie znam, o którym nie wiem". Intelektualista, badacz literatury francuskiego oświecenia, ale i współczesny liberał, „człowiek oświecenia"[2] zostaje zmuszony do przedefiniowania pojęcia egzystencji. Jej nowa, poszerzona formuła obejmuje szczególne doświadczenie cielesności. Ciało, które boli,

---

[2] O tradycji oświecenia jako formacji myślowej, z którą utożsamiał się Victor Klemperer, por.: G. Jackel *Der tapfere Zeuge*, „Neue deutsche Literatur" 1995 nr 6, s. 192.

przestaje być wrogiem śmiertelnym świadomości, przeciwnie – otwiera dostęp do utajonego „ja", do inaczej pojętej podmiotowości.
Jeden z dominujących w obrębie *Dzienników* nurtów tematycznych można więc określić jako – dokonywaną na wielu poziomach – próbę samookreślenia w warunkach krańcowych, pod ciśnieniem okrutnych, ekstremalnych okoliczności. Stałym wątkiem, przenikającym *Dzienniki* od pierwszych do ostatnich niemal stron, jest proces dramatycznego przewartościowywania etnicznej i kulturowej tożsamości. Wśród współtowarzyszy Klempererów w „domu żydowskim" znalazło się małżeństwo Bruck, o którym autor dziennika pisze: *sie waren leidenschaftlich deutsch*. Namiętna niemieckość, namiętność bycia Niemcem były także udziałem (a raczej losem) autora *LTI*. W dziennikach jest sporo fragmentów świadczących o tym, jakim upokorzeniem były dla Klemperera – ewangelickiego konwertyty, pruskiego weterana pierwszej wojny światowej – „odosobnienie", przymus noszenia gwiazdy i dopisywania do swojego nazwiska imienia Israel.
Klemperer nie tylko czuje się Niemcem: wstydzi się za Niemców, uważa nazizm za zjawisko z gruntu obce niemieckiej tradycji i kulturze. Dopiero z czasem – „kosmopolityczny i wolteriański" – Klemperer zaczyna mówić o głębokim poczuciu wspólnoty ze społecznością Żydów. Czyta klasyków myśli i historiografii żydowskiej: Martina Bubera, Theodora Herzla, Franza Rosenzweiga, Ismara Elbogena.
Była już mowa o ascetycznym, surowym ukształtowaniu językowym *Dzienników*. Nie znaczy to jednak, że brakuje w nich wyznaczników, które porządkowałyby, strukturyzowały akt lektury. Nieregularny rytm i porządek nadają – jak się wydaje – diariuszowej narracji fragmenty, sygnowane znakiem LTI (lub jego odpowiednikami: „Sprache des Dritten Reiches", „Linqua Tertii Imperis"). Dopiero w dziennikach, na tle wyczerpującej relacji z życia w państwie totalitarnym, widać wyraźnie, czym była idea napisania studium o języku Trzeciej Rzeszy – projektem obliczonym na ratowanie duchowej niezależności w sytuacji egzystencjalnego zniewolenia. Warsztat filologa stwarzał szansę obiektywizacji jednostkowego doświadczenia, wyjścia poza, zniekształcającą jasność widzenia, perspektywę ofiary. Dzięki temu nawet uciążliwe rewizje gestapo można było wykorzystać jako okazje do zbierania „osobliwego" materiału badawczego. Klemperer z perwersyjną pieczołowitością notuje w dzienniku wyzwiska, które padają w czasie najść gestapowców (*Schwein, Judenschwein, Sau, Miststück*), traktując je nie w kategoriach opresji, osobistego upokorzenia, ale właśnie jako przejaw „choroby" języka, jako znak znieprawienia kultury.
Rekompensując sobie przymusową bezczynność, Klemperer krok po kroku zdaje relację z tego, jak skażona świadomość przekłada się na

stan skażenia języka. Dziś jego konstatacje utraciły walor rewelacji, ciągle jednak imponują jeszcze celnością sądów, przenikliwością interpretacji, jakiej poddano „zebrany materiał". Z cząstkowych opisów „skaz języka" wyłania się obraz – by przywołać trafną formułę Michała Głowińskiego – „dyskursu rytualnego", który steruje zachowaniami językowymi jego użytkowników. Wedle autora *LTI* manipulacja doskonała to krańcowe uprzedmiotowienie aktu mówienia, poddanie się działaniu „języka, który składa słowa i mówi za ciebie". Użytkownik języka Trzeciej Rzeszy nie mówi, ale „jest mówiony". Nie dokonuje s e l e k c j i – j e s t s k a z a n y na usztywnione, nieselektywne istnienie w języku.

„Retoryka opresji", „retoryka egzekucji" pojawia się w niniejszym omówieniu nieprzypadkowo. *Dzienniki* każą raz jeszcze przemyśleć znaczenie motta do *LTI* o mowie, która jest „czymś więcej niż krew". Wymowa owego motta daleka jest od oświeceniowej idei „mowy rozumnej", języka pojmowanego jako instrument racjonalizacji świata. Język, który jest „czymś wiecej niż krew" – określa, warunkuje na poziomie elementarnym – jest bardziej pierwotny niż nie tylko rozum, ale i to wszystko, co mieści się w horyzoncie ludzkiego doświadczenia. Nie jest funkcjonalnym narzędziem, kontrolowanym przez mówiącego; to raczej dyskurs sprawuje władzę nad mówiącym. Ostateczną konsekwencją, wynikającą z lingwistycznego projektu Klemperera, wydaje się – bliskie współczesnemu, poststrukturalistycznemu myśleniu o języku – obnażenie iluzji mówiącego podmiotu, który w myśl antropologii kartezjańskiej, stanowił sens, był rozumnym centrum mowy.

Jeśli przyjmiemy, że istota doświadczenia duchowego Klemperera sytuuje się gdzieś na przecięciu naszkicowanych wyżej wątków: poszukiwania własnej tożsamości i refleksji nad językiem, wówczas wcale nie taką znów „interpretacyjną ekstrawagancją" wyda się czytanie *Dzienników* wespół z esejem Jacques'a Derridy *Edmond Jabé i kwestia księgi*. W szkicu tym autor *Glas* definiuje „doświadczenie żydowskie" (w przeciwieństwie do doświadczenia i języka „sokratejskiego") jako zgodne z przeświadczeniem zakładającym, że „istnieć to znaczy istnieć w księdze"[3]. Ten, kto chce dotrzeć do istoty „ludzkiego", do jądra egzystencji, musi rozpoznać reguły tego, co językowe, gramatyczne. Egzystencja objawia się tylko poprzez egzegezę, w akcie „bycia-mówienia". „Byt jest gramatyką"[4].

---

[3] Cyt. według: J. Derrida *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. Main 1989, s. 117.

[4] Tamże, s. 118.

W tym kontekście wydają się znaczące ponawiane nieustannie w dziennikowych zapiskach deklaracje o pisaniu, opisywaniu świata jako „życiowej misji", „obowiązku", „profesji" (*der Pflicht zu schreiben, es ist meine Lebensaufgabe, mein Beruf*, zapis z dn. 31 stycznia 1942). Pisanie jest elementarnym odruchem egzystencjalnym, w sensie nie-metaforycznym „gestem życiodajnym", podtrzymującym i fundującym istnienie. Nie mniej istotny jest typograficzny układ tekstu dziennika, w którym zapiski sygnowane skrótem „LTI" nie zostały w żaden szczególny sposób wyróżnione w stosunku do pozostałych fragmentów. Zdarzenia egzystencji towarzyszą zdarzeniom w obrębie języka, a raczej obie sfery „dziania się" przenikają się, tworząc pole zjawisk o wspólnym statusie istnienia.
Klemperera z bohaterem Derridiańskiego studium zdaje się łączyć predylekcja do ontologizacji refleksji nad językiem. Opis degeneracji słów, formuł językowych jest zarazem opowieścią o autokompromitacji pewnej formacji kulturowej, pewnego projektu duchowości, który nie potrafił obronić się przed inwazją myślowego i językowego kiczu. Pęknięcie sięga od słowa do świata, od niesmacznego, ale w miarę jeszcze „niewinnego" *Verjudung*, którym uzasadniano czystki na niemieckich uczelniach, do masowych deportacji do Oświęcimia i Theresienstadt.

Aleksandra Ubertowska

Literatura emigracyjna w krajowych bibliografiach literackich

Polskość jest jedna – pisał 7 maja 1959 r. prof. Stefan Vrtel-Wierczynski do Marii Danilewiczowej[1]. – Dlatego też w *Polskiej Bibliografii Literackiej* pragniemy dać obraz polskiej jedności bibliograficznej w dziedzinie życia literackiego w kraju i za granicą. Pani Mario, byłbym Pani wdzięczny i zobowiązany za rozważenie tego projektu i doniesienie, czy w ogóle jest to możliwe do zrealizowania. Sądzę, że Biblioteka Polska, która ma liczne

[1] Brudnopis listu datowanego Poznań 7 V 1959 r. w Archiwum PAN Oddział w Poznaniu.

W tym kontekście wydają się znaczące ponawiane nieustannie w dziennikowych zapiskach deklaracje o pisaniu, opisywaniu świata jako „życiowej misji", „obowiązku", „profesji" (*der Pflicht zu schreiben, es ist meine Lebensaufgabe, mein Beruf*, zapis z dn. 31 stycznia 1942). Pisanie jest elementarnym odruchem egzystencjalnym, w sensie nie-metaforycznym „gestem życiodajnym", podtrzymującym i fundującym istnienie. Nie mniej istotny jest typograficzny układ tekstu dziennika, w którym zapiski sygnowane skrótem „LTI" nie zostały w żaden szczególny sposób wyróżnione w stosunku do pozostałych fragmentów. Zdarzenia egzystencji towarzyszą zdarzeniom w obrębie języka, a raczej obie sfery „dziania się" przenikają się, tworząc pole zjawisk o wspólnym statusie istnienia.
Klemperera z bohaterem Derridiańskiego studium zdaje się łączyć predylekcja do ontologizacji refleksji nad językiem. Opis degeneracji słów, formuł językowych jest zarazem opowieścią o autokompromitacji pewnej formacji kulturowej, pewnego projektu duchowości, który nie potrafił obronić się przed inwazją myślowego i językowego kiczu. Pęknięcie sięga od słowa do świata, od niesmacznego, ale w miarę jeszcze „niewinnego" *Verjudung*, którym uzasadniano czystki na niemieckich uczelniach, do masowych deportacji do Oświęcimia i Theresienstadt.

Aleksandra Ubertowska

Literatura emigracyjna w krajowych bibliografiach literackich

Polskość jest jedna – pisał 7 maja 1959 r. prof. Stefan Vrtel-Wierczynski do Marii Danilewiczowej[1]. – Dlatego też w *Polskiej Bibliografii Literackiej* pragniemy dać obraz polskiej jedności bibliograficznej w dziedzinie życia literackiego w kraju i za granicą. Pani Mario, byłbym Pani wdzięczny i zobowiązany za rozważenie tego projektu i doniesienie, czy w ogóle jest to możliwe do zrealizowania. Sądzę, że Biblioteka Polska, która ma liczne

[1] Brudnopis listu datowanego Poznań 7 V 1959 r. w Archiwum PAN Oddział w Poznaniu.

i ożywione kontakty z innymi ośrodkami emigracji polskiej byłaby najbardziej powołana, by taką organizację ujęła w swoje ręce i akcją pokierowała. Nam tak chodzi o współpracę bibliograficzną i zapewnienie *Polskiej Bibliografii Literackiej* pełnego – o ile możności – materiału literackich poloniców zagranicznych. O jedność bibliograficzną, którą reprezentował już w swej bibliografii Karol Estreicher. Idźmy w jego ślady.

Maria Danilewiczowa, pełniąca w tym czasie funkcję dyrektora Biblioteki Polskiej w Londynie, podzielała stanowisko Wierczyńskiego, gdy chodzi o jedność literatury polskiej w kraju i na Obczyźnie, czemu dała wyraz w 1976 r. w odpowiedzi na ankietę londyńskiego „Pamiętnika Literackiego" pt. *Jedna czy dwie polskie literatury*, stwierdzając dobitnie: „Jedna. Inaczej myślą tylko cenzorzy i celnicy w PRL". W liście do Wierczyńskiego zastrzegała się, iż mogą zaistnieć trudności spowodowane brakiem „rąk do pracy", ale prosiła o przysłanie instrukcji precyzującej wyraźnie zakres bibliografii i sposób sporządzania opisów[2].

Pomysł Wierczyńskiego pozostał w sferze projektów, ma on jednak istotne znaczenie jako świadectwo stanowiska wybitnych historyków literatury a zarazem bibliografów w czasie, gdy cenzura PRL, będąca narzędziem polityki państwa totalitarnego, czyniła wszystko, aby nie dopuścić literatury emigracyjnej do świadomości społecznej; nie wydawano dzieł pisarzy emigracyjnych, czasopisma emigracyjne pozbawiono debitu komunikacyjnego, a teksty poświęcone autorom emigracyjnym, z wyjątkiem publicystycznych inwektyw, nie były drukowane. Powstaje pytanie, jak przedstawiają się, jeśli chodzi o informacje dotyczące literatury emigracyjnej, przygotowane w tej sytuacji w kraju opracowania bibliograficzne służące badaniom nad współczesną literaturą polską: bieżąca „Polska Bibliografia Literacka", której 43 roczniki obejmują lata 1944/1945 – 1986 (dwa dalsze w druku), retrospektywna *Literatura polska i teatr w latach II wojny światowej* oraz kompendia biobibliograficzne: *Słownik współczesnych pisarzy polskich* w dwu seriach i będący w trakcie opracowywania słownik *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*. W jakim stopniu możliwe było zrealizowanie przyjętego w nich założenia jedności literatury polskiej bez względu na miejsce publikacji utworów, nieograniczonego zasięgu terytorialnego i traktowania literatury emigracyjnej analogicznie do literatury krajowej?

Zainteresowanym literaturą i kulturą współczesną, którzy korzystają z wymienionych opracowań, należy się wyraźna odpowiedź.

---

2 List datowany Londyn 8 VI 1959 r., jw.

* * *

Prace nad „Polską Bibliografią Literacką (PBL)"[3] zostały rozpoczęte w jesieni 1948 r. Było to pierwsze wielkie przedsięwzięcie bibliograficzne nowo utworzonego w Warszawie (pod dyrekcją Stefana Żółkiewskiego) Instytutu Badań Literackich, do którego zadań miało należeć – obok rozwijania badań z zakresu teorii i historii literatury (mających zresztą na celu zreformowanie polonistyki przez wprowadzenie metody marksistowskiej) – stworzenie warsztatu bibliograficznego odpowiadającego potrzebom współczesnej nauki o literaturze. Oparcie instytucjonalne posiadało dla realizacji tego zadania znaczenie fundamentalne, gdyż po raz pierwszy w dziejach bibliografii literackiej dawało szansę zorganizowania prac zespołowych prowadzonych przez wyspecjalizowanych pracowników i zrealizowania postulatów wysuwanych w tym zakresie przez środowisko polonistyczne od początku XX wieku. Kierownikiem specjalnie utworzonej pracowni w Poznaniu został prof. Stefan Vrtel-Wierczyński, w latach dwudziestych twórca koncepcji bibliografii bieżącej. Zaproponowane przez niego założenia, po rozważeniu w gronie składającym się z wybitnych historyków literatury: prof. prof. Romana Pollaka, Zygmunta Szweykowskiego, Tadeusza Mikulskiego, Wacława Kubackiego i bibliografów doc. Adama Bara i Piotra Grzegorczyka, zostały zaakceptowane przez dyrekcję Instytutu, w której największym orędownikiem bibliografii był prof. Kazimierz Budzyk.

„Polska Bibliografia Literacka" o zakresie obejmującym trzy dziedziny: literaturę, naukę o literaturze i teatr, zaplanowana była od początku jako punkt wyjścia dla wszelkich poszukiwań badawczych nie tylko prowadzonych aktualnie, ale także mogących stać się przedmiotem studiów w przyszłości, dziełem podstawowym dla innych bibliografii specjalnych o mniejszym zakresie: osobowych, poszczególnych tematów i zagadnień. Jeżeli chodzi o gatunki piśmiennicze, miała obejmować przede wszystkim całą twórczość literacką rozumianą bardzo szeroko (również reportaże, wspomnienia, felietony, gdy autorami byli bardziej znani pisarze), nadto krytykę literacką, prace naukowe z zakresu literaturoznawstwa. Zakładano, iż będzie stanowić pełną dokumentację polskiego życia literackiego i teatralnego w kraju i poza jego granicami. Jej zasięg wydawniczo-formalny z założenia był nieograniczony;

---

[3] *Polska Bibliografia Literacka* [roczniki 1944-1986]. Oprac. zespół poznańskiej Pracowni Bibliograficznej IBL PAN pod kierunkiem S. Vrtel-Wierczyńskiego [do 1963], Wrocław, Ossolineum 1954-1960, od 1962 Łódź, PWN. IBL PAN.

rejestracją zamierzano objąć nie tylko książki (druki zwarte), ale także publikacje niesamoistne wydawniczo: drukowane w wydawnictwach zbiorowych i w polskich czasopismach ukazujących się w kraju i za granicą, a także w periodykach obcych zawierających polonica. Dobór czasopism, których zawartość miała być opracowywana z autopsji, nie ograniczał się przy tym do kwartalników, miesięczników i tygodników, ale uwzględniał także ważniejsze dzienniki.

Stojąc na stanowisku jedności literatury polskiej nie wyodrębniano literatury emigracyjnej. W wykazie źródeł wszystkie tytuły czasopism podawano w układzie alfabetycznym, podobnie systematyzowano wykazy antologii i hasła osobowe. Tylko w dziale *Życie literackie* wprowadzono poddział: *Życie literackie na emigracji* (od rocznika 1966 *Życie literackie polskie za granicą*).

Prowadzone od listopada 1948 r. prace nad bieżącym rocznikiem PBL natrafiły na ogromne trudności. Nie było w tym czasie jeszcze żadnych źródeł bibliograficznych dotyczących wydawnictw emigracyjnych. Wydawnictwa z państw niesocjalistycznych docierały do bibliotek w kraju, w tym do Biblioteki Narodowej, bardzo rzadko i całkowicie przypadkowo, co uniemożliwiało ich skompletowanie i dokonanie opisu zawartości literackiej. A po ukończeniu maszynopisu w czerwcu 1950 r. rozpoczęło się cenzurowanie tekstu w dwu instytucjach: wewnątrz Instytutu, jako odpowiedzialnego za przygotowanie bibliografii, i w Urzędzie Kontroli Prasy we Wrocławiu (wydawcą PBL było w tym czasie Ossolineum)[4]. Cenzurowanie to trwało cztery lata, w czasie których decyzje były wielokrotnie zmieniane a tekst coraz bardziej przycinany. Początkowo zażądano usunięcia wszystkich pozycji odnoszących się do czterdziestu pisarzy emigracyjnych, którzy 24 sierpnia 1947 r. podpisali uchwałę Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie o niedrukowaniu utworów w prasie krajowej. Kolejne zapisy dotyczyły Witolda Gombrowicza, Józefa Łobodowskiego, Zofii Kossak, przebywających na emigracji, a także „skompromitowanych" pisarzy, którzy dopiero w latach późniejszych zdecydowali się opuścić Polskę, jak np. Czesław Miłosz w 1951 r. W 1952 r. nakazano usunięcie dalszych kilkudziesięciu opisów poszczególnych utworów, w większości pisarzy emigracyjnych, m.in. Marii Kuncewiczowej, Aleksandra Janty-Połczyńskiego. Zabiegi Wierczyńskiego, który jak mógł, starał się bronić integralności tekstu bibliografii, nie dawały rezultatów. Rocznik 1948 ukazał się ostatecznie w 1954 r. Z twórczości pisarzy przebywa-

[4] Por.: K. Tokarz *Cenzura w „Polskiej Bibliografii Literackiej"*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, Warszawa 1992, s. 239-250.

jących na emigracji pozostały jedynie opisy wydanych w kraju dwu książek Antoniego Marczyńskiego, wznowienia dokonanej przez Mariana Hemara adaptacji tekstu Disney'a *Trzy małe świnki* oraz utworów, opublikowanych w krajowych czasopismach, autorstwa Andrzeja Bobkowskiego, Andrzeja Chciuka, Zbigniewa Grabowskiego, Antoniego Gronowicza, Marii Pawlikowskiej, Artura Międzyrzeckiego, Mariana Pankowskiego, Jerzego Pietrkiewicza, Józefy Radzymińskiej.

Zasady selekcji zastosowanej w roczniku 1948 obowiązywały w roczniku 1947 wydanym w 1956 r. (sam proces wydawniczy trwał w tym czasie co najmniej dwa lata). Dopiero zmiany po wydarzeniach Października 1956 r. pozwoliły w kolejnych rocznikach, pomimo iż opracowywanie ich było bardzo zaawansowane, na wprowadzenie opisów emigracyjnych druków zwartych (głównym źródłem informacji był wydany w 1954 r. w Londynie pierwszy tom *Bibliografii druków polskich i Polski dotyczących po 1 września 1939 r.* (za lata 1939-1951) autorstwa Janiny Zabielskiej. W roczniku 1944/1945 wydanym w 1957 r. uczyniono to w *Dodatku*, który obok książek objął również utwory drukowane w czterech czasopismach emigracyjnych: „Droga i Prawda", (Szwajcaria), „Na Szlaku Kresowej" (Włochy), „Nowa Polska" (Londyn), „Poradnik dla Pracowników Świetlic Żołnierskich" (Londyn); w roczniku *1949* wydanym w 1958 r. w *Dodatku za lata 1944-1949*, w którym wprowadzono uzupełnienia w zakresie druków zwartych wydanych na emigracji w latach 1947-1948, a także utwory pisarzy emigracyjnych w czasopismach krajowych skreślone wcześniej w odpowiednich rocznikach. W roczniku 1946 opracowywanym najpóźniej, a wydanym w 1958 r., udało się jeszcze wprowadzić książki opublikowane na emigracji do zrębu głównego bibliografii.

Rzeczywista odwilż dla PBL rozpoczęła się w połowie 1956 r. gdy w dyrekcji IBL (dyrektorem od 1953 r. był prof. Wyka), zdecydowano, iż od rocznika 1956 nie będzie dokonywana w Instytucie żadna cenzura (chcąc utrzymać bieżący charakter bibliografii postanowiono odłożyć opracowywanie roczników 1950-1955 na czas późniejszy). Uznano także, iż PBL powinien obejmować zawartość wszystkich dostępnych w kraju czasopism emigracyjnych, a nazwiska pisarzy przebywających na emigracji nie będą eliminowane.

W rezultacie w roczniku 1956 wydanym w 1960 r. udało się uwzględnić obok książek również opracowaną z autopsji zawartość literacką następujących czasopism emigracyjnych: wydawanych w Londynie: „Rocznika Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie", miesięcznika „Robotnik", dwutygodnika „Jutro Polski", tygodników „Orzeł Biały" i „Wiadomości", „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza"; wydawanych w Paryżu: miesięczników „Horyzonty" i „Kultura", tygodnika

„Syrena", wychodzących 3 razy w tygodniu „Wiadomości – Les Nouvelles" oraz tygodników „Głos Ludowy" (Detroit) i „Związkowiec" (Toronto), kwartalnika „The Polish Review" (Nowy Jork).
Pomimo iż rozluźnienie cenzury nie trwało długo, to notowanie w następnych rocznikach PBL wydawnictw emigracyjnych nie było w zasadzie kwestionowane przez cenzurę, z wyjątkiem tekstów krytycznych wobec ideologii marksistowsko-leninowskiej oraz wobec ZSRR. Istotną rolę w tej decyzji odegrał fakt, iż PBL należało do wydawnictw informacyjnych bardzo specjalistycznych, a nakład od połowy lat sześćdziesiątych został ograniczony do ok. siedmiuset egzemplarzy.
Liczba czasopism emigracyjnych docierających do Biblioteki Narodowej rosła z biegiem lat. Najczęściej jednak nie były to komplety, a luki dochodziły do pięćdziesięciu procent. Zespół PBL z ogromnym zaangażowaniem opracowywał zawartość literacką nawet poszczególnych numerów. Starano się zdobywać uzupełnienia na podstawie egzemplarzy prywatnych przemycanych do kraju lub w czasie prywatnych wyjazdów zagranicznych. Tytuły opracowanych czasopism emigracyjnych wraz z informacją o wykorzystanych numerach podawano w *Spisie źródeł bibliograficznych* w każdym roczniku.
Dopuszczenie do PBL materiałów z czasopism emigracyjnych nie oznaczało jednak, że Urząd Kontroli Prasy zaprzestał ingerencji w tekst bibliografii. Niestety nie zachował się rejestr skreśleń dokonanych przez cenzurę w poszczególnych rocznikach. Przykładem mogą być ingerencje cenzury w roczniku 1968, w którym, gdy chodzi o pisarzy emigracyjnych, usunięte zostały: tytuły poszczególnych wierszy Kazimierza Wierzyńskiego z tomu *Czarny polonez* (wyd. w Paryżu), artykuł Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Pół miliona żołnierzy przeciw 2000 słów* (ogłoszony w numerze specjalnym „Kultury", poświęconym wydarzeniom w Czechosłowacji), utwór Stanisława Wygodzkiego *Czechosłowacja* („Na Antenie" nr 66).
Ingerencji cenzury było w każdym roczniku PBL od kilku do kilkunastu. Zdarzało się, iż po interwencjach w wyższych instancjach Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk przywracano niektóre opisy. Bez względu jednak na ilość skreśleń podważały one zaufanie do całej publikacji, tym bardziej, iż cenzura stosując zasadę zacierania śladów, nie wyrażała zgody na pozostawianie w ich miejscu pustych numerów czy wprowadzanie trzech kropek w nawiasie kwadratowym.
Ostatnim rocznikiem PBL opracowanym pod kontrolą cenzury był rocznik 1984 ukończony w 1987 r., a wydany w 1993 r. Od rocznika 1985 zredagowanego już po przemianach demokratycznych można było wreszcie, utrzymując dotychczasowy zakres i zasięg bibliografii, zrealizować w pełni przyjęte od początku zasady doboru materiałów i uwzglę-

dniać nie tylko wszystkie publikacje emigracyjne, ale także wydawnictwa drugiego obiegu.

* * *

Większą szansę objęcia możliwie całej literatury polskiej miała natomiast bibliografia retrospektywna *Literatura polska i teatr w latach II wojny światowej* [5], przygotowywana w planie naukowym IBL w latach siedemdziesiątych. W tym przypadku zresztą określenie „literatura emigracyjna" winno być zastąpione przez „literatura na Obczyźnie". Zarówno pisarze, którzy w znacznej liczbie około stu (jeżeli liczyć tylko tworzących już w dwudziestoleciu międzywojennym), jak i odbiorcy w liczbie paru milionów, znaleźli się przecież poza krajem, albo uchodząc przed wrogiem, aby w dużym procencie kontynuować walkę z Niemcami na innych frontach, albo zmuszeni opuścić kraj nie z własnej woli: jako żołnierze osadzeni w obozach jenieckich czy cywile zamknięci w obozach koncentracyjnych lub wywiezieni do łagrów.

Praca nad gromadzeniem materiałów opublikowanych na Obczyźnie przebiegała odmiennie aniżeli miało to miejsce przy PBL. W ciągu trzydziestu lat, jakie upłynęły od zakończenia wojny, w bibliotekach krajowych, zwłaszcza w Bibliotece Narodowej, zgromadzone zostały znaczne zbiory czasopism z lat 1939-1945. Nadto, co miało zasadnicze znaczenie, autorki bibliografii dzięki stypendiom zagranicznym, zwłaszcza Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku, mogły przeprowadzić wielomiesięczną kwerendę w zbiorach Biblioteki Polskiej w Londynie, Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. W. Sikorskiego w Londynie i Glasgow, Biblioteki Polskiej w Paryżu, Biblioteki Watykańskiej i biblioteki przy kościele św. Stanisława w Rzymie oraz Polskiego Instytutu Naukowego i Instytutu Józefa Piłsudskiego w Nowym Jorku. Kontakty z uczestnikami polskiego życia literackiego na Zachodzie pozwoliły przy tym na rozwiązanie wielu pseudonimów a nawet na ustalenie autorstwa niektórych utworów anonimowych.

Bibliografia wydana w latach 1983-1986 stanowi, jeśli chodzi o literaturę na Obczyźnie, możliwie kompletny rejestr książek i broszur (wydanych do końca 1945 r.) oraz utworów opublikowanych w ponad trzystudwudziestu czasopismach polskich wychodzących na wszystkich

---

[5] J. Czachowska, M. K. Maciejewska, T. Tyszkiewicz *Literatura polska i teatr w latach II wojny światowej*, t. 1-3, Wrocław Ossolineum 1983-1986, IBL PAN.

kontynentach od 1 IX 1939 r. do 8 V 1945 r., o różnej częstotliwości do dzienników włącznie, a także w jednodniówkach, kalendarzach i drukach ulotnych. Zawiera opisane z dużą szczegółowością wszystkie teksty literackie (nie pomijając nawet cytatów i mott z dzieł wybitnych pisarzy), w tym bardzo bogatą w czasie wojny twórczość samorodną, specyficzny rodzaj twórczości ludowej, związaną z aktualnymi wydarzeniami i przeżyciami, publikowaną najczęściej anonimowo lub pod pseudonimami. Nadto uwzględnia wszystkie artykuły, a nawet drobne notki dotyczące życia literackiego i teatralnego w skupiskach Polaków, rozrzuconych po całym świecie. W ogólnej liczbie ok. 20 000 opisów osiemdziesiąt procent dotyczy literatury na Obczyźnie. Ingerencja cenzury, która okres II wojny światowej traktowała zapewne jako zamierzchłą historię, była tylko jedna: skreślono część tytułu wiersza Wierzyńskiego *Na zajęcie Warszawy przez Rosjan*, pozostawiając tylko *Na zajęcie Warszawy [...]* (utwór datowany 17 I 1945 r. ukazał się w nowojorskim „Tygodniku Polskim" 1945 nr 4).

* * *

Losy słowników bibliograficznych dotyczących współczesnych pisarzy polskich, w tym pisarzy przebywających po wojnie na emigracji, były bardziej skomplikowane[6].

Pierwsza realizacja przygotowana w latach 1950-1952 w postaci piątego tomu nowej edycji *Literatury polskiej* Gabriela Korbuta, obejmująca pisarzy, których twórczość rozwijała się w okresie 1914-1939 (470 haseł w tym 38 pisarzy emigracyjnych) spotkała się z bardzo ostrą krytyką czynników politycznych: przedstawicieli Wydziału Historii Partii KC PZPR, Instytutu Kształcenia Kadr Naukowych oraz Biura Działu Oświaty i Kultury Prezydium Rady Ministrów. Zażądali oni zgodnie usunięcia pisarzy „reakcyjnych", zwłaszcza przebywających na emigracji, pomimo iż informacje dotyczące okresu po 1939 r. były w tych hasłach minimalne ze względu na brak źródeł bibliograficznych i niemożność skontaktowania się z pisarzami, jak to miało miejsce w przypadku pisarzy krajowych.

Ponieważ czynniki polityczne postulowały „ustawianie ideologiczno-oceniające" wszystkich haseł, a Komitet Redakcyjny i dyrektor Instytutu Badań Literackich prof. Kazimierz Wyka bronili faktograficznego

---

[6] J. Czachowska *Zmagania z cenzurą słowników i bibliografii literackich w PRL*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, Warszawa 1992, s. 214-236.

ujęcia życiorysów, debaty przeciągnęły się do 1956 r., kiedy to w zmienionej sytuacji politycznej można było przystąpić do opracowywania nowej wersji słownika, uzupełnionej o hasła pisarzy, którzy debiutowali do roku 1950, m.in. o około czterdziestu nowych haseł pisarzy emigracyjnych. Do wszystkich tzn. do ok. osiemdziesięciu pisarzy rozesłano ankietę, prosząc o dane biograficzne oraz dotyczące twórczości po 1939 r., a zwłaszcza współpracy z czasopismami. Odpowiedziało na nią wielu adresatów, m.in. Jan Brzękowski, Maria Czapska, Marian Czuchnowski, Ferdynand Goetel, Kazimierz Wierzyński, Józef Wittlin. Do tych, którzy na ankietę nie odpowiedzieli, starano się dotrzeć w latach następnych, przesyłając teksty haseł z prośbą o uwagi i uzupełnienia; w ten sposób uzyskano odpowiedzi od Zbigniewa Grabowskiego, Michała Pawlikowskiego, Zygmunta Nowakowskiego, Beaty Obertyńskiej, Tymona Terleckiego i innych.

Słownik współczesnych pisarzy polskich[7], w którym każde hasło, zachowując strukturę korbutową, składało się z faktograficznego biogramu, bibliografii twórczości i opracowań, gotowy był do druku na początku lat sześćdziesiątych. Pomimo iż zgodnie z odgórnymi decyzjami miał zostać wydany w niskim nakładzie (2500 egzemplarzy) i być rozprowadzany wyłącznie w drodze sprzedaży zamkniętej, stał się obiektem szczególnych ingerencji cenzury. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie zażądał wprowadzenia w życiorysach trzynastu pisarzy emigracyjnych informacji o ich wrogim stosunku do PRL, a w kilku przypadkach o działalności antykomunistycznej, uzależniając od tego uwzględnienie tych haseł w *Słowniku*. Po długich pertraktacjach w urzędzie na Mysiej dodane zostały (zawsze na końcu biogramów) zdania np. „W swojej publicystyce występuje przeciw PRL" (Czesław Miłosz), „Brał udział w propagandowych akcjach antykomunistycznych" (Tadeusz Nowakowski), „W całej swej twórczości wyraża tendencje antykomunistyczne" (Sergiusz Piasecki), „Na emigracji odszedł od dawnych przekonań" (Marian Czuchnowski). Cenzor zażądał nadto przeformułowań w tekście biogramów, np. zastąpienia szczegółowych danych o martyrologii w ZSRR eufemizmem: „W czasie II wojny światowej przebywał w ZSRR". W zestawieniach twórczości skreślone zostały opisy kilku pozycji, m.in. w haśle Józefa Czapskiego *Na nieludzkiej ziemi* (Paryż 1949), a w haśle Józefa Kisielewskiego publikacji zbiorowej *Dlaczego nie wracamy. Głos pisarzy polskich w wolnym świecie* (Londyn 1956).

---

[7] *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, oprac. zespół pod kierunkiem E. Korzeniewskiej, t. 1-4, Warszawa PWN, 1963-1966. IBL PAN.

Wydany w latach 1963-1966 „Słownik" wymagał jak najszybszego uzupełnienia o hasła pisarzy debiutujących po 1950 r. W 1966 r. przystąpiono do prac nad drugą serią[8], która objęła 473 hasła pisarzy debiutujących w latach 1950-1965 lub, którzy debiutując wcześniej, rozwinęli twórczość dopiero w tym okresie, w tym 34 pisarzy emigracyjnych, należących w większości do generacji urodzonej w dwudziestoleciu międzywojennym, jak: Andrzej Chciuk, Bogdan Czaykowski, Adam Czerniawski, Zofia Romanowiczowa, Jan Rostworowski, Bolesław Taborski. Dzięki trzem tomom dzieła Zabielskiej, obejmującym okres do 1963 r., a przede wszystkim rocznikom PBL za lata 1950/1951-1970, dostępnym w czasie gromadzenia materiałów, możliwe stało się rozbudowanie danych w zestawieniach twórczości i opracowań, m.in. o publikacje w czasopismach wydawanych za granicą. Ingerencje cenzury, której decyzją zmniejszono nakład do 2000 egzemplarzy, były nie tak liczne jak w serii pierwszej, głównie ze względu na mniejsze zaangażowanie pisarzy, których hasła zostały opracowane, w działalność polityczną. Utrzymano zalecenie wprowadzenia zdań oceniających w trzech hasłach: Ryszarda Kiersnowskiego, poety i autora rewii, należącego do emigracji wojennej („Współpracował z prowadzonym przez Mariana Hemara kabaretem satyrycznym, występując przeciw PRL"), oraz w hasłach pisarzy, którzy opuścili kraj w latach późniejszych: Marka Hłaski („Współpracował z czasopismami zajmującymi wrogie stanowisko wobec PRL" – chodziło o paryską „Kulturę") i Leszka Kołakowskiego („Uczestniczy w akcjach propagandowych przeciwko PRL").

* * *

W 1989 r. rozpoczęte zostały prace nad nowym słownikiem bibliograficznym *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*[9], który ma objąć hasła pisarzy uwzględnianych w obu seriach *Słownika współczesnych pisarzy polskich* oraz nowe hasła pisarzy debiutujących po 1965 r. (łącznie ok. 2000 haseł, w tym ok. 200 dotyczących pisarzy przebywających stale poza krajem), doprowadzając informacje możliwie blisko daty ukazania się w druku. Słownik ten ma wreszcie szansę podawania informacji, które wcześniej nie mogły ukazać się

---

[8] *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej, t. 1-3, Warszawa PWN, 1977-1980, IBL PAN.

[9] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, oprac. zespół pod. red. J. Czachowskiej, A. Szałagan, t. 1-5 (A-M), Warszawa WSiP 1994-1997, IBL PAN.

w druku na skutek działań cenzury, a także autocenzury samych pisarzy. Przemilczali oni bowiem niekiedy fakty mogące rzutować na ich sytuację życiową: dotyczące pochodzenia społecznego, działalności polityczno-społecznej, np. losów wojennych, działalności konspiracyjnej, represji po 1945 r., działalności opozycyjnej. Możliwe stało się też wprowadzenie utworów publikowanych w drugim obiegu, ujawnienie pseudonimów, pod którymi pisarze krajowi drukowali utwory w wydawnictwach emigracyjnych.

* * *

Podsumowując: przedstawione bibliografie literackie i słowniki biobibliograficzne, opracowane w kraju w ciągu ostatniego półwiecza, to bardzo bogate, choć nie wolne od luk z powodu ingerencji cenzury w okresie PRL, wydawnictwa informacyjne, podstawowe dla badań nad całą polską literaturą oraz polskim teatrem po 1939 r. w kraju i poza jego granicami. Podobnych opracowań dotyczących wyłącznie literatury i teatru emigracyjnego brak. Szczególne miejsce, ze względu na charakter prymarny, zajmuje „Polska Bibliografia Literacka" licząca obecnie 36 tomów o łącznej objętości ponad 4000 arkuszy wydawniczych, której roczniki (z wyjątkiem 1944/1945-1949 opracowanych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych.) uwzględniają, również gdy chodzi o publikacje emigracyjne, obok druków zwartych zawartość literacką (opisaną z autopsji) czasopism dostępnych w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (por. załączone zestawienie).
Istotną rolę w realizacji wszystkich tych przedsięwzięć odegrało oparcie w Instytucie Badań Literackich PAN, uparte zabiegi o utrzymanie integralności tekstów oraz ogromne zaangażowanie zespołów autorskich.

Czasopisma polskie wydawane za granicą, w krajach niesocjalistycznych, których zawartość literacka została uwzględniona w „Polskiej Bibliografii Literackiej (1950/1951-1988)" *(roczniki bibliografii podano kursywą; w nawiasach ew. inne lata ukazuwania się czasopisma, objęte danym rocznikiem PBL)*

„Aneks" [kwart.], Uppsala, od 1977 Londyn – *1973-1979*, *1981*, *1984* [tu też: 1980, 1982, 1983], *1985-1988*;
„Antemurale" [rocz.], Rzym – *1954/55*, *1959-1962/63*, *1965-1972*, *1974/75-1980*, *1982*, *1983*, *1985*;

„Archipelag" [mies.], Berlin Zachodni – *1983*, *1984* [tu też 1983], *1985-1987*;
„Arka" [kwart.], Sztokholm – *1982* [tu 1980];
„Arkusz Biblioteki Polskiej", Londyn – *1960/61* [tu 1960];

„Biesiada Krzemieniecka" [wyd. niereg.], Londyn – *1977*, *1985*;
„Biesiada Krzemieniecka" [wyd. niereg.], Toronto – *1984* [tu 1982];
„Biuletyn. Koło Lwowian" [półrocz.], Londyn – *1974/75* [tu też 1973], *1976* [tu też 1975], *1977-1982* [tu też 1981], *1983-1988*;
„Biuletyn. Polski Ośrodek Społeczno-Kulturalny" [dwumies.], Londyn – *1982-1988*;
„Biuletyn Informacyjny. Polski Instytut Naukowy w Kanadzie i Biblioteka Polska", Montreal – *1984*;
„Biuletyn Informacyjny Stałej Konferencji Instytucji Kultury Polskiej na Zachodzie", Rapperswil – *1980*;
„Biuletyn Związku Pisarzy Polskich" [wyd. niereg.], Londyn – *1954/55* [tu 1955], *1971* [tu 1970];
„Books in Polish or relating to Poland" [mies., potem kwart.], Londyn – *1950/51* [z różnych lat], *1962/63* [tu 1963], *1964-1988*;

„Co Czytać, Paryż" – *1984-1986*;
„Collegium Polonorum" [wyd. niereg.], Rzym – *1984* [tu 1983/84], *1985* [tu 1985/86];

„Dodatek Tygodniowy «Ostatnich Wiadomości»", Mannheim – *1954/55*;
„Droga" [mies.], Londyn – *1954/55*;
„Droga" [kwart.], Paryż – *1965* [tu też 1964], *1966*;
„Dziatwa" [mies.], Londyn – *1952/53*, *1954/55*, *1967-1972* [tu też 1973], *1974/75* [tu też 1973], *1976-1982* [tu też 1981], *1983-1988*;
„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza", Londyn – *1950/51-1959*, *1962/63-1988*;
„Dziennik Związkowy, dod. niedzielny", Chicago – *1973*;

„Essays in Polish History and Culture", Toronto – *1986*;

„Forum de la Polonité", [mies.], Lille – *1982-1984*;
„Fotorama" [dwutyg.], Londyn – *1983*;

„Gazeta Niedzielna" [tyg.], Londyn – *1952/53*, *1954/55*, *1965-1988*;
„Głos" [dwutyg.], Londyn – *1952/53*, *1954/55*;
„Głos" [mies.], Nowy Jork – *1982*;

„Głos Kobiet" [dwumies.], Londyn – *1968-1988*;
„Głos Ludowy" [tyg.], Detroit – *1956*;
„Głos Nauczyciela" [kwart.], Chicago – *1987-1988*;
„Głos Polski" [tyg.], Buenos Aires – *1976-1988*;
„Głos Polski" [tyg.], Toronto – *1986-1988*;
„Goniec Karpacki" [wyd. niereg.], Londyn – *1971*, *1972*, *1974/75-1983*, *1985-1988*;
„Gwiazda Polarna" [tyg.], Stevens Point, Wisconsin (USA) – *1976-1985*;

„Horyzonty" [mies.], Paryż – *1956*, *1957*, *1959-1971*;

„Jedność" [kwart.], Sztokholm – *1976-1979*;
„Jutro Polski" [dwutyg.], Londyn – *1950/51-1957*, *1959-1960/61*, *1965-1988*;

„Kontakt" [mies.], Paryż – *1984* [tu też 1982, 1983], *1985-1988*;
„Kontynenty – Nowy Merkuriusz" [mies.], Londyn – *1959-1966*;
„The Kościuszko Foundation Newsletter", Nowy Jork – *1977* [tu 1976/77, 1977/78], *1978* [tu 1977/78];
„Kronika" [tyg.], Londyn – *1965-1971*;
„Kronika Historyczna Armii Krajowej. Zarząd Okręgu Koła AK w Stanach Zjednoczonych", Harwood Heights, Ill. – *1982* [tu 1980], *1985* [tu 1982];
„Kronika Rzymska" [mies.], Rzym – *1982-1988*;
„Kronika Tygodniowa – Głos Ludowy" [tyg.], Toronto – *1976-1988*;
„Krytyka" [kwart.], Londyn – *1982* [tu 1978/79, 1980, 1981], *1983*, *1984* [tu też 1982, 1983];
„Krzyk", Toronto – *1974/75*, *1976* [tu 1975];
„Ku Wolnej Polsce" [wyd. niereg.], Londyn – *1954/55*, *1971* [tu też 1970];
„Kultura" [mies.], Paryż – *1950/51-1988*;
„Kurier Polski" [tyg.], Buenos Aires – *1970*, *1971* [tu też 1972], *1973*, *1974/75* [tu 1973, 1974];

„Lewy Nurt" [wyd. niereg.], Londyn – *1971* [tu 1967/68, 1970];
„Libertas" [kwart.], Paryż – *1984-1988*;
„Listy do Polaków" [mies.], New Britain, Conn. (USA) – *1972-1984* [tu też 1982, 1983], *1985*;
„Lud" [tyg.], Kurytyba – *1977-1988*;

„Merkuriusz Polski – Życie Akademickie" [mies.], Londyn – *1954/55* [tu 1955], *1959*, *1962/63-1972*, *1974/75* [tu też 1973];
„Migrant Echo" [kwart.], San Francisco – *1972-1974/75*, *1977* [tu też 1976], *1978*, *1979* [tu też 1978], *1980*, *1981*;
„Młodzież" [mies.], Londyn – *1954/55* [tu 1954];
„Myśl Państwowa" [mies.], Londyn – 1954/55;
„Myśl Polska" [dwutyg.], Londyn – *1950/51-1954/55*, *1959*, *1960/61*, *1965-1984* [tu też 1982], *1985-1988*;

„Na Antenie", dod. do „Wiadomości", od 1974 do „Orła Białego" [mies.], Monachium, od 1965 Londyn – *1962/63-1980*;
„Nasz Znak" [mies.], Linköping (Szwecja) – *1960/61*;
„Nasza Gazetka" [mies.], Zurych – *1980-1988*;
„Nasza Rodzina" [mies.], Paryż – *1974/75*, *1978-1988*;
„Nasza Sprawa", Buenos Aires – *1954/55* [tu 1955];
„Nauka Polska na Obczyźnie", Londyn – *1954/55* [tu 1955];
„Niepodległość" [wyd. niereg.], Londyn – *1954/55* [tu 1955], *1972*, *1974/75*, *1976*, *1978-1980*, *1982-1988*;
„Notatnik Orański" [dwumies.], Oran – *1982*;
„Nowe Książki", Londyn – *1982* [tu też 1983/84], *1983* [tu 1983/84];
„Nurt" [dwumies.], Rockdale (Australia) – *1968*;

„Oblicze Tygodnia" [tyg.], Londyn – *1964*, *1965*;
„Oficyna Poetów" [kwart.], Londyn – *1966-1980*;
„Ogniwa" [mies.], Londyn – *1954/55*;
„Ogniwo", dod. do dziennika „Nowy Świat" [tyg.], Nowy Jork – *1959*;
„Opoka" [wyd. niereg.], Londyn – *1977*, *1978*, *1984*, *1987*, *1988*;
„Orzeł Biały", w 1960-1964 „Orzeł Biały – Syrena" [tyg., od 1964 mies.], Londyn – *1950/51-1988*;

„Pamiętnik Kijowski", Londyn – *1982* [tu 1980];
„Pamiętnik Literacki", Londyn – *1976*, *1978*, *1980-1988*;
„Pamiętnik Wileński", Londyn – *1972*;
„Po Prostu" [mies.], Chicago – *1974/75* [tu 1975];
„Po Prostu", San Diego – *1983*;
„Pogląd" [dwutyg.], Berlin Zachodni – *1986-1988*;
„Pokrzywy" [dwutyg., od 1953 mies.], Londyn – *1952/53*, *1954/55*;
„Polacy. Foto-Plotki" [kwart.], Londyn – *1974/75*;
„Polemiki" [półrocz.], Londyn – *1964* [tu też 1963], *1966-1969*, *1971*;
„The Polish American Studies" [półrocz.], Chicago – *1973-1988*;
„The Polish Review" [kwart.], Nowy Jork – *1956-1988*;
„Polonia" [tyg.], Chicago – *1971*, *1973* [tu też 1972], *1974/75-1977*;

„Polska w Europie" [mies.], Rzym – *1983*, *1984*;
„Polska Walcząca" [mies.], Nowy Jork – *1981*;
„Pomost" [kwart.], Chicago – *1982* [tu też 1980, 1981], *1983*, *1984*;
„Poradnik Kulturalno-Oświatowy" [mies.], Londyn – *1954/55*;
„Prąd" [mies.], Toronto – *1960/61* [tu 1961];
„Profil", Hamburg – *1976-1978*;
„Przegląd Polonii" [mies.], Glendale, Ca. (USA) – *1974/75* [tu 1975];
„Przegląd Polski" [kwart.], Londyn – *1984* [tu 1980];
„Przegląd Polski" [tyg.], Nowy Jork – *1981*, *1982*, *1986* [tu też 1985], *1987-1988*;
„Przegląd Polski" [dwumies.], Sao Paulo (Brazylia) – *1960/61*;
„Przegląd Polski Rady Polonii w Wielkiej Brytanii" [kwart.], Londyn – *1972* [tu też 1971], *1973* [tu też 1972], *1974/75* [tu też 1973], *1976-1979* [tu też 1978];
„Przegląd Powszechny" [mies.], Londyn – *1971-1988*;
„Przegląd Zachodni" [mies.], Londyn – *1971* [tu też 1970], *1972-1986*;
„Przemiany", Monachium – *1979*, *1980*;
„Puls" [kwart.], Londyn – *1984* [tu też 1982, 1983], *1985* [tu też 1983], *1986*;

„The Quarterly Review of Polish Heritage", Nowy Jork – *1977-1981*;

„Razem Młodzi Przyjaciele" [mies.], Londyn – *1968*, *1973-1988*;
„Res Publica" [kwart.] Londyn –*1985* [tu 1979, 1980];
„Robotnik" [mies.], Londyn – *1952/53*, *1956*;
„Rocznik Polonii", Londyn – *1959* [tu 1958/59];
„Rocznik Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie", Londyn – *1950/51-1971*, *1973*, *1982* [tu 1972/75, 1980/81], *1986* [tu 1981/82, 1982/83, 1983/84, 1984/85, 1985/86], *1987*, *1988*;
„Rzeczpospolita Polska" [dwutyg.], Londyn – *1973-1983*, *1985* [tu też 1984], *1986-1988*;

„Słowo" [tyg.], Toronto – *1981*;
„Słowo Ojczyste" [kwart.], Londyn – *1985-1988*;
„Spotkania" [wyd. niereg.], Paryż – *1982* [tu 1978/79, 1981/82], *1984*, *1985*;
„Syrena" [tyg.], Paryż – *1950/51* [tu 1950], *1954/55-1959* [kontynuacja zob.: „Orzeł Biały"];
„Szkice i Dialog" [kwart.], Sztokholm – *1983-1985*, *1987* [tu 1986];

„Tatrzański Orzeł" [kwart.], Passaic, NY (USA) – *1971* [tu też 1970], *1972-1988*;

„Teka Bejrucka", Bejrut – *1950/51* [tu 1949];
„Teki Historyczne" [kwart., od 1955 rocz., potem wyd. niereg.], Londyn – *1950/51* [tu 1950], *1952/53*, *1954/55*, *1957* [tu 1956/57], *1958-1962/63*, *1968*, *1971*, *1981* [tu 1978-1980], *1985*;
„Tematy" [kwart.], Nowy Jork – *1962/63-1969*;
„Trybuna" [kwart.], Londyn – *1978-1980*, *1982-1984*;
„Tu i Tam" [mies.], Melbourne – *1986*;
„Tydzień Polski" dod. do „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza", Londyn – *1959-1988*;
„Tydzień Polski" dod. do „Nowego Dziennika", Jersey City, Nowy Jork – *1972* [tu też 1971], *1973-1981*;
„Tygodnik", Londyn – *1954/55*;
„Tygodnik Nowojorski" [mies.], Nowy Jork – 1985 [tu też 1984];
„Tygodnik Polski", Paryż – *1957*, *1965-1972*, *1974/75*, *1976*;

„Węzełek" [dwumies.], Londyn – *1977*, *1979-1988*;
„Wiadomości" [tyg.], Londyn – *1950/51-1981*;
„Wiadomości" [3 razy w tygodniu], Paryż – *1956*, *1957*;
„Wiadomości POSK", Londyn – *1977* [tu też 1976], *1979*;
„Wiadomości Polskie" [mies.], Sztokholm – *1978*, *1979*, *1981-1983*;
„Widnokrąg" [kwart.], Bazylea – *1986*, *1987*;
„Wieczory Kasjańskie", Rzym – *1981* [tu 1980] , *1982* [tu też 1980, 1981];
„Wieloczas" [kwart.], Paryż – *1983*;
„Wychowanie Ojczyste" [dwumies.], Londyn – *1954/55* [tu 1955], *1973-1984*;

„Zapis" [kwart.], Londyn – *1985* [tu 1977-1982];
„Zeszyty Historyczne" [półrocz.], Paryż – *1962/63-1988*;
„Zeszyty Literackie" [kwart.], Paryż – *1983-1988*;
„Ziarno" [rocz.], Londyn – *1952/53* [tu 1953];
„Znaki Czasu" [kwart.], Paryż – *1986-1988*;
„Związkowiec" [tyg.], Toronto – *1956*, *1969*, *1973-1982*, *1984-1988*;

„Życie" [tyg.], Londyn – *1950/51*, *1952/53*, *1954/55*;
„Życie Akademickie" [mies.], Londyn – *1952/53* [tu też 1951/52], *1954/55* [tu 1954, kontynuacja zob.: „Merkuriusz Polski - Życie Akademickie"].

Jadwiga Czachowska

Korczak, jakiego mniej znamy

Im dłużej obcuje się z dziełem Janusza Korczaka, tym bardziej zdumiewa tego dzieła różnorodność, komplikacja, paradoksalność. Właściwie należałoby mówić raczej o wielu dziełach i, podobnie, o wielu rolach Korczaka – nie tylko utrwalonej w legendzie roli Starego Doktora, dominującej nad całą biografią tego pisarza, wychowawcy, myśliciela.

Tak właśnie, jako „pisarza – wychowawcę – myśliciela" widzą go autorzy wydanych niedawno studiów pod redakcją Hanny Kirchner[1]. Ta z pozoru staroświecka prezentacja ról jest w istocie bardzo ciekawą próbą uchwycenia, nazwania fenomenu literackiej i społecznej aktywności Korczaka – fenomenu niejednoznacznego, choć legenda Starego Doktora tej niejednoznaczności zdaje się przeczyć.

Pisząca o autobiografizmie w twórczości pisarza, Małgorzata Czermińska sądzi, że utrwalona w kulturze hagiografia Korczaka – współczesnego świętego, ofiarnika ocalającego wartości – jest jedynie konsekwencją wcześniejszej autokreacji.

> Sławny za życia jako pedagog, lekarz i pisarz, stworzył także swój społeczny wizerunek, po części w sferze słów, po części w sferze zachowań. Kreował siebie jako Starego Doktora [...]. Po jego śmierci od razu, już w getcie, zaczęła się tworzyć legenda. [...] A do najkrótszej nawet opowieści o jego śmierci należy także główne dzieło jego życia, bo to, co w zbiorowej pamięci istnieje jako śmierć Janusza Korczaka, to jest śmierć Korczaka wraz z dziećmi. W nekrologu tkwi klucz do biografii, do zrozumienia autobiografii.

Prawda, tego nekrologu nie można nie wziąć pod uwagę, bo stanowi konsekwentne dopełnienie życia. A jednak w postawie Korczaka-wychowawcy i w bardzo osobistych słowach jego *Pamiętnika* jest coś, co podważa taki sposób konstruowania biografii. „O, jak ciężkie jest życie, jaka łatwa śmierć!" – zapisuje w jednym miejscu, a w innym: „Ciężka to rzecz urodzić się i nauczyć się żyć. Pozostaje mi wiele łatwiejsze zadanie: umrzeć". Jego działalność pedagogiczna oraz twórczość literacka (w ogromnej mierze autobiograficzna) jest efektem osobiście doświadczonej trudnej nauki życia.

Wiedza o tym doświadczeniu – na tyle, na ile jest dziś dostępna – stanowi dyskretne tło wypowiedzi Hanny Kirchner, Krystyny Starczewskiej, Piotra Matywieckiego, Haliny Floryńskiej. Wiedzę tę tworzą tak-

---

[1] *Janusz Korczak. Pisarz, wychowawca i myśliciel.* Studia, pod red. H. Kirchner, Warszawa 1997, IBL.

że sami autorzy studiów, opisując kolejne etapy pisarskiej drogi Korczaka lub różne dziedziny jego społecznej i literackiej aktywności. Ich wypowiedzi przedstawiają – przez szczegółowe analizy poetyki lub syntetyczne ujęcia światopoglądu – stopniowe wyłanianie się z licznych prób, poszukiwań, dramatów życiowych tego, co nazywamy „powołaniem" czy „służbą" Korczaka (on sam to zresztą tak właśnie określał), a czego w żaden sposób nie da się zawęzić ani do „teorii" czy „modelu" pedagogiki, ani do takiej czy innej konwencji literackiej, ani też do legendy o Starym Doktorze, do której jedynym kluczem miałby być nekrolog.

Autorzy studiów to, w większości, historycy literatury – toteż, siłą rzeczy, w prezentowanym w książce wizerunku Korczaka rola pisarza zdaje się dominować nad innymi jego rolami. Hanna Kirchner, Irena Maciejewska, Bożena Wojnowska, Maria Prussak, Joanna Papuzińska, Jolanta Ługowska czy Piotr Stasiński dowodzą artystycznej oryginalności, nowatorstwa czy nawet prekursorstwa wielu dzieł Korczaka. Jest w tym słuszny zamysł przywrócenia go literaturze polskiej, włączenia w jej obieg niezasłużenie nieobecnych książek: *Spowiedzi motyla*, *Dzieci ulicy*, *Dziecka salonu*, czy tomu modlitw *Sam na sam z Bogiem*. (Warto przy tej okazji wspomnieć, że od kilku lat ukazuje się nowa edycja *Dzieł* Korczaka: z projektowanych 16 tomów wydanych jest siedem, wśród nich wszystkie utwory literackie. Przedsięwzięciu temu patronuje komitet redakcyjny pod przewodnictwem Aleksandra Lewina).

Przypominając artystyczną – młodopolską – genealogię autora *Dziecka salonu* oraz stopniowe uwalnianie się od niej, historycy literatury ukazują, jak – wspólny dla całej epoki – dylemat artysty rozstrzygającego wybór między sztuką a działaniem, amoralną estetyką, traktującą życie jako tworzywo a moralną odpowiedzialnością za zło świata, staje się w biografii Korczaka impulsem samookreślenia, jednym z ważnych symptomów formującego się powołania. W jego biografii ów impuls oznaczał rezygnację z osobistego życia, służbę dla tych, co cierpią najbardziej, czyli dla dzieci. W działalności pisarskiej zaś – pierwszeństwo przesłania moralnego przed estetyką, traktowanie poetyki jako „po-etyki", wedle słów Danilo Kiša, przypomnianych przez Hannę Kirchner. Że był to wybór dramatyczny, świadczą, przytoczone przez Krystynę Starczewską, słowa samego Korczaka, który wspominając swą decyzję, napisał w liście do przyjaciela, że czuł się, jakby popełnił samobójstwo. „Siłą pokierowałem swoje życie, które z pozoru było nie uporządkowane – samotny i obcy. Ustanowiłem ideę służby dziecku, jego sprawom". Ów moment dokonanego wyboru, szczególnego „samobójstwa", jest, w moim przekonaniu, prawdziwym kluczem do biografii Korczaka.

Niemal dla wszystkich piszących o nim jako o pisarzu, utwory literackie, jakkolwiek starannie analizowane ze względu na swą literackość właśnie, są w gruncie rzeczy elementem całości innej niż literatura. Tą inną całością jest biografia, kreacja własnego losu – ona jest dziełem życia. Irena Maciejewska i Bożena Wojnowska traktują wczesną twórczość Korczaka bardziej jako zapowiedź ważnych egzystencjalnych i światopoglądowych rozstrzygnięć niż samookreśleń wyłącznie pisarskich. Maria Prussak i Piotr Stasiński, analizując poetykę jego tekstów, traktują ją (jak niegdyś Marta Piwińska) jako ekspresję osobowości, poszukującej form wyrazu raczej dla formującego się przesłania filozoficznego, światopoglądowego niż artystycznego. Dla Anny Sobolewskiej powieści inicjacyjne autora *Kajtusia Czarodzieja* stają się pretekstem do przypomnienia jego fascynującej – a tak mało znanej – duchowej przygody: zainteresowania mistycyzmem i buddyzmem.
Ale i na odwrót: Krystyna Starczewska czy Halina Floryńska, które piszą o świadomości religijnej Korczaka i narodzinach jego idei wychowawczych, stale odwołują się do utworów literackich, w nich bowiem często znajdują najciekawsze potwierdzenie swych spostrzeżeń. Obie autorki wzbogacają i niezwykle dynamizują, zarysowany przez historyków literatury, obraz radykalnej decyzji Korczaka o podjęciu „służby dziecku". Starczewska widzi tę decyzję w kontekście jego specyficznej, ponadwyznaniowej religijności, w której wielką rolę odgrywają: Ewangelia chrześcijan, biblijna tradycja judaizmu oraz buddyjski panteizm.
Religijność Korczaka – zastanawiająca, zważywszy jego towarzyskie i duchowe związki z programowo ateistycznym środowiskiem postępowej inteligencji – jest, jak trafnie sugeruje Starczewska, logiką uczuć, szukających przeciw złu świata i bólowi istnienia oparcia w trwałych wartościach *caritas* i „miłości czynnej", świadczonej cierpiącym i bezbronnym. Autorka dostrzega pokrewieństwo tej religijności z postawą religijną Kierkegaarda czy Simone Weil. Dodałabym jeszcze Dostojewskiego – zainspirowana zresztą sugestią Starczewskiej, która widzi u źródeł Korczakowskiego doświadczenia *sacrcum* konflikt między rozpaczą, jaką rodzi poznanie „najciemniejszych stron egzystencji" a odczuciem „świętości ludzkiego życia": narodzin i odnawiania się pokoleń.
Podobnie dynamiczną, wewnętrznie skonfliktowaną sylwetkę Korczaka prezentuje Halina Floryńska, usiłująca z inspiracji filozoficznych i teorii wychowania przełomu wieków wywieść genezę idei pedagogicznych i światopoglądu autora *Jak kochać dziecko*. Autorka destruuje zachowany w legendzie prostoduszny wizerunek Starego Doktora jako dziedzica pozytywistycznych idei społecznikowskich. Ukazuje go jako

spadkobiercę XIX-wiecznego ewolucjonizmu, ale zarazem wnikliwego czytelnika Schopenhauera i Nietzschego, jako paradoksalnego społecznika i autorytet moralny z rozpaczy, z buntu przeciw własnemu pesymizmowi, z obawy przed ogarniającym go nihilizmem.

Najciekawsza wszakoż jest zrekonstruowana przez Floryńską geneza pedagogicznych idei Korczaka, to zwłaszcza co stanowi w nich – znów trzeba się posłużyć paradoksem – twórczą kontynuację nietzscheanizmu przez jego zaprzeczenie. Otóż afirmując, jak Nietzsche, życie jako samoistną wartość, szanując „drogę Zaratustry", „człowieka autentycznego", który prawdę własną zdobywa przez doświadczenie, indywidualny wysiłek poznawczy, Korczak zarazem opowiada się za wspólnymi wartościami życia społecznego, za moralnymi nakazami kultury – zunifikowanej, chroniącej ludzi słabych i nietwórczych. Więcej, Nietzscheańską ideę silnego, twórczego *Übermenscha* przekształca tak, by żyła w zgodzie z jego ideą *caritas*, by „nadczłowieczeństwo" spełniało się w – pisze Floryńska – „miłości bliźniego «niższego», słabego, gorszego – nie partnera bądź rywala, lecz drugiej, innej, niepowtarzalnej istoty ludzkiej".

Ta sugestywna prezentacja idei Korczaka jest dobrym argumentem za tym, by włączyć go w grono naszych nietzscheanistów paradoksalnych, którzy myśli autora *Wiedzy radosnej* usiłowali dostosować do własnej refleksji o kulturze (Brzozowski, Berent) czy nauki społecznej (Abramowski, Nałkowski – tych Floryńska wymienia jako duchowych patronów Korczaka).

Najnowsze studia o Korczaku „pisarzu – wychowawcy – myślicielu" uświadamiają nam, jak w gruncie rzeczy jest on wciąż mało znany, jak bardzo ostatni czyn Starego Doktora umierającego z dziećmi w Treblince przesłonił nam całe jego życie. Dlatego z rezerwą odniosłam się do sugestii Małgorzaty Czermińskiej, by kluczem do biografii Korczaka uczynić nekrolog. Ciekawsze, w moim przekonaniu, są wypowiedzi tych autorów, dla których kluczem tym jest pewien dzień w londyńskim parku, kiedy zapadła radykalna decyzja o wyrzeczeniu się osobistego życia i ustanowieniu „idei służby dziecku".

Tymi dwoma kluczami otwiera się dwie – niby te same, ale jednak inne, biografie. Pierwsza jest, znaną z obrazu utrwalonego w kulturze, opowieścią o autorytecie moralnym, który swą służbą i ostatnim czynem świadczył wyznawanym przez siebie wartościom. Druga zaś – opowieścią o człowieku „nieuporządkowanym", który siłą pokierował swym życiem, aby nie ulec rozpaczy i negacji, który doświadczenie zła świata, bólu istnienia przetworzył w wartości zdolne być oparciem dla innych. W tej drugiej opowieści Korczak także jest postacią symboliczną, lecz w inny sposób. W jego biografii rozpoznajemy najważniejsze konflikty

duchowe i napięcia emocjonalne tamtego czasu, czy raczej: naszego czasu, albowiem mimo kilku cezur, „końców epok", które upłynęły od jego śmierci, wciąż żyjemy w świecie tych samych duchowych napięć.

Lidia Burska

W labiryncie filozoficznego kolekcjonerstwa

Niedawno opublikowana książka Andrzeja Chojeckiego[1] o niebanalnym tytule *Mowa mowy*, ma strukturę wyraźnie dwuczęściową. Część pierwsza, na którą składają się rozdziały *Logofaniczne wypełnienie*, *Brzemienność* oraz *Rozplenienie*, jest w istocie swoistą komentowaną antologią wypowiedzi różnych autorów na związane z problematyką pracy tematy. Druga – słusznie zatytułowana *Samodzielność* – jest zbiorem autorskich esejów w dużej mierze ilustrujących teksty z antologii.

Teksty, którymi operuje Autor, są nader różnorodne: są wśród nich zarówno cytaty z filozofów jońskich, jak wypowiedzi Heideggera, Derridy i ich następców, zarówno zdania profesjonalnych filozofów, jak cytaty z prasy codziennej. Teksty te były zbierane z zadziwiającą pilnością; Autor, posiadając specyficzne nastawienie kolekcjonerskie, wyławiał je zewsząd.

Głównym zadaniem książki ma być śledzenie językowej autogeneratywności, mówiąc inaczej – rozważanie typów autogenerowania wypowiedzi. Rozważania takie mieszczą się w kręgu semantyki wolnej od systemowości, dynamicznej i, co istotne, operują szeregowym, nawarstwiającym się uporządkowaniem konstytuujących się elementów. Wydaje się, że – biorąc pod uwagę rozważania Autora – układem tych elementów rządzi kilka podstawowych relacji:

1. Relacja interpretacyjna lub metawypowiedzeniowa, w ramach której mieszczą się, objęte rozdziałem *Brzemienność*, takie zjawiska językowe, jak: interpretacja interpretacji, rozumienie rozumienia, mówienie mówienia, a także niektóre „logologie": narracja narracji, namysł na-

[1] A. Chojecki *Mowa mowy. O języku współczesnej humanistyki*, Gdańsk 1997.

duchowe i napięcia emocjonalne tamtego czasu, czy raczej: naszego czasu, albowiem mimo kilku cezur, „końców epok", które upłynęły od jego śmierci, wciąż żyjemy w świecie tych samych duchowych napięć.

Lidia Burska

W labiryncie filozoficznego kolekcjonerstwa

Niedawno opublikowana książka Andrzeja Chojeckiego[1] o niebanalnym tytule *Mowa mowy*, ma strukturę wyraźnie dwuczęściową. Część pierwsza, na którą składają się rozdziały *Logofaniczne wypełnienie*, *Brzemienność* oraz *Rozplenienie*, jest w istocie swoistą komentowaną antologią wypowiedzi różnych autorów na związane z problematyką pracy tematy. Druga – słusznie zatytułowana *Samodzielność* – jest zbiorem autorskich esejów w dużej mierze ilustrujących teksty z antologii.

Teksty, którymi operuje Autor, są nader różnorodne: są wśród nich zarówno cytaty z filozofów jońskich, jak wypowiedzi Heideggera, Derridy i ich następców, zarówno zdania profesjonalnych filozofów, jak cytaty z prasy codziennej. Teksty te były zbierane z zadziwiającą pilnością; Autor, posiadając specyficzne nastawienie kolekcjonerskie, wyławiał je zewsząd.

Głównym zadaniem książki ma być śledzenie językowej autogeneratywności, mówiąc inaczej – rozważanie typów autogenerowania wypowiedzi. Rozważania takie mieszczą się w kręgu semantyki wolnej od systemowości, dynamicznej i, co istotne, operują szeregowym, nawarstwiającym się uporządkowaniem konstytuujących się elementów. Wydaje się, że – biorąc pod uwagę rozważania Autora – układem tych elementów rządzi kilka podstawowych relacji:

1. Relacja interpretacyjna lub metawypowiedzeniowa, w ramach której mieszczą się, objęte rozdziałem *Brzemienność*, takie zjawiska językowe, jak: interpretacja interpretacji, rozumienie rozumienia, mówienie mówienia, a także niektóre „logologie": narracja narracji, namysł na-

[1] A. Chojecki *Mowa mowy. O języku współczesnej humanistyki*, Gdańsk 1997.

mysłu, zasada zasady. Jeśli przytaczane relacje, dotyczące w zasadzie zdań, potraktować dość liberalnie, to relacje typu pytanie pytania itd. mieściłyby się również w grupie relacji metazdaniowych – świadomość-podświadomość, w której trudno określić, czy pod- jest znakiem metawypowiedzi. Do tej grupy relacji zdają się należeć też „wypełnienia ekspandujące" i „odzyskujące" (te ostatnie z przeciwnym wskaźnikiem kierunkowym).

2. Relacje typu: naśladowanie naśladowania, kopia kopii, intertekstualność, metafora metafory, definicja definicji, parodia parodii – przytoczono w rozdziale *Brzemienność*, ale też niektóre podano gdzie indziej. Wszystkie one dotyczą możliwości nieskończonego, multiplikującego, nieustannego przesuwania *signifié* w sferę transcendencji. Tym samym odrzucają one pojęcie tworów semantycznych o charakterze systemowym na rzecz tworów czysto kontekstualnych. Relacje tego typu – w ramach których można oczywiście dokonać rozmaitych rozgraniczeń – różnią się zasadniczo od wymienionych wyżej relacji typu „meta".

3. O ile scharakteryzowane wyżej relacje dotyczą wypowiedzeń /tekstów, to w wielu innych chodzi o relacje między procesami. Mówi się więc o: zmianie zmiany, chceniu chcenia, zapomnieniu zapomnienia. Ale można też tu zaliczyć: pytanie pytania, myślenie myślenia, a więc te same zjawiska, które mieściły się wśród metazdań. Niewątpliwie „myślenie" traktowane być może jako wypowiedziany wynik myślenia, bądź jako proces. Brak tego ostatniego rozróżnienia znacznie zamąca układ tekstu. Co jednak znaczą procesy procesów? Czy są szeregowo płodne?

4. Formacje: sens sensu, użyteczność użyteczności, prawda prawdy – podpadają pod odrębny szereg relacji: noszący charakter aksjologiczny. Odpowiada im formuła wartość wartości oraz rozważania na temat autotelii i heterotelii.

5. Pomiędzy nazwą wyrazu a wyrazem zachodzi stosunek ucudzysłowienia – parokrotnie wzmiankowany. Jest to stosunek szeregowy, nie przebiega on jednak (jak stosunek metazdań) w sferze samych wypowiedzi /znaczeń, lecz apeluje (o czym zresztą mówi Autor) do wypowiadających podmiotów. Mieści się więc w odrębnym kręgu: pragmatyki w rozumieniu Morrisowskim.

6. Z logicznych operacji międzyzdaniowych prawdopodobnie jedynie implikacja prowadzi do relacji szeregowego nakładania się: dowód dowodu. Ale jest to relacja specyficzna i wcale nie taka jak definicja definicji.

7. Autor – poza dość niejasnym w swych intencjach fragmentem (s. 103) nie porusza sprawy relacji paradygmatycznych, mogących

przecież również układać się szeregowo. Czyni to zapewne zgodnie ze swym stosunkiem do sprawy systemowego „centrum".
Podsumowaniem tych punktów jest przeświadczenie, iż jednym z istotnych ośrodków zainteresowania Autora jest pojawianie się w autogeneracji (raczej wypowiedzi niż słów – pojęć) szeregów uporządkowanych według różnych relacji. Znając niewątpliwie dogłębnie to zjawisko, Autor nie usiłuje jednak go kategoryzować i kategoriom wyznaczonym poświęcać wyodrębnione fragmenty pracy. Wyliczyłem tu kilka relacji ujmujących zjawisko autogeneracji językowej. Są to: relacje metazdaniowe, multiplikująca intertekstualność, metaprocesualność, cudzysłowowość, metaaksjologia, metasystemowość. Być może, istnieje jakaś zasada porządkowania tych wszystkich i innych analogicznych relacji, o czym nie podobna jest tu sądzić.
Nie sposób omówić tu wszystkie drogi autogeneracji językowej, stanowiące temat książki. Niektóre z poruszonych przez Autora zjawisk trudno pomieścić w tej kategorii. Są one np. zbyt ogólne, jak wszystkość wszystkości czy inność innego. Niewątpliwie jednak do tematu pracy należą dwie operacje: gramatyzacja (właściwie – etymologizacja) oraz czynność sumowania znaków, a raczej wykorzystywania ich iloczynu logicznego: koalicyjność, oksymoronizacja, metaforyzacja. Czy jednak prowadzą one do kształtowania się szeregów?
Obok problemu formacji szeregowych, a właściwie wewnątrz niego, rozwija się wątek aporetyczności, przenikający wszystkie części pracy i stanowiący chyba wciąż i niemal obsesyjnie powracający ośrodek zainteresowań Autora. Świadomość, że aporia jest warunkiem dekonstrukcji, że generalna negacja neguje samą siebie, a więc i ową generalizującą tezę, ciągle powraca i jest ilustrowana tak klasycznymi przykładami, jak paradoks binarności, paradoks zabobonu, paradoks niewyrażalności czy aforyzm Wittgensteina. Cały ten zespół aporii stwarza bogatą wiedzę o tym zjawisku. Na próżno jednak szukałbym nawiązań do antyaporetycznej pasji neopozytywistów, ogólnego wyjaśnienia roli aporii u Derridy, a przede wszystkim omówienia aporii jako finalnego skutku kształtowania wielu autogeneracyjnych szeregów.
Spoglądając sumarycznie na całą pierwszą część książki, trzeba wypowiedzieć dwie uwagi krytyczne dotyczące materiałów stanowiących podstawę rozważań. Myślę, po pierwsze, o nadużyciu genetiwu. Autor, chcąc zapewne nadać cechę równoległości różnym fragmentom rozważań, mówi równolegle np. o interpretacji interpretacji, przedstawianiu przedstawiania, prawie praw, doświadczeniu doświadczenia. Pierwszy przypadek oddaje jasno relacje „meta", drugi mówi o nie kończącym się przechodzeniu *significant* w *signifié*, trzeci można interpretować jako formę superlatywizacji, czwarty podsuwa nader różnorodne inter-

pretacje. Wypadałoby zapewne zrezygnować z unifikującej funkcji genetiwu, a odwołać się raczej do takich form, jak „o", „na temat" itp.
Myślę, po wtóre, że szukając cytatów, Autor zbyt często hołduje zasadzie *je prend mon bien ou je le trouve*. Szczególnie w dziale „logologia" widać wyraźne odszukiwanie wyrażeń dopełniaczowych wszędzie, gdzie tylko da się je znaleźć, byle można im było przypisać jakieś funkcje. Autor zresztą samokrytycznie uznaje trudność ich uporządkowania. Ja, ze swej strony, dostrzegam tam bądź relacje metazdaniowe, bądź zjawiska aporetyczności.
Drugą, eseistyczną część pracy należy przyjąć z dużym uznaniem. Są to eseje napisane charakterystyczną, na pozór naiwną stylistyką. Wyróżniają się wśród nich niebanalne rozważania o języku (*Lingwistyka*, *Jedność-wielość*, *Czas postu*), a zwłaszcza świetne ilustracje problemów aporetyki: błyskotliwy i aktualny szkic *I ruszała w pole wiara*, *Styl*, *Głupota mądrości*, *Bajka*.
Do serii esejów odnoszę się zdecydowanie pozytywnie. Co do części ogólnej (i cytatowej) trudno mi zabrać głos w sposób równie zdecydowany. Niewątpliwie część ta stanowi interesującą lekturę. Prezentując rzadki typ inteligencji Autora, dostarcza ważnych bodźców intelektualnych, stwarza „poruszenie umysłu", „rzuca na głęboką wodę" filozofii zwłaszcza młodego czytelnika, każe mu radzić sobie z najtrudniejszymi problemami, bez dawania wyraźnych wskazówek.
Ale tu właśnie rozchodzą się drogi czytelnika poszukującego konkluzywnego wykładu i myśliciela, który chciałby może czegoś nauczyć, lecz stoi wobec faktu, że nauczanie zakwestionowanych tez nie jest w istocie możliwe. Nawet gdy zakwestionuje się samo zakwestionowanie, uczyć można jedynie tej właśnie operacji. Inaczej sprawę ujmując, Autor takiej książki jak ta, uczyć może wyłącznie w sposób pozadoktrynalny, wykonując – jak fenomenolog – tylko „gesty" umożliwiające poród myśli. Trudno byłoby mu prawdopodobnie przyjąć zarysowane wyżej projekty uporządkowań. Mimo to i ja, i zapewne wielu odbiorców wolałoby mieć pod ręką pracę bardziej konwencjonalną. Chętnie więc przyjęliby książkę, która zachowując niezwykłe zalety nam w niej zaoferowane, dołączyłaby do nich większe uporządkowanie i wyraźniejszą konkluzywność.

Kazimierz Bartoszyński

Michał Głowiński

Glosy

1. To prawda, badacze literatury wcześnie zainteresowali się różnymi przejawami wysłowienia totalitarnego – i czynili to w różnych okolicznościach, zarówno wtedy, gdy – jak Klemperer – byli ofiarami systemu, jak i wówczas, gdy – jest to przypadek Barthes'a lub Eco – w niczym on im nie zagrażał. Nie zamierzali konkurować z Hannah Arendt, nie byli teoretykami totalitaryzmu, zajmowali się jego językowymi ekspresjami, zastanawiało ich totalitarne mówienie i totalitarna wyobraźnia, wyrażająca się w języku, ale też w znakach innego rodzaju.

Historycy i teoretycy literatury znacznie wyprzedzili w tej dziedzinie lingwistów, którzy przez długi czas nie przejawiali specjalnego zainteresowania tą sferą językowej rzeczywistości. Wypada zapytać, dlaczego tak właśnie się stało. Zaważyły na tym – jak myślę – tendencje dominujące w obrębie tej dyscypliny, przede wszystkim – jej założenia metodologiczne. Niemal wyłącznym przedmiotem dociekań był system językowy, a w konsekwencji głównym zadaniem stał się jego opis, nic przeto dziwnego, że przy takim ukierunkowaniu totalitarne mówienie mogło wydawać się zjawiskiem nieważnym, marginesowym, partykularnym – i po prostu niegodnym naukowych wysiłków. A zwłaszcza wykraczającym poza to, co stanowiło o istocie dyscypliny. Ale języki

totalitarne nie zajęły także tych uczonych, którzy reprezentowali postawę bardziej tradycyjną i wobec strukturalizmu zachowali dystans. Niezależnie od tego, w jakiej postaci występowały, hitlerowskiej czy stalinowskiej, nie miały swojej obrębnej gramatyki, a więc – jak mogło się wydawać – lingwiści mogli się nimi nie kłopotać.
Do totalitarnego wysłowienia nie przylegała żadna z uświęconych i powszechnie aprobowanych kategorii, nie można go było traktować tak, jakby był gwarą, nie można go było zaliczyć do języków środowiskowych, a nawet z trudem dawał się określić jako styl. Zajęcie się czymś tak wymykającym się wszelkim ustalonym i zakotwiczonym w metodologii i w świadomości kategoryzacjom wymagało przezwyciężenia pewnych barier. Przyczyniło się niewątpliwie do ich przełamania uformowanie się nowoczesnej socjolingwistyki, czy – ogólnie – nakierowanie uwagi ku praktykom mówienia. A w tej dziedzinie badacze literatury nie mieli oporów, bo uprawiana przez nich dyscyplina w istocie je wykluczała, mieli natomiast doświadczenia, które okazały się niebagatelne, gdyż z reguły w tej czy innej formie zajmowali się praktykami mówienia. Niekoniecznie zresztą literackimi.

2. Kiedy czytałem rozważania panów Macury i Georgijewa, o jednym myślałem z żalem i przykrością. O tym mianowicie, że stalinowska wersja języka totalitarnego nie była opisywana na bieżąco – oczywiście poza tym, co na ten temat powiedział Orwell w formie mniej lub bardziej pośredniej w latach czterdziestych. Nowomową (nie piszę „komunistyczną nowomową", bo termin ten rezerwuję wyłącznie dla komunistycznej wersji języka totalitarnego) zajęto się później, a z całą pewnością owa wersja późniejsza różniła się w pewnych przynajmniej elementach od tej, jaka funkcjonowała w epoce dyktatora, który chciał być nie tylko kreatorem zmian w przyrodzie, ale także – wielkim językoznawcą. Różniła tym przynajmniej, że w okresie stalinowskim była swojego rodzaju koncentratem, który w latach realnego socjalizmu został mimo wszystko znacznie rozwodniony; ideologiczne mówienie komunistów nie „nabrało życia, otoczenia" (by posłużyć się formułą Białoszewskiego), nadal pozostawało schematyczne i skostniałe, stało się jednak choć trochę mniej agresywne i – co najważniejsze – nie ogarniało już wielu dziedzin, choćby różnych gałęzi nauki, nie obejmowało też swym działaniem literatury (przynajmniej w Polsce).

Zająłem się obserwowaniem i opisywaniem języka PRL-owskiego w połowie lat sześćdziesiątych. W okresie stalinowskim byłem uczniem i – następnie – studentem, nie byłem jeszcze świadom wagi tej problematyki, ale nawet gdybym był, nie potrafiłbym się zabrać do rzeczy, nie miałbym narzędzi, które pozwoliłyby mi ten język opisywać. Nowomowa z tego okresu czeka na swojego historyka. Jej opis jest zadaniem wielkiej wagi, gdyż pozwoli wiele zrozumieć z tego, co dla stalinizmu istotne i charakterystyczne, a poza tym umożliwi spojrzenie z innej, rozleglejszej, perspektywy na to wszystko, co się w nowomowie i z nowomową działo w następnych dziesięcioleciach. Nie ulega wątpliwości, że na czasy stalinowskie przypadła kulminacja zjawiska. Nowomowa nawet z czasów najbardziej brutalnych i agresywnych kampanii niemal nigdy nie mogła się równać z tym, co działo się w czasie, w którym zjawisko to osiągnęło stalinowskie apogeum.

3. Historycy literatury mają swoje zasługi w opisywaniu języków totalitarnych, w tym także – nowomowy, również z tej racji, że uwzględniają jej szersze konteksty. Jestem przekonany, że opis nowomowy powinien być ściśle skorelowany z analizą socrealizmu. Przemawia za tym wiele względów. W obydwu sferach ujawniają się podobne mechanizmy, dochodzą do głosu podobne funkcje, ale mamy też do czynienia ze związkami bezpośrednimi. Realizm socjalistyczny w swej klasycznej postaci stanowić miał swoisty wzorzec nowomowy, miał stać się na swój sposób nowomową uogólnioną, ona miała tworzyć jego podstawowy budulec językowy. Nowomowa i socrealizm to główne formy totalitarnej ekspresji w jej wersji komunistycznej. I z tego względu zapewne niekiedy traktuje się ją tak, jakby nie ograniczała się jedynie do języka. Słyszałem, że historycy architektury skłonni są mówić o nowomowie w dziedzinie, którą się zajmują. Nie wiem, w jakim stopniu jest to przygodna metafora, a w jakim ujęcie takie ma głębsze uzasadnienie, myślę jednak, że mamy tu do czynienia z czymś więcej niż tylko z dowolnym i efektownym przeniesieniem. Totalitarna ekspresja była w dużym stopniu zuniformizowana i podporządkowywała rozmaite dziedziny ujednoliconym regułom. Mamy tu zresztą na uwadze zjawisko szersze, o podstawowym znaczeniu. Mówienia totalitarnego nie można izolować od tego, co przed laty Mieczysław Porębski nazwał ikonosferą. Bo istniała przecież nader swoista ikonosfera totalitarna, w której odręb wchodziło także wysłowienie. I to nie tylko za

sprawą tego, że na plakatach totalitarne hasła łączyły się z charakterystycznymi obrazami, że powstawały paralele między dwiema dziedzinami, chodzi o to, że uformowała się osobliwa harmonia brzydoty między mową z jednej strony a obrazami i rzeczami z drugiej.

4. I – na koniec – jeszcze niewielkie dopowiedzenie: nowomowa jest elementem pewnej rzeczywistości symbolicznej, ukształtowanej przez komunizm, i jako jej i jak jej część – być może zresztą najważniejsza – powinna być rozpatrywana. Jedną z cech charakterystycznych dla wszelkiego działania totalitarnego jest nadawanie wszystkiemu, co się pojawia w jego orbicie, wymiaru symbolicznego. Nie ma w jego obrębie niczego, co wyczerpywałoby się na swym dosłownym sensie, wszystko przynosi znaczenia utajone bądź jawne, ale zawsze naddane. I właśnie ta mniej lub bardziej nachalna symbolika stała się czynnikiem łączącym nowomowę z tym wszystkim, co się składało na komunistyczną kulturę. Historycy literatury, którzy z natury swej profesji nieustannie obracają się w sferze struktur i wartości symbolicznych, mają szczególne dane, by zajmować się tą problematyką.

kwiecień 1998

Przechadzki

Jacek Leociak

Sztuka czytania gazety

Legalna prasa okupacyjna: Landau i Jakub

1. W tym szkicu nie będę się zajmował ani czytelnictwem prasy, ani językiem i mechanizmami oddziaływania mass mediów, ani retoryką dziennikarską, ani też tzw. analizą zawartości prasy[1]. Interesują mnie gazety szczególnego rodzaju – publikowane, kolportowane i czytane w sytuacji totalnej kontroli nad przestrzenią społecznej komunikacji. Kontrolę taką może sprawować władza sama wyjęta spod kontroli społecznej, realizującej się poprzez mechanizmy i instytucje demokratyczne. Władza taka generuje z siebie centralny ośrodek decyzyjny, dążący do zawłaszczenia obiegu informacji, uzurpujący sobie monopol na publiczne mówienie i *de facto* panujący niepodzielnie nad społeczną przestrzenią komunikacyjną. Staje się on czymś w rodzaju

[1] Zob. prace: W. Pisarek *Retoryka dziennikarska*, wyd. 2, Kraków 1975; *Analiza zawartości prasy*, Kraków 1983. Metoda analizy zawartości, skupiająca się na opisie „ilościowym", od lat siedemdziesiątych schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca „jakościowej" analizie dyskursu mass mediów. Zob.: T. A. van Dijk *Introduction: Discourse Analysis in (Mass) Communication Research*, w: *Discourse and Communication. New Approaches to the Analyses of Mass Media Discourse and Communication*, ed. by T. A. van Dijk, Berlin 1985.

Hipernadawcy, którego niepodważalnej pozycji strzeże stworzone w tym celu prawo i stojąca za nim przemoc. Niezbędne jest także istnienie specjalnego urzędu kontrolującego ów „ład komunikacyjny" oraz ingerującego przy każdorazowym jego naruszeniu.

Nakreślona wyżej sytuacja jest jedną z konstytutywnych cech systemów totalitarnych. Dążą one, jak wiadomo, do podporządkowania państwu wszelkich sfer ludzkiego życia, do reglamentowania i sterowania wszelkimi przejawami ludzkiej aktywności, do całkowitego wywłaszczenia człowieka z wszelkich dóbr indywidualnych – zarówno w sensie materialnym, jak umysłowym, duchowym czy kulturowym – i uczynienia z niego państwowej własności. Tym celom ma służyć, oprócz upaństwowienia środków produkcji i dystrybucji, również upaństwowienie informacji i społecznych procesów komunikacyjnych.

W tym szkicu staram się odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób czytano legalną prasę wydawaną pod okupacją niemiecką. Chodzi o gazety wychodzące w języku polskim i w języku niemieckim, a także prasę wychodzącą po niemiecku w Rzeszy i kolportowaną na terenach okupowanych[2]. Wszystkie te gazety funkcjonowały w ramach nazistowskiego modelu propagandy. Nadzór nad środkami masowego przekazu sprawowany był w Trzeciej Rzeszy przez Ministerstwo Propagandy (Reichspropagandaministerium). Jego szefem był Joseph Goebbels.

---

[2] O prasie okupacyjnej (polskojęzycznej) zob. przede wszystkim znakomite studium monograficzne L. Dobroszyckiego *Reptile Journalism. The Official Polish-Language Press under The Nazis, 1939 – 1945*, Yale University 1994. Lucjan Dobroszycki (zm. w Nowym Jorku w 1995 r.) obronił w Instytucie Historii PAN pracę doktorską na temat prasy gadzinowej, lecz kiedy w 1969 pod presją atmosfery pomarcowej w Polsce zdecydował się na emigrację, gotowy już w PWN skład jego książki rozrzucono. Po raz pierwszy fragmenty ukazały się w czasopiśmie „The Polish Review" 1971 nr 1, całość opublikowana została po niemiecku w Monachium w 1977 r., a dopiero potem przyszło cytowane przeze mnie wydanie angielskie. Oryginał w języku polskim do tej pory spoczywa w Instytucie Historii PAN w Warszawie (za informacje dziękuje prof. T. Szarocie). Po raz pierwszy na taką skalę prasę jawną GG wykorzystał T. Szarota *Jawne wydawnictwa i prasa w okupowanej Warszawie*, w: *Warszawa lat wojny i okupacji 1939 – 1945*, t. 2, Warszawa 1972 („Studia Warszawskie" t. X), a później w książce *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, Warszawa 1973 (w rozdziale *Książka i prasa*). Zob. też: S. Lewandowska *Prasa okupowanej Warszawy*, Warszawa 1992 oraz W. Wójcik *Prasa gadzinowa Generalnego Gubernatorstwa (1939 – 1945)*, Kraków 1988. Należy też przywołać szkic M. Komara o „Nowym Kurierze Warszawskim": *N.K.W. i okolice*, „Res Publica" 1988 nr 2.

Urząd Prasy (Reichspressamt) kierował periodykami, zaś Biuro Literatury (Reichsschrifttumskammer) nadzorowało publikacje wszystkich książek i czasopism. Podczas codziennych odpraw w Ministerstwie Propagandy wydawano i rozsyłano do wszystkich redakcji tzw. Przepisy Językowe (*Sprachregelungen*), określające aktualnie dopuszczalne użycia słów w prasie[3]. Istniejący w Rzeszy model organizacyjny funkcjonowania propagandy i nadzoru nad prasą i wydawnictwami został przeniesiony do Generalnego Gubernatorstwa. Kierownikiem Departamentu Propagandy dla dystryktu warszawskiego, a potem dyrektorem Wydziału Głównego Propagandy w Rządzie GG był Wilhelm Ohlenbusch, o którym Ferdynand Goetel pisze, iż „miał umysłowość nazistowskiego «burscha»", a stanowisko szefa propagandy sprawował „z pogodną bezmyślnością, swoistą ludziom, którzy cały swój pogląd na świat zamknęli w kilku tezach doktryny politycznej"[4].
Właściwym przedmiotem mojej refleksji będą jednak nie tyle tamte gazety i realizowany przez nie model propagandy, ile sposoby ich czytania, poświadczone zapisami, stanowiącymi swoiste świadectwa lektury[5]. Odnaleźć je można w formie krótszych lub dłuższych notatek prowadzonych na bieżąco i włączonych w obręb tekstu noszącego gatunkowe znamiona kroniki, dziennika czy pamiętnika. Interesuje mnie zatem świadectwo lektury zapisane przez konkretnego czytelnika gazet i wplecione w dyskurs diarystyczny (kronikarski) jako nadrzędną strukturę wypowiedzi. Takie świadectwo domaga się interpretacji. Ukazuje bowiem nie tylko stosowane przez autorów lekturowe strategie oraz pozwala zrekonstruować co i jak czytają, lecz także odsłania to, kim są i jak potrafią mierzyć się z otaczającą ich rzeczywistością.

2. „Nowy Kurier Warszawski", który ukazał się po raz pierwszy 11 października 1939 r. i przez pierwsze tygodnie pub-

---

[3] Zob.: K. Mueller *Komunikacja sterowana*, „Aneks" 1979 z. 21, s. 72-76; R. Grunberger *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, Warszawa 1987, t. 2, s. 279.

[4] F. Goetel *Czas wojny*, Gdańsk 1990, s. 24, 27.

[5] Wśród wyróżnionych przez Michala Głowińskiego pięciu rodzajów „świadectw odbioru" przedmiotem mojej analizy będą te wypowiedzi, w których sam proces lektury podlega tematyzacji i zostaje utrwalony w postaci różnego rodzaju zapisów lektury, np. w dziennikach czy korespondencji. Zob.: M. Głowiński *Swiadectwa i style odbioru*, w: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 117, 119.

likował tłumaczenia artykułów z „Deutsche Lodzer Zeitung", a dopiero później wybił się na „samodzielność", stał się synonimem całej prasy gadzinowej. Stanowił nieodłączny element pejzażu okupowanej Warszawy. Nazywano go powszechnie „kurwarem", „szmatą", „szmatławcem", „gadzinówką". „Biuletyn Informacyjny" z 9 stycznia 1941 roku w artykule wstępnym zajmującym całą kolumnę pierwszej strony przestrzegał przed „trucizną propagandową" i apelował o bojkot prasy gadzinowej, przyznając jednocześnie, iż bojkot całkowity jest nierealny:

Prasą gadzinową nazywamy czasopisma-gady, zdradliwie oblekające się w skórę polskiej mowy, aby jadem swej treści zatruwać organizm polskiego narodu. Mowa drukowana tych pism jest polska, ale mózg i ręka nimi kierująca – niemiecka. Ich celem – robota dla Niemiec. [...] Rozumiemy, że nie można nawoływać do całkowitego bojkotu gazet, gdyż dla wielkiej ilości ludzi gazeta niemiecka czy gadzinowa jest jedynym miejscem, w którym można wyszukiwać nowin ze świata i wojny. Natomiast tym silniej apelujemy: 1. Jak najmniej kupować gazet, [...] 2. Całkowicie wykluczyć kupowanie czasopism [...].

Istota zagrożenia, jakie niesie tego typu gazeta, była więc doskonale rozpoznana i jasno sformułowana, a jednak mimo wezwań do bojkotu – NKW był czytany. Tylko tam można było oficjalnie zamieszczać nekrologi czy czerpać z ogłoszeń i urzędowych komunikatów potrzebne do codziennego życia informacje. Swoje wielkie dni przeżył NKW w kwietniu 1943 roku, kiedy na jego łamach zaczęły pojawiać się relacje z odkrycia grobów katyńskich i długie listy nazwisk zamordowanych oficerów polskich. Stal się wówczas najbardziej rozchwytywaną i powszechnie czytaną w Warszawie gazetą.

Wydaje się jednak, iż bardzo niewielu ludzi podejmowało całkiem świadomie systematyczną lekturę prasy jawnie plugawej i kłamliwej, traktując to jako swego rodzaju wyzwanie poznawcze. Przynajmniej świadectw takiej lektury nie zachowało się wiele. W okupacyjnym diariuszu Karola Irzykowskiego notatki z lektury prasy polsko- i niemieckojęzycznej pojawiają się jedynie do końca 1939 roku, a potem znikają. Irzykowski nie tylko omawia treść artykułów i opatruje je własnymi komentarzami, lecz także nie stroni od uwag dotyczących języka propagandy i metody „czytania między wierszami". Natomiast w dziennikach Dąbrowskiej i Nałkowskiej z okresu wojny nie ma praktycznie żadnego śladu lektury „szmatławców", jeśli nie liczyć takiego np. zapisu Nałkowskiej z 3 grudnia 1939 roku: „Jedyne wychodzące pismo

jest ustawicznym szyderstwem i obelgą"[6]. Chodzi oczywiście o „Nowy Kurier Warszawski".

W innej sytuacji niż pisarze prowadzący dzienniki, znajdują się kronikarze okupacji. Oni niejako z kronikarskiego obowiązku sięgają do różnego typu źródeł. W *Kronice getta warszawskiego* Emanuela Ringelbluma spotykamy częste odwołania do jawnej prasy okupacyjnej, przeważnie niemieckojęzycznej. Ringelblum wspomina, że na teren getta przemycano „Nowy Kurier Warszawski" i „Krakauer Zeitung". Robiono to nielegalnie, ponieważ jedyną dozwoloną dla Żydów gazetą była „Gazeta Żydowska"- wydawany w Krakowie oficjalny organ Judenratów w Generalnym Gubernatorstwie. Kazimierz Gorzkowski, autor ocalałych we fragmentach tzw. *Kronik Andrzeja*, wykorzystuje materiał prasowy znacznie szerzej i systematyczniej niż Ringelblum. Gorzkowski prowadził zapiski kronikarskie przez cały okres okupacji, a „z czasem – pisze Tomasz Szarota, wydawca *Kronik Andrzeja* – indywidualna inicjatywa przekształciła się w realizację zadań zleconych przez odpowiednie komórki państwa podziemnego"[7]. Autor wprowadza osobny dział – „Wiadomości z prasy obcej" – w którym omawia artykuły z okupacyjnej prasy w języku niemieckim. Odniesienia do polskojęzycznych gadzinówek wplecione są w inne działy. Gorzkowski podaje neutralne streszczenia bądź tylko cytaty z prasy oficjalnej, zasadniczo obywając się bez komentarza czy oceny[8]. Dominuje poetyka serwisu wiadomości prasowych, bez analizy i interpretacji tekstów propagandowych, bez zaznaczania polemicznego wobec nich stanowiska.

3. Naszymi przewodnikami po legalnej prasie czasów wojny i okupacji będą Ludwik Landau – autor monumentalnej *Kroniki lat wojny i okupacji* oraz nie znany z nazwiska Jakub, po którym zostało 37 zeszytów w kratkę, zapisanych czarnym atramentem i oprawionych

---

[6] Z. Nałkowska *Dzienniki V 1939 – 1944*, opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 175.

[7] K. Gorzkowski *Kroniki Andrzeja. Zapiski z podziemia 1939–1941*, do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył T. Szarota, Warszawa 1989, s. 18.

[8] Do wyjątków należy taki np. fragment, w którym autor daje upust osobistym emocjom: „W szmatławcu z dnia 3 VII [1941] ukazał się nekrolog ś.p. Ignacego Paderewskiego, podpisany przez rodzinę Duksztów i Paderewskich. Umieszczenie takiego nekrologu w szmacie można określić tylko jednym słowem: łajdactwo!". K. Gorzkowski *Kroniki Andrzeja...*, s. 331.

w szarozielone okładki. Wydaje się, że zarówno teksty, jak i autorzy różnią się od siebie niemal wszystkim.

Landau (ur. w 1901 r.) jest naukowcem, przed wojną publikuje szereg prac z dziedziny stosunków społecznych i ekonomicznych. W czasie okupacji, pozostając w stałym kontakcie ze środowiskiem tajnego Instytutu Gospodarstwa Społecznego, działaczami podziemnej PPS oraz Biura Informacji i Propagandy AK, podejmuje szeroko zakrojoną akcję dokumentacyjną. Od września 1939 systematycznie i na bieżąco prowadzi *Kronikę*. Wykorzystuje docierające do niego różnorodne źródła informacji, również własne obserwacje, ale przede wszystkim opiera się na źródłach prasowych (oficjalnych i konspiracyjnych). Język *Kroniki* charakteryzuje precyzja, dyscyplina stylistyczna, rzeczowość, autor stara się zachowywać emocjonalny dystans, dąży do obiektywizmu i wyeliminowania osobistej perspektywy. Przez całą wojnę mieszka w Warszawie i we Włochach koło Warszawy. 29 lutego 1944 wychodzi z domu, by nigdy już do niego nie powrócić. Rękopis *Kroniki*, obejmujący okres od września 1939 do grudnia 1942, został umieszczony w metalowych puszkach i zakopany na terenie Wolnej Wszechnicy Polskiej przy ul. Opaczewskiej. Jej dalszą część, doprowadzoną ostatecznie do lutego 1944, wraz z przepisanymi na maszynie fragmentami partii początkowych, Landau ukrył pod węglem w piwnicy domu we Włochach. Papiery schowane pod węglem ocalały, natomiast rękopisu zakopanego przy Opaczewskiej dotąd nie odnaleziono. *Kronika lat wojny i okupacji* została wydana na początku lat sześćdziesiątych w trzech ogromnych tomach, niestety z nieuniknionymi wówczas ingerencjami cenzury[9].

O Jakubie wiemy właściwie tylko to, co zdołamy wyczytać z jego pamiętnika. Jest – jak sam o sobie pisze – „zwykłym człowiekiem pracy", przed wojną pracuje jako buchalter, magazynier, ekspedytor. Mieszka z rodzicami i rodzeństwem na Pradze. W chwili wybuchu wojny ma trzydzieści lat. Podczas gdy rodzina przenosi się do getta (na ul. Chłodną), Jakub – podobnie jak jego brat, który na aryjskich papierach prowadzi knajpę przy Czerniakowskiej – zostaje po aryjskiej stronie. Żyje z handlu, dostarcza gazety niemieckim żołnierzom w koszarach na Pra-

[9] L. Landau *Kronika lat wojny i okupacji*. Tekst do druku przygotowali Z. Landau i J. Tomaszewski, przedmową opatrzył W. Kula, Warszawa 1962-1963. Przy cytatach podaję w nawiasie cyfrą rzymską numer tomu, arabską – numer strony.

dze, prowadząc z nimi przy tej okazji rozliczne interesy. Wobec ponawiających się szantaży i rosnącego zagrożenia Jakub postanawia się ukryć w mieszkaniu swojej narzeczonej, Julii Rogowińskiej. Między majem 1943 a sierpniem 1944, zamknięty w pokoiku na Pradze, kompletnie odcięty od świata, pisze swój pamiętnik. Jego język, gramatycznie i stylistycznie kaleki, pełen kolokwializmów, dialektyzmów i wyrażeń środowiskowych – jest w pełni indywidualny, spontaniczny, skrajnie emocjonalny. Jakub jest namiętnym czytelnikiem niemieckich gazet. To przede wszystkim one, oprócz docierających niekiedy z miasta pogłosek, łączą go z tym, co dzieje się na zewnątrz. Jego pamiętnik wypełnia się obszernymi sprawozdaniami z codziennej lektury. Tekst urywa się na relacji o tym, co piszą gazety 26 lipca 1944 roku. Jakub zginął w czasie powstania warszawskiego, a jego pamiętnik przechowała Julia Rogowińska i po wojnie przekazała do archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie[10].

Ludwik Landau odbierał codziennie komplety prasy niemieckiej, czekające na niego w pewnym sklepie przy ul. Siennej. Musiała być to paczka sporych rozmiarów, gdyż na kartach *Kroniki* są ślady lektury co najmniej kilkunastu gazet. Z polskojęzycznych był oczywiście „Nowy Kurier Warszawski", następnie „Ilustrowany Kurier Polski", „Goniec Krakowski" oraz „Gazeta Żydowska". Prasę w języku niemieckim reprezentują w *Kronice* takie tytuły, jak „Warschauer Zeitung", „Krakauer Zeitung", „Litzmannstädter Zeitung", „Deutsche Algemeine Zeitung", „Schlesische Tageszeitung", „Stürmer", „Völkischer Beobachter" czy wreszcie „Das Reich". Landau czytał jeszcze niemiecką prasę fachową dotyczącą ekonomii i gospodarki, a także „Krakiws'ki Wisti" – pismo ukraińskie pod protektoratem niemieckim, ukazujące się w Krakowie i „Nowoje Słowo" – pismo białej emigracji rosyjskiej.

Jakub nazywa czytaną przez siebie prasę niemal bez wyjątku po prostu „gazetą niemiecką". W pamiętniku pojawia się tylko jeden konkretny tytuł – niemiecki tygodnik „Das Reich". Goebbels uruchomił go w roku 1940, angażując grupę świetnych dziennikarzy wywodzących się z tzw. emigracji wewnętrznej. Podniosło to poziom pisma, w którym swoje felietony drukował sam Minister Propagandy Rzeszy. „Das Reich" stał

[10] Pamiętnik Jakuba znajduje się w archiwum ŻIH, w zespole „Pamiętniki", syg. 110. Przepisany z rękopisu liczy 537 stron maszynopisu. Nigdy i w żadnej formie nie był dotąd publikowany. Przy cytatach podaję w nawiasie numer strony maszynopisu.

się niezrównanym narzędziem propagandowym i odniósł niebywały sukces, uzyskując w 1943 roku rekordowy wśród nazistowskich periodyków nakład 1,5 miliona egzemplarzy[11]. Jakub czytał też z całą pewnością oficjalny organ władz niemieckich – dziennik „Warschauer Zeitung" oraz okazjonalnie „Nowy Kurier Warszawski", który nazywa z kolei „gazetą polską".

Dysproporcja zarówno w ilości czytanej prasy, jak również w merytorycznym i metodologicznym do tego przygotowaniu, była między obu autorami ogromna. Te tak odmienne osobowości pisarskie i tak bardzo niepodobne do siebie teksty – mają jednak coś wspólnego. Obaj autorzy prowadzą zapiski z systematycznej lektury prasy niemieckiej i gadzinowej. Obaj doskonale zdają sobie sprawę, z czym mają do czynienia, lecz mimo to Jakub z utęsknieniem wyczekuje na kolejny numer gazety, a Landau z benedyktyńską cierpliwością dzień po dniu przerzuca całe ich stosy. Obaj wiedzą, że gazety są źródłem sfałszowanym i zatrutym przez śmiertelnego wroga, że są narzędziem brutalnej propagandy, częścią systemu zorganizowanego kłamstwa tworzącego fikcyjną rzeczywistość. „Cała gazeta tylko propaganda" (348) – notuje Jakub, Landau natomiast zapisuje wprost: „[...] w gazecie [...] ani śladu rzeczywistości" (III, 136).

Ale właśnie to kłamliwe źródło – dla Jakuba jedyne, jakim dysponuje – chcą wykorzystywać i potrafią to robić na wiele sposobów, broniąc się jednocześnie przed jego obezwładniającym jadem. Każdy z nich inaczej pojmuje i realizuje sztukę czytania prasy okupanta. Dla Landaua jako historyka i socjologa te propagandowo spreparowane źródła mają swoją wartość informacyjną. Potrafi wydobyć fakty, skrupulatnie analizując publikowane rozporządzenia, obwieszczenia, komunikaty z frontu czy artykuły fachowe. Umie też czytać gazetę w szerokim kontekście socjotechniki nazistowskiej i zrytualizowanego języka Trzeciej Rzeszy. Lektura staje się tym samym szczególną procedurą interpretacyjną, a gazetowy tekst jest przedmiotem wielorakich zabiegów deszyfrujących. Jakub dzięki dostarczanym mu do kryjówki gazetom ma poczucie kontaktu ze światem, który realizuje się przede wszystkim w formie nieustannej walki z propagandą hitlerowską. Czytanie gazet daje mu szansę podjęcia tej walki, staje więc w szranki

[11] Zob.: R. Grunberger *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, Warszawa 1987, t. 2, s. 286-287.

z wrogiem i demaskuje jego kłamstwa, zbija argumenty, odpiera ataki, polemizuje, ośmiesza, kompromituje. Pamiętnik Jakuba jest w dużej części zapisem jego prywatnej wojny z Hitlerem. Tropiony, zaszczuty, ukrywający się Żyd prowadzi w ten sposób bój z Niemcami jak równy z równym. Ta rozgrywka na śmierć i życie toczy się w przestrzeni lektury i tekstu[12].

4. Składnia przytoczenia wiadomości prasowych jest u Landaua podporządkowana narracji kronikarskiej. Zapisy lektury gazet na ogół więc nie wyodrębniają się specjalnie z toku dyskursu, stanowią osnowę tkanki całego tekstu. Autor najczęściej po prostu lokalizuje źródło relacjonowanych i analizowanych przez siebie wiadomości prasowych: podając tytuł gazety, powołując się na niemiecki komunikat z frontu, czy też ogólnikowo wskazując na „propagandę niemiecką". Formuły wprowadzające są zazwyczaj neutralne i okazjonalne, nie noszące śladów konwencjonalizacji.

Inaczej jest w tekście Jakuba. Od czasu definitywnego zamknięcia się w kryjówce relacjonowanie przeczytanych gazet i dyskusja z nimi jest jedną z podstawowych form aktywności pisarskiej autora. Te obszerne sprawozdania przybierają postać niemal codziennego przeglądu prasy i sprawiają, że tekst w wielu partiach nabiera charakteru *quasi*-dziennika lektur. Chociaż nie znajdziemy w nim konstytutywnych dla gatunku zapisów opatrzonych datą dzienną, właściwie nie ma tam w ogóle żadnych dat[13] – to jednak systematyczne notowanie regularnej lektury gazet nadaje dyskursowi diariuszowy rytm. Systematyczność ta jest zakłócana już to wyprawami Jakuba po szmugiel, już to burzącymi rutynę codziennego życia atakami szantażystów, a w czasie ukrywania się – okresami choroby. Jednakże *quasi*-dziennik lektur staje się dominują-

[12] Typy dyskursu, realizowane w pamiętniku Jakuba i *Kronice* Landaua zestawiam w książce *Tekst wobec Zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 136-138; 158-160. Pomysł interpretacji zapisków Jakuba jako prywatnej wojny z Hitlerem zawdzięczam Marcie Młodkowskiej, która rozwinęła go w swojej pracy magisterskiej o literaturze dokumentu osobistego warszawskiego getta (*Pisanie jako forma istnienia*, 1997), opisując strategię tekstu pamiętnika w kategoriach gry noszącej w typologii R. Caillois nazwę *agon* (walka).

[13] W całym pamiętniku odnalazłem tylko trzy daty: „Julcia moja mi się postarała polską gazetę z datą 3 stycznia 1944" (354); „Dziś dzień 16 maja 1944 r. jest mnie pamiętny bo siedzę okrągły rok" (468) oraz 26 lipca 1944: „Nigdy nie pisałem daty, ale teraz to jest każdy dzień z emocją, bo są świeże wiadomości" (531).

cym sposobem zapisu, wyraźnie wyodrębnionym ze strumienia dyskursu dzięki stałym, skonwencjonalizowanym formułom inicjalnym. Są ich dwa rodzaje – spójnikowe: „Czytając gazetę niemiecką piszą między innymi, że:..."; „Pisze między innymi gazeta, że:...." i bezspójnikowe: np.: „Czytając gazetę niemiecką, strasznie krytykują p. Rosfelda [sic!], że on tylko doprowadził do wojny światowej". Łącząc ogniwa omawianego artykułu Jakub stosuje zawsze jedną formułę: „Dalej pisze gazeta...".

Stała obecność obszernych relacji z zawartości prasy okupanta uwydatnia zobiektywizowany, dokumentacyjny typ narracji *Kroniki* Landaua. „Bezosobisty ton" czy też „całkowity brak akcentów osobistych" na powierzchni tekstu, który tak wysoko ocenia Witold Kula[14], jest jednak kontrapunktowany subtelnymi sygnałami odsyłającymi do autorskiego „ja". Po pierwsze – przegląd sytuacji społecznej, politycznej i militarnej kolejnych dni wojny jest przecież efektem wyboru, montażu, redakcji, przechodzi przez filtr konkretnej osobowości. Każdy zapis ma swoją kompozycję: kolejność pojawiających się informacji, ich zhierarchizowanie, stosunek wiadomości „zagranicznych" do „krajowych", początek i koniec relacji. To wszystko jest znaczące, zdradza zamysł autora, jego sposób ujęcia. O podmiotowości dyskursu świadczą także wyrażenia oceniające, ale są one stosowane przez Landaua nadzwyczaj powściągliwie, chociaż ich intensywność wzrasta w miarę trwania wojny[15]. Po drugie – sam mechanizm wprowadzania lekturowych sprawozdań do tekstu odsłania podmiotowość autora. Landau stosuje często konstrukcję, którą nazwałbym „zdaniem wiążącym". Jest to coś w rodzaju „szwu" kompozycyjnego, pozwalającego łagodnie przejść od tematu do tematu, a także coś w rodzaju ramy modalnej, która ujawnia postawę podmiotu mówiącego i jego zaangażowanie w relacjonowane zdarzenia. Zapewnia to płynność narracji, zaciera bezosobowość i wra-

[14] W przedmowie do *Kroniki lat wojny i okupacji* (V). Należy przypomnieć, że początkowe partie *Kroniki* (30 września – 17 października 1939) mają charakter pamiętnika cywila, obserwującego oblężenie Warszawy i początki okupacji. Swym osobistym charakterem zdecydowanie odcinają się od pozostałych części.

[15] Subtelna ironia z pierwszej fazy zapisów ustępuje coraz częściej miejsca mocniejszym określeniom: „brednie wypisywane w gazetach niemieckich" (I, 330), „najordynarniejsza, bezczelna i kłamliwa propaganda" (II, 454), aż do pewnego zmęczenia i rezygnacji: „Na oburzanie się na bezczelność tych bredni trudno już się nawet zdobyć" (III, 350).

żenie suchej, mechanicznej prezentacji serwisu wiadomości. Nie jest to bowiem montaż odrębnych całostek informacyjnych, ostro od siebie oddzielonych i tylko artykułowanych w pewnej kolejności, lecz o p o w i a d a n i e[16].

Często np. informacje o sytuacji na frontach łączone są z informacjami o sytuacji wewnętrznej w Trzeciej Rzeszy, a szczególnie o kondycji propagandy. Te dwa rodzaje wiadomości powiązane są zdaniami wyrażającymi wprost autorskie przypuszczenia, ukazującymi związki przyczynowo-skutkowe między wydarzeniami, czy też zawierającymi próby zrozumienia i oceny bieżących wypadków:

Ale i w Niemczech nastroje muszą być coraz wyraźniej wrogie regime'owi – zwłaszcza pod wpływem nalotów" [III, 17] – zapisuje pod datą 5 lipca 1943 r., a dwa dni później: „Nie podnosi to wszystko ducha Niemców. Tym gorliwiej działa propaganda – zwykłymi swymi metodami. A więc z hałasem cytowana jest nowa niemiecka *Biała Księga*, mająca udowodnić Niemcom, że za wszczęcie wojny lotniczej jedyną i wyłączną odpowiedzialność ponosi Anglia. [III, 22]

Inny przykład to połączenie wiadomości o narastającym w Warszawie jesienią 1943 roku terrorze okupanta i o bombardowaniach Berlina. Klamrą między dwoma przytoczeniami jest zdanie: „Za to mamy jedno pocieszenie: zbombardowanie Berlina" (III, 426). Ta klamra ujawnia emocjonalny stosunek autora do treści relacji, a także wprowadza charakterystyczne zbiorowe „my".

Z biegiem czasu bezosobowy dyskurs *Kroniki* nabiera cech wypowiedzi upodmiotowionej. Daje się to zauważyć w końcówce drugiego i w całym trzecim tomie. Coraz wyraźniej kształtuje się punkt widzenia, z którego kronikarz patrzy na teatr wojenny, coraz dobitniej zarysowuje się perspektywa mówienia – właśnie owo zbiorowe „my". Ma to swoje poznawcze i moralne konsekwencje. Kronikarz nie jest sam, nie żyje poza zbiorowością, by chłodnym okiem relacjonować jej dzieje. Staje się cząstką prześladowanej, śmiertelnie zagrożonej, ale walczącej i stawiającej opór wspólnoty. Taka pozycja stwarza sytuację moralnego zobowiązania. Za autorem stoją nie tylko motywacje zawodowego histo-

[16] Pod tym względem *Kronika wojny i okupacji* Ludwika Landaua różni się zdecydowanie od *Kronik Andrzeja* Kazimierza Gorzkowskiego, które w obrębie porządku chronologicznego mają układ tematyczny i bardziej przypominają zestaw biuletynów informacyjnych czy serwisów prasowych niż narracyjną kronikę.

ryka i dokumentalisty, lecz także racje moralne, system wartości, który nakazuje przeciwstawiać się złu i przemocy.
Naczelna zasada dyskursu w *Kronice* Landaua pozostaje jednak niezmienna: jak najmniej – wręcz prawie wcale – o sobie, jak najwięcej o rzeczywistości. Dlatego też osoba kronikarza i realia dotyczące samej sytuacji pisania pojawiają się na powierzchni tekstu niezmiernie rzadko. Nikłe ślady prywatności trzeba skrupulatnie wyłuskiwać wśród z górą dwóch tysięcy stron druku. Najczęściej dotyczą one właśnie okoliczności lektury gazet. Autor notuje trudności w dostępie do prasy, które wpływają na tryb jego kronikarskiej aktywności[17]. Są też nieliczne zapisy pokazujące kronikarza jako bezpośredniego obserwatora wydarzeń, ale pozostaje on neutralny, nawet w sytuacji tak dramatycznej dla niego osobiście, jak ta:

Dzisiaj [14 IX 1940] na rogu Nalewek i Gęsiej, „w sercu" dzielnicy żydowskiej, byłem świadkiem, jak dwóch kolejarzy niemieckich zabawiało się biciem przechodniów-Żydów, którzy im się nie ukłonili. [I, 689]

W całej *Kronice* autor nie wspomina o swoim pochodzeniu, a osobiste perypetie związane z przesiedleniem do getta kwituje w sposób zawoalowany i ironiczny, kładąc raczej nacisk na przeszkody w pracy, niż osobisty kontekst wydarzenia: „Kilkudniowa przerwa w notatkach wynikła z zamieszania, w jakim się znalazłem w związku z objęciem mnie i mojej rodziny akcją noszącą piękne miano «Umsiedlung»" (I, 644). Przypomnijmy, że Landau pozostał do końca po aryjskiej stronie. Jest, jeśli się nie mylę, jeden jedyny fragment, który ukazuje autora jako Żyda (przynajmniej w rozumieniu ustaw norymberskich). Przytoczenie tej prywatnej scenki pełni rolę *exemplum* dla notatki o antysemickich artykułach NKW:

Zdarzył mi się dziś następujący wypadek. Gdy szedłem ulicą w towarzystwie osoby „czysto aryjskiej", mogącej jednak powierzchownością budzić wątpliwości, dwie dziewczyny obok przechodzące, widząc mnie z opaską, tamtą zaś osobę bez niej, odezwały się: „Szkoda, że nie ma tu jakiegoś żołnierza niemieckiego". [I, 129]

[17] Np.: „Z obszarów włączonych do Rzeszy, a zwłaszcza z Łodzi, nie mam żadnych wiadomości – już drugi dzień gazety łódzkiej w Warszawie nie ma" (I, 271); „Wczoraj byliśmy bez gazet – nie wiadomo dlaczego „Warschauerka" przez cały dzień nie przyszła i dopiero dziś koło południa się znalazła. [...] Z braku wiadomości gazetowych trzeba się było zadowolić lokalnymi" (II, 474).

W pamiętniku Jakuba natomiast „ja" autorskie jest wszechobecne. Na osobny wątek składają się autotematyczne zapiski ujawniające okoliczności pisania i lektury. Odsłania się w nich prywatność autora pamiętnika, a zarazem czytelnika prasy[18]. Do realiów, które zostały wiernie utrwalone w tekście, należy sam moment przynoszenia Jakubowi gazety z miasta. Ta sytuacja nabiera znamion swoistego rytuału. Powtarza się regularnie i jest niecierpliwie oczekiwana, a potem – zapisywana. Przywołajmy trzy charakterystyczne przykłady:

[Julia] poszła po zakupy i przyniesie gazetę niemiecką. Może jakie nowiny będą. Chcę zebrać moje myśli. Kładę się na łóżko i nie mogę się uspokoić. [...] Ktoś puka do drzwi, nie mogę się odezwać, nie chcę, żeby ludzie się dowiedzieli, że jestem razem z Julią. [...] Słyszę zgrzyt klucza w zamku. Wchodzi mój przyjaciel i daje mi gazetę niemiecką. Czytam, czytam, narzekają Niemcy, że Anglicy zbombardowali Hamburg, aż się roześmiałem po cichu, bo głośno nie wolno. [199]

Słyszę zgrzyt klucza w zamku, [Julia] rzuca mi gazetę na łóżko, bo gniję prawie całymi dniami. Nie mogę ubrać butów, żeby sąsiedzi nie słyszeli mój chód. Biorę za gazetę, czytam [...]. [216-217]

Wyszła Julcia na miasto po gazetę, może usłyszy coś nowego, a ja siedzę w pokoju, oglądam się dookoła, nic nie widzę, tylko się zakrada do mnie słońce od czasu do czasu, bo są chłodne dni. Owszem, mam u siebie przyjaciela muzycznego – deszcz i słychać tylko pluskanie wody w misce, jednym słowem doborowy komplet mam, nieprawda? [...] Słyszę zgrzyt klucza w zamku, otwierają się drzwi, wchodzi Julcia i daje mi gazetę niemiecką. [277]

Jakub jest uwięziony w ciasnym pokoju, którego ściany stają się granicami jego świata. Motyw zgrzytającego w zamku klucza przywołuje sytuację zamknięcia. Atrybutem tej przestrzeni zamkniętej jest łóżko – synonim bezruchu, biernego trwania w jednym miejscu, „gnicia". Umieszczony w swoim ukryciu, niczym w kapsule odgradzającej go od rzeczywistości, Jakub musi jeszcze zredukować do minimum swoje czynności życiowe: nie wolno głośniej stąpnąć, nie wolno głośniej się odezwać, nie wolno nawet pozwolić, by stalówka skrzypnęła głośniej przy pisaniu. Taki stan deprywacji stawia człowieka na granicy obłędu. Jakub wyznaje: „gdyby nie gazeta lub wiadomości te, które mi przynosi mój przyjaciel [Julia], człowiek by zwariował" (194).

Jakub dusi się w ukryciu, więc łapczywie pochłania gazety, niezbędne mu do życia jak powietrze. Nałóg lektury okazuje się po prostu warun-

[18] Np.: „Już jest ciemno, nie mogę dalej pisać, bo światła nie mogę zapalić" (135). „Puka ktoś, rzucam pisanie, żeby nie usłyszeli skrobania stalówki" (164). „Tylko jedna moja rozrywka jest: czytanie lub pisanie" (362).

kiem istnienia. Gazeta sprawia, że bariera między zamkniętą kryjówką a otwartym teatrem wojny, rozgrywającym się poza ścianami pokoju, zostaje pokonana. Można odnieść wrażenie, że ów namiętny czytelnik gazet z łatwością porzuca swe dobrowolne więzienie i wkracza w wielki świat wielkiej wojny. Jakub jest bowiem tak naprawdę właśnie tam – na otwartej arenie dziejów. Pasja lektury pozwala mu przezwyciężyć narzucone ograniczenia, odrzucić piętno skazańca, zaszczutego zwierzęcia, bezbronnej ofiary, wreszcie – odwrócić zastany układ sił i podział ról.

Sytuacja Jakuba rodzi swoisty paradoks przestrzenny. Otóż miejsce ukrycia, z którego nie można wyjść pod groźbą śmierci, staje się przestrzenią prawdziwej wolności, natomiast świat zewnętrzny, ukazywany w gazetach jest domeną fałszu produkowanego przez propagandę strachu i zniewolenia. Chociaż uwięziony w zawilgoconym pokoju z przeciekającym dachem – Jakub pozostaje w istocie wolny, ponieważ dzięki „gazecie niemieckiej" i swemu pamiętnikowi może swobodnie rozgrywać batalię ze śmiertelnym wrogiem. Na ulicy jest Żydem pozbawionym wszelkich praw i skazanym na Zagładę, jedynie w ukryciu może stawić oprawcy czoło i zetrzeć się z nim jak równy z równym. Tylko w przestrzeni lektury i jej zapisu, tylko w przestrzeni tekstu może dojść do sprawiedliwej walki. I Jakub taką walkę podejmuje.

5. Niemiecką propagandę obaj autorzy nazywają po imieniu i czynią to bez ogródek. Nie muszą się z tym w swoich zapisach ukrywać. Landau pisze o „bezczelnych kłamstwach" (I, 262), o „bredniach wypisywanych w gazetach niemieckich" (I, 330) lub „bezgranicznym cynizmie" (II, 103). Jakub jest nie tyle bardziej dosadny, ile po prostu plebejski: „takie głupstwo piszą w gazetach" (158), „straszna bujda niemiecka" (170), czy choćby takie oto zawołanie warszawskiego cwaniaka – „strachy na lachy to moje przysłowie chłopskie" (310). Ale gest odrzucenia świata propagandowej fikcji nie jest tu najważniejszy, było to przecież zachowanie powszechne w okupowanym kraju. I Landau, i Jakub nie poprzestają na tym. Każdy na swoją miarę i na swój sposób czynnie przeciwstawia się nazistowskiej machinie propagandowej przez obnażanie mechanizmów jej działania, rozbrajanie jej trików i chwytów, kompromitowanie języka. Autor *Kroniki* skupia się głównie na deszyfrowaniu prasowego przekazu, czytaniu między wierszami, wydobywaniu tego, co nie powiedziane. Jakub natomiast wyży-

wa się w ostrej polemice z tezami propagandy, przekształcając swe sprawozdania z lektury w nieustającą walkę.

„Czytam gazety, aż mało człowieka diabli nie biorą" (142) – notuje Jakub, trudno więc od niego wymagać powściągliwości. Porządek lekturowego sprawozdania (przytoczenie wiadomości – ustosunkowanie się do niej – interpretacja) jest zmącony emocjami. Zapis odwzorowuje żywą mowę i w wielu partiach przypomina monolog wypowiedziany. Nie jest on jednak efektem świadomego kształtowania dyskursu, lecz spontanicznie przyjętą formą przekazu, najpełniej oddającą polemiczne nastawienie autora.

Jednym z najbardziej charakterystycznych jego zachowań jest – posłużmy się tu terminologią bokserską – skrócenie dystansu. Dyskusja z tezami artykułu przekształca się w polemiczne zwarcie, nabiera cech słownej szarpaniny, zapełnia się inwektywami. Złorzeczenie i szyderstwo degradują tego, przeciwko komu są skierowane. Istotny jest tu także motyw śmiechu. Jakub reaguje śmiechem na każdy niemal przeczytany tekst: „Roześmiałem się głośno [...], bo straszna bujda niemiecka" (170). Ośmieszenie przeciwnika rozbraja go, zdejmuje zeń grozę, pozwala zbliżyć się do niego. Tak właśnie czyni Jakub – rezygnuje z eksponującej dystans relacji „ja" – „on" na rzecz bezpośredniego spięcia „ja" – „ty" lub „wy":

Mają u siebie zdolnego ministra propagandy Gebelsa [sic!], to pisze o swoich Niemcach jak walczyli poprzednio, a ja chciałbym się zapytać tego idiotę, przypomnij sobie degeneracie, jak twój wódz Hitler powiedział, że Rosję zdobędzie w ciągu 70 dni. No jak wyglądacie, mnie się zdaje, żeście postradali zmysły, banda hitlerowska. [173]

Dążenie do personalizacji przeciwnika sprawia, że autor stara się sobie wyobrazić jakąś konkretną postać, nawet gdy nie ma po temu danych lub zna tylko nazwisko żurnalisty[19]. Z zasady sięga jednak do szczytów hierarchii i ściera się osobiście z architektem nazistowskiej propagandy, Goebbelsem czy z samym Hitlerem. Sposób, w jaki Jakub relacjo-

[19] Np.: „ten, który pisał, musi być zahipnotyzowany lub zastrzyk wziął, żeby napisać artykuł, [...] muszę powiedzieć, że głupi jest, musi się trochę nauczyć, ażeby pojął trochę kultury" (310). „Śmieje się dziennikarz niemiecki, nazywa się Szpannagel, że Alianci nie mają pewnie dowództwa, aż wezwali na naradę wojenną. Głupi dziennikarz, że takie głupstwa opisuje, ale on nie winien, każą mu i basta, bo bat ma nad sobą, za to ich minister propagandy dr Gebels [sic!] dobrze tresuje, tak jak menażer [sic!] w cyrku (320).

nuje przedrukowaną w „gazecie niemieckiej" jesienią 1943 roku mowę Goebbelsa, jest znakomitym przykładem jego stylu lektury i walki:

Teraz czytam niemiecką gazetę i między innymi jest mowa Gebelsa [sic!], gdzie przemawiał z pałacu sportowego do swego ludu. [...] Zwraca się Göbels [sic!] do swego narodu i błaga, żeby chwycił za broń i poszedł walczyć przeciw swego wroga. Jemu osobiście Göbelsowi nic nie zagraża, bo jest zabezpieczony, ale gdyby był na froncie 24 godziny i powąchał, co znaczy front, odechciałoby się walczyć. Co to znaczy dla Göbelsa walczyć czyjem kosztem. Nie opowiadałby bzdury do swego ludu, nie posyłał ich na rzeź jak baranów, tylko by się jako pogodzili z Aliantami. Mowa Göbelsa jest bardzo śmieszna, bo zwraca się do Pana Boga o pomoc, ażeby hitleryzm wstrętny zwyciężył. Co za wstrętna banda hitlerowska. Wpierw nie uznawali Boga, a teraz się zwracają i proszą o pomstę na Aliantów. Śmieje się Göbels z Bolszewii, że chcą zawładnąć całą Europą, a co hitleryzm chciał – to samo. Ale im, tej wstrętnej hołocie, się nie udaje, to mają pretensje do Bolszewii. [...] W swojej mowie polemizuje Göbels i ma pretensje do Anglii, że o taki głupi korytarz gdański zaczęli się bić, że nie biją się z żołnierzami, tylko z ludem cywilnym. Bombardują w nieludzki sposób, tak narzeka Göbels na Anglię. A jakie barbarzyństwa hitlerowcy wyprawiali, o tym nic nie mówił do swego ludu, to znaczy hitlerowcom wolno, tylko Anglii nie wolno, śmieszna jest jego cała mowa Göbelsa. Krzyczy dalej, hitleryzm chciał zaprowadzić ład i porządek w Europie. Nie daj Boże, żeby ta banda hitlerowska miała rządzić w Europie, to nieszczęście dla nas było, wiecznie bylibyśmy murzynami białymi. Nie wasze doczekanie. Wstrętni krwiopijce, bawicie się w obcej krwi, ile wysłaliście ludzi na tamten świat. O tem powinien dać sprawozdanie Göbels do swego ludu [...]. [263-264]

Jak w soczewce skupiają się tu wszystkie charakterystyczne właściwości Jakubowego czytania gazety: skrócenie dystansu, dążenie do bezpośredniego zwarcia i – chciałoby się rzec – ostrej wymiany ciosów; zmieszanie racjonalnych argumentów z inwektywami; tropienie przemilczeń i przekłamań; rola śmiechu, szyderstwa, karykaturalnego przedrzeźniania; rozmycie granicy między przytoczeniem a deformacją, między słowem własnym a słowem cudzym, między relacją a interpretacją; ciągłe „wtrącanie się", gwałtowne manifestowanie swojej obecności, swoich racji i ocen. Ale na tym nie wyczerpuje się repertuar możliwych zachowań lekturowych. Są jeszcze wiersze, którymi Jakub obficie okrasza swój pamiętnik, wplatając je w dyskurs polemiczny z gazetą. Wierszowane komentarze polityczne poszerzają obszar ekspresji, dzięki czemu autor uzyskuje jakby dodatkowe możliwości rażenia, coś w rodzaju nowego typu broni. W ten sposób samotny Jakub w swoim pokoiku na Pradze staje wobec Tysiącletniej Rzeszy całkiem nieźle wyposażony do walki.

Pod datą 4 października 1943 r. Ludwik Landau relacjonuje tę samą co Jakub mowę Goebbelsa, wygłoszoną podczas uroczystości dożynko-

wych w berlińskim „Sportpalaście" – jak to określa kronikarz. Różnica między tymi dwoma sprawozdaniami jest uderzająca. W jednym i w drugim przypadku ujawniają one podstawowe cechy stylu lektury obu autorów. Landau jest spokojny i zdystansowany, omawia wystąpienie Goebbelsa w porządku racjonalnym, a nie emocjonalnym. Dominuje streszczenie respektujące integralność referowanego przekazu, a formuły interpretacyjno-oceniające stanowią ramę relacji: inicjują ją i zamykają, występują też w postaci nawiasowych wtrąceń i komentarzy. Przywoływana mowa jest dla kronikarza przedmiotem różnorodnych zabiegów deszyfracyjnych. Stanowi przekaz zmistyfikowany, ale poznawczo ważny. Trzeba go tylko umiejętnie odczytać, a wtedy „zdradzi się sam" – odsłoni to, co chciał ukryć.

Wdzięcznym obiektem lektury deszyfrującej były niemieckie komunikaty z frontu wschodniego. Wzorcowy przykład niedoścignionej analizy języka nazistowskich komunikatów wojennych daje w swojej *LTI* Victor Klemperer. W tekstach komunikatów przejawia się ze szczególną siłą charakterystyczna cecha języka totalitarnego – maskowanie. Wraz ze zmianą sytuacji na frontach zmienia się przedmiot maskowania. Najpierw maskuje się agresję („od rana dnia dzisiejszego odpowiadamy ogniem na ogień nieprzyjaciela"), potem zaś klęskę i bezsilność. W odezwie Hitlera do wojsk frontu wschodniego z 19 grudnia 1941 r., przełomowej – jak twierdzi Klemperer – zarówno dla sytuacji na froncie, jak i kondycji samej LTI, padają znamienne słowa: „Armie na Wschodzie [...] muszą teraz, wskutek nagłego nadejścia zimy, przestawić się z ruchu na front pozycyjny [*Stellungsfront*]". Takie formuły jak „ruch" [*die Bewegung*] (słowo i pojęcie należące do istoty nazizmu), „wojna błyskawiczna", „nagłe akcje" [*schlagartige Aktionen*] zamieniają się we „front pozycyjny" czy „ruchomą wojnę obronną". Językową maską klęski staje się słowo *Rückschlag* [„uderzenie wsteczne, odrzut, odskok"]. Jeśli pojawiał się „kryzys", to zawsze był opanowywany przez „wybicie się" [*sichfreikämpfen*] – co oznaczało po prostu, „że kilka pułków uszło z okrążenia, w którym uległy zatracie całe dywizje"[20].

Lektura wiadomości z frontu również dla Ludwika Landaua jest okazją do refleksji nad językiem nazistowskiej propagandy. Zapisy dotyczące tematyki frontowej ujawniają wrażliwość autora na osobliwą leksykę i frazeologię komunikatów. Landau wydobywa z przekazu propagan-

[20] V. Klemperer *LTI. Notatki filologa*, Kraków 1983, s. 253-258.

dowego i komentuje charakterystyczne słowa i zwroty, starając się je niejako zdekonspirować i rozbroić. Jego sposób lektury zbliża się tu najbardziej do metody filologicznej Klemperera. Przypomina też trochę ten typ zapisków, które po latach Michał Głowiński nazwie „komentarzami do słów". Przywołajmy dwa przykłady:

25 sierpnia 1943 r. Niewątpliwie nie nabierającego po przeczytaniu tych wiadomości otuchy czytelnika niemieckiego pocieszają anegdotyczne opowiadania o wyczynach bohaterskich pojedynczych żołnierzy czy oddziałów i długie komentarze mówiące o „elastycznej stabilizacji" frontu wschodniego (piękne wyrażenie!), [...] nazywanie ofensywy sowieckiej rozpaczliwą walką o chleb [*Brotschlacht*] [...]. [III, 167]
27 września 1943 r. [Niemiecki komunikat mówi] o jakichś grupach, które w kilku nieprzejrzystych miejscach (świetne wyrażenie dla usprawiedliwienia „nieuwagi" niemieckiej!) przekroczyły Dniepr; mówi się co prawda dalej o ich odrzuceniu w kontratakach, używając jednak tak dziwnego wyrażenia („*wurden... geworfen*" [zostali... rzuceni]), że widoczna jest chęć zaciemnienia sensu zdania, które pewno jutro już będzie oznaczało co innego. [...] Z frontu środkowego, gdzie jako tereny walk wymieniane są rejony na zachód od Uneczy i koło Smoleńska, mówi komunikat o atakach tych jako odpartych „w zasadzie" [*im wesentlichen*] – co oznacza wyraźnie, że przynajmniej części ataków nie odparto; w niektórych miejscach też walki trwają. [III, 262-263]

Jakub relacjonuje komunikaty frontowe posługując się (bezwiednie) mową pozornie zależną, co w oczywisty sposób kompromituje przywoływane „cudze słowo":

Roześmiałem się, dlaczego? Bo Niemcy [...] zdobywali tereny, a teraz muszą z bólem serca opuszczać, czyli dla wyrównania frontu cofamy się planowo. [238]

Czytając niemieckie gazety, Jakub zachowuje zdrowy rozsądek. Wie bowiem, że gazetowy świat jest fikcją. Zdaje sobie też doskonale sprawę z propagandowej funkcji owej fikcji, sam unieszkodliwiając ją przez kpinę i śmiech:

Opisuje gazeta niemiecka co do Rosji Sowieckiej, że na wszystkich frontach idzie dobrze, tylko na papierze. [...] takie nowiny dla dzieci, a nie dla osób, co mają pojęcie, co jest bój. [...] Niemcy owszem posiadają wielką propagandę, tylko to ich ratuje i to pięknie takie głupstwo piszą w niemieckiej gazecie. [158]

Klemperer czyta komunikaty wojenne jako filolog i badacz języka Trzeciej Rzeszy. Landau czyta je jako kronikarz wojny, dlatego stara się spod propagandowej maski wydobyć jak najwięcej informacji, wyłuskać fakty z językowej fikcji. Rozłamując propagandowy szyfr, dezawuuje przy okazji sam język. Jakub chciwie rzuca się na komunikaty

wojenne, bo chce wiedzieć, jak naprawdę wygląda sytuacja na frontach, od tego zależy przecież jego być albo nie być. Jednakże żywioł polemisty zdecydowanie góruje nad postawą czytelnika-detektywa, tropiącego zamaskowane znaczenia i ukryte między wierszami treści.

6. Landau przede wszystkim a n a l i z u j e teksty propagandowe i na tej podstawie wyciąga wnioski, stawia hipotezy. Działa jak lekarz, który skrupulatnie bada wszystkie symptomy choroby, sumiennie pochyla się nad każdym, nawet najbardziej odrażającym, przejawem patologii. Jakub zaś przede wszystkim tę patologię z w a l c z a. Obaj bronią się przed zabójczym działaniem Goebbelsowskiej propagandy, czy jednak obaj z równą skutecznością? Probierzem ich postaw może być pojawiająca się w niemieckiej obróbce propagandowej sprawa Katynia i – by tak rzec – sposób jej lektury.
14 kwietnia 1943 roku w NKW po raz pierwszy ukazały się informacje o odkryciu masowych grobów oficerów polskich w Katyniu. W tym samym dniu Goebbels notuje w swoim dzienniku:

Führer upoważnił nas do dawania dramatycznych sprawozdań z Katynia w prasie niemieckiej. Wydaję dyrektywy, aby ten materiał propagandowy był maksymalnie wyzyskany. Będziemy mogli z niego ciągnąć korzyści w ciągu wielu tygodni.[21]

I rzeczywiście – łamy prasy zapełniają się sprawozdaniami, reportarzami, artykułami, nazwiskami ofiar. Tegoż 14 kwietnia Ludwik Landau zilustrował zjawisko propagandy „operującej frazesem walki z bolszewizmem" aktualnym przykładem: „jest w dzisiejszym «szmatławcu» artykuł o odgrywanej przez komunizm roli Antychrysta [...]" (II, 341). W tym jednak miejscu tekst został urwany, co wydawcy *Kroniki* zdołali zaznaczyć nawiasem kwadratowym. W czternastu dłuższych lub krótszych zapisach dotyczących sprawy Katynia są cztery takie nawiasy[22].

[21] *The Goebbels Diaries*, transl. and ed. by L. P. Lochner, London 1948, s. 253.

[22] „Wydawcy dokonali pewnych opuszczeń, zaznaczonych zawsze wielokropkiem w nawiasie kwadratowym. Naukowcy badający dzieje Polski pod okupacją znajdą drogę do archiwalnych egzemplarzy maszynopisu *Kroniki*" (I, XII) – pisze eufemistycznie w przedmowie Witold Kula. Wiadomo jednak, że dzieło Landaua – jak wszystkie publikacje w czasach PRL-u – poddane zostało ordynarnej cenzurze (używam tu słowa *ordynarny* w jego etymologicznym znaczeniu). Tak czy inaczej zachowanie w druku owych nawiasów kwadratowych, przynajmniej w niektórych miejscach, uważam za duży sukces zespołu redakcyjnego.

Nie stanowi to jednak zasadniczej przeszkody w rekonstrukcji postawy Landaua wobec Katynia jako „faktu propagandowego".
Charakteryzuje ją z początku duża ostrożność i niedowierzanie. Autor z miejsca dostrzega i eksponuje ostry antyżydowski ton niemieckich rewelacji o „zbrodni smoleńskiej", a także niejako kontruje doniesienia z katyńskiego lasku przykładami niemieckiego bestialstwa. Pada nazwa Oświęcim (II, 346). Z czasem sceptycyzm Landaua rośnie. Pisze on z irytacją i odrazą o niemieckich „użalaniach się nad Polakami", o niechcianym współczuciu i samozwańczych obrońcach (II, 350-351). Kompromituje propagandowe hiperbolizacje[23] i dziennikarskie grandilokwencje, które wzmacniają jeszcze jego niewiarę wobec przekazu. Relacjonowane obszernie powstanie w getcie warszawskim staje się w *Kronice* jaskrawym kontrastem dla doniesień o Katyniu.

W tym samym czasie „szmatławiec" nie przestaje się rozpisywać dalej o grobach pod Smoleńskiem, o okrucieństwach bolszewickich i humanitarności niemieckiej. Trudno rzeczywiście wyobrazić sobie większy kontrast między propagandą a rzeczywistością [II, 359] – zapisuje 21 kwietnia 1943, zaś 6 maja notuje – I właśnie w tym momencie bezlitosnego polowania na ludzi, poruszającego warstwy nawet najmniej darzące Żydów sympatią, mają Niemcy czelność dalej perorować o okrucieństwach bolszewickich. Co prawda mówią o nich – w dzisiejszym „szmatławcu" – właśnie jako o dziele Żydów. [II, 392]

Landau jest doskonale świadomy strategicznych celów „propagandy grobów z Katynia" (II, 363). Zauważa, że „prasa, nasza lokalna i niemiecka z Rzeszy, nie przestaje się rozwodzić nad konfliktem polsko-sowieckim" (II, 392), że „«szmatławiec» obok list ofiar z Katynia ogłasza ciągle «listy do redakcji» pełne wezwań do walki z Żydami i bolszewikami" (II, 424). 23 lipca 1943 odnotowuje niepowodzenie tych zabiegów: „W «szmatławcu» oczywiście Katyń trwa – ale nadziei na jego zdyskontowanie już nie ma" (III, 74).
Reakcja Landaua zdaje się być charakterystyczna dla sporej części środowisk polskich: szok spowodowany zbrodnią katyńską, ale też daleko posunięta rezerwa wobec niemieckich doniesień i demonstrowanie odrazy dla ekscesów propagandy; odrzucenie hitlerowskiego pseudohumanitaryzmu oraz przypominanie ogromu zbrodni niemieckich. Ujawniona

[23] „Niemiecka prasa nie przestaje się rozpisywać o zbrodni w Katyniu (dodając np., że charakter bolszewizmu wyraził się już na początku rządów wymordowaniem 21 milionów rosyjskiej inteligencji – okazuje się, że społeczeństwo carskiej Rosji było najbardziej inteligenckim pod słońcem!)" (II, 352-353).

przez Niemców „zbrodnia smoleńska" interpretowana bywa jako cyniczna gra, stwarzająca zasłonę dymną dla ich własnych poczynań[24], oraz jako element szerszej strategii skłócenia Aliantów i zjednywania Polaków do antybolszewickiej krucjaty[25]. Oburzano się na Niemców, nie chciano im wierzyć, podejrzewano podstęp – nie było to jednak równoznaczne z uznaniem ich za sprawców mordu na polskich oficerach. Jednakże początkowa dezorientacja, niepewność, niedowierzanie są – jak

[24] W opublikowanym 15 kwietnia 1943 r. na łamach „Biuletynu Informacyjnego" artykule *Mogiła pod Smoleńskiem* czytamy: „Zdajemy sobie sprawę z bestialstwa okupacji sowieckiej na Ziemiach Wschodnich, znamy liczne przykłady, o których pisaliśmy wielokrotnie na łamach naszego pisma. Podziwiamy tylko czelność niemiecką, której mogiły Palmir, Wawra, Oświęcimia, Majdanka i setek miejscowości polskich nie przeszkadzają w szukaniu zbrodniarzy pod Smoleńskiem", cyt. za: T. Szarota *Życie codzienne w stolicach okupowanej Europy. Szkice historyczne. Kronika wydarzeń*, Warszawa 1995, s. 178.

[25] Że tak było w istocie, świadczą dobitnie dzienniki Goebbelsa, zachłystującego się przechodzącym wszelkie oczekiwania propagandowym efektem sprawy katyńskiej na arenie międzynarodowej. Zaiste, Niemcy perfekcyjnie wykorzystali swoje znalezisko. 28 kwietnia 1943 Goebbels notuje: „Wszystkie wrogie rozgłośnie i gazety przyznają, że to zerwanie [przez Moskwę stosunków dyplomatycznych z Rządem Emigracyjnym – JL] jest stuprocentowym zwycięstwem niemieckiej propagandy, a w szczególności moim osobistym zwycięstwem". Następnego zaś dnia zapisuje: „Polacy traktowani są przez Anglików i Amerykanów z takim chłodem, jakby byli ich wrogami", *The Goebbels Diaries*, s. 270-271. Intencje Niemców odczytywano w Polsce na ogół bezbłędnie. Tak pisał np. 2 maja 1943 r. „S.(trzelec)", organ prawicowego Obozu Polski Walczącej, którego oddziały zbrojne podporządkowały się AK: „Oparem zbrodni smoleńskiej Goebbels umyślił zatruć atmosferę w obozie przeciwnym i uśpić czujność tych, którzy stoją na straży lepszego Jutra dla wszystkich ludów świata. Szatan-Goebbels łudzi Szaleńca-Hitlera, iż katowi-Himmlerowi nie wypada jeszcze z łap krwawy topór, i że zbójecką maczugą omroczeni P o l a c y - n i e w o l n i c y [podkr. oryg.] pod jego komendą... chwycą za broń i wszystkie swe siły przeciw Berlinowi zbierane zwrócą nagle przeciw Moskwie", cyt. za: *Wojna żydowsko-niemiecka. Polska prasa konspiracyjna 1943-1944 o powstaniu w getcie Warszawy*, wyb. i opracow. P. Szapiro, Londyn 1992, s. 102-103. Takiego właśnie obrotu rzeczy obawiały się Państwa Sprzymierzone. 5 maja 1943 roku londyński „Dziennik Polski" drukuje oświadczenie min. Edena, w którym czytamy m.in.: „Chciałbym [...] zwrócić uwagę [...] na cynizm, pozwalający hitlerowcom, którzy zamordowali setki tysięcy niewinnych Polaków i Rosjan, na korzystanie z opowieści o morderstwie masowym dla próby zakłócenia jedności Sprzymierzonych. Rząd J.K.M. skierował od początku swe wysiłki na przekonanie zarówno Polaków jak i Rosjan, że nie powinni dopuścić, by te niemieckie zabiegi uzyskały chociaż pozór sukcesu", cyt. za: *Zbrodnia katyńska w świetle dokumentów*, Londyn 1982, s. 94. Jak wiemy, owe „wysiłki" i „przekonywanie" Polaków były po prostu wieloletnim kneblowaniem prawdy o Katyniu, co stało się jednym z fundamentów jałtańskiego porządku w Europie.

sądzę – cechą większości pierwszych reakcji na Katyń. Od samego początku ta straszna wiadomość została skażona przez posłańca, który ją przyniósł. Wydaje się, iż nie sposób było zignorować samego źródła informacji, nie można było przejść do porządku dziennego nad tym, k t o to mówi. Minister Obrony Narodowej, gen. Kukieł w komunikacie z 17 kwietnia 1943 r. o wystąpieniu Rządu Polskiego do Międzynarodowego Czerwonego Krzyża czyni znamienne zastrzeżenie:

Jesteśmy przyzwyczajeni do kłamstw propagandy niemieckiej i zdajemy sobie sprawę z celu jej ostatecznych rewelacji. Jednakowoż z uwagi na dokładne informacje dostarczone przez Niemców [...] pozostaje konieczność, aby zbadane zostały odkryte zbiorowe mogiły i aby fakty ustalone zostały przez odpowiednie czynniki międzynarodowe [...].[26]

Nastroje panujące w pierwszym okresie po ogłoszeniu rewelacji katyńskich oddaje fragment wspomnień Kazimierza Truchanowskiego, dotyczący narady pisarzy nad decyzją przyjęcia przez Ferdynanda Goetla niemieckiego zaproszenia do Katynia:

Bo to zaproszenie przez Niemców dało bardzo dużo do myślenia Polakom. Były podejrzenia, że Niemcy tu szykują jakiś podstęp, że odkryte zostały groby wymordowanych oficerów polskich w Katyniu, że to zrobili bolszewicy... A tu nie chciano wierzyć, że to bolszewicy. I odbyło się zebranie tamże, w tej kuchni... Nałkowska była za tym, że to Niemcy, że to podstęp niemiecki. [...] [Goetel po powrocie z Katynia – JL] opowiedział mi z wielkim przejęciem, że to zrobili bolszewicy. Pokazał dowody. Listy, dokumenty jakieś, notatki, odznaczenia, guziki... I wtedy oczywiście przekonaliśmy się wszyscy, że to zrobili bolszewicy. Że to było na rękę dla Niemców, że mogli ujawnić zbrodnię bolszewicką.[27]

Sam Goetel tak wspomina ten okres w „Wiadomościach" londyńskich w 1951 roku:

W pierwszych dniach nie chciano jeszcze uwierzyć, że zbrodnia jest dziełem bolszewików. Później, gdy wymowa zdarzenia stawała się coraz bardziej wyraźną, zrozumiano wreszcie całą grozę zbrodni i jej znaczenie polityczne. [...] Szaleństwo niemieckie przyczyniło się do tego, że Katyń oszołomił tylko na krótko opinię polskiego społeczeństwa. W chwili bowiem, gdy prasa i megafony niemieckie głosiły patetyczne szczegóły o Katyniu i piętno-

[26] Cyt. za: *Zbrodnia katyńska w świetle dokumentów*, Londyn 1982, s. 88. W tym miejscu warto przytoczyć jednoznaczny w swojej wymowie fragment artykułu z „Biuletynu Informacyjnego" z 20 kwietnia 1943 r.: „Już pierwsze pewne wiadomości, które podaliśmy naszym czytelnikom, o potwornej zbrodni masowego mordu, p o p e ł n i o n e g o p r z e z M o s k a l i n a o s o b a c h p o l s k i c h o f i c e r ó w, b ę d ą c y c h w s o w i e c k i e j n i e w o l i, wstrząsnęły opinią kraju", cyt. za: T. Szarota *Życie codzienne w stolicach okupowanej Europy...*, s. 178-179 (podkr. moje – JL).

[27] Cyt. za: Z. Nałkowska *Dzienniki V 1939–1944...*, s. 443 (przyp. edytorski).

wały Rosjan, pierścień gestapowców otoczył ghetto warszawskie, dokonując gigantycznej zbrodni wyniszczenia zamkniętych w nim Żydów. Przeciętny warszawiak, mając na oczach dowód tego, co popełnić są w stanie Niemcy, położył i Katyń na ich karb. Ludzie przenikliwsi zdawali sobie sprawę, że wymordowanie jeńców polskich w Katyniu jest dziełem Rosjan.[28]

Powoli zaczęła się odsłaniać prawda o zbrodni, a z nią uczucie upokorzenia i bezsilności wobec kłamstwa i zmowy milczenia możnych tego świata.

Jakub od początku relacjonuje sprawę katyńską jako zupełnie jednoznaczną i oczywistą. Ani przez moment nie wierzy w to, co piszą gazety. Natychmiast, odruchowo i bezrefleksyjnie, odrzuca niemiecką kampanię propagandową. Z właściwą sobie chytrością demaskuje jej ukryte cele i wyśmiewa się z propagandowych „trików". Od razu wie, że zbrodni dokonali Niemcy, nie ma co do tego cienia wątpliwości.

Słychać po mieście to, co się stało w Katyniu z polskimi oficerami, to była robota czysto hitlerowska, tylko czystą propagandą chcieli Polaków wzburzyć, ażeby wziąć trochę żołnierzy polskich i walczyć przeciwko Bolszewii, ale tryk [sic!] hitlerowski się nie udał, chcieli Polaków wprowadzić w błąd, że Bolszewicy to zrobili, różne obwieszczenia, naklejone plakaty, jak Bolszewicy męczą Polaków. A teraz wyszło szydło z worka i dowiedział się świat ludzi, że tę robotę zrobili hitlerowcy i każdy Polak będzie pamiętał i będzie was unikał jak od zarazy. [...] Czy nie powinna przyjść wielka kara na tych hitlerowców. Powinni Alianci zupełnie wymazać ich z Europy [...]. Trzeba ich zatruć od kolebki do starca [...]. Może wkrótce dokładnie każdy z nas się dowie, jak to było w Katyniu. [270]

Zachowanie Jakuba przypomina normalną reakcję organizmu odrzucającego obcy przeszczep. Pamiętajmy, że Jakub jako Żyd był nieustannie pod naporem propagandy, która miała go jak najdosłowniej zmiażdżyć.

---

[28] Cyt. za: *Katyń. Relacje, wspomnienia, publicystyka,* wstęp i opracow. A. L. Szcześniak, Warszawa 1989, s. 229. Ciekawym uzupełnieniem tego opisu reakcji na Katyń jest zapis z 15 kwietnia 1943 r. w dzienniku Andrzeja Bobkowskiego, śledzącego całą sprawę z Paryża: „Niemcom oczywiście nie chodzi o to, że są to oficerowie polscy, ale o propagandę przeciw Rosji i komunizmowi. [...] Jako Polak jestem na każdym kroku zapytywany przez sceptycznie i niedowierzająco nastawionych do tego Francuzów. Bo Francuzi nie n i e w i e r z ą, lecz n i e c h c ą uwierzyć, uważając to za chwyt propagandy niemieckiej i posuwając swą „niechęć do uwierzenia" do twierdzenia, że to sami Niemcy wymordowali tych ludzi. [...] Jestem od pierwszej chwili przekonany, że jest to [...] robota GPU. [...] Jest to unicestwienie części polskiej inteligencji, o której Rosja wie, że nigdy nie zechce ona pogodzić się z programem komunistycznym. Katyń, to po prostu wykonanie jednego z punktów programu, który przygotowany jest dla Polski. Ale nie tylko Francuzi, lecz nawet wielu Polaków n i e c h c e w t o wierzyć", A. Bobkowski *Szkice piórkiem*, Warszawa 1995, s. 403.

To jego spotworniała twarz wyzierała z plakatów: „Żydzi – wszy – tyfus plamisty". Kontaktując się na co dzień z toksycznymi gazetami niemieckimi, Jakub musiał wyrobić w sobie wzmożoną odporność na płynący stamtąd jad kłamstwa. Czy jednak ta bariera immunologiczna nie stała się dla niego w ostatecznym rachunku pułapką?
Wezwanie do zemsty czy wręcz do całkowitej zagłady Niemców („od kolebki do starca") jest częstym motywem w relacjach świadków Holocaustu. Charakter tego szkicu nie pozwala jednak na szerszy komentarz w tej sprawie[29]. Gorzki paradoks ostatniego zdania cytowanego fragmentu polega na tym, że Jakub, któremu nie dane było śledzić losów sprawy katyńskiej po wojnie, j u ż w i e „jak to było w Katyniu" i czeka niecierpliwie, aby ta „wiedza" jak najszybciej stała się udziałem wszystkich. Ton niezachwianej pewności co do prawdziwych winowajców znamionuje wszystkie zapisy Jakuba na temat Katynia. W tym sensie mieszczą się one w tradycji zapoczątkowanej pierwszym komunikatem radia moskiewskiego, nadanym 15 kwietnia 1943 r.[30] i Deklaracją KC PPR z 1 maja 1943 r.[31]. Nie wiązałbym tego jednak z podtekstem politycznym. Entuzjazm Jakuba wobec Rosji Sowieckiej jest zrozumiały i nie musi być oparty na ideowych deklaracjach. Raczej na chłodnej kalkulacji szans przeżycia. Ukrywając się przed egzekutorami „ostatecznego rozwiązania", właśnie stamtąd spodziewa się realnego ocalenia. W Rosji widzi sojusznicze mocarstwo zdolne rozgromić Hitlera. Dlatego zapomina o 17 września 1939 – „oni nie chcieli wojny i tylko naruszyli im granice, to musieli się bronić" (288). Tworzy wizerunek Rosji bohaterskiej i szlachetnej, w którym Katyń pojawić się może tylko jako prowokacja niemiecka.

---

[29] Piszę o tym problemie w mojej książce *Tekst wobec Zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 107-112.

[30] „[...] oszczercy Goebbelsa rozpowszechniali podłe wymysły, utrzymując, że władze sowieckie dokonały masowego rozstrzelania polskich oficerów wiosną 1940 roku w okolicy Smoleńska. Wynajdując tę potworność, szubrawcy niemiecko-faszystowscy nie wahają się przed najbardziej bezwstydnymi i nikczemnymi kłamstwami, starając się pokryć zbrodnie, które – jak to obecnie stało się oczywiste – dokonane były przez nich samych", cyt. za: *Zbrodnia katyńska w świetle dokumentów*, s. 86.

[31] M.in.: „Społeczeństwo polskie, aczkolwiek «zahartowane» na zbrodnie nazistowskie, ze świętym oburzeniem dowiedziało się o zbrodni katyńskiej. Każdy zrozumiał, że sprawcami tak potwornego morderstwa mogą być tylko ci sami, którzy od początku swego panowania posługiwali się i posługują metodą masowych morderstw", cyt. za: B. Wójcicki *Prawda o Katyniu*, Warszawa 1952, s. 54-55.

Na koniec mała dygresja sprowokowana katyńskim wątkiem w pamiętniku Jakuba. Otóż zbroja, która chroniła go w walce z całą niemiecką machiną propagandową, okazała się w tym wypadku pułapką. Można powiedzieć, iż został pokonany własną bronią, czyli stosowaną z żelazną konsekwencją zasadą, iż – bez względu na wszystko – nie wolno wierzyć żadnemu niemieckiemu słowu. Zestawialiśmy tu zapiski domorosłego analityka hitlerowskiej propagandy z analizami zawodowego historyka, Ludwika Landaua. Jednakże sam Victor Klemperer, najwybitniejszy badacz języka Trzeciej Rzeszy, profesjonalista najwyższej klasy, który jak nikt inny dogłębnie poznał i wyczerpująco opisał istotę i mechanizmy języka totalitarnego – już po wojnie daje się zwieść słodkiemu brzmieniu propagandy komunistycznej. Tak jakby wobec sowieckiego języka był bezbronny, jakby ten język wyłączał z kręgu podejrzenia.

Jednym z najbardziej zdumiewających fragmentów w *Notatniku filologa* jest porównawcza analiza dwóch formuł, będących przykładem językowych metafor technicznych: słynnego *gleichschalten* oraz nie mniej słynnego „inżyniera dusz":

Nie ma w *LTI* technicznego słowa, które by wyraźniej obnażało skłonność do mechanizacji i automatyzacji, jak to *gleichschalten*. [...] Ta ekspansja języka technicznego – pisze dalej Klemperer – to upajanie się nim [...] świadczy o rzeczywistej pogardzie dla otoczonej rzekomo szacunkiem i troską ludzkiej osoby, o chęci zgnębienia samodzielnie myślącego, wolnego człowieka. [...] Błąka mi się po głowie słowo, które teraz, gdy Rosjanie starają się odbudować nasze całkowicie zniszczone szkolnictwo, ciągle słyszę: cytuje się powiedzenie Lenina, że nauczyciel jest inżynierem dusz. To też przecież jest metafora techniczna, i to najbardziej techniczna ze wszystkich. [...] Jest rzeczą pewną, że bolszewizm uczy się techniki od Amerykanów, że z pasją technicyzuje swój kraj, czego najmocniejsze ślady muszą się znaleźć w jego języku. Ale po co technicyzuje on swój kraj? Aby swoim ludziom zapewnić egzystencję godną człowieka, aby na ulepszonej bazie materialnej, przy zmniejszonym brzemieniu pracy, dać im możliwość duchowego rozwoju. Nowa obfitość zwrotów technicznych w jego języku świadczy więc o czymś dokładnie przeciwnym niż to, o czym świadczyła w Niemczech hitlerowskich: wskazuje na środek, przy którego pomocy prowadzi się walkę o wyzwolenie ducha, gdy tymczasem w niemczyźnie z nadużycia słownictwa technicznego wnioskuję w sposób oczywisty o zniewoleniu ducha. [...] kiedy dwóch posługuje się tą samą formą wyrazu, to przyczyną tego wcale nie musi być ten sam zamiar. Właśnie dzisiaj i tutaj pragnę to podkreślić kreską szczególnie grubą i wielokrotną. [...] *Gleichschalten* i inżynier dusz – i tu, i tam zwrot techniczny, przy czym metafora niemiecka wskazuje drogę ku zniewoleniu, a rosyjska ku wolności.[32]

---

32 V. Klemperer *LTI. Notatnik filologa*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1983, s. 176, 178-180.

Można by te wywody potraktować jako wyraz politycznej naiwności autora, którego od niechybnej śmierci ocaliła Armia Czerwona i który pozostał w sowieckiej strefie okupacyjnej Niemiec. Tam ukazało się w 1947 r. pierwsze wydanie *Notatnika filologa*. Ale łatwiej zrozumieć takie np. wyznanie: „odkąd marksizm rozwija się dalej jako marksizm-leninizm, odkąd zespolił się on z amerykańską techniką, punkt ciężkości duchowej Europy przeniósł się do Moskwy..."[33] – niż przytoczoną wyżej analizę filologiczną. Jeśli bowiem politykiem okazał się Klemperer naiwnym, to przecież całą swoją znakomitą książką udowodnił, że filologiem jest niezrównanym. A jednak ta niezawodna metoda, jaką posługiwał się przez wszystkie lata nazizmu, demaskując jego język, teraz prowadzi go na manowce. Na jakiej podstawie nazistowską metaforę uznaje za „drogę ku zniewoleniu", a formułę leninowską – „ku wolności"? Taka konkluzja może być tylko aktem wiary, nie wynika natomiast z racjonalnych procedur analityczno-interpretacyjnych.
Małgorzata Szpakowska pisała arcysłusznie, iż „z perspektywy Klemperera nazizm okazuje się przede wszystkim domeną bredni: imperialnej, zbrodniczej, ludobójczej – ale także przerażająco głupiej"[34]. Wydaje mi się, że Klemperer, uodporniony na zbrodnicze brednie nazistowskie, okazał się bezbronny wobec równie zbrodniczych bredni komunistycznych. Na jego powojenne losy „historia rzuciła [...] cień lekkiej ironii"[35]. Myślę również, że przypadek Jakuba, relacjonującego zbrodnię katyńską, w jakimś stopniu pomaga zrozumieć zapiski o mowie zwycięzców w notatkach niemieckiego filologa.

---

[33] Tamże, s. 184.

[34] M. Szpakowska *Requiem dla suwerennego rozumu*, „Twórczość" 1984 nr 9, s. 102.

[35] Sąd ten pochodzi z recenzji B. Bakuły, („Pamiętnik Literacki" 1985 nr 4, s. 428), który zwraca m.in. uwagę, iż drugie wydanie *LTI* (Berlin 1949) „to benefis autora, wówczas już wysokiego funkcjonariusza państwowego NRD i w niedalekiej przyszłości jednego z ważniejszych konsultantów nowego kodu politycznego tej republiki. W nowej sytuacji Klemperer ulega znanym sobie mechanizmom. Sprzeciw wobec jednej formuły związuje go ściśle z inną".

Zygmunt Bauman

O sztuce, śmierci i demokracji i o tym, jak się one do siebie mają

Jesienią 1930 roku trzydziestodwuletni inżynier-mechanik Aleksander Calder odwiedził pracownię Pieta Mondriana. Jak zeznał po latach w liście do A. E. Gallatina, kolekcjonera sztuki, był wstrząśnięty i zachwycony tym, co zobaczył – a zobaczył wysoką białą ścianę, a na niej kunsztownie upięte w urzekająco piękną kompozycję prostokątne kartony, malowane na żółto, czerwono, niebiesko i rozmaite odcienie bieli. Czegoś mu jednak w tej martwej – bo skończonej – doskonałości majestatycznego układu zabrakło. Podzielił się wątpliwościami z gospodarzem. Spytał, czy nie byłoby lepiej wprawić wszystkie te prostokąty w ruch oscylujący o różnych kierunkach i amplitudach. „Mondriam nie zgodził się" – poskarżył się Calder. Ale Calder sprzeciwem Mistrza się nie zraził. Resztę życia poświęcił realizacji pomysłu, jaki olśnił go w pracowni Mondriana. Do śmierci (w 1976 roku, w wieku 78 lat) eksperymentował z różnymi tej realizacji sposobami. Wszedł do historii sztuki jako prekursor „sztuki kinetycznej".

Na retrospektywie Caldera w paryskim Musée d'Art Moderne, upamiętniającej dwudziestą rocznicę jego śmierci, można było zobaczyć m.in. instalację *Une boule noir, une boule blanche*: na długich niciach zwisają z sufitu dwie kule – duża czarna i mała biała; obie wirują w po-

wietrzu, każda na własnej nitce, każda z prędkością właściwą swej masie i długości nitki. Na podłodze stoi kilka metalowych talerzy o zgiętych obrzeżach, o które od czasu do czasu biała kulka w locie uderza, wydając dźwięki o różnej, zależnej od średnicy talerza tonacji i zmieniając kierunek lotu. Dźwięki rozlegają się w nieregularnych odstępach. Kule są albo tuż tuż obok siebie, albo oddalają się tak bardzo, jak długość nici pozwala. Żaden układ przestrzenny ani żadna sekwencja czasowa nie powtarzają się dwukrotnie. Ani przestrzennej, ani czasowej struktury twórca swej instalacji nie nadał. Obdarzył ją tylko wolnością samokreacji.

Na tejże retrospektywie umieszczono też *Le cadre blanc* – wielką, na biało pomalowaną ramę drewnianą, do której przymocowano, do górnej lub dolnej listwy, sprężynę, wahadło, kule o ruchu rotacyjnym. Każdy z elementów pozostawał w ustawicznym ruchu, ale każdy ruch, obojętny na to, co się obok działo, trwał przy swoim tempie, dyktowanym przez swe właściwości fizyczne. Z ładu rodził się chaos. Kilka monotonii, kilka regularności składało się na układ pozbawiony reguł, wiecznie zmienny, chciałoby się powiedzieć – „bez ładu i składu", niepokorny, sam sobie wciąż kłam zadający, nieprzewidywalny.

Retrospektywę przygotowano z wielkim nakładem wysiłku. W kilku olbrzymich salach wystawowych zebrano setki eksponatów z niemal pół wieku twórczego eksperymentowania. Niektóre zdawały się znajome i przypadkowym turystom, którzy nigdy dotąd nazwiska Caldera nie słyszeli: powstałe w rozgorączkowanej wyobraźni i sprawnych dłoniach artysty wisiorki z delikatnych blaszek, połączonych misternymi, nie krępującymi ruchów zawiasami i jak liście osiki rozedrganych i śpiewnie szeleszczących, uświadamiały o początkach masowo dziś wytwarzanych i powielanych od lat jak świat długi i szeroki ozdób hoteli, restauracji czy domów prywatnych.

„Podobnie jak komponuje się kolory lub formy, można komponować ruchy"[1] – tak określił Calder swój zamiar artystyczny. „Kompozycję czyni spowodowana przez artystę wyrwa w regularności; ona tworzy lub unicestwia dzieło"[2]. „*Le mobile* tańczy przed widzem"[3]. Marcel

[1] Z katalogu *Modern Painting and Sculpture*, The Berkshire Museum, Pittsfield (Mass.) 1933.

[2] Por.: A. Calder *Autobiography*, Nowy Jork 1966.

[3] Por.: K. Kuth *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York 1962.

Duchamp nazwał Caldera p a n e m prawa ciążenia. Calder, rzec można, był poetą ruchu, ale nie wszelkiego ruchu. Ruch bywa jednostajny – prostolinijny lub obrotowy, ale przy tym monotonny i przewidywalny, do znudzenia, do bólu powtarzalny; ten ruch nie różni się od martwoty – do takiego ruchu trzeba p r z y m u s i ć przedmioty tak samo, jak się je skazuje na nieruchowość, przybija, przykleja, zamyka w ramie czy w pudełku. Nie o taki ruch Calderowi chodziło – ale o ruch spontaniczny, wolny od wszelkiej regularności i rutyny, pełen niespodzianek, w każdym momencie inny i w każdym niespodziewany. Taki ruch jest czymś więcej niż zmianą miejsca w przestrzeni; jest znamieniem, być może istotą życia. Calder chciał o ż y w i ć p r z e d m i o t y m a r t w e.

Damiena Hirsta, który w ciągu ostatnich kilku lat przeobraził się z „młodego, obiecującego artysty" w czołową postać sztuki światowej, też fascynuje życie. Ale jeśli Calder chciał zapanować nad prawem ciążenia, Hirst chce panować nad koniecznością umierania. Nie o ożywienie martwych przedmiotów mu idzie, lecz o zatrzymanie śmierci istot żywych. Sławę przyniosła Hirstowi instalacja, której nadał nazwę *Fizycznej niemożliwości śmierci w umyśle żyjących*: sprowadzony z południowej Australii rekin w szklanym pudle pełnym formaliny. Jak z otwartej szeroko paszczy rekina za dwoma rzędami ostrych jak sztylety zębów, z Hirstowego dzieła ziała pustka, czekająca, by ją wypełnić treścią. Rekin był j a k ż y w y, ale szczelnie zapieczętowana skrzynia natrętnie przypominała o jego śmierci. „Aby zrozumieć rzeczy, musimy je wyjąć z ich świata" – objaśniał Hirst. I skarżył się: „zabija się rzeczy, żeby im się przyjrzeć". Rekin w formalinie o tej właśnie bolesnej sprzeczności, o tym okrutnym prawie natury, do której i ludzkie oko należy, powiadamiał. Potem przyszły układanki z much (*Sto Lat i Tysiąc Lat*), ryb (*Izolowane elementy płynące w tym samym kierunku w celu rozumienia*), motyli (*Z miłością, i bez*), a wreszcie głośna *Matka i dziecko* – przepołowiona tusza ciężarnej krowy, życie jeszcze nie narodzone w brzuchu życia, którego już nie ma. Wszystko to w pudełkach, słoikach, skrzynkach lub gigantycznych pojemnikach, szczelnie zapieczętowane, unieruchomione w ruchu, utrwalone w nietrwałości. Opakowania mówią tak samo doniośle, jak ich zawartość. „Zaczęło się od tego, że przeraziłem się kruchością życia" – mówi Hirst – „zapragnąłem więc sporządzić rzeźbę, która by tę kruchość zawarła; w której kruchość byłaby bezpieczna, w swoim własnym wycinku przestrzeni".

„Ludzie wciąż marzą o solidności rzeczy; myślę, że solidność to wielka siła. Podoba mi się idea solidności. Ale by dotrzeć do solidności w moim ciele, musiałbym być wpierw szkieletem"[4].

Na wystawie w Zachęcie – kompozycja Joanny Przybyły. Konary lekko już spróchniałe, nadgniłe, nadwątlone – ale w locie, pełne ruchu, tej nie-harmonijności, która jest cechą życia. Dookoła inne drewno – zgrabnie pocięte na deski, już do blasku wypolerowane, przesycone chemikaliami, które zapewnią im wieczne bytowanie, mocno do ściany śrubami przykręcone. Konary żyją, bo wolno im umierać. Poszatkowane na deski, zyskują nieśmiertelność – za cenę wyrzeczenia się życia... Przedmioty martwe nie chciały żyć – Calder pragnął wolą artysty zmusić je do tego, co jest znamieniem życia – do oporu wobec woli twórcy, tej krnąbrności, w jakiej właściwa życiu wolność się objawia. W jego konstrukcjach istoty niegdyś żywe żyją i po śmierci, są dalej nieposłuszne i uparte w swym nieustępliwym rozkładzie, gniciu, rozpadzie, kruszeniu; formalina mętnieje i przesłania wzrok; solidność chroni zażarcie swych tajemnic. Hirst chce zmusić przedmioty żywe, by zamarły w ruchu, trwały nieruchomo, nie przestając być tym, na co los je skazał, aby były – a więc istotami napiętnowanymi wspomnieniem życia, śladami ruchu i zmiany. Nie chce, by przestały trwać – ale i nie chce, by zapomniały o śmierci. W żadnej z instalacji Hirsta nie ma ludzkiego mięsa, ale wszystkie wielkim głosem wołają o ludzkim losie. „Możesz patrzeć na ludzi jak na muchy", powiada Hirst, „możesz ich też widzieć jak motyle; małych i odrażających, albo kruchych i pięknych". Przybyła kwituje daremność obu wysiłków.

Jak przypomina Korneliusz Castoriadis, powstaniec grecki w młodości, a dziś senior filozofów francuskich, Oświecenie, z którego zrodziła się nowoczesna mentalność, polegało w opinii Lessinga na potrójnej odmowie: wiary w Objawienie, wiary w Opatrzność i wiary w Wieczne Potępienie. Ta odmowa była deklaracją podwójnej niepodległości – ludzkiej jednostki i ludzkiego gatunku; proklamacją ludzkiej autonomii, a więc i nieubłaganej konieczności samostanowienia. Dawniej, za potrójną linią zasypanych teraz okopów, kruchość i przygodność ludzkiej egzystencji była przez wieki bezpiecznie ukryta (religia – powiada Ca-

[4] Wszystkie wypowiedzi Hirsta zaczerpnięte z reportażu Gordona Burna *Hirst World*, opublikowanego w „The Guardian" z 31 sierpnia 1996 roku.

storiadis – była maską zakrywającą oblicze chaosu). Teraz nic jej już chaosu nie przesłania. Zakrywając oczy na chaos, nie można trwać w wolności; można tylko przed nią uciekać. Sztuka, powiada Castoriadis (zastrzega się: w i e l k a sztuka), jest naraz oknem na chaos i formą chaosowi narzucaną. Sztuka tym się różni od religii, że chaosu nie maskuje, jego istnieniu nie zaprzecza. Wielka sztuka dba o to, by forma treści nie ukrywała, by zza każdej skończonej formy wyzierała nieskończoność chaosu, by każda forma, chaosowi nadana, informowała o tym, że jest formą właśnie i tam, gdzie jest, jest tylko na mocy nadania; w ten sposób wielka sztuka „kwestionuje wszelkie ustalone znaczenia, łącznie z sensem ludzkiego życia i treściami uznanymi za niepodlegające dyskusji".

Istnieje zatem więź intymna między wielką sztuką a demokracją, która jest modalnością nowoczesnego bytu: „Społeczeństwo demokratyczne wie – musi wiedzieć – że nie na znaczeń zagwarantowanych, że jego życie toczy się na powierzchni chaosu, że samo ono jest chaosem, który musi nadać sobie formę, i że żadnej formy nie da się po wsze czasy utrwalić". Zarówno wielka sztuka, jak i demokracja, podobnie jak owa autonomia i samokreacja, jakie są ich obu warunkiem, wymaga akceptacji śmierci i przemijania, kruchości i przygodności bytu we wszystkich jego formach. „Byt – zarówno jednostkowy, jak i społeczny – nie może być autonomiczny, jeśli nie przyjmie własnej śmiertelności"[5]. Demokracja polega na niekończącym się samo-krytycyzmie i auto-refleksji, na pamięci o śmiertelności – a więc na przygodności, „nieugruntowaniu" wszelkich praw i ustaleń. Podobnie godna swego miana sztuka; gdyby nie świadomość ulotności życia i nieuchronności śmierci, nie byłoby impulsu do tworzenia form nieśmiertelnych, niezniszczalnych. Wielka sztuka jest bohaterską próbą udowodnienia, że można tworzyć byty trwałe, stojąc na skraju otchłani.

Dodajmy tu, na marginesie rozważań Castoriadisa, że co innego jeszcze, niż obopólna skłonność do auto-refleksji, spokrewnia sztukę z demokracją. Z trzech rozważanych przez Kanta ludzkich potencji poznawczych tylko władza sądzenia, właściwa obszarowi sztuki, wskazuje na – decydującą o demokratycznym charakterze ludzkiego współ-

---

[5] *Le délabrement de l'Occident*, wywiad przeprowadzony z Castoriadisem przez Oliviera Mongina, Joëla Romana i Ramina Jahanbegloo, opublikowany w „Esprit" z grudnia 1991 r.

życia – konieczność dialogu, negocjacji, porozumienia, zadzierzgania więzów. „Czysty rozum" może być solipsystą, nic ze swej czystości nie tracąc. Jego doskonałość mierzy się wszak wiernością samemu sobie, zgodnością z samym sobą, wewnętrzną spójnością. Rozum, by tak rzec, tylko sam ze sobą konwersuje, tylko uzgadnianiem własnych wypowiedzi się kłopocze, we własnym wnętrzu znajduje wszystkie gwarancje racji, jakich potrzebuje – i wielości rozmówców, a już tym bardziej wielości poglądów, w swej pogoni za spójnością wewnętrzną nie potrzebuje. Inaczej z władzą sądzenia. Spójność wypowiedzi jej nie wystarcza, nie znajdzie w sobie samej gwarancji ani fundamentów swych racji – by ich szukać, musi wyjść poza siebie, na spotkanie innym sądom i innym sędziom. Wesprzeć się może (zawsze zresztą na czas pewien tylko, nigdy z pewnością ostania się na wieki) li tylko na społeczności ludzi podobnie sądzących, a trwać może tylko pod warunkiem nieprzerwanego dialogu między nimi. Rzec by się chciało, że sztuka, inicjująca wciąż na nowo nie kończącą się debatę o naturze piękna i burząca nieustępliwie wszystkie w tej sprawie wprzódy osiągnięte uzgodnienia, jest nieustającą próbą kostiumową demokracji...

Rzecz w tym, ostrzega Castoriadis, że rozum – instrument powołany, by służyć wolności samo-stanowienia, obarczony jest wadą przyrodzoną – skłonnością do lekceważenia celów, jakim owa wolność mogłaby służyć, a i popędem do wyzyskiwania wolności dla zamykania szans, jakie samokreacja otwiera. „Rozum – ów otwarty proces krytyki i objaśniania, przekształcił się dość szybko, z jednej strony, w mechaniczną i uniformizującą czynność kalkulowania..., a z drugiej, w system uniwersalny i ponoć wyczerpujący...". Zrodziła się „fatalna i chyba nie dająca się uniknąć tendencja do poszukiwania absolutnych fundamentów, absolutnych pewników, wyczerpujących oglądów"[6] – czyli ponownego, tym razem już podejmowanego ze świeckich pozycji (i ukradkiem – przez sugestie z praktyki wynikające raczej niż tezy otwarcie głoszone), maskowania tej przygodności i ulotności bytu, których uznanie otworzyło szeroko wrota demokracji i sztuce, wolności i twórczej dynamice. Śmiertelność wszystkiego, co ludzkie, nie została zanegowana; znikła po prostu z porządku dziennego, przestała zaprzątać uwagę, straciła zdolność pobudzania do czynu, rozpuściła się i zaginęła

6 C. Castoriadis *L' époque du conformisme généralisé*, w: *Le monde morcelé*, Paris 1990, s. 18.

w mnóstwie tyle drobnych, co pracochłonnych i zaprzątających myśl zabiegów o sprawy leżące w zasięgu dłoni. Z tragedii metafizycznej zmaganie życia ze śmiercią stało się problemem technicznym, jak wszystkie problemy techniczne – j e d n y m z w i e l u. „Z punktu widzenia nauki – powiada Castoriadis – pytanie «jak unicestwić ludzkość?» ma tę samą wartość, co pytanie «jak ją zbawić»"[7].

To sztuce zatem przypadło zadanie uratowania człowieczeństwa przed zapomnieniem o śmierci, a więc i zapomnieniem własnego jestestwa, samo-zapomnieniem – zadanie, jakiego rozum, na jaki liczyło Oświecenie, podjąć się nie miał zamiaru lub nie był w stanie. Rozum ustawił się po stronie egzystencji przemijającej i skończonej. Jeśli otwierał okna, to po to tylko, by je po chwili skwapliwie i w pośpiechu zamykać; jeśli zamykanie szło opieszale a okiennice okazywały się nieszczelne, uważał to za swoją porażkę. Dla sztuki, i tylko dla sztuki, śmierć nie była i nie mogła być problemem technicznym, a już na pewno nie j e d n y m z w i e l u problemów, jednym obok innych. Śmierć jest racją bytu sztuki, powodem jej istnienia i obiektem jej zmagania. Sztuka powstała i żyje dzięki świadomości, że śmiertelność jest ludziom dana, podczas gdy nieśmiertelność trzeba dopiero tworzyć, a raz stworzywszy, bronić przed ludzkim losem. Sztuka rodzi się wraz z wiedzą o śmierci i umiera w chwili, gdy się o śmierci zapomina lub na śmierć obojętnieje.

Psychoanalityk Otto Rank przypisywał powstanie i trwanie sztuki o s o b i s t e m u dążeniu artysty do nieśmiertelności: „impuls twórczy artysty rodzi się z popędu do samo-unieśmiertelnienia... do obrócenia swej efemerycznej egzystencji w osobistą nieśmiertelność". Impulsem wspólnym wszystkich typów twórczych, powiadał Rank, „jest zastąpienie zbiorowej nieśmiertelności, wyrażającej się biologicznie w rozmnażaniu się płciowym, przez nieśmiertelność jednostkową, umyślne utrwalenie własnego istnienia"[8].

Rank tłumaczył istnienie sztuki porywem twórczym artystów, ten zaś poryw z kolei świadomymi lub nieświadomymi motywami indywidual-

[7] C. Castoriadis *Voie sans issue*?, tamże, s. 80. Autor zauważa, że „gdy KGB potrzebuje psychiatrów, znajduje ich z taką samą łatwością, z jaką policja argentyńska znajduje lekarzy, którzy mają utrzymywać ofiary przy życiu, aby można było kontynuować ich tortury" (s. 79).

[8] O. Rank *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development*, Nowy Jork 1968, s. 38, 39, 45.

nych twórców. Artysta – powiadał Rank – tworzy dlatego, że pragnie wznieść się ponad gatunkową nieśmiertelność li tylko z b i o r o w ą (w domyśle: pospolitą) i zdobyć trwanie wieczne o s o b i s t e – poprzez nieusuwalne ślady swego pobytu na ziemi i niezniszczalną pamięć o nim. Ale – czy motywy artystów tłumaczą sens społeczny sztuki? Czy objaśnienia psychologiczne lub psychoanalityczne dają wiarygodną informację na temat przyczyn upartej obecności sztuki w dziejach ludzkich, a tym bardziej jej roli i funkcji? I, czy aby objaśnianie twórczości przez dążenie do uratowania osobistego podpisu przed zatarciem nie jest objawem prezentyzmu, rzutowaniem sposobu bycia artysty nowoczesnego na zjawisko do żadnej ery dziejów nie ograniczone?

Hannah Arendt w swej koncepcji sztuki nie ucieka się do motywów artysty – w jej widzeniu sztuki nie ma dla nich miejsca. Nie zamyka się też dla niej tajemnica sztuki w obrębie popędu do nieśmiertelności indywidualnej; sama sprzeczność między nieśmiertelnością jednostki twórczej a trwaniem gatunkowym, tak ważna w rozumowaniach Ranka, tutaj zostaje w gruncie rzeczy zniesiona. Tylko to, co trwa przez wieki może dowieść, że jest dziełem sztuki – powiada Hannah Arendt. Zdolność zachwycania i wzruszania czytelnika czy widza na przestrzeni wieków jest jedynym sprawdzianem dzieła sztuki. Nieśmiertelność ujawnia się zatem *ex-post-facto*, kwitując nie tyle autorską intencję, ile osobliwości dzieła – jego zdolność pobudzania emocji innych całkiem ludzi niż ci, u których twórca szukał (jeśli szukał) uznania i poklasku. Nieśmiertelne jest dzieło, które trwa – a trwać może dlatego, że nie pełni żadnej świeckiej, praktycznej funkcji, że nie jest narzędziem czy surowcem indywidualnego przetrwania, że nie zużywa się w obsłudze zadań życiowych.

Dzieło sztuki jest więc przeciwieństwem przedmiotu k o n s u m p c j i, która polega właśnie na zużywaniu, wyczerpywaniu, unicestwianiu swego przedmiotu. Ta nieśmiertelność, która jest właściwością sztuki, nie ma skierowanemu na własne przetrwanie życiu nic do zaoferowania. Być dziełem sztuki, to być czymś, co całkowicie, doskonale, biegunowo odmienne od „przedmiotów funkcjonalnych" – „funkcjonalność" bowiem sprawia, że przedmioty nikną w świecie zjawiskowym w toku ich spożycia i zużycia. Dzieła sztuki „nie powstają dla ludzi, ale dla świata"; nie ułatwiają osobistego przeżycia, stoją z dala od przemiany materii, która jest życiem; ich przeznaczeniem jest ujść cało

przed żarłocznym metabolizmem skazanego na śmierć organizmu. Dzieło sztuki jest aparycją, „czystym wyglądem", a kryterium właściwym dla oceny wyglądu jest nie pożytek, lecz piękno. Im ważniejszą odgrywa rolę owo kryterium – im bardziej wygląd góruje nad innymi aspektami rzeczy, im bardziej istota rzeczy zawiera się w jej wyglądzie – „tym większy jest dystans, którego jej ocena wymaga". Ów dystans bierze się stąd i stąd tylko, „że zapominamy o sobie, o swych kłopotach, o swych interesach, o wymogach życia" – na tyle, że nie pragniemy schwytać, posiąść, przyswoić i wchłonąć tego, co podziwiamy – ale chcemy, „by pozostało ono sobą, czystym wyglądem"[9].

Zważmy, że owa możność zachwytu nad nieśmiertelnym, bo niekonsumowalnym, niedotykalnym i niezużywalnym pięknem, obcowania z nieśmiertelnością za pośrednictwem zjawiska, którego wieczność jest zagwarantowana bezużytecznością rzeczy, której jest wyglądem i niefunkcjonalnością jego kontemplacji (innymi słowy, możność uprawiania Kantowskiej *uninteressiertes Wohlgefallen*) nie jest dana wszystkim i nie jest dana nikomu w każdym momencie jego życia. Przychodzi ona wtedy, jeśli w ogóle przychodzi, gdy pilne wymogi życia zostały zaspokojone, gdy zatroszczono się już, jak się zatroszczyć trzeba, o potrzeby przeżycia. Przychodzi więc wtedy, gdy kończy się konieczność, a zaczyna wolność. Ta nieśmiertelność, jaka jest udziałem sztuki (jedyna ścieżka ludzka postać nieśmiertelności. A że tylko ludzie wiedzą o nieuchronności śmierci, więc tylko oni mogą wpaść na pomysł nieśmiertelności – jest to jedyna szata, w jaką idea nieśmiertelności może się przyoblec) zakwitnąć może tylko na glebie wolności.

Sama przez się jednak gleba wolności nie gwarantuje, że to właśnie sztuka na niej zakwitnie. Nie wystarcza załatwić życiowe konieczności, by otworzyć się na sztukę. Postawa wobec świata kształtuje się wszak na co dzień w sferze konieczności, a ta sfera jest obszarem użytków i funkcji. Raz wytworzone oczekiwanie użyteczności jest zaborcze; nie ma oczywistego powodu, dla którego miałoby stracić oddech, po dotarciu do granicy tego, co dla przetrwania konieczne. A już szczególnie wtedy, gdy użyteczność, celowość, interesowność wyniesione zostały do rangi wymogu powszechnego, jakiemu sprostać musi wszystko, co istnieje, by uznano jego prawo do istnienia.

---

[9] Por.: H. Arendt *La crise de la culture: sa portée sociale et politique*, w: *La crise de la culture, huit exercises de pensée politique*, Paris 1972, s. 260, 265, 268.

Nadrzędność kryterium użyteczności jest znamieniem kultury nowoczesnej. Gdy zerwało się maskę z absurdu śmierci, za jaką ukryła go religia, naturalnym następstwem było odmówienie wartości wszystkiemu, co nie potrafi dowieść pożytków, jakie przynosi tu i teraz, temu oto życiu, jakie się w tej chwili toczy. Także i od sztuki wymagało się, by wylegitymowała się natychmiastowym użytkiem. Jeśli ma rację Kant, i jeśli poprawnie komentuje go Hannah Arendt, to wymogu tego sztuka spełnić nie może. Każda próba sprostania mu popadłaby w konflikt z jedynym zadaniem, jakie sztuka naprawdę spełnić może – a jest tym zadaniem, przypomnijmy, nadawanie formy chaosowi, sensu absurdowi, nieśmiertelnego wymiaru krótkotrwałej i ulotnej ludzkiej egzystencji.

Artyści nowocześni bronili tej, niefunkcjonalnej zgoła z nowoczesnego punktu widzenia, funkcji sztuki, konstruując, jako głównego swego przeciwnika, postać „filistra" czy „kołtuna". Filister był uosobieniem tego, co dla natury sztuki najgroźniejsze: utylitaryzmu, czyli żądania, by piękno legitymowało się czymś jeszcze poza tym, że jest pięknem właśnie, czymś bardziej uchwytnym i w codziennych zabiegach bardziej przydatnym, bezinteresowne jego przeżywanie.

Dziś wiadomo, na jakich frontach wojna wypowiedziana filisterstwu się toczyła, do jakich strategii artyści się w tej wojnie uciekali i dlaczego strategie te okazały się zawodne. Główną strategią modernizmu i awangardy było, by tak rzec, „oderwanie się od przeciwnika"; wyprowadzenie sztuki poza zasięg możliwej absorpcji, konsekwentne przecinanie wszystkich więzów łączących dzieło sztuki ze światem codziennych zainteresowań i ziemskich, czy wprost przyziemnych, celów. Motyw przewodni tej strategii wyraził się w „niezrozumiałości sztuki"; drogi artystów i filistra rozbiegały się najpewniej, jeśli artysta mierzył doskonałość dzieła stopniem jego niedoskonałości dla pospolitej zdolności przeżywania – w przeciwieństwie do filistra, który z definicji mierzył wartość dzieła łatwością jego odbioru. Posługując się tą strategią, awangarda jednak się przeliczyła. Nie wzięła w rachubę, że roztkliwianie się miłym dla oka obrazem czy pieszczącą ucho melodią nie jest jedynym pożytkiem, jakiego filister-utylitarysta może się po artystach spodziewać. Także i „niezrozumiała" sztuka mogła się okazać utylitarnie korzystna – i to właśnie nie wbrew, ale d z i ę k i tej niezrozumiałości, która wyłączała pospólstwo z kręgu jej potencjalnych odbiorców. Jak o tym pisał obszernie Pierre Bourdieu, tym pożytkiem,

który na przekór najgorliwszym wysiłkom awangardy uniemożliwił jej „oderwanie się od przeciwnika", były usługi oddawane przez sztukę w rozwiązywanie jednego z najdotkliwszych nowoczesnych kłopotów – a to tych, które wiązały się z nowym, nowoczesnym zadaniem autokreacji.

Autokreacja była problemem mieszczaństwa – „klasy średniej"; nie miała go, nie przejmowała się nim, arystokracja, która swą zasuszoną, przesypaną naftaliną pozycję zwierzchności duchowej otrzymała jako dar urodzinowy wraz ze świadectwem urodzenia. Nie doświadczały go też, ani nie mogły uznać za swój, „niziny społeczne", chłopstwo czy puchnąca z roku na rok nędza miejska. Jeśli arystokracja nie musiała o swą pozycję społeczną zabiegać, „klasy niższe" nie miały środków po temu, by ją własnym wysiłkiem zmienić. „Średniość" „klasy średniej" polegała natomiast na tym właśnie, że pozycje jej członków rozpościerały się p o m i ę d z y obu biegunami zakotwiczenia – były ruchome, nieokreślone, mogły oscylować, wędrować w górę bądź w dół. Pozycja mieszczanina była nie „tu lub tam", ale „pomiędzy", i w żadnym miejscu, w jakim się znalazła, nie była solidnie, raz na zawsze, usadowiona. Była nie tyle trwałym dobytkiem, co wiązką szans. Te szanse trzeba było dopiero schwytać i rozwinąć – a uczyniwszy to, trzeba było powiadomić otoczenie, z konkurentów głównie złożone, o swym dokonaniu.

Komunikowano o dokonaniach pozycyjnych, jak zauważył to już w 1899 roku największy w dziejach socjolog amerykański Thorstein Veblen, w języku „ostentacyjnej rozrzutności", czy „wystawnego marnotrawstwa". Na prawo do zajęć, które niczemu konkretnie nie służyły i majątku nie przysparzały, czynów iście b e z i n t e r e s o w n y c h, trzeba było zarobić. Bezinteresowność dla wszystkich była zrozumiałym znakiem dorobku. A cóż bardziej bezinteresownego, jawnie bezcelowego, w sposób oczywisty bezużytecznego, niż nabywanie przedmiotów bez zastosowania i wydawania fortuny na rzeczy, które niczemu, oprócz chwały nabywcy, nie służą i których jedyną wartością jest cena? (Zauważmy, że s p o ż y w a n i e rzeczy drogich samo jeszcze do podniesienia pozycji nie wystarcza; od aktu najbardziej nawet wystawnej konsumpcji zalatuje zawsze podejrzanym procederem schlebiania zmysłom – uciechami cielesnymi, które są stygmatem wulgarności. (Gdy w Gierkowej Polsce kiełkowały pierwsze pędy „nowej klasy średniej", krążyła po Warszawie opowieść o wzbogaconym nagle

„badylarzu", który nabył w bufecie dworcowym dwie butelki drogiego wina, jedną z miejsca do dna wychylił, a drugą roztrzaskał o podłogę. Zapytany, dlaczego stłukł butelkę, odparł: „bo mnie stać"). Taktyką wojny pozycyjnej jest więc prześciganie się w dowodach pogardy dla „rzeczy po prostu użytecznych", o pożytkach dla niewprawnego nawet oka widocznych – i manifestacyjnym gustowaniu w rzeczach, które niczemu nie służą i których smakowanie, z pewnością bezinteresowne, skoro nie przynoszące żadnej z poszukiwanych pospolicie przyjemności, „przysparza honoru" i dowodzi wyjątkowych cnót smakosza[10]. Na oręż w tak prowadzonej wojnie pozycyjnej sztuka awangardowa nadawała się znakomicie, była zrobiona jak na zamówienie – i to właśnie dlatego, że „nikt jej nie rozumie", że jej kontemplowanie nikomu przyjemności nie przynosi, że żadnej namiętności, poza żądzą „wyniesienia się ponad poziom", nie schlebia.

Wojna pozycyjna toczy się i dziś, i rośnie wciąż liczba jej uczestników, wzrasta więc i zapotrzebowanie na artystyczne słupy milowe przebytej drogi. Tłumaczy to chyba po części (ale po części tylko) zaobserwowany przez Zuzannę Gablik fakt, że uczelnie Ameryki wypuszczają co roku w świat tylu zawodowych artystów, ilu żyło we Florencji i Wenecji przez całą epokę Renesansu. Rzecz w tym jednak, że o co innego dziś w wojnie pozycyjnej idzie, niż szło w czasach, gdy Thorstein Veblen sporządzał pierwszy jej opis. O o coś innego zresztą szło już wtedy, gdy Pierre Bourdieu, wzorem heglowskiej Sowy Minerwy, malował o zmierzchu jej zalany dziennym blaskiem portret.

Tożsamość, o którą szło mieszczaństwu z czasów Veblena, miała być, jak kantowska filozofia w przypisywanym przez Rorty'ego Derridzie opisie, „rodzajem pisarstwa, które nie chciałoby być rodzajem pisarstwa... [ale] gestem, grzmotem, epifanią" – aktem, w którym „spotykają się Bóg i człowiek, myśl i jej przedmiot, słowa i świat", który „wpasowuje właściwe elementy we właściwe miejsce"[11]. Miała lotne piaski uczynić skałą i zatrzymać czas; kruchej porcelanie losu miała nadać solidność spiżu. Miała, co tam dużo mówić, unieśmiertelnić to, co od urodzenia na śmierć czeka. Tożsamość miała być dziełem rąk ludzkich, ale przez ręce ludzkie nie do rozebrania. Raz stworzona, miała

[10] Por.: T. Veblen *The Theory of the Leisure Class*, Londyn 1970, s. 254.

[11] Cytowane wedle przekładu Czesława Karkowskiego z eseju *Filozofia jako rodzaj pisarstwa*, w: *Postmodernizm a filozofia: Wybór tekstów*, pod red. S. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa 1996, s. 105.

trwać zawsze; oślepiona blaskiem nabytej wieczności miała już nie dostrzegać przygodności aktu jej nabycia.

Mozolna budowa tożsamości była dla współczesnego Veblenowi mieszczaństwa czynnością ś m i e r t e l n i e poważną – w dosłownym tego słowa znaczeniu: szło wszak o to, by to, co zbudowano, ochronić przed zgonem, uwiądem, rozpadem. Zabiegi o tożsamość były nie tyle sprawą życia i śmierci, co kwestią śmiertelności i nieśmiertelności. Powagę zafrapowanego wiecznością swej pozycji mieszczanina i powagę artystycznego modernisty, zmagającego się z prawdą ostateczną i po wsze czasy ważną, łączyło więc bliskie, choć i wybiórcze, powinowactwo. Ten pierwszy rozpoznawał w tym drugim pokrewną duszę, ale też i możniejszego od siebie, zasobniejszego i bardziej szacownego członka rodziny; szukał więc jego sąsiedztwa, spodziewając się po nim tego, czego sam pragnął, ale czego własnym sumptem wyczarować nie mógł i się nie podejmował: namacalnego ucieleśnienia swych ambicji, przekucia prywatnego dążenia w fakt społeczny, dostarczenia materialnego symbolu wiecznego waloru własnych dokonań.

Tożsamość jest dziś, jak i przed stu laty, przedmiotem frasunku i troski. Ale nie jest to ta tożsamość, którą frasował się i o którą się troszczył współczesny Veblena. Myśl o śmierci mało komu sprawia przyjemność, ale dzisiejsi wędrowcy, potomkowie niegdysiejszych pielgrzymów, a już szczególnie ci wśród nich, którzy mogą pozwolić sobie na to, by wędrować jak turyści, licząc na to, że unikną losu włóczęgów[12], boją się bardziej wieczności niż przemijania; czują intuicyjnie, że w pogoni za tożsamością „ruch jest wszystkim, a cel niczym". Tożsamość, jakiej szukają – jedyna, która świat, w jakim żyją, czyni sensownym, realnym i rozsądnym – polega na s t a w a n i u s i ę i na gotowości do z m i a n y. Tożsamość jest w ruchu, jest ruchem; żadnego z momentów ruchu nie można zatrzymać, utrwalić, uwiecznić. Tożsamość ponowoczesna bez zmiany i ruchu byłaby tym, czym jest rzeka, która nie płynie, deszcz, który nie pada czy wiatr, który nie wieje... Idzie w tej tożsamości o to, by każda jej postać była na c z a s p e w i e n, każda szata łatwa do zrzucenia, a każde drzwi, przez które wchodzi, pozostawały na oścież otwarte. Wiedza o tym, że wszystko jest śmiertelne, zasmuca więc, ale i dodaje otuchy. Wprawdzie pokusa, by zatrzymać czas, raz po raz i człowieka

[12] *Turysta i włóczęga, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, w: Z. Bauman *Ponowoczesne Zgryzoty*, Warszawa 1997.

ponowoczesnego napada – nazywamy te okazje chwilami upojenia, rozkoszy czy ekstazy; ale wystarczy chwila refleksji, by napawała lękiem myśl o tym, że czas mógłby stanąć na zawsze. Wieczność straciła urok i powab. Role się odwróciły. Dla ponowoczesnej tożsamości „bycie ku śmierci" jest życiem, unieśmiertelnienie śmiercią.

W niesławnej pamięci debacie o kulturze masowej groźby dla sztuki po awangardowemu ambitnej upatrywano w sukcesie, który zwiastował jej klęskę – w nagłym popycie na jej dzieła, w akceptacji tego, co miało szokować i upospoliceniem tego, co miało być wyzwaniem dla pospolitego gustu czy bezguścia (a zatem, jak możemy dziś, wstecz się oglądając, powiedzieć – w nieprzewidzianym odkryciu pozycyjnych walorów awangardowego dzieła). Jak to się zazwyczaj odbywa przy próbach umysłowego oswojenia tego, co nowe i jeszcze niezadomowione, tłumaczono więc mętne poczucie nadciągającego dziś kryzysu za pomocą wczorajszych bolączek. Kryzys, jaki oczekiwał sztukę u progu ponowoczesnego świata, a jaki pomyłkowo i myląco wiązano z procesem „umasowienia kultury", miał jednak nowe – ponowoczesne już – przyczyny. Wynikał on z nowego typu zapotrzebowania na sztukę; popytu, który faworyzował typ sztuki inny od tego, jaki modernistyczna awangarda uznała za swą misję i któremu się poświęciła. Zgoła inny, bo – podobnie, jak sytuacja życiowa ponowoczesnego budowniczego tożsamości – wywracający na opak tradycyjną relację śmierci i nieśmiertelności.

Sztuka modernistyczna zakładała popyt na obcowanie z ponadczasowym pięknem, a za jego pośrednictwem – z nieśmiertelnością. Kontynuowała ona w ten sposób rolę graną przez sztukę i w czasach przednowoczesnych – gdy sztuka odtwarzała na różne sposoby wciąż te same, rozpoznawalne w każdym miejscu i czasie mity biblijne czy antyczne, owe dramaty dziejące się wciąż na nowo, niezmienne jak wieczność sama. W miarę kruszenia się tradycji mity traciły czytelność; co więcej, gdy trwanie przeobraziło się w historię, opowieści mityczne mówiły o przemijaniu raczej niż o nieśmiertelności – przypominały o zdarzeniach jednorazowych jak wszystkie inne, znane z potocznego doświadczenia przypadki; mówiły teraz o tym, co odeszło bezpowrotnie w przeszłość, co zdarzyło się kiedyś, ale się już nie zdarza. Zadanie wiązania przeszłości, teraźniejszości i przyszłości w trwanie ponadczasowe, a przeto i wieczne, legło teraz na barkach artysty pozbawionego tworzenia tematycznego, które niegdyś gwarantowało kontakt sztuki

z wiecznością. Nie szło już więc teraz o „piękne przedstawienie bytów nieśmiertelnych", lecz o uosobienie nieśmiertelności w pięknie samym – o nadanie pięknu rangi nieśmiertelności. Jeśli nieśmiertelność była wprzódy surowcem, w jakim sztuka swe dzieła ryła czy lepiła – stała się teraz tym, co sztuka miała lepić czy wyryć w nietrwałym, starzejącym się jak wszystko wokół, przemijającym materiale. To do dzieła sztuki, a nie jego tematu, zaczęło się odnosić pojęcie nieśmiertelności. Także i dzieła dawnych mistrzów mówiły teraz o nieśmiertelności nie dlatego, że unaoczniały rzeczy ponadczasowe, w codziennym bycie nieobecne, lecz dlatego, że same ostały się upływowi czasu, dowiodły odporności na historię i wbrew historii zachowały zdolność wzruszania i wzbudzania zachwytu.

Ale też bodźcem dla tego masowego popytu na kulturę, nad którego zgubnymi następstwami biadali krytycy kultury masowej, było inne zapotrzebowanie – konsumpcyjne. Choć krytycy skarżyli się głównie na zacieranie się granicy między smakiem wyrafinowanym a nikczemnym, sztuką przez wielkie „S" i kiczem, na topienie dzieł iście wielkich, a więc i trudnych, w powodzi łatwizny i miernoty, na zagłuszanie sądów wartościujących przez zgiełk reklamy – istotne powody ich zakłopotania i niepokoju sięgały głębiej, do przemian, do których krytycy kultury masowej, przynajmniej w pierwszej fazie debaty, nie dotarli. Wbrew temu, co sądzili, rzecz nie sprowadzała się do pomylenia kryteriów i wynikłego zeń nieporozumienia co do tego, jakie do dzieła sztuki oferują tradycyjne usługi w najlepszym gatunku. Szło raczej o to, że na rynek masowy sztuka wkroczyła z tytułu innych całkiem niż tradycyjne usług. Inne od tradycyjnych potrzeby były przyczyną jej nagłego „społecznego wzięcia". Przyczyną była potrzeba r o z r y w k i. Z nieśmiertelnością można obcować; rozrywkę się konsumuje. Konsumpcja jest antytezą nieśmiertelności. Dziełu nieśmiertelnemu kontakt z odbiorcą uszczerbku nie przynosi – przeciwnie, jego walor ponadczasowości rośnie dzięki trwałości i ciągłości kontaktu; zawieszenie odbioru zapowiada śmierć dzieła sztuki, zadając kłam jego wieczności. Przedmiot spożycia odwrotnie – zużywa się w trakcie spożycia, wątleje, ginie i przepada. A więc konsumpcja ustawia sztukę w zgoła innej roli, niż ustawiała ją potrzeba rekompensaty przemijania i śmiertelności wszystkiego, co codzienne i przyziemne. A ta nowa rola stawia też nowe wymagania wobec kształtu sztuki, i inne kształty, niż rola dawna, faworyzuje.

Wyjaśnijmy, że gdy mowa o zużywaniu się dzieła sztuki w procesie jego spożycia, nie idzie o zniszczenie w sensie dosłownym, zniszczenie „materialne" – jak wyrzucanie do kosza po zakończeniu podróży nabytej w kiosku dworcowym książki. Idzie o nieunikniony uwiąd zainteresowania, o to, że w trakcie obcowania z nim jako źródłem rozrywki, czyli doznań silnych a przyjemnych, dzieło sztuki powszednieje – traci moc zaskakiwania, przestaje zapowiadać przygodę, gubi bezpowrotnie początkową zdolność budzenia emocji. A ponowoczesny „zbieracz wrażeń" obcuje ze światem w ten właśnie sposób. Wszystko jest dlań w tym świecie potencjalnym źródłem emocji i wszystko też jest pod kątem potencjału doznań oceniane i nanoszone na mapę świata. Takie traktowanie nie jest losem szczególnym sztuki – podzieliła ona raczej los wszelkich innych składników *Lebenswelt'u*, zgotowany im przez nową – ponowoczesną kartografię. Tyle że na mało który z elementów przeżywanego świata wywiera ta rewolucja kartograficzna wpływ równie radykalny i dalekosiężny, co na sztukę.

Nieodrodna skłonność zbieracza doznań do zachłannego spożywania (zużywania, wyczerpywania) – wrażeniotwórczych właściwości rzeczy i zdarzeń sprawia, że przedmioty wrażeń dewaluują się w zawrotnym tempie, a proces starzenia się nowości przyspiesza. Skłonność ta nie znajdzie zaspokojenia w świecie bytów ponadczasowych, niezmiennych jak wieczność, w której imieniu byty te przemawiają. Sama, żywiąc się zmianą i przemijaniem, szuka raczej sztuki skrojonej na jej własną miarę – jak ona niecierpliwej, wciąż innej, kameleonopodobnej. Czy, zaspokajając potrzeby zbieracza wrażeń, sztuka może pozostać wierna swemu tradycyjnemu powołaniu – reprezentacji czy wnoszeniu do świata tego, co wieczne, nieprzemijające – nieśmiertelne? Czy też przeciwnie – ponowoczesna wersja nieśmiertelności „do wypowiedzenia", „natychmiastowej" i „do jednorazowego użytku", śmiertelnej jak wszystko inne w przeżywanym świecie, dzisiejsza tendencja do wypłacania długów wobec nieśmiertelności nie w opartej na niezniszczalnym kruszcu walucie dzieł wiekopomnych, lecz w błyskawicznie dewaluującej się monecie natychmiastowego rozgłosu, zwiastuje kres tej funkcji sztuki?

Instalacje, składane na czas trwania wystawy i niezdolne do przeżycia jej zamknięcia; „happeningi", żyjące nie dłużej niż uwaga przypadkowych przechodniów; zawijanie mostu brooklyńskiego w plastyk na czas krótkiej przerwy w ruchu kołowym – wszystkie one mogłyby

wprawdzie żyć pośmiertnie w fotografiach, ale wszak coraz częściej zapisuje się ich ślad na taśmach video, które tym się przecież od papieru fotograficznego różnią, że można zapisy wymazać w chwili, gdy przestaną bawić... Te gatunki ponowoczesnej sztuki rodzą się, jak i wszystkie inne elementy *Lebenswelt'u* kolekcjonera wrażeń, z piętnem śmierci na czole. Do kolekcji wkupują się swojską opowieścią o przemijaniu, a nie burzącym spokój ducha przypominaniem o wieczności. Czy da się ulepić sztukę po dawnemu nieśmiertelną z gliny przemijania? Czy można uczynić przemijanie tematem sztuki, liczącej na wieczne trwanie? Z tej troski wypływają, jak się zdaje, wspomniane przedtem eksperymenty Damiena Hirsta: jak wyrwać ciało, ów byt ze śmiertelnych najśmiertelniejszy, z procesu rozkładu; jak sprawić, by ostało się ono zanikowi, owej nieuchronnej konsekwencji zgonu. Malcolm Morley, dla odmiany, chce przeobrazić niszczenie samo w akt twórczy, wyrwać aktowi destrukcji jego śmiercionośne żądło, wynikłe z monopolu aktu zniszczenia na nieodwołalność: jego *Disaster* przedstawia zniszczenie splecione w intymnym uścisku z tworzeniem – zawiera dzieło na połowę zniszczone i po zniszczenie rekonstruowane i tak wobec siebie ustawione, że nie sposób powiedzieć, co tu jest dziełem wyjściowym, co jego ruiną, co odtworzeniem tego, co zniszczeniu uległo, a co destrukcją reprodukcji. *Passant que j'ai rencontré par hasard à Ilh09, Paris 1971* Braco Dmitrijevića ukazuje olbrzymie portrety przypadkowo spotkanego przechodnia, wywieszone przez autora na ulicach Paryża; przypadek zawieszenia portretów wydobywa przypadkowego przechodnia, i przypadek jego spotkania, z anonimowego tłumu ludzi pozbawionych twarzy i zdarzeń bez dalszego ciągu – ale wydobywa na chwilę, by za chwilę strącić je na powrót w otchłań, z jakiej je przed chwilą wydobyto. Przy końcu lat sześćdziesiątych Sol Lewitt wprowadził do powszechnego użytku termin „sztuka pojęciowa" dla oznaczenia kolejnej próby ratowania ponadczasowości sztuki przed wessaniem w wir doznań krótkotrwałych i ulotnych. „Sztuka pojęciowa" w znaczeniu, jakie nadał jej Lewitt, ma dokonać tego wyczynu przez ścisłą separację tego, co w sztuce naprawdę na upływ czasu niewrażliwe, bo niematerialne i prawom fizyki czy biologii nie podległe, od tego, co jest przedmiotem doznań zmysłowych, a więc zakażone jest ich przygodnością, kruchością i przemijaniem. Sedno sztuki tkwi w idei dzieła, a nie w jej materiałowych realizacjach, których może być nieskończenie wiele, i która może się wyrazić w nieprzeliczalnym mnóstwie ga-

tunków i stylów. To w zmaterializowane krystalizacje sztuki wbudowana jest nieuchronność śmierci – ale nie przenosi się ona na ideę dzieła. Lawrence Wiener, jak wiadomo, wyciągnął stąd taki, logiczny skądinąd, wniosek, że sztuką jest faktycznie słowny zapis myśli; jego zmysłowe unaocznienia, z góry na śmiertelność skazane, oddać wypada na pastwę odbiorców, dla których wiersze treści sztuki są wskazówką dla przeżyć różnobarwnych, różnokształtnych i całkiem nie wiecznych.
Co z tego wszystkiego wynika? Coś na pewno, ale trudno powiedzieć, co... Czy sztuce uda się być ostatnią fortecą nieśmiertelności, dekonstruowanej pospiesznie i z zapałem wspólnymi siłami konsumenckiego rynku i ponowoczesnego kolekcjonera wrażeń? A jeśli się nie uda, czy dobiegnie kresu odwieczny romans gatunku ludzkiego z tym, co ponad-ludzkie, ponad-czasowe i od śmierci silniejsze? A jeśli to się właśnie stanie, to jaki udział przypadnie kulturze, która wszak z tego romansu się poczęła i nim się karmiła? Nie umiem na te pytania udzielić odpowiedzi. Ale wierzę, że dla sztuki, i nie tylko dla niej, ich zadawanie jest podobnie jak to, czego dotyczą, sprawą życia i śmierci.

wrzesień 1997

Treść

Zdzisław Łapiński Polityka z bliska i z dala. 1

Szkice

Ryszard Nycz Literatura polska w cieniu cenzury (Wykład) 5

Krzysztof Dybciak Systemy komunikacji literackiej wielkich literatur emigracyjnych 29

Halina Filipowicz „Polska literatura emigracyjna" – próba teorii 43

Clare Cavanagh Whitman, Majakowski i ciało polityczne 63

Brigitte Schultze Upadek władcy. Temat, motywy i polskie toposy w scenicznej paraboli St. I. Witkiewicza *Gyubal Wahazar* (1921) 91

Roztrząsania i Rozbiory

Joanna Hobot „Trzeci obieg" literatury: Cenzor jako odbiorca poezji nowofalowej 107

Aleksandra Ubertowska Klemperer i „retoryki opresji" 124

Jadwiga Czachowska Literatura emigracyjna w krajowych bibliografiach literackich 129

Lidia Burska Korczak, jakiego mniej znamy 145

Kazimierz Bartoszyński W labiryncie filozoficznego kolekcjonerstwa 149

Opinie

Vladimir Macura W natarciu czy na tarczy? 153
Nikoła Georgijew Kim jesteś, literaturoznawco? 159
Michał Głowiński Glosy 169

Przechadzki

Jacek Leociak Sztuka czytania gazety.
Legalna prasa okupacyjna:
Landau i Jakub 173
Zygmunt Bauman O sztuce, śmierci i demokracji
i o tym, jak się one do siebie mają .. 199

Archiwalia

Julij Margolin Witolda Gombrowicza
teatr marionetek
(o powieści *Trans-Atlantyk*) 217

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Towarowa, 28, Warszawa tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie półrocznej. Cena prenumeraty za II półrocze 1998 r. **30,00 PLN** (zeszyty 4, 5, 6). Termin przyjmowania wpłat na prenumeratę krajową za II półrocze upływa z dniem 5 czerwca 1998 r.
Konto dla prenumeratorów w kraju:
Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366.
Cena prenumeraty rocznej za rok 1998 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – **28 USD;**
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – **33 USD**,
– reszta świata – **43 USD.**

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy. RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

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

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Aykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseler", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Toruń	Księgarnia Promocyjna Index Book, Rynek Staromiejski 10
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma „Teksty Drugie" prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91. Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0-22) 826-21-78 lub 65-72-880, 65-72-706,, tel/fax (0-22) 826-99-45.

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Kazimierz Bartoszyński
„Klasyczność" i „nieklasyczność" interpretacji
Włodzimierz Bolecki
O anachronizmie ponowoczesnych interpretatorów
Anna Burzyńska
Literatura jako sztuka uwodzenia
Wojciech Kalaga
Granice tekstu – mgławice tekstu
Renate Lachmann
Demiurg i jego fantazmaty (o Bruno Schulzu)
Mariusz Kazańczuk
W kręgu piekła barokowego
Jean-François Lyotard
O wzniosłości
Michał Paweł Markowski
O pisaniu. Fragmenty
Katarzyna Rosner
Wszyscy jesteśmy poststrukturalistami
Chone Shmeruk
Frankistowskie opowieści Isaaka Bashevisa Singera
Anna Sierszulska
Fikcja wbrew ograniczeniom języka