Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

DRUGIE

Krytyka poetycka

Clare CAVANAGH
Granice liryki

Krzysztof MROWCEWICZ
Sęp palimpsestowy

Hanna KONICKA
O sonecie Mickiewicza
Do samotności

Adam POPRAWA
Motywy muzyczne u Białoszewskiego

Magdalena RABIZO-BIREK
Poezja polska lat dziewięćdziesiątych

Bożena KARWOWSKA
Kobieca perspektywa w poezji Szymborskiej

Beata DOROSZ
Nowojorskie tajemnice życia i śmierci Lechonia

3 [87]
2004
cena 15.00- PLN
(w tym 0% VAT)

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

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

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

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

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

skład i korekta komputerowa: **Maria Piasecka**
korekta: **Jerzy Petryk**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

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

nakład: 600 egz.

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury

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

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

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

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Anna NASIŁOWSKA 4 Krytyka poetycka

Szkice

Clare CAVANAGH 7 Granice liryki: zachodnia teoria a polska praktyka powojenna (przeł. *Maciej Maryl*)

Krzysztof MROWCEWICZ 24 Sęp palimpsestowy. Kilka uwag o stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego

Hanna KONICKA 32 Wyznać nie wyjawiając. Skarga na los ptaka-ryby w sonecie A. Mickiewicza *Do Samotności*

Adam POPRAWA 47 Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego

Magdalena RABIZO-BIREK 59 Młodej poezji lat dziewięćdziesiątych liryki zaangażowane

Bożena KARWOWSKA 79 Kobieca perspektywa w poezji Szymborskiej – próba postfeministycznej refleksji

Roztrząsania i rozbiory

Joanna MUELLER 91 Przyboś z perspektywy

Michał WARCHALA 100 Człowiek, istota fantazjująca

Lidia WIŚNIEWSKA 107 Wokół *Matka odchodzi* Różewicza

Roman CHYMKOWSKI 114 Przeciw wieży Babel

Prezentacje

Philippe LACOUE-LABARTHE 118 Obejście
(przel. *Paweł Pieniążek*)

Interpretacje

Tomasz ŻUKOWSKI 145 Kręgiem ostrym rozdarty na pól.
O niektórych wierszach
K.K. Baczyńskiego z lat 1942-1943

Bogumiła KANIEWSKA 163 *Skąd wziąć złoty aksamit* albo metafizyka
baby

Tomasz ŁYSAK 171 Miron Białoszewski w interpretacji
Czesława Miłosza – cztery tłumaczenia

Przechadzki

Zofia MITOSEK 178 Zaraza

Henryk SIEWIERSKI 188 Babel Amazonki

Archiwalia

Beata DOROSZ 193 Nowojorskie tajemnice życia i śmierci
Jana Lechonia

209 Sprostowania

210 Noty o autorach

Krytyka poetycka

Od kilku lat sytuacja w krytyce poetyckiej wydaje się stabilna: przybywa prac, ale wydaje się, że stoimy w miejscu. Każdy kolejny rok przynosi co najmniej kilka wartościowych książek, dotyczących twórczości poszczególnych poetów. Są to przeważnie rozprawy i interpretacje, których znaczenie zwykle zamyka się w kręgu, jaki wyznacza stan badań nad twórczością danego autora. Daleko jesteśmy od czasu, gdy takie pozycje jak Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku *Błońskiego, czy wczesne prace Jerzego Kwiatkowskiego, książka Głowińskiego o Tuwimie, czy* Et in Arcadia ego *Ryszarda Przybylskiego wydawały się odkryciami i rzeczywiście otwierały nowe perspektywy.*

Rzecz nie w jakości obecnych studiów. Poziom profesjonalizmu krytyki naukowej, zwłaszcza tej dotyczącej poezji, jest wyjątkowo wysoki. Badacze wykształceni w późnym PRL-u lub we wczesnej Polsce wolnorynkowej mają solidne historyczno-literackie przygotowanie, wzbogacone sporymi i różnorodnymi lekturami teoretycznymi i świadomością filozoficzną. A i poeci nie dają im spocząć, więc nie brak im wrażliwości na słowo i ucha zdolnego wykryć poruszenia ironii. Może to się zacznie zmieniać (niestety, na gorsze). Jest ryzyko, że rozchwianie programów licealnych i zwycięstwo komercyjnego podejścia do wyższych studiów przekształcą badaczy poezji w nieszkodliwych hobbystów, nie tyle nawet „badaczy owadzich nogów", bo to jednak profesjonaliści, co kogoś podobnego do kolekcjonerów naklejek i zużytych kart telefonicznych. Na razie jednak nie ma nawet symptomów erozji. Przeciwnie.

Skąd więc niepokój? Ma on różne przyczyny i najpierw spróbuję je nazwać:

– Brakuje ożywczych impulsów ze strony teorii literatury, zajętej innymi sprawami; nastąpiło jej ufilozoficznienie i równocześnie zepchnięcie na margines pytań o poezję, które ważne były w starszych nurtach estetyki i filozofii języka.

– Sporny jest problem interpretacji; jej niejasny (by nie powiedzieć: podejrzany) status wśród procedur badawczych powoduje, że wytwarzający interpretacje badacz sam na siebie nakłada ograniczenia.

– Spada ranga historii literatury jako dyscypliny sumującej, zbierającej w sposób syntetyczny szczegółową wiedzę; nie ma już powodów, by wierzyć w „sprawiedliwość historycznoliteracką", która wyłuskuje i ocala co wybitne, a pogrąża w niepamięci choćby głośne, ale poślednie dzieła.

– Proces przesuwania się dzieł z obszaru żywej współczesności na obszar tradycji nie jest dyskutowany, ale ma w dużym stopniu charakter wyparcia w sensie freudowskim – co wiąże się z urazami politycznymi wobec całej literatury PRL i politycznym motywami wielu decyzji.

– Brak porozumienia między krytyką naukową a krytyką literacką (głównie prasową) w sytuacji, gdy ta ostatnia coraz częściej sprowadza się do kiepskiej jakości dziennikarstwa, które zauważa poezję tylko w dwóch wypadkach, gdy chodzi o tzw. wielkie nazwiska lub o kolegów.

– Zaburzenia procesu komunikacji i wartościowania w otoczeniu silnej i ekspansywnej kultury masowej, marginalizacja poezji nieprzekładalnej na jej kody.

– Sytuacja w samej poezji, brak płynności pokoleniowej, zamknięcie się wielu środowisk i brak wymiany idei a nawet informacji.

Każdy z punktów trzeba by rozwijać osobno, ale chyba nie przy tej okazji. Wszystkie dotyczą raczej otoczenia dyscypliny a nie samej krytyki poetyckiej. Mam ostatnio wrażenie, że poważna, profesjonalna krytyka akademicka jest jakąś względnie szczęśliwą wyspą, na której przetrwały dobre obyczaje, takie jak stawianie skomplikowanych pytań, rozważanie kilku punktów widzenia i poszukiwanie nieprostych odpowiedzi. Jest to malutka republika, rządząca się po swojemu, którą omijają postronni. Poza nią dzieje się znacznie gorzej. Ostatnio nawet poeci, gdy biorą się za pisanie esejów, to jakby przestali wierzyć, że trafią one w ręce poważnych czytelników, czekających na święto intelektu.

Bardzo trudno jest wytłumaczyć, na czym polega znaczenie poezji. Siła poetyckiego poznania jest niebywała, lecz jego funkcja – niepewna. Jak wszystko, co nie służy

określonym z góry celom, tak i poezja wydaje się jakąś archaiczną ceremonią, a nawet odprawianiem dziecinnych rytuałów za pomocą słów. Bo też i jest archaiczna: człowiek bardzo wcześnie, już we wczesnym dzieciństwie, rozwija w sobie „poczucie poetyckie", czyli dar nagłej syntezy, rozumienie metafory i chęć zabawy, do której nie potrzeba przedmiotów, a wystarczą słowa i myśli.

Dobrze dobrane porównanie, zapalająca wyobraźnię metafora lub fraza, która uwodzi swoim rytmem, ale stawia opór przy próbie normalnego zrozumienia, sprawia, że słowo zyskuje znaczenie, którego nie mają relacjonujące zdania prozy. Poetyckie słowo ma inną aktywność, gra całą gamą swoich możliwości i ujawnia nowe, nieoczekiwane. Zdanie staje się ogólne niczym prawo, choć nie odrywa się od ulotnej chwili i konkretnego „ja", z którymi jest związane. Pewien mój kolega – poeta, dziś już nieżyjący, mawiał, że kiedy czyta zwykłe zdania w gazecie lub w powieści, to czuje się przez nie terroryzowany. Uważał, że tylko zdania poetyckie pozwalają na oddech, gdyż mają wokół siebie wystarczająco dużo białej przestrzeni. Ułożenie w wersy sprawia, że obok tekstu czytelnikowi mieszczą się jego własne myśli, współbieżne z tokiem wiersza. Zdaje się, że bardzo wielu poetów żywi podobne przekonanie, że tylko to, co wyrażone wierszem, zasługuje na prawdziwą uwagę. Wszystko inne to sprawy drugiej lub jeszcze niższej rangi. Myślę, że wielu interpretatorów poezji też wierzy, że ich zawiłe spekulacje mieszczą się w tej białej przestrzeni wokół wersów. Nie jest to przestrzeń pusta, choć panuje w niej cisza. Wchodzenie w nią wymaga szczególnej delikatności i odwagi.

Wydaje się, że nie ma smutniejszej doli niż los nie czytanego poety. A jednak uprawiający tę sztukę z uporem, często przez całe życie i z ogromnym poświęceniem, wśród wyrzeczeń, piszą i pisać będą, bo zamiast sukcesu i uznania licznych czytelników wystarcza im mglista wiara w poezję i siła impulsu, który ku niej prowadzi. Krytyce poetyckiej ta mglista wiara z pewnością nie wystarcza. Kiedy jednak usiłuje przekuć różne niezbyt jasne przekonania na tok solidnych twierdzeń, wszystko się wikła, a poszukiwania teoretyczne przypominają czasem rozpaczliwe próby znalezienia kamienia filozoficznego. A jednak są potrzebne, żeby o sprawach, które zasługują na prawdziwą uwagę mówić dojrzale i jednak nie tylko wierszem. Biała przestrzeń czeka.

Anna NASIŁOWSKA

Krzysztof MROWCEWICZ

Sęp palimpsestowy. Kilka uwag o stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego[1]

Ani tego dnia, gdy pod bezlitosną machiną nieba umykał rozpaczliwie przed ścigającą go śmiercią, ani tej nocy, gdy z głębokości ziemi wołał rozpaczliwie do Pana, nie zdawał sobie sprawy Mikołaj Sęp Szarzyński, poeta, którego tylko kaprys losu mierzony kilkoma wypłowiałymi kartkami papieru ocalił przed stalnym zębem przemijania, że jego wiersze staną się za kilka stuleci przedmiotem wytrwałej egzegezy, teologicznych łowów na ukryte sensy, obszernych wywodów po wielekroć przewyższających skromne wymiary jego dzieła.

Historia literatury, tak jak jej starsza siostra – historia, pełna jest zagadek i paradoksów. Bo czyż nie jest zadziwiające, że poeta trudny, by nie powiedzieć „ciemny" heraklitejską ciemnością, mistrz lakonizmu, elipsy, hyperbatonu, wytrwały wędrowiec po abstrakcyjnym świecie pojęć, podążający trop w trop za oschłymi formułami teologów i filozofów, jest zarazem jednym z najchętniej interpretowanych twórców polskiej literatury dawnej? Więcej nawet: mały tomik Sępa zdaje się wręcz zapraszać do skończonych, okrągłych, spójnych interpretacji. Jeden tekst można uznać za glosę do innego, która wyjaśnia go i buduje jasny z pozoru sens wyższego rzędu. Czytelnik, jak myśliwy, odczuwa dreszcz emocji, że wpadł na trop Sępowej tajemnicy, że przeniknął ostatecznie te kilkaset wersów przysłaniających czyjąś, dawno minioną egzystencję.

Oto *Sonet II*, kończący się paradoksalną i redukującą człowieka eksklamacją:

> O święty Panie, daj, niech i my mamy
> To, co mieć każesz, i tobie oddamy.[2]

1/ Tekst jest wersją referatu, wygłoszonego na jubileuszowej sesji z okazji czterechsetlecia wydania Sępowych *Rytmów* (*Wieniec dla Sępa*, Warszawa 2001).

2/ Wszystkie cytaty z poezji Sępa na podstawie edycji: Mikołaj Sęp Szarzyński *Poezje zebrane*, wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński przy współudziale K. Mrowcewicza, Warszawa 2001.

zostaje rozjaśniony przez precyzyjny wywód *Pieśni I. O Bożej Opatrzności na świecie:*

Ale ta twa powszechna łaska, Panie wieczny,
(By cień światła Twojego, ten to blask słoneczny)
Chociaj rzeczy oświeca jednako poddane –
Same promieni czyste i polerowane...
Ty nas oczyść, prosiemy. Miłosierdzia Twego
Niech promień, bijąc w serce, odnosi od niego
Ku Tobie jasny odraz chwały i miłości,
O Panie, nasza chwało, nasza szczęśliwości!

Te zaś dwa teksty można uznać np. za fortunne wprowadzenie do *Sonetów IV* i *V*. Ale czy postępując w ten sposób nie wpadamy przypadkiem w pułapkę *petitio principii* i dążąc prostą – w naszym mniemaniu – drogą do jakiejś ostatecznej, spójnej interpretacji, nie kręcimy się w kółko aż do hermeneutycznego zawrotu głowy, który, choć jest stanem miłym, nijak w gruncie rzeczy ma się do wierszy poety.

Życie Sępa przypadło na czas kryzysu kultury europejskiej. Upada wówczas ostatecznie tradycyjny obraz świata, rozchodzą się drogi wiedzy i wiary, kończy się raz na zawsze jedność chrześcijaństwa na Zachodzie. Jest to okres sceptycznego zawieszenia głosu, niewiary i niepewności, którego zapowiedzią były smutne wywody bratanka Giovanniego Pica della Mirandoli, Gian Francesca, a triumfem cyniczne, choć w gruncie rzeczy bolesne *Próby* Montaigne'a (1580-1588). Jest to czas odsłaniania zawrotnych otchłani nieskończoności w dziełach Giordana Bruna, okres gorących dyskusji nad teorią Kopernika[3]. Oczywiście Sęp nie napisał, jak John Donne, żadnej *Anatomii świata* (*Tis all in pieces, all coherence gone,/all just supply, and all relation*), trudno też byłoby udowodnić jego zainteresowanie „nową filozofią"[4] (Coffin *John Donne and the New Philosophy*), ale atmosfera schyłku stulecia jest w jego dziele bardzo łatwo wyczuwalna. Przede wszystkim w *Rytmach* widać wyraźnie wielkie napięcie pomiędzy doskonałością tradycyjnego modelu kosmosu a chaosem ludzkiego świata. W poezji Sępa świat jest bowiem wciąż doskonałą kulą otoczoną skomplikowaną machiną sfer niebieskich (były nawet systemy zakładające istnienie 55 *obłok*, by użyć określenia samego poety)[5]. Jednak im bardziej uporządkowane jest niebo, tym mniej zrozumiałe są ludzkie sprawy (*Pieśń II. O rządzie bożym*):

Opaczystym obłokom poczyniłeś tory,
W których błądzić nie mogą, zgodne wiodąc spory...
Spólnie się żywić muszą żywioły podniebne,
Nie dziw, żeś dał naturze prawo tak chwalebne,

3/ Zob. na ten temat: N.M. Wildiers *Obraz świata a teologia*, Warszawa 1985; E.M.W. Tillyard *The Elizabethan World Picture*, London 1986.

4/ Zob. Ch.M. Coffin *John Donne and the New Philosophy*, London 1958.

5/ Pisałem na ten temat w rozprawie: *Średniowieczny obraz świata w „Rytmach" Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, w: *Ricerche Slavistiche*, nr XXXVII, 1990.

Ze nie władnie odstąpić od twej wiecznej woli...
Proch podnóżka twojego, czemu wolność mamy
Twych ustaw ustępować...

Model staje się więc w jakiś sposób problematyczny, zbyt perfekcyjny. Doskonale i obojętne niebo wisi nad słabym człowiekiem jak przestroga i wyrzut sumienia, jest zimne i wrogie, jak upiorny kołowrót, zwijający nić ludzkiego życia:

Ehej, jak gwałtem obrotne obłoki
I Tytan prędki lotne czasy pędzą,
A chciwa może odciąć rozkosz nędzą
Śmierć – tuż za nami spore czyni kroki.

Jak pogodzić niedoskonałość ludzkiej natury z doskonałością Boga (*Sonet II*), misterną i niezmienną machinę nieba z bezładem ludzkiego świata, jak odróżnić prawdę (fundowaną konsekwentnie na wierze) od fałszu (którego źródłem jest zmysłowe doświadczenie) – oto nierozwiązywalne problemy Sępowej Muzy. Można jedynie skoczyć w nieprzeniknioną ciemność paradoksu, przed czym wzdraga się logiczny – aż nazbyt – umysł autora *Rytmów*. „Retoryka paradoksu" – by użyć sformułowania Jana Błońskiego[6] – jest świadectwem bezradności poety wobec świata, którego człowiek nie jest w stanie objąć otrzymanym od Boga rozumem. Wiara dyktuje wizję doskonałego modelu, rozum zaś odkrywa niedoskonałość i nędzę ludzkiej rzeczywistości. Zasady rozumu (lad, stałość, logika) są sprzeczne z naturą świata, w który działa fortuna (chaos, zmiana, absurd):

Dałeś rozum, przecz u nas fortuna się rodzi...

Dlatego w *Rytmach* próżno szukać gotowych recept na życie, jasno sprecyzowanych zasad postępowania, wyraźnych drogowskazów. Są zaś pytania, problemy, paradoksy, żarliwe prośby kierowane w pustkę doskonałego kosmosu.

Myślę, że pora już przenieść te ogólne rozważania na konkretną płaszczyznę stylu poetyckiego. Nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że styl jest ściśle powiązany ze światopoglądem twórcy. Tak więc uwagi o stylu, będą także z konieczności rozważaniami o Sępowym obrazie świata. Mocą filologicznego paradoksu, uciekając od interpretacyjnej dowolności, mój głos włącza się jednak w pewien sposób w chór interpretatorów małej książeczki Szarzyńskiego.

Jako wytrwałego czytelnika i egzegetę *Rytmów* od dawna niepokoiła mnie gładkość wielu teorii i sformułowań (w tym także, a może nawet przede wszystkim, moich własnych). Czy wiersze Sępa dają prawo do takiej lektury?

Otwórzmy tomik poety i zatrzymajmy się na pierwszym lepszym tekście. Niech będzie to na początek *Sonet I:*

Ehej, jak gwałtem obrotne obłoki
I Tytan prędki lotne czasy pędzą.

6/ J. Błoński *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków, s. 109-145.

Gwałtowny początek tego wiersza zapada w pamięć wszystkim czytelnikom Sępowych utworów, z jednej strony za sprawą egzotycznego i oksymoronicznego wykrzyknika, który łączy zadumane *eh* z zadzierżystym *hej* (i to niezależnie od łacińskiej etymologii), z drugiej zaś ze względu na słynne *obłoki*. Obłok – chmura, to słowo wielce znaczące w symbolice chrześcijańskiej: z jednej strony obłok towarzyszy epifaniom (w tym także tej ostatniej, gdy na chmurze objawi nam się sędzia świata, dlatego „dzień obłoku i chmury" to u Ezechiela dzień sądu, 34,12), z drugiej zaś jest widomym znakiem przemijania, jak w słynnej skardze Hioba (7,9): „jak niszczeje obłok i przemija, tak ten, który zstąpi do otchłani, nie wyjdzie". Zaraz, zaraz, powie uczony filolog: ale Sępowi chodzi przecież o „obłoki" w znaczeniu sfer niebieskich, których ruch sygnalizuje upływ czasu. Nie sposób nie zgodzić się z takim rozumieniem tych dwóch wersów, ale zarazem nie można uwierzyć, że Sęp nie dostrzegał dwuznaczności tego obrazu. Być może więc właśnie o to chodziło poecie: w jednym słowie zawrzeć dwa sensy, w jednym obrazie dwa nakładające się na siebie obrazy. Sępowe obłoki działają na wyobraźnię groźną wizją szybujących nieubłaganie chmur, i na rozum, skomplikowanym obrazem pracowitej machiny nieba. Mam więc poważną wątpliwość, czy jednoznaczny komentarz, który dają wydawcy do tego sonetu jest rzeczywiście uprawomocniony.

Trudno podważyć tezę, że strategia poetycka Sępa nastawiona jest na wieloznaczności. I nie chodzi tu tylko o proste ekwiwokacje. Tej ogólnej tendencji podporządkowana jest także składnia i wersyfikacja poety.

Wróćmy ponownie do początku *Sonetu I*. Autor ostatniej, cennej edycji *Rytmów*, za Andrzejem Vincenzem[7], zwrócił uwagę, że inicjalne „jak" należy rozumieć w znaczeniu porównawczym, czyli mamy tu do czynienia z inwersją: „lotne czasy pędzą jak gwałtem obrotne obłoki". I znów niewątpliwie taka lekcja jest dopuszczalna. Ale równie dobrze owo małe „jak" może mieć charakter wykrzyknikowy, wzmacniając jeszcze słynne „ehej" (w sensie: jak upływa czas!). Wskazuje na to zarówno horacjańska aluzja zawarta w pierwszym wersie, jak i średniowieczna koncepcja kosmologiczna, wedle której właśnie ruch sfer niebieskich oraz wędrówka słońca po firmamencie odpowiadają za istnienie czasu, czyli „lotne czasy pędzą". W świetle takiej lektury dwuznaczny także staje się epitet *gwałtem*. Może on bowiem oznaczać po prostu „gwałtownie", „szybko" bądź „przemocą", zgodnie bowiem z tradycyjnym obrazem świata sfery miały ze swojej natury obracać się powoli z zachodu na wschód. Dopiero pod wpływem *primum mobile*, które poruszało się ze wschodu na zachód, niebo *per violentiam* (gwałtem) wędrować musi z wielką szybkością w stronę przeciwną[8]. Wydaje mi się, że nie można zdecydowanie odrzucić żadnej z tych możliwości. Więcej: obie są ważne i potrzebne dla zrozumienia Sępowego tekstu, obie są jakby zaprogramowane przez autora, który nie tyle mówi: albo tak, albo tak, ile sugeruje, że i tak, i tak.

7/ M. Sęp Szarzyński *Poezje*, wyd. J. Gruchała, Kraków 1997, s. 69; A. Vincenz *„Sonet I" Mikołaja Sępa Szarzyńskiego: próba ponownej lektury*, „Pamiętnik Literacki" 1976 z. 4.

8/ Por. K. Mrowcewicz *Średniowieczny obraz świata...*, s. 257.

Może jeszcze wyraźniej zauważymy tę osobliwą skłonność poety do wieloznaczności i swoistego iluzjonizmu na przykładzie igraszek z szykiem, charakterystycznych dla wielu jego wierszy. Pozostańmy jeszcze przez chwilę przy *Sonecie I*. W trzeciej strofie rozpędzony czytelnik wpada z łatwością w pułapkę żarliwej apostrofy do światowych pokus:

O moc, o rozkosz, o skarby...

Oczywiście zaraz potem dostrzega swój błąd, ale – i to chyba jest najważniejsze, błędny – z punktu widzenia logicznego. Sens wcale nie znika, lecz rzutuje na nasze rozumienie tekstu. Oto chłodny, abstrakcyjny wywód nabiera żarliwości wykrzyknienia, temperatury gorzkiej skargi:

O moc, o rozkosz, o skarby pilności
Choćby nie darmo były, przedsię szkodzą...

Zaryzykowałbym stwierdzenie, że szyk wyrazów w zdaniu służy w poezji Sępa budowaniu różnego rodzaju wieloznaczności: epistemologicznych, etycznych i estetycznych. Chmury stają się sferami, sfery chmurami, chłodne medytacje gorącymi wyznaniami, proste formuły nabierają walorów oksymoronicznych kolizji pojęć. Tak jest np. w słynnym *Epitafium Rzymowi:*

Widzisz jako miasta tak możnego
I trup szczęścia poważność wypuszcza pierwszego.

Każdego czytelnika uderza w tym wypadku oparte na szokującej sprzeczności sformułowanie „trup szczęścia". W istocie rzeczownik trup należałoby powiązać z przydawką „miasta". Ale odkrycie „właściwego", logicznego sensu tego zdania, nie usuwa bynajmniej znaczenia „pozornego". W ten sposób nakładają się na siebie dwie metafory: „trup szczęścia" i „trup miasta". Obie w tekście Sępa można uznać za równie ważne, choć jedna jest prawdziwa, druga zaś fałszywa. Czyli komentator, narzucający czytelnikowi zaledwie jeden sens, zubaża Sępową poezję, odbiera tym tekstom wpisaną w nie wieloznaczność.

Ten sam problem pojawia się przy przerzutniach często stosowanych przez autora *Rytmów*. Ich charakterystyczną cechą jest efekt zaskoczenia. Nic początkowo nie wskazuje na to, że konstrukcja zostanie dopełniona. Wers daje bowiem skończony i logiczny sens.

Z wstydem poczęty człowiek urodzony

czytamy w *Sonecie II*. Czyli każdy, kto się urodził, został poczęty z wstydem. W następnym wersie spotykamy jednak uzupełnienie:

Z wstydem poczęty człowiek, urodzony
Z boleścią krótko tu na świecie żywie.

I znów wers jest sensowny i zrozumiały: żyjemy na świecie krótko i wśród różnych cierpień. Oczywiście logicznie „z boleścią" odnosi się do „urodzony", ale nie

można też całkiem zapomnieć o tym drugim, dodatkowym sensie, którym poeta hojnie nas obdarza. Bo czy Maria nie jest „bezrówną panną stanu człowieczego", a nie tylko jego „wtórą ozdobą"?

W *Rytmach* często spotykamy się z konstrukcją syntaktyczną, polegającą na przyporządkowaniu jednemu elementowi składniowemu kilku innych. Jest to figura zwana w retoryce *adiunctio*. Znajdujemy j np. w cytowanym już wielokrotnie *Sonecie I*:

> A chciwa może odciąć rozkosz nędzą
> Śmierć – tuż za nami spore czyni kroki.

Podmiot „Śmierć", wyrzucony na początek wersu, obsługuje tu dwa zdania. *Adiunctio* wzmacnia dodatkowo poeta graficzno-logiczną figurą *versus raportati*. Nasza lektura nie powinna przebiegać po linii prostej, od lewej do prawej, lecz najpierw od do góry, potem od lewej do prawej i znów od dołu do góry i od lewej do prawej strony:

> A chciwa śmierć może odciąć rozkosz nędzą...
> A chciwa śmierć tuż za nami spore czyni kroki.

Wielce to jednak niejasny i dyskusyjny fragment. Przede wszystkim, przy takim zapisie epitet „chciwa" może równie dobrze łączyć się z rzeczownikiem „rozkosz" (przypomnijmy: „świata łakome marności"). Poza tym, co to znaczy „odciąć rozkosz nędzą"? Czy jest to jakaś aluzja do okrutnej Atropos, która przecina nić naszych rozkoszy? (Jeśli w otwarciu sonetu dostrzeżemy nawiązanie do cytowanego już fragmentu Ludwika z Granady[9], to mamy do czynienia z lekcją prawdopodobną). A jeśli tak, to jak należałoby uporządkować wyrazy w zdaniu? Sądzę, że tekst Sępa nie daje nam jednoznacznego rozwiązania. Jest skomplikowanym palimpsestem, na który składają się różne teksty i sensy. Droga do jego rozumienia nie wiedzie bynajmniej przez ich uporządkowanie i zhierarchizowanie, lecz przez zgodę na wieloznaczność. Jest manierystycznym labiryntem, w którym tekst staje się obrazem niepojętego świata, labiryntem bez centrum, do którego wchodzimy nie po to, by wykonać jakieś zadanie, lecz po to, by błądzić. Wydaje mi się, że nie można ostatecznie orzec czy np. epitet „ustawiczną" w drugiej strofie *Sonetu I* odnosi się do „nędzy" czy też do „jędzy". I próżne oraz bezcelowe są tu spory uczonych filologów. W wierszach Sępa taki jest bowiem status epitetu: może on po prostu obsługiwać kilka rzeczowników.

Użyłem tu pojęcia „palimpsest" w nieco innym znaczeniu, niż uczynił to w swojej klasycznej już dziś książce Gerard Genette[10], któremu termin ten posłużył jako określenie różnych form intertekstualności. Palimpsesty Sępowe realizują się przede wszystkim na płaszczyźnie jego własnego stylu. Nie znaczy to jednak, że

---

9/ Ludwik z Granady *Exercycja albo zabawy duchowe...*, Lublin 1988.

10/ G. Genette *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, trans. Ch. Newman & C. Doubinsky, Lincoln/London 1997.

w *Rytmach* brak intertektualnych gier. Nie jest chyba przypadkiem, że spośród sześciu sonetów pięć otwierają cytaty lub kryptocytaty (w tym jeden – *Do najświętszej Panny*, składa się niemal wyłącznie z formuł zapożyczonych z różnych tekstów). W *Sonecie I* przez tekst Sępowy przeziera słynna horacjańska fraza z 14 pieśni II księgi, W *Sonecie II* – słyszymy słynną skargę Hioba na nędzę człowieczego losu. *Sonet III* cały utkany jest z modlitw Ludwika z Grenady, *Sonet IV* zawiera nawiązania do Boecjusza i księgi Hioba, *Sonet V* zaś otwiera znana anakreontejska maksyma. Pomijając wiersz Maryjny, w każdym z pozostałych tekstów poeta prowadzi ukryty, wieloznaczny dialog z przywoływanymi fragmentami dzieł innych twórców. Konfrontuje np. Boecjańską definicję celu ludzkiego życia (przefiltrowaną zresztą przez Ludwika z Granady): „Całe życie śmiertelnych zajęte tylu sprawami i trudami niczego innego nie pragnie przez to osiągnąć, prócz błogostanu i szczęścia"[11] z surowym napomnieniem Hioba: „Bojowanie jest żywot człowieczy na ziemi", po to, by z tego kontrastu zbudować obraz człowieka rozdartego wewnętrznie, oblężonego przez licznych wrogów, który mimo to musi podjąć misję jezuickiego rycerza Chrystusowego i walczyć bez nadziei na ostateczne zwycięstwo. *Sonet III* tworzą więc: tekst Boecjusza, Ludwika z Granady (od którego zapewne bierze Szarzyński trzech metafizycznych wrogów człowieka), fragment księgi Hioba oraz motywy jezuickie, których pochodzenie trudno jednoznacznie określić. Wszystkie te teksty nakładają się na siebie, przenikają się nawzajem, wchodząc w różnego rodzaju związki: polemiczne, wspierające, przeczące.

Podobnie skomplikowaną konstrukcję ma *Sonet V*, w którym Sęp, łamiąc zasadę *decorum* przeniósł motyw z Anakreonta do poezji religijno-filozoficznej.

Prawie 50 lat temu powstało znakomite studium Wiktora Weintrauba *Considerazioni sulla poesia di Mikołaj Sęp Szarzyński*[12], w którym badacz zwracał uwagę na skłonność Sępa do „Bawienia się z czytelnikiem w chowanego", przez sugerowanie mu fałszywych sensów, po to, by doprowadzić go po chwili błądzenia do prawdziwego. Znakomite spostrzeżenia Weintrauba są do tej pory aktualne. Z jedną wszakże poprawką. Sądzę, że w poezji Sępowej nie ma w istocie prawdziwych i fałszywych rozwiązań, są zaś nakładające się na siebie sensy, i to nie w formie barokowego albo tak, albo tak, lecz manierystycznego i tak, i tak. Bóg, świat, człowiek – wszystko jest dla Sępa zagadką. Pozornie pewne prawdy mogą być tylko iluzją. To, co postrzegamy zmysłami, przeczy temu, co wiemy. Nie ma pewnych dróg i gotowych recept na życie. Różne teksty kultury przeczą sobie nawzajem lub też wykazują niebezpieczne podobieństwa. Poeta odtwarza ten świat, posługując się palimpsestowym stylem, w którym jednej strony rozum buduje niemal geometryczne struktury, z drugiej zaś słowa wchodzą w jakieś tajemne związki, przeczące logice ludzkiego umysłu. Może właśnie dzięki temu napięciu między intelektualną

11/ Boethius *De consolatione philosophiae*, III,2; Ludwik z Granady *Abyś nie zapomniał, że jesteś chrześcijaninem*, przel. K. Niklewiczówna, Poznań 1987, s. 269.

12/ Zob. *Ricerche Slavistiche*, III, 1954, s.162-183; polska wersja w tomie: *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 45-62.

precyzją i wieloznacznością Sęp potrafi uczynić z logiki narzędzie wyrażania emocji. Rozum ludzki wciąż zmaga się z zagadką świata, która wymyka mu się nieustannie, nie dając nadziei na koniec poszukiwań.

To, co napisałem, może wyglądać na kapitulację. Jak bowiem interpretować teksty, które proponują po kilka rozwiązań na raz, a żadne z nich nie chce i nie może być jedyne i ostateczne? Moim celem było jednak raczej zwrócenie uwagi na to, co zwykle odrzucamy, a co – jak sądzę – jest równie ważne dla poezji autora *Rytmów*. Myślę, że ze śmietnika Sępowej filologii trzeba przywrócić odrzucone lekcje i sensy, bo tylko taka lektura daje nam pełny obraz poety. Więcej nawet: to, co odrzucone, jest niezbędne dla zrozumienia fenomenu *Rytmów*, dzieła zagadkowego twórcy, który nawet w swoim imieniu zawiera palimpsestowy obraz: jak na rycinie Lebensteina: poeta z głową ptaka: Mikołaj Sęp Szarzyński[13].

Skłonność do takiej konstrukcji potwierdzają liczne inne teksty z *Rytmów*. Oto kilka przykładów: *Pokój, szczęśliwość, ale bojowanie*

Byt nasz podniebny...
Abo gdy światłem uderzy go w oczy
Słońce
(Pieśń I)

Przeto ich w sercu swym sługa twój, Panie
Słusznie pilnować nigdy nie ustanie
Twymi ja, Panie, będąc upewniony
Obietnicami...
I znaki jasne twojej życzliwości
Mnie okazujesz...
(Pieśń III)

13/ Piękne gwasze Jana Lebensteina znajdują się w edycji: Mikołaj Sęp Szarzyński *Rytmy abo wiersze polskie*, Lublin 1995.

Hanna KONICKA

Wyznać nie wyjawiając. Skarga na los ptaka-ryby w sonecie A. Mickiewicza *Do Samotności*

Motywy autobiograficzne w dziele Mickiewicza badane są od półtora stulecia. Postaci, maski, role, jakimi posłużył się poeta zostały rozpoznane i powielekroć zinterpretowane. Tymczasem wiersz *Do Samotności*, w którym Mickiewicz mówi niewątpliwie coś istotnego o sobie, jest nadal źródłem zasadniczych nieporozumień. O ile mi wiadomo, nie została podjęta przez nikogo intuicja Stanisława Pigonia, który pisał o tym utworze jako o „jednej z przedziwności jego (Mickiewicza – H.K.) liryki"[1]. Rzeczywiście, gdy czyta się ten wiersz bez uprzednich założeń, uderza on niezwykłością tonu i wymowy.

Mickiewicz nie włączył tekstu do żadnego z wydań, jakie sam przygotowywał. Jedyny autograf będący brulionowym zapisem, znaleziono podczas inwentaryzacji rękopisów w albumie Marii Góreckiej. Znajduje się na częściowo wyciętym, częściowo zaś wydartym kawałku stroniczki małego ceglastego zeszyciku zawierającego tekst *Reduty Ordona*, fragmenty *Giaura* i III części *Dziadów*. Chyba tylko sam Autor, chcąc podarować rękopis córce, mógł obejść się z nim równie bezceremonialnie.

Odczytany nie całkiem trafnie utwór został opublikowany po raz pierwszy w wydaniu paryskim z 1861 roku. W 1922 Stanisław Pigoń skorygował główne błędy przedruku wynikłe ze skreśleń, trudno czytelnych poprawek i pomyłek ręki Poety. Tekst otrzymał dzięki Czesławowi Zgorzelskiemu postać niżej przytoczoną, którą można uznać za wierną i definitywną[2]. Zaznaczyć jedynie warto, iż w prze-

1/ S. Pigoń, w: Adam Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1933, tom XVI *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, s. 18.

2/ Por. opis autografu i kolejnych wydań przez Cz. Zgorzelskiego, w: Adam Mickiewicz *Dzieła wszystkie. Wiersze 1829-1855*, Warszawa 1983, s. 248.

drukach pomijana jest zazwyczaj duża litera, jaką zastosował Mickiewicz w tytułowym słowie Samotność. A jest ona przecież jedną z cech stylu.

Do Samotności

Samotności! do ciebie biegę jak do wody
Z codziennych życia upałów;
Z jakąż rozkoszą padam w jasne, czyste chłody
Twych niezgłębionych kryształów.

Nurzam się i wybijam w myślach nad myślami,
Igram z nimi jak z falami:
Aż ostygły, znużony, złożę moje zwłoki –
choć na chwilę – w sen głęboki.

Tyś mój żywioł: ach, za cóż te jasnych wód szyby
Studzą mi serce, zmysły zaciemiają mrokiem,
I za cóż znowu muszę, na kształt ptaka-ryby,
Wyrywać się w powietrze słońca szukać okiem?

I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole,
Równie jestem wygnańcem w oboim żywiole.

Autograf nie jest odrębnie datowany, ale jego pierwotne usytuowanie pozwala określić w przybliżeniu jako czas i miejsce powstania utworu drezdeńską wiosnę 1932 roku. Niektórym badaczom sąsiedztwo w zeszycie zapisu tzw. Małej Improwizacji, temat samotności i – być może – pewne rytmiczne pokrewieństwa z Wielką Improwizacją, nasunęły przypuszczenie, iż tekst *Do Samotności* jest odrzuconym później przez Mickiewicza początkiem sceny II *Dziadów* części III. Juliusz Kleiner w swojej monumentalnej monografii przywołał wiersz nie w rozdziale „Drobniejsze utwory drezdeńskie", lecz jedynie w przypisie do rozdziału poświęconego III części *Dziadów* i napisał: „...kto wie czy nie był pierwotnym początkiem Improwizacji, a w każdym razie związany jest ściśle z jej treścią duchową"[3]. Odmienną zasadniczo hipotezę sformułował Czesław Zgorzelski dostrzegłszy w wierszu cechy zapowiadające lirykę lozańską[4]. Podobna rozbieżność opinii dwóch spośród najwybitniejszych znawców przedmiotu (a znaczniejszych, bardziej szczegółowych różnic nie brak u innych komentatorów) świadczy o kłopo-

3/ J. Kleiner (*Mickiewicz*, t. II cz. 1, Lublin 1948, s. 338) w przypisie do przypisu podaje: „Za urywek *Dziadów* uznał je Aleksander Rosenberg (*Uwagi do III cz. Dziadów*, 1935, s. 13)". Do pracy Aleksandra Rosenberga nie miałam dostępu, nie znam więc jego argumentacji.

4/ Cz. Zgorzelski, w: A. Mickiewicz *Dzieła*... Przekonanie takie formułuje również Z. Szmydtowa: *Liryka zwierzeń, miłości i wspomnień*, w: *W kręgu romantyzmu*, Warszawa 1979, s. 404.

tach z interpretacją tego utworu i z określeniem jego miejsca w ewolucji Mickiewicza jako człowieka i jako autora.

Opis sonetowego kształtu, jaki stworzył poeta tym razem, wprowadza najlepiej w problemy interpretacji. Obserwacja, iż wybór wierszowego formatu w ogóle, a sonetu w szczególności, zawiera sam w sobie elementy przekazu, nie wymaga argumentacji. Rdzennie liryczny, wchłonął sonet podczas swej wędrówki w czasie i przestrzeni impulsy paru epok i kultur narodowych, zanim stał się obiektem zainteresowania romantyków. Ukazał się im jako wyzwanie do najsubtelniejszej psychologicznej analizy, a zarazem do dyscypliny formalnej idącej tak daleko, że zdolnej onieśmielać. Mickiewicz wypowiedział się ponoć wśród przyjaciół na temat ryzyka, jakie podejmuje poeta sięgający po formę sonetu[5]. Sam wszakże nie tylko mistrzowsko ją opanował, lecz w niej właśnie jako liryk wyraził się najpełniej.

Mickiewicz skomponował najpierw dwa sonety między 1819 a 1821 rokiem, następnie dwa sławne cykle, które wydał w 1826, pomijając cztery utwory również w tym samym czasie powstałe. Łącznie, nim opuścił Rosję, napisał około 45 sonetów[6]. Wrócił do tej formy raz jeden tylko, właśnie pisząc *Do Samotności*. Również tym razem jedynie porzucił Mickiewicz model sonetu zwany włoskim, jakiemu dotąd pozostawał wierny. Dotychczas nieodmiennie grupował 14 wersów w dwa czterowiersze i dwie tercyny. Opierał czterowiersze na dwóch rymach okalających a tercyny na dwu lub trzech rymach, zawsze tak rozłożonych, by zapewniały autonomie sześciowersowej części drugiej, to znaczy, by wykluczały jej przekształcenie w czterowiersz plus dystych.

Do Samotności stanowi pod tym względem istotną innowację. Utwór zbudowany jest nie na pięciu, lecz na siedmiu rymach i składa się z trzech czterowierszy i z dystychu, czym zbliża się do angielskiego modelu sonetu zwanego elżbietańskim, z tą wszakże różnicą, iż od zasady rymów krzyżowych obowiązującej w czterowierszach odstępuje Mickiewicz w drugiej strofie, którą na podobieństwo dystychu wyposaża w rymy parzyste. Przywraca też Mickiewicz częściowo zasadę dwudzielności kompozycji czyniąc równosylabiczną sześciowersową część drugą, zaś dwie pierwsze strofy komponując z wersów trzynastozgłoskowych na przemian z ośmiozgłoskowymi[7]. Sama więc kunsztowna architektura tekstu świadczy przeciwko domniemaniu, jakoby stanowił on odprysk większego dzieła, nie potwierdza też pokrewieństwa z „otwartymi" formami liryki lozańskiej. Kwestie ewentualnych powinowactw myślowych pozwoli rozstrzygnąć dopiero lektura sensów własnych wiersza.

5/ A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie,* Warszawa 1933, tom XVI *Rozmowy...*, s. 47.

6/ Młodzieńczy sonet *Do Niemna* otrzymał nową redakcję w zbiorze: *Sonety Adama Mickiewicza*, Moskwa 1826. Z usuniętego przez cenzurę sonetu *Czołobitność* zachowały się tylko dwa końcowe wersy. Por. A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, opr. Cz. Zgorzelski.

7/ Ta właśnie przemienność rytmu trzynasto- i ośmiozgłoskowców pojawia się również we fragmentach Wielkiej Improwizacji.

W utworze uderza przede wszystkim obecność na pierwszym planie figur retorycznych. Apostrofa, zapowiedziana w tytule, otwiera wypowiedź. Takie usytuowanie pozbawia ją motywacji i przygotowania uprzednim rozwojem emocjonalnego napięcia. Co więcej, wykrzyknik adresowany jest do personifikowanego pojęcia. Nieuchronny w takiej sytuacji efekt emfazy i sztuczności jest jednak niemal natychmiast zneutralizowany, bowiem siła eksklamacji użycza impetu dążeniu zobrazowanemu w następujących zdaniach. Dążeniu, a nie ruchowi, ponieważ czasowniki „biegę" i „padam" mają znaczenie przenośne, a nie dosłowne. Aczkolwiek one jedynie, dzięki cechom deiktycznym, spełniają funkcję referencjalną denotując podmiot mówiący.

Od pierwszych słów wypowiedzi narzuca się silnie zdynamizowany obraz literacki, którego struktura semantyczna okazuje się przy próbie analizy bardziej skomplikowana, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Sens przenośny czasownika „biegę" wynika z jego dwu dopełnień okolicznikowych: celu nie przestrzennego („do Samotności") i sposobu wyrażonego porównawczo („jak do wody"). W istocie jednak wyrażenie „biegę jak do wody" nie stanowi porównania, ponieważ nie jest samowystarczalne znaczeniowo w przeciwieństwie do wyrażenia takiego na przykład, jak „gryka jak śnieg biała". Gdy, chcąc zrekonstruować jego sens, wyselekcjonujemy większy segment tekstu, otrzymamy „jak z upałów do wody", co wciąga nas w metaforę „upały życia", która z kolei nie jest zrozumiała, jeśli nie przywołamy drugiej metafory „chłody samotności". Tak oto powróciliśmy do punktu wyjścia, nie mogąc wyizolować poszczególnych wyrażeń połączonych ze sobą na podobieństwo ogniw łańcucha. W istocie mamy do czynienia nie tyle z nagromadzeniem różnego rodzaju figur, takich jak personifikacja, porównania, metafory, metonimie (choć nie brak cech żadnej z nich), lecz ze złożoną, wieloczłonową konstrukcją tropiczną ogarniającą całą pierwszą strofę, rozwiniętą w dalszym ciągu wypowiedzi. Skonstruowana jest ona z dwóch zdań osobno pozbawionych sensu – „samotność jest woda" i „życie jest upałem" – które nabierają go dzięki temu, że razem objęte są relacją „proporcjonalności" ustanowionej (w strukturze głębokiej) terminem „rozkoszować się". Parafraza, nieuchronnie zubożająca, brzmiałaby: „Rozkoszuje się samotnością po obcowaniu z innymi, tak jak rozkoszować się można wodą zaznawszy upału". Intensywność wyrazu zawarta w słowie „rozkosz" jest podkreślona dodatkowo wykrzyknikiem opatrzonym partykułą wzmacniająca „z jakąż rozkoszą". Sygnałów emocjonalnego poruszenia napotkamy w tekście więcej. Na razie wróćmy do jego znaczeń głębokich.

Metafora „proporcjonalna" organizująca dyskurs odsyła do doświadczenia zmysłowego – przyjemności termicznego kontrastu – aby wyrazić dążenie duchowe. Ale naturalnej oczywistości uniwersalnych doznań dotykowych nie odpowiada równa jej oczywistość sytuacji psychicznej w ten sposób przedstawionej. „Życie codzienne" *versus* „samotność" oznacza, że z upałem, czyli doznaniem nadmiernego ciepła, dokuczliwym i męczącym, zostało skojarzone obcowanie z ludźmi. Tym samym konotacja rdzennie i uniwersalnie pozytywna, utrwalona w obiegowej meta-

forze „ciepła ludzkiego", zostaje zakwestionowana. W podobnym kierunku wiedzie sens dwóch następnych wersów. Chłodna woda, a więc samotność, jest wychwalana dla swych trzech atrybutów – „jasności", „czystości" i przejrzystości („kryształy"). Wnioskować stąd trzeba, że w odczuciu mówiącego stosunki z otoczeniem są tych poszukiwanych przezeń właściwości pozbawione.

Druga strofa rozwija metaforę „kąpieli samotności" z tą istotną różnicą, że przyjemność poprzednio tylko receptywna ustępuje miejsca czynnemu przeżyciu. Źródłem przyjemności nie jest tu sama jedynie zmiana środowiska, lecz działanie – aktywność intelektualna dająca pełnię satysfakcji. Obecna w wyrażeniu „w myślach nad myślami" aluzja do tytułu biblijnego hymnu na cześć miłości, lub na mocy alegorii na cześć Boga (*Pieśni nad pieśniami*), czyni ten fragment hymnem na cześć myśli. Myśli twórczej niczym nie skrępowanej. Rozmach i swoboda oddane są obrazem ruchu w głąb i ponad powierzchnie, wywołującym wrażenie takiej lekkości fizycznej, jakiej w XIX wieku doznawał człowiek jedynie w wodzie. Czasownik „igram" daje owemu doznaniu lekkości i swobody charakter doskonale przekładalny na kategorie życia społecznego. Gra myśli pozostaje doświadczeniem wolności, jak długo nie pociąga za sobą konsekwencji, nie wikła w relacje z innymi osobami. Zapamiętajmy te obserwacje i kontynuujmy lekturę.

W połowie drugiej strofy zarysowuje się kolejna zmiana. Wypowiedź, która – wykorzystując ustanowioną od początku dwuznaczność – wyrażała poprzez zmysłowe jakości egzaltację ducha, nabiera jednoznaczności niemal literalnej. Metafora kąpieli pozostaje na dalszym planie. Po przyjemnie wyczerpującym napięciu myśli przychodzi sen. Spójnik „aż" oddaje zarazem intensywność intelektualnego wysiłku, możliwe granice jego nieprzerwanego trwania, jak i zapowiada jego następstwo. Oddaje też uczucie ulgi, z jaką mówiący myśli o odpoczynku. Złożenie przysłówkowe „choć na chwilę" zawiera wyraźny odcień emocjonalny i wraz ze spójnikiem „aż" ma wartość przysłówka „wreszcie". Wyzwalający sen wydaje się przez moment równie, jeśli nie bardziej jeszcze upragniony niż swoboda samotnych rozmyślań. Nie należy jednak – moim zdaniem – doszukiwać się w wyrażeniu „złożyć zwłoki" wyrazu tęsknoty za spoczynkiem śmiertelnym. Taką interpretację proponował Czesław Zgorzelski. W XIX wieku potoczne było jeszcze użycie czasowników „zwłóczyć" i „obłóczyć" w ich znaczeniu materialnym i codziennym, stąd rzeczownik „zwłoki" oznaczał wtedy także zdjętą odzież. (Dokładnie tak, jak łacińskie *spolia*)[8]. Oczywiście Mickiewicz, w myśl powszechnie przyjętego dualizmu, używa tutaj słowa „zwłoki" na oznaczenie ciała jako ubrania duszy. Znaczenie, jakie nadaje on temu wyrażeniu, jest poświadczone również innymi elementami kontekstu. Po pierwsze nie można umrzeć „choć na chwilę". Po drugie, strona czynna czasownika w pierwszej osobie „złożę moje zwłoki" (gdy „zwłoki" znaczyłyby „ciało zmarłej osoby"), jest literalnie absurdalna i jako taka

8/ W *Słowniku języka polskiego* S.B. Lindego przeważają użycia słowa „zwłoki/zewloki" w znaczeniu „co z czego lub z kogo zwleczono". Stąd zapewne nie pleonastyczne użycie u Mickiewicza w wierszu *Do Joachima Lelewela* „Któż w nie żyjących zwłokach nowy duch roznieci?".

zabarwiać by mogła ten fragment raczej lekka autoironia niż nostalgia niebytu. Tym bardziej, że kontekst tego wyrażenia rozciąga się na zdanie następujące, które otwiera trzecią strofę: „Tyś mój żywioł". Słowo „żywioł" znaczyło niegdyś zarówno „to co żyje", jak i „to co żywi", a poprzez swój rdzeń odsyła nieodmiennie do „życia". Poprzedzić je ewokacją idei śmierci mijałoby się z celem, skoro deklaracja ta nie służy figurze kontrastu, lecz udobitnia dotychczas rozwijaną myśl utworu. Podsumujmy. Drugi czterowiersz uzasadnia potrzebę samotności czymś więcej niż zmysłową przyjemnością: samotność jest tym, co wyzwala natchnienie twórcze. Taki sens ma moim zdaniem fragment o „myślach nad myślami". Zarazem, ten, kto do nas mówi, zdradził się ze swoim stanem znużenia jakimiś ciążącymi mu sytuacjami, które wprawdzie przemilcza, ale od których wyzwala go tylko twórcza izolacja, a jeszcze skuteczniej głęboki sen.

Zauważyliśmy przy okazji, że zdanie, którym rozpoczyna się trzeci czterowiersz, należy logicznie jeszcze do pierwszej części wypowiedzi. Więcej, stanowi jej podsumowanie. Jego apostroficzność i podwójny status modalny – orzekający i wykrzyknikowy zarazem – są te same co w pierwszej strofie. Mówiący potwierdza z pasją, że samotność – przywracająca mu swobodę myśli i wenę twórczą – stanowi warunek spełnienia jego najbardziej spontanicznych potrzeb i upodobań.

W miejscu, w którym oczekiwalibyśmy wykrzyknika, poeta użył przecinka. (Wydawca zastąpił go dwukropkiem dla uwyraźnienia struktury zdania). Mimo to intensywność jego deklaracji nie słabnie, ponieważ zderza się ona – dzięki swej pozycji syntaktycznej i poprzez swą semantyczną zawartość – z długim okresem wypełniającym resztę trzeciej strofy. Modalność wypowiedzi zostaje wzbogacona o trzeci odcień, pytajny, zawarty w wyrażeniu „za cóż" (uwyraźnionej przez wydawcę znakiem zapytania). Zwiększa to jeszcze uczuciowy ładunek wypowiedzi i ustanawia w tym miejscu jej wyrazową kulminację. Retoryczny charakter dyskursu znów wydaje się dominować, by jednak zinterpretować go właściwie, musimy przyjrzeć się ewolucji głównej metafory i obrazu, jaki ona generuje.

Człowiek, który dopiero co rozkoszował się swobodą twórczą i dobroczynnym spoczynkiem, stwierdza nagle, z rozpaczą, że ogarnia go niepokój i zamęt. Jak poprzednio, teraz także stan ducha wyrażony jest poprzez doznania zmysłowe. Chociaż więc mówi o zmniejszonej czujności wzroku i uczuciu chłodu w okolicy serca, daje nam w ten sposób do zrozumienia, że przymus, który odrywa go od ulubionych zajęć, jest natury moralnej. Spróbujmy, na ile można, dookreślić go. Sformułowanie, z którym mamy tu do czynienia, jest dziwne – paradoksalne, pleonastyczne, skomplikowane inwersją. Mówi ono literalnie, że to, co jasne i przejrzyste, zamracza: „te j a s n y c h wód s z y b y [...] zmysły z a c i e n i a j ą m r o kiem". W autografie słowo „zmysły" zastąpiło skreślone słowo „oczy", które potrzebne jest w następnym zdaniu wyrażającym dobitnie ów nakaz etyczny, aczkolwiek wciąż w trybie przenośnym: „muszę [...] słońca szukać okiem". Z obfitej, uniwersalnej symboliki słońca, kontekst – owo ostudzone serce i poszukujące światła oko – każe nam wybrać znaczenie słońca jako symbolu miłości, symbolu siły żywiącej uczucia i inteligencję. Wyda je nam się przez chwilę, że odnajdujemy tu-

taj hierarchię wartości właściwą Mickiewiczowi i wyrażaną przezeń powielekroć, gdy wskazywał na intuicję etyczną jako na źródło wszelkich pozytywnych władz człowieka. Lecz jeśli nie poprzestaniemy na tym pierwszym wrażeniu i nie zaniechamy dalszych interpretacyjnych dociekań, zmuszeni będziemy stwierdzić, że owa siła przemożna, gwarantująca życie i rozświetlająca je, okazuje się również przyczyną udręki. Alegorią tej udręki jest ptak-ryba, nieszczęsna istota, która ma tylko skrzela, skoro nie może oddychać w powietrzu i jest widać ciepłokrwista, jeśli odczuwa chłód w głębokościach. Toteż musząc się ogrzać cierpi duszność, a szukając oddechu w wodzie przymiera z zimna. Okrucieństwo podobnego losu mogłoby umknąć naszej uwadze podczas lektury trzeciej strofy, której zawartość jest skądinąd wystarczająco dramatyczna. Zostaje ono wszakże udobitnione w końcowym dystychu słowami „I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole", a – co jeszcze ważniejsze – odniesione wprost do sytuacji podmiotu mówiącego. O ile ichtiologiczno-ornitologiczna fantazja[9] nie wikła nas w sensy etyczne, o tyle deklaracji wysłowionej w pierwszej osobie nie mamy prawa zlekceważyć. Zwłaszcza iż towarzyszy jej drżenie posad światopoglądu autora i naruszenie najpowszechniejszych kodów aksjologicznych. Poprzednio zamroczenie, które następowało pośród jasności, podważało najbardziej bodaj jednoznaczną moralnie symbolikę światła i ciemności. Widzieliśmy też, że odwrócone zostały znaki etyczne skojarzone uniwersalnie ze skalą termiczną[10]. Na koniec brak powietrza, który odczuwać można w przestworzach, relatywizuje również symboliczną funkcję przestrzennej osi góra–dół, skoro wzlot tam, gdzie świeci słońce miłości, grozi uduszeniem. Niekonsekwencja poetyckiej wyobraźni? Ekscentryczność stylu u geniusza opisowej konkretyzacji? Nie spieszmy się z wnioskami. Wróćmy do drugiej części wiersza i zastanówmy się nad globalnym sensem wypowiedzi, jaką on stanowi.

W trzecim czterowierszu dominuje odczucie krzywdy człowieka, który znalazł się w pułapce losu. Jego wypowiedź daje się tak oto sparafrazować: „Jeśli moim powołaniem, przeżywanym przeze mnie jako najbardziej naturalne i spontaniczne, jest swoboda twórczej myśli, czemuż muszę podlegać sile, która popycha mnie ku antypodom?". To pytanie nie jest motywowane nadzieją na odpowiedź. Dlatego powtórzone z naciskiem w swej formie najbardziej ekspresyjnej („za cóż?") rozbrzmiewa bolesna skarga. Następujący po niej dystych, jak przystało na zakończenie sonetu, podsumowuje dyskurs formułą epigramatyczną, która streszcza myśl gorzką, porażającą. Mówiący rozpoznaje swoją sytuację jako nieuchronnie sprzeczną. Odkrył, że nie może być w zgodzie ze sobą samym w obydwu naraz elementach, między którymi rozpięte jest jego życie. Słowo „wygnaniec", odpowiadające politycznemu statusowi Mickiewicza, taki też sens ma zazwyczaj w jego pi-

9/ Istniejące gatunki latających ryb i nurkujących ptaków odznaczają się dodatkowym, a więc częściowo podwójnym przystosowaniem do obydwu środowisk. Mickiewiczowski ptak-ryba cierpi z powodu podwójnego nieprzystosowania.

10/ O uniwersalnej symbolice doznań zmysłowych pisze interesująco E. Gombrich, w: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Oxford 1960.

smach. Chyba tylko ono odczytane w ten właśnie sposób mogło sprawić wrażenie, jakoby sonet był „skargą osamotnienia"[11]. A przecież tym razem znaczenie tego słowa jest ściśle kontekstualne i z gruntu metaforyczne, bliskie raczej przenośnemu znaczeniu podobnie brzmiącego słowa „potępieniec", czyli wygnany z raju, taki, który nigdy i nigdzie nie zazna ukojenia.

Co wobec tego jest ową dziedziną konkurencyjną wobec twórczości i na czym polega przymus moralny, odrywający tego człowieka od właściwego jego powołania? Gdy takie pytania postawimy, okazuje się, iż dotykamy nie tylko trudności interpretacyjnej, ale przede wszystkim sfery osobistej tajemnicy Autora, który wyznaje ból nie wyjawiając jego najgłębszej przyczyny. Możemy oczywiście zadowolić się stwierdzeniem, że wiersz ten wyraża właściwy dla życia duchowego Mickiewicza „rytm dwóch żywiołów sprzecznych: gwaru i ciszy, porywów ku światu i odlotów w samotność. Pewna regularność przemagania się tych dwóch sił, dwóch wrodzonych tendencji [...] w kolei twórczości, wszelkiej w ogóle działalności poety". Stanisław Pigoń, do którego należą te słowa charakteryzujące temperament Mickiewicza, dodaje nieco dalej (już w odniesieniu do sonetu, o którym mowa), że „Bolesność tego właśnie nieukojonego procesu rozdwajania się, tej dwutorowości rozwoju wyrwała (go) z duszy Mickiewicza"[12].

W tych uwagach, trafnych skądinąd, mowa jest wszakże o dwóch różnych sytuacjach, z których jedna jest powszechna i banalna, druga zaś może prowadzić do tragedii.

Przemienny tok życia, dzielonego między zajęcia samotne i udział w sprawach wspólnoty, nie jest doświadczeniem sprzeczności, choć polega na ruchu między dwiema jakościami odczuwanymi jako przeciwstawne. Tak właśnie jak chłód i ciepło, światło i mrok lub cisza i gwar. O ile ich krańcowe postacie bywają przykre, o tyle w przestrzeni między nimi zawartej poruszamy się stale stopniując lub kontrastując nasze doznania. Nie wykluczają się one wzajemnie, lecz strukturują nasze życie według praw rytmiczności. Jak wszystko tak i ta przemienność może wydać się absurdalna w momencie egzystencjalnego wyobcowania. Ale nie taki stan ducha oddaje wiersz *Do Samotności*.

11/ Por. Cz. Zgorzelski *Żal poety-pielgrzyma*, w: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976, s. 310. Por. też sformułowania Marii Kalinowskiej przytoczone w przypisie 24.

12/ S. Pigoń, w: A. Mickiewicz *Dzieła...*, s. 18. Podobną interpretację daje Zofia Szmydtowa *Liryka...* Natomiast J.-Ch. Gille-Maisani (*Adam Mickiewicz. Poète national de la Pologne. Etudes psychanalytique et caractérologique*, Montréal-Paris 1988) znajduje w sonecie figurę zawieszenia: *„La suspension est, comme la pétrification et le yang-ying, une «métaphore obsédante de Mickiewicz»"*, s. 332. W innym miejscu, w związku z tym samym wierszem, stwierdza, że Mickiewicz formułując w nim pytanie: *„sort de sa regression, poussé par des forces inconscientes"*, s. 370. Nie jest przy tym jasne jak rozumie autor termin „zawieszenie", ponieważ nie wspomina o odpowiadającej mu psychologicznej kategorii ataraksji, oznaczającej stan niewzruszonego spokoju, jakiego sonet z pewnością nie wyraża. (Przytoczone fragmenty pochodzą z partii książki pominiętych w polskim wydaniu, *Adam Mickiewicz, człowiek*, Warszawa 1987).

Druga sytuacja to faktyczna konfliktowość nie dających się pogodzić dążeń i przeznaczeń, czyli sprzeczność praktyczna i rzeczywista a nie logiczna i abstrakcyjna. Widzieliśmy, jak w tekście wiersza konstrukcja metaforyczna uplastycznia doznanie niezgodności elementów, jak zwroty retoryczne przekazują intensywność rozterki. Ale stwierdziliśmy też, że nie dochodzi do wysłowienia ani do przedstawienia owego powołania rywalizującego z twórczym. „Słońce miłości", „gorące serce", „światło uczucia" – to symbole obiegowe, nie mające w tym tekście zakorzenienia, ponieważ nie są obudowane odrębną, własną izotopią mogącą przekazać prawdę indywidualnego przeżycia, tak jak przekazuje ją izotopia ożywczej kąpieli. Na poziomie ogólności, na którym pozostają, nie uwierzytelniają właściwie konfliktu. Czymże innym żyje poezja jeśli nie światłem uczucia?

A jednak wymowa tekstu nie jest niedorzecznością i Mickiewicz bynajmniej nie myli się co do siebie i swej sytuacji deklarując, iż samotność (którą mamy prawo rozumieć jako warunek swobody twórczej), jest jego żywiołem i że wyrywa go zeń okrutny przymus[13]. Pozorna niespójność i częściowa niekompletność znaczeniowa wypowiedzi to sygnały poświadczające w najgłębszej warstwie sensów sytuację duchową podmiotu metaforycznie zobrazowaną. Jest to sytuacja kogoś, kto odkrywa w swym życiu rozbrat nie z uczuciami i inteligencją, ale z wolnością twórczych poczynań. Tą, którą rozkoszował się w drugiej strofie. Ona jedna tworzy antagonistyczną parę ze słowem „muszę". Deficyt swobody polega na tym właśnie, że o nim wprost mówić nie można. Oto co przez to rozumiem.

Pod koniec lutego 1830 roku pisał z Rzymu do Józefa Jeżowskiego: „N a t c h n i e n i a p o e t y c k i e g o n i g d y n i e m i a ł e m , z a m r o c z o n y i r o z e r w a n y m n ó s t w e m p r z e d m i o t ó w, które się nieprędko skrystalizują i w warstwy ułożą" (podkr. H.K.)[14].

Za to z Drezna 9 kwietnia w liście do Józefa Taczanowskiego wyznawał: „Nigdzie zgoła nie bywam i rzadko nawet wychylam się z domu. Po długim próżnowaniu, szczególniej po odrętwieniu przeszłorocznym, gdzie oprócz gazet i nowin o niczym nie myśliłem, wracam teraz do dawnych zatrudnień, wiele rzeczy w tych czasach tłumaczę, inne kończę, inne zaczynam. Skoro muza raz łaskawe oczy pokaże, trzeba jej zasługi uczcić i na chwilę nie odstępować, bo gotowa uciec i nie wrócić"[15].

Na razie muza go nie opuszcza i wspomaga w tworzeniu zwłaszcza III części *Dziadów*. Prawie natychmiast po jej ukończeniu Mickiewicz przedsiębierze starania o publikację i wie, że tym samym podejmuje tę walkę, w której wziąć udział

13/ Wedle D. Seweryna, autora szkicu *O wyobraźni lirycznej Mickiewicza* (Warszawa 1996, s. 75): „Z tekstu wynika jasno, że deklaracja: «Tyś mój żywioł»" jest mocno na wyrost: «igrający z falami» pływak rychło kończy jako «ostygły, znużony» – topielec". (?!) Przy okazji wiersz *Do Samotności* został, bez argumentacji, zakwalifikowany jako „*quasi*-sonet".

14/ A. Mickiewicz *Dzieła*, t. XIV, *Listy*, część I, Warszawa 1955, s. 520.

15/ A. Mickiewicz *Dzieła*, t. XV, *Listy*, część II, Warszawa 1955, s. 22.

wahał się zbyt długo. Do Joachima Lelewela w Paryżu pisze z Drezna w maju 1832 (słowa przy innych okazjach często cytowane, ale w kontekście sformułowanej tu hipotezy warte przytoczenia raz jeszcze): „Mam tu wygotowane do druku jedno poema i kilka drobnych ułamków; wszystko tyczy się mniej lub więcej naszej sprawy i nie może być ogłoszone, tylko w Paryżu. [...] Czy będziesz mógł zająć się sam drukowaniem? Śmiem ci to proponować jedynie stąd, że to dziełko uważam jako kontynuacją wojny, którą teraz, kiedy miecze schowane, dalej trzeba piórami prowadzić. A lubo pod swoim nazwiskiem ogłoszę, mam ważne przyczyny zachowania najgłębszej tajemnicy, póki dziełko z druku nie wyjdzie. Jak odbierzesz rękopismo, sam tych przyczyn ważność uznasz" (podkr. H.K.)[16].

Na ołtarzu skromności złożone zdrobnienie „dziełko" nie osłabia wymowy tego listu. Mickiewicz jest zdecydowany, aby wystąpić w roli duchowego przywódcy narodu, w okolicznościach niezwykle trudnych i skomplikowanych. To znaczy, że pisał *Do Samotności* w obliczu własnej, ostatecznej decyzji i pod ciężarem posiadanej już wiedzy i doświadczenia, w błysku nagłej refleksji nad własnym losem człowieka i artysty. Prawdopodobnie pojął intuicyjnie niemożność spełnienia jednako obydwu naraz swoich przeznaczeń. Lecz w swoim sumieniu wziął już na siebie najwyższą moralną odpowiedzialność, toteż przyczyn swego najzupełniej osobistego żalu „odkryć nie może nikomu"[17].

Obleka swoje zwierzenie-westchnienie[18] w kształt sonetu. Kształt, w którym czuje się pewnie, który pozwala mu ująć uczucie w klasyczny rygor i przesłonić myśl siatką znaczeniowych przekształceń. W tym samym czasie, dla spełnienia swej roli przywódczej wybiera romantyczną estetykę ekstatycznych wizji.

Wnioski, do których skłania mnie refleksja nad wierszem *Do Samotności*, są bliskie opiniom sformułowanym trzydzieści trzy lata temu przez zmarłego niedawno[19] Claude'a Backvisa:

> O ile bowiem największym poetą w Mickiewiczu jest dla mnie raczej poeta z epoki romantyzmu niż poeta romantyczny, o tyle właśnie Mickiewicz-dzialacz był czystej wody romantykiem. [...] W myśl tego właśnie romantyzmu [...] ułożył swoją rolę [...] poety-improwizatora i poety-proroka, wizjonera i mistyka; w myśl tego romantyzmu szafował naukami i, między innymi, swoją doktryną estetyczną. Co do mnie, nie waham się ani

16/ Tamże, s. 30-31.

17/ *Stopnie prawd*, w: A. Mickiewicz *Dzieła*, t. I, *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 385.

18/ „Wierszem-westchnieniem" nazwał *Do Samotności* S. Pigoń, w: A. Mickiewicz *Dzieła*, s. 18.

19/ Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego po francusku na sesji zorganizowanej przez Société Française d'Etudes Polonaise w Paryżu w grudniu 1998 r. Publ. *L'image de l'oiseau-poisson dans le sonnet „A la Solitude"* (Do Samotności)*: comment se confier sans se confesser*, w: *Mickiewicz par lui même*, dir. Maria Delaperrière, Institut d'Etudes Slaves, Paris 2000).

chwili przyznać, że pokaźna część jego dzieła, mająca oparcie w tym – sztucznym i przyprawionym – rysie jego oblicza, wydaje mi się znacznie bardziej krucha i nawet, co tylko zewnętrznie rzecz biorąc brzmi jak paradoks, znacznie mniej oryginalna i charakterystyczna niż ta, która wyrosła z jego natury i przynależy do wiecznego klasycyzmu.[20]

Pogląd, iż Mickiewicz był najpierw artystą, zaś jako artysta był klasykiem z natury swego talentu a nie tylko u początków twórczości i w wyniku edukacji, którą potem jakoby przezwyciężył, jest trudny do uzgodnienia z częstą u badaczy i monografów troską, aby jego życie i twórczość ująć „w syntetyczne, jednolicie wyznaczone linie rozwojowe" (wyrażenie Czesława Zgorzelskiego.) Intencjom takim oddaje znaczne usługi koncepcja, coraz obficiej reprezentowana, wedle której mistycyzm stanowi ukoronowanie dzieła Mickiewicza. Choć idea ta bywa zawłaszczeniem, ma ona niewątpliwą moc pocieszania nas wszystkich, którzy z podziwem i wdzięcznością próbujemy wejrzeć w spuściznę po niezwykłym życiu. Jest to jednak inny temat, tylko pośrednio związany z niesprawiedliwym losem utworu, który mnie zastanowił.

Sądzę, że *Do Samotności* pojawia się w momencie biografii Mickiewicza najmniej odpowiednim z wymienionych wyżej względów. Ponieważ wraz z III częścią *Dziadów* przywdziewa on szatę proroka, jednoczesne niemal świadectwo jego całkiem osobistego żalu za porzuconą w imię zbiorowych celów twórczą swobodą, nie może nie być kłopotliwe dla globalizujących i finalistycznych wykładni życia i dzieła, niezależnie od tego czy za ich zwieńczenie uzna się służbę sprawie narodowej, czy służbę Bogu. Nie w porę też jakby przypomina utwór tę estetykę Mickie-

---

20/ K. Backvis *O Mickiewiczu*, autoryzowany przekład P. Matuszewskiej, „Pamiętnik Literacki" 1956 z. 1. Polityczny zgoła woluntaryzm zobaczył w mistycyzmie Mickiewicza Tadeusz Peiper: „Celem jego mistyki było wyjaśnianie spraw bardzo ziemskich, bardzo ludzkich", *Dwie kreski do portretu Mickiewicza*, „Twórczość", luty 1947 z. 2. Jedynie W. Kubacki podniósł te kwestie. Tropiąc klasyczne pochodzenie mickiewiczowskich, i, szerzej, romantycznych, motywów i figur dał taką oto charakterystykę wiersza: „W romantyzmie funkcje klasycystycznej dialektyki krasomówczej przejmuje dialektyka filozoficzna i mistyczna. [...] Te uczuciowo-intelektualne dyspozycje przyczyniają się do odświeżenia i pogłębienia nurtu retorycznego w poezji romantycznej. Przykładem może być sonet Mickiewicza *Do samotności*. Tok retoryczny przekształcił się tutaj w tok dialektyczno-uczuciowy. Chwyt znany z ody kontemplacyjnej stał się jądrem poezji refleksyjnej i osobistej. Można by tu nawet mówić o konsekwencji formalnej: wiersz ma formę sonetu, czyli konstrukcję *par excellence* dialektyczną". W. Kubacki *W oboim żywiole*, „Twórczość", marzec 1947 z. 3. (Za punkt wyjścia rozważań posłużył autorowi artykułu opis staropolskiej formy językowej „oboj-oboja-oboje", obecnej także w innych utworach Mickiewicza). Ustosunkowanie się do określenia konstrukcji wiersza jako *„par excellence dialektycznej"* jest utrudnione wieloznacznością użytego terminu. Dwudzielność kompozycyjna nie odpowiada ściśle antagonizmowi obrazów, wyrażających porywy ku i od samotności, zaś pytania nie prowadzą przez kolejne etapy rozumowania. Z dialektycznej (ogólnikowo) struktury pozostawałaby globalizująca acz nadal antagonistyczna formuła końcowego dystychu. Natomiast uwaga o przekształceniu toku retorycznego w uczuciowy trafnie ujmuje szczególność tonu.

wicza, jakiej powielekroć głośno zaprzeczał. Jej klasyczny rodowód, z którym pogodzono się w epopei narodowej, w samotnym sonecie pozostał niedostrzeżony.

Rozważenia, choćby skrótowego, wymaga więź myślowa sonetu *Do Samotności* z tymi tekstami, z którymi łączyć go próbowano, czyli z Improwizacją i z ostatnimi lirykami Mickiewicza.

Konrad zaczyna monolog od stwierdzenia fizycznego faktu zniknięcia przyjaciół-współwięźniów, którzy przed chwilą jeszcze napełniali gwarem jego celę. Znalazł się sam, choć wzywał ich, by zostali dosłuchać końca jego pieśni: „Stój! stójcie! – jam się z krukiem zmierzył – /Stójcie – myśli rozplączę – Pieśń skończę – skończę – (*słania się*)". Na co Ksiądz Lwowicz odpowiada „Dosyć tych pieśni". „Inni" też mówią „Dosyć". Dopiero teraz dzwonek obwieszcza runt. Ostatnie słowa sceny I wypowiedziane przez „Jednego z więźniów" podkreślają opuszczenie Konrada przez przyjaciół, w chwili gdy być może należało przy nim zostać: „Bramę odemknęli –/Konrad osłabł – zostawcie[21] – sam, sam jeden w celi! (*Uciekają wszyscy*)".

Ale Konrad nie stracił przytomności, choć prawdopodobnie, pochłonięty swą niedokończoną myślą, nie zauważył, co wypłoszyło przyjaciół. Kiedy „(*po długim milczeniu*)" odzywa się słowami „Samotność – cóż po ludziach, czy-m śpiewak dla ludzi?" odpędza od siebie wrażenie nagłego opuszczenia, dystansując się w ten sposób od swoich nie dość zainteresowanych słuchaczy. To ta nader konkretna okoliczność wyzwala w nim ciąg refleksji nad bezużytecznością jego wysiłków, by przekazać innym całą głębię myśli i całą moc uczucia. Jego myśli i jego uczucia. Słowa Konrada „Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trudzi" i kilka następnych zdań w trzeciej osobie, nie stanowią intencjonalnie wypowiedzi o uniwersalnych ograniczeniach komunikacji, choć wątek takiej refleksji zawierają[22]. Intencjonalnie dotyczą jego i tylko jego sytuacji. Ich forma gramatyczna nie osłabia bynajmniej podmiotowego charakteru wypowiedzi. Jest ona dyktowana choćby potrzebą uniknięcia monotonii pierwszoosobowych zaimków (w 23 wersach jest ich 6: „mej pieśni", „mojej twarzy", „mych uczuć", „mych pieśniach", „Pieśni ma", „w duszy mej", plus 6 form drugiej osoby, w istocie pełniących tę samą funkcję deiktyczną, czyli wskazujących „zwrotnie" na wypowiadającego: „tyś jest", „do ciebie", „ciebie nie dolata", „o twoję mleczną drogę", „płyńcie", „świećcie"). Kategorycznie brzmiące zdania w rodzaju „Język kłamie głosowi a glos myślom kłamie;" służą za alibi wyniosłych deklaracji Konrada, że słuchaczy nie potrzebuje. Faktycznie chodzi mu przecież o to, że bogactwo jego myśli i żar jego uczu-

---

21/ Słowo „zostawcie" w rwącym się toku tej wypowiedzi może znaczyć „zostawcie mnie z nim" i być sygnałem chwilowego zamiaru owego anonimowego więźnia, by nie opuszczać Konrada, który zasłabł.

22/ W. Borowy przypominał z tej okazji długi literacki rodowód retoryki „niekomunikowalności", pisząc: „Była to dawna tradycja poetów wyrzekać na słabość słowa, na niemożność znalezienia wyrazów o sile odpowiadającej przedmiotowi", w: tegoż *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, t. II, s. 101.

cia, jakim zamierza dać upust, są na miarę boskiej, a nie ludzkiej zdolności pojmowania i empatii[23].

Sytuacja Konrada jest więc niemal diametralnie różna od sytuacji podmiotu naszego wiersza. Samotność, która dla tamtego jest nieosiągalna, choć niezbędna, Konradowi została dana i służy mu za pretekst do rozwinięcia argumentacji wiodącej ku całkiem innym celom[24].

23/ Z. Stefanowska tak oto definiuje intencje Konrada: „Artysta, który wypowiada się w formie zakładającej bezpośredni kontakt z odbiorcą, ale wypowiada się w samotności, deklaruje najdobitniej jak tylko można, że publiczność nie jest mu potrzebna", w: tejże *Próba zdrowego rozumu. Szkice o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 86.

24/ Samotność – w pismach Mickiewicza – stanowi znak słowny dla kilku różniących się istotnie doświadczeń duchowych. Przeżyciem jednoznacznie negatywnym jest ona dlań tylko wtedy, gdy oznacza deficyt intymnych więzi emocjonalnych, oddalenie od tego, co rodzime i rodzinne. Wtedy też najczęściej dochodzi do głosu retoryka sentymentalna, jak w piosence-wierszu *Te rozkwitłe świeżo drzewa*, gdzie konwencjonalne motywy poezji miłosnej – słodka woń wiosennych kwiatów, śpiew słowika, serenada pod oknem kochanki – wskazują o jakie „wdowieństwo i sieroctwo duszy" chodzi tym razem i czego dotyczy w tym przypadku „żal pielgrzyma". (O tych przeoczanych zazwyczaj przez komentatorów „sentymentalnych formułach stylistycznych" pisze T. Skubalanka w artykule *Wiersz Mickiewicza „Te rozkwitłe świeżo drzewa..."*, w: *Mickiewicz Słowacki Norwid*, Lublin 1977, s. 34-41, stwierdzając: „«Sieroce serce» jest niewątpliwą aluzją erotyczną"). Inna jakościowo jest sytuacja samotnictwa jako warunek wewnętrznej autonomii i wolności w *Żeglarzu* i w *Farysie*, czy jako okoliczność wiodąca do samowiedzy – twórczej lub moralnej – w Prologu i Improwizacji III części *Dziadów*, *Zdaniach i uwagach* („Szatan jest tchórz, boi się zostać w samotności" – *Tłum*). Jeszcze inny jest sens samotności jako wyobcowania ze społecznej i politycznej rzeczywistości ówczesnej Europy, które wyraża Mickiewicz, gdy solidaryzuje się z innymi tak właśnie wyobcowanymi. Książka B. Baczki *Samotność i wspólnota* (Warszawa 1964), analizująca rozliczne sensy samotności w dziele J.J. Rousseau, może oddać istotne przysługi badaczom tego zagadnienia, nie tylko dlatego, że genewski filozof i pisarz należał do ważnych lektur polskiego poety, na co zwracała już uwagę Z. Szmydtowa w pracy *Rousseau-Mickiewicz*, Warszawa 1961. Natomiast M. Kalinowska w książce *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności* (Warszawa 1989), posługując się sonetem w swoich wywodach o antynomicznym charakterze mickiewiczowskiego doświadczenia samotności, odwołuje się głównie do III części *Dziadów*, zakładając (za J. Kleinerem) komplementarność obydwu tekstów. Pisze ona: „...samotność w jego (Mickiewicza – H.K) utworach nie jest nigdy absolutna, samoistna, substancjalna, zawsze jest niejako względna i zależna. Najczęściej «u swego dna» wyczerpana, zdaje się prowadzić ku swemu przeciwieństwu, tak jak to opisuje poeta w wierszu *Do samotności* [...] i tak jak to ma miejsce w Wielkiej Improwizacji" (s. 129). I dalej: „Wiersz *Do samotności* zawierający opis poczucia niewystarczalności i niepełności przebywania zarówno wśród ludzi, jak i z dala od nich, [...] jest dokumentem odczuwanej przez bohaterów Mickiewicza nieustannej konieczności przekraczania granic między jednym stanem a drugim [...]. Otwiera się w tym wierszu z okresu *Dziadów* drezdeńskich perspektywa na inną jeszcze ojczyznę: poza obu żywiołami. Może fakt, że jego bohater czuje się wygnańcem w obu żywiołach, oznacza, że tą ojczyzną, z której został wygnany i do której tęskni, zmierza, zdąża, nie jest ani jeden żywioł, ani drugi; jest ona może jeszcze inną ojczyzną – leżącą

Podobnie odległy jest u każdego z „monologujących" podmiotów sens afirmacji mocy i głębi własnych myśli. Ujawnia się to w odmiennym w każdej z wypowiedzi funkcjonowaniu dualizmu rozumu i uczucia[25]. Konrad nie zdoławszy poruszyć Boga potęgą swego rozumu, ma nadzieję sprowokować Go rywalizacją na serca. Bowiem przyznaje sobie nadludzką moc w obydwu sferach ducha i tym właśnie czuje się predestynowany do przywództwa. Tymczasem podmiot liryczny sonetu *Do Samotności* zwierza się ze swoich twórczych satysfakcji, jakby dla usprawiedliwienia swojej ucieczki od rozgwaru. Co to znaczy, że uczucie pozbawia go swobody i o jakie uczucie chodzi – pozostaje tajemnicą, do której nas nie dopuszcza.

Wobec tak niezbieżnej wymowy obu testów więź między nimi upatrywać można w tym jedynie, że pokrewne kwestie są przedstawione z dwóch nie pokrywających się punktów widzenia. Fakt, że te dwa teksty zostały napisane przez tego samego człowieka w odstępie dni lub tygodni a nie lat, stanowi właśnie o niezwykłości sonetu.

Kwestia stosunku *Do Samotności* do innych utworów lirycznych Mickiewicza warta jest oczywiście rozważenia, ale należy ją formułować w zgodzie z poprzednimi ustaleniami na temat rzeczywistej zawartości utworu. To jej ech, mniej lub bardziej wyraźnych, trzeba szukać w utworach powstałych w Dreźnie i później, unikając ich grupowania i hierarchizowania wyprzedzającego bezstronną analizę każdego z nich. Respektując wymowę poszczególnych wypowiedzi poety, wypada wyłączyć z pola dociekań te wszystkie, w których obiera on za temat wiarę i w jej świetle ujrzane zagadnienia poznawcze lub etyczne. Taka decyzja opiera się na założeniu metodologicznym dotyczącym reguł interpretacji. Nie mogąc na tym miejscu rozwinąć obszerniej owego zagadnienia, powiem najkrócej, że nie wydaje mi się uprawnione ani poznawczo skuteczne nakładanie na wypowiedź kodów symbolicznych spoza niej pochodzących, jeśli nic w jej obrębie do tego nie upoważnia. Tak właśnie ma się rzecz z ewentualnym symbolicznym przyporządkowaniem słońca i słonecznego światła idei Boga. Fakt, że Mickiewicz pisząc *Rozmowę wieczorną*, *Rozum i wiarę* a później *Veni Creator*, *Broń mnie przed sobą samym* i *Widzenie* pozostaje w zgodzie z taką symboliką, jest dla moich dociekań mniej znaczący niż fakt, iż odchodzi od tej symboliki w sonecie *Do samotności*. To właśnie na miłość jako atrybut Boga-słońca nie ma miejsca w skardze na „codzienne upały życia",

---

poza tak sformułowanym i kreowanym przez wiersz przeciwstawieniem? Ale pełną odpowiedź na to pytanie przyniosą dopiero Prelekcje. Dialektyka wnętrza i zewnętrzności, [...] przemienia się w Prelekcjach [...] we wzajemne komunikowanie się człowieka wewnętrznego i zewnętrznego [...] dzielących między siebie jeden już wspólny byt, jednakowo zbliżony do prawdy" (s. 133-134).

25/ Skądinąd, nie jest u Mickiewicza ten dualizm ani tak radykalny, ani tak jednoznaczny jakby to wynikało z najczęściej cytowanych, lapidarnych jego sformułowań. Interferencja stosunku rozumu i wiary utrudnia i tak niełatwe rozpoznanie przekonań własnych Mickiewicza w kontekście jego wypowiedzi formułowanych „ku nauce". Por. Z. Stefanowska *Próba...* oraz S. Treugutt *Wstęp*, w: A. Mickiewicz *Dzieła*, t. I, Warszawa 1993, s. 26.

tak jak nie ma w niej miejsca nawet na aksjologiczną jednoznaczność jakości pochodnych takich, jak „górność" i „jasność". Można oczywiście uznać sam akt skargi i pytanie o przyczynę krzywdzącego losu za przejaw postawy religijnej. Tylko że wtedy jej zakres niczym nie ograniczony przesłania, a nie wydobywa swoistość pewnych aktów ducha i mowy.

Czy i jakie elementy sytuacji lirycznej wyrażonej w sonecie *Do Samotności* pojawiają się w ostatnich tekstach Mickiewicza mających charakter poetyckiej wypowiedzi? Julian Przyboś, który poświęcił tym tekstom wiele uwagi, widział w nich (podobnie jak Czesław Zgorzelski) zapis stanu świadomości człowieka „oceniającego swoje życie już spoza życia". Z tej oddalającej perspektywy zarówno to, co nadal godne pragnienia (*Snuć miłość*, *Uciec na listek*) jak i to, co pozostaje już tylko przyczyną żalu (*Nad wodą wielką i czystą*, *Gdy tu mój trup*, *Polały się łzy*) staje się przedmiotem spokojnej kontemplacji, źródłem „równowagi uczuć, która nie przyzywa już słowa, której wystarcza milczenie"[26].

Trudno jest przyjąć podobną koncepcję jako mającą tłumaczyć zamilknięcie Mickiewicza-poety osiągniętym przezeń wewnętrznie „kresem liryzmu". Nie tylko dlatego, że nie liczy się ona z naszą niewiedzą o możliwych nie zachowanych tekstach. Jeśli źródłem liryzmu nie jest kunszt tylko, lecz nade wszystko podmiotowość, zlekceważony zostaje w ten sposób podmiot tych właśnie lat życia, podczas których Mickiewicz „skazał się na brak spokoju i brak odpoczynku"[27]. Ale wystarczy uznać, że przybosiowa charakterystyka lozańskich zapisków odnosi się do poetyckich świadectw określonego momentu duchowej biografii Mickiewicza, aby móc stwierdzić, że sonet *Do Samotności*, który prawdopodobnie wyrasta z pierwszego przeczucia klęski niemocy twórczej, nie ma nic wspólnego ze stanem jej beznamiętnej kontemplacji.

26/ J. Przyboś *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1956, s. 163.

27/ Sformułowanie S. Treugutta *Wstęp...*, s. 26.

Adam POPRAWA

Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego

W większości napisanych przez Białoszewskiego tekstów dyskursywnych – to znaczy w dwóch spośród trzech – mocno podkreślony został dźwiękowy poziom dzieła literackiego. Taką preferencję autor wyraził dobitnie już samymi tytułami: *O tym Mickiewiczu jak go mówię* (1967) oraz *Mówienie o pisaniu* (1976), szkic z nieledwie genezyjskim otwarciem: „Zaczęło się wszystko od mówienia, a nie od pisania"[1]. Podobne sądy deklaruje bohater-narrator Białoszewskiego. W prozie z *Donosów rzeczywistości* odwiedzający Poznań pisarz gości w redakcji „Nurtu". Pojawia się kwestia typografii planowanych publikacji autora. Jego reakcja jest stanowcza:

> Ja głoszę swoje niechęci do łączeń się z muzyką[2], grafiką i-te-de. W ogóle z wyglądem wiersza.
>
> – Jakby można, tobym wolał, żeby wiersze wcale nie wyglądały.
>
> Bo mnie zaniepokoiły te wykroje czcionek. W rozmowie.
>
> (*Jak Czarniecki do Poznania*; IV 132).

1/ M. Białoszewski *Mówienie o pisaniu*, w: S. Burkot *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 142. Zob. też M. Białoszewski *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, w: *Debiuty poetyckie 1944-1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, wyb. i oprac. J. Kajtoch i J. Skórzewski, Warszawa 1972; tegoż *Mój wiersz*, w: S. Burkot *Miron...* Pozostałe przytoczenia z Białoszewskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z: tegoż *Utwory zebrane*, t. 1-10, Warszawa 1987-2000 (lokalizacja cytatów w tekście głównym: liczba rzymska oznacza tom, arabska paginację).

2/ Chodzi tu nie tyle o muzykę czyjąś, ile o ewentualne dodanie muzyki do tekstu Białoszewskiego nie przez niego samego. Co innego, gdy poeta sam pisze tekst do jakiejś (i czyjejś) melodii lub własny wiersz w kontekście muzycznym umieszcza, o czym za chwilę.

Jak widać, to, co mówione, powinno wystarczyć. O ile jednak w ten sposób wyartykułowane przekonanie można by, ewentualnie, uznać tym razem za hiperbolę niechęci do konkretnego projektu plastycznego, o tyle inny autotematyczny zapis nie pozostawia już najmniejszych wątpliwości co do idei i hierarchii wyznawanych przez Bialoszewskiego:

> Pełne bycie poezji to czytanie na glos, mówienie jej. Bo co to za poezja, co czytana po cichu?
>
> Stwierdziłem, że istnieją trzy rodzaje czytania:
>
> na glos
>
> po cichu, ale z wyobrażeniem pełnego brzmienia
>
> po cichu, ale bez wyobrażenia brzmienia.
>
> Pierwsze dwa rodzaje oczywiste. Zacząłem kilka dni temu badać ten trzeci rodzaj. Zaskoczenie. Okazało się, że nie ma czytania po cichu bez wyobrażenia brzmienia. Można czytać po łebkach, skokami, może brzmieć tekst w naszych uszach wyobraźni poza naszą świadomością, ale brzmi
>
> (*Rozkurz*; VIII 119-120).

Artykułowaną wielokrotnie apologię fonosfery komplikuje przecież graficzny poziom pisania Bialoszewskiego. I nie chodzi tu wyłącznie o zwykłe kłopoty związane z przechodzeniem od dźwięków do znaków wizualnych. Teksty autora *Szumów, zlepów, ciągów* są bowiem także, i to wcale często, dziełem dla oka. Liczy się nie tylko delimitacja, ale i wcięcia, z jakimi drukowane są niektóre wersy. Gdyby grafia była czymś podrzędnym, autor nie przywiązywałby wagi do oznaczania wierszy beztytułowych – a, nie lubiąc asterysków, życzył sobie umieszczania w ich miejscach długich kresek, co było zresztą jego wynalazkiem. Różnicował tytuły, dzieląc je na zwykle oraz „mniejsze" lub „półtytuły"[3]. Sporadycznie pisywał również *carmina figurata*, a przynajmniej utwory nawiązujące do ich tradycji. W tego rodzaju wypadkach sam wygląd tekstu zyskuje znaczną autonomię. Zdarza się również prozodyjne sfunkcjonalizowanie graficznych innowacji. W *Osmędeuszach* przedstawiacz tak oto charakteryzuje jedną z postaci:

> A Pan Młody owszem
> kontenty z Teosi
> całkiem jest radosny
> wypolerowany
> o jak salceso°o°o°o°on
>
> (*Teatr* Osobny; II 126)[4]

3/ Zob. *Nota od wydawcy*, w: VII 292.

4/ Autorem tego fragmentu jest wprawdzie Ludwik Hering, niemniej taki właśnie zapis został przez Bialoszewskiego co najmniej zaaprobowany. O problemach atrybucji i wynikających stąd wnioskach zob. J. Kopciński *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 7-8.

Nieortodoksyjne użycie indeksów górnych ma zapewne stanowić ekwiwalent modulowanej melodeklamacji, dodatkowo wzmacniającej komizm sceny. Odstępstwa od konwencji zapisu nie muszą być aż tak radykalne, kwestia artykulacji stawiana jest za to wprost. We fragmencie prozy *Co car na pożar, a co IBL?* ujęcie, by tak rzec, metafonetyczne pojawia się na innym poziomie meta, to znaczy w relacji z relacji:

> – A pan po powstaniu – pyta Jadwiga – panie Julianie, był wywieziony? Gdzie pan był?
> Julian z fotela ślubnego Ledery na tle kotary coś dojada i sposobem przyrodzonym sobie sylaboosobnym, podnosowo-mamranym odpowiada z opóźnieniem:
> – w Mi – la – nów – ku
> Ja im to też, oni w śmiech, turlany. Agnieszka:
> – ale to zapisać, jak?
> – ano...
> Tadzio, że
> – nutami
> ale sam nie wierzył
> (V 208).

Albo co zrobić z fragmentem trzeciej części *Sztuk pięknych mojego pokoju*? Wpadające stada, nazwane aniołkami,

> Siadają.
> Śpiewają gamę:
> do
> my
> sly
> rze
> czy
> wi
> sto
> ści
> rze
> czy
> wi
> sto
> ści
> do
> my
> sły
> (*Obroty rzeczy*; I 67)

Można to, owszem, zaśpiewać, ale równie istotny jest schodkowy zapis sylab. Ten zgrabny poetycki żart uruchamia jednocześnie dwa wielce skontrastowane i wcale poważne konteksty, ingardenowski i derridiański. Istnieje zatem albo ide-

alne – acz wyłącznie pojedyncze – dźwiękowe spełnienie, albo też zapis (właśnie zapis) generuje wielość realizacji.

Zastanawiam się nad tym wszystkim, aby już na – być może nieco przedłużonym – początku zgłosić tezę o graficznym uwikłaniu wszelkich dźwiękowych i muzycznych kwestii dzieła Białoszewskiego. Uwikłaniu, a nie uwarunkowaniu czy (samym) ustawieniu w sytuacji relacyjnej, gdyż (powtórzę) sam autor, mimo deklaratywnego przedkładania warstw brzmieniowych, dostatecznie czy wręcz aporetycznie, komplikuje problem. Wniosek z tego taki (o ile, oczywiście, da się wysnuwać – wysupływać – wnioski z aporii), iż Białoszewski nie mówi o muzyce. Jego teksty są natomiast pismem o mówieniu o odbieraniu parokrotnie zmediatyzowanej muzyki. Dostrzeżona gradacja winna być wystarczającą przestrogą przed zajęciami umuzykalniającymi, czyli przed pospiesznym orzekaniem o takiej czy innej „muzyczności" dzieł Białoszewskiego.

Metodologiczne zastrzeżenia, wyprowadzone po przysłuchaniu się i przyjrzeniu paru fragmentom tekstów Białoszewskiego, pozostają w zgodzie zarówno z negatywną, negującą tradycją Tadeusza Szulca, który jeszcze w latach trzydziestych XX wieku uznał literaturę i muzykę za nieprzekraczalnie oddzielone dziedziny[5], jak i z poglądami powszechnie przyjmowanymi w czasach obecnych. Konstatuje tedy Andrzej Hejmej: „Ogólne konfrontowanie elementów literatury i muzyki w świetle dzisiejszego stanu badań wydaje się nieefektywne analitycznie, mało przekonujące pod względem teoretycznym czy wręcz niemożliwe"[6].

W niniejszym szkicu zajmuję się (więc) nie paralelami pomiędzy muzyką a tekstami Białoszewskiego, lecz występowaniem w nich motywów muzycznych. Interesuje mnie zatem ten sposób istnienia „muzyki w literaturze", który Steven Paul Scher nazywa „muzyką werbalną", czyli czynieniem z muzyki tematu. Poza tym dla wyodrębnionego zbioru utworów Białoszewskiego odniesieniem jest muzyka wokalna, łącząca, według Scherowskich dystynkcji, „muzykę i literaturę"[7]. Idzie o proponowane przez pisarza formy dramaturgiczne i poetyckie, wykorzystujące gatunki słowno-muzyczne (1). Jeśli zaś chodzi o muzykę werbalną, to motywy muzyczne realizowane są w dziełach autora *Oho* na kilka sposobów. Różnorodne motywy muzyczne stanowią elementy świata przedstawionego uprawianych przez pisarza (wszystkich) rodzajów literackich (2). Białoszewski nieraz przywołuje konkretnych kompozytorów i ich dzieła, dopisując do nich komentarz (3). Muzyka jest tutaj zdarzeniem recepcji, dokonującym się w doświadczeniu egzystencjalnym oraz w relacjach społecznych (4). Z racji dużej częstotliwości występowania

---

5/ Zob. T. Szulc *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937. Na książkę tę często powołuje się wielu późniejszych badaczy zagadnienia. Zob. *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, *passim*.

6/ A. Hejmej *Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie" 2000 nr 4, s. 33.

7/ Tamże, s. 33-34.

motywów muzycznych w tym pisarstwie, poniższy przegląd może mieć charakter jedynie egzemplifikacyjny, bo nie wyczerpujący.

(1) Białoszewskiemu zdarzało się pisywać teksty przeznaczone do śpiewania[8]. Warto wspomnieć o jego wybitnych dokonaniach w tej dziedzinie, jakimi okazały się przekłady sekwencji *Stabat Mater* i *Dies irae*, ogłoszone w „Tygodniku Powszechnym" w roku 1965[9]. W tych wypadkach sprawa jest prosta – opis muzyki wokalnej jako osobny rodzaj twórczości nie wymaga dodatkowych wyjaśnień. Ale kontekst muzyczny był przez pisarza aktualizowany także przy innych okazjach. Jego spotkania z czytelnikami nie ograniczały się do czytania tekstów: „Południe autorskie udane. Śpiewałem Kicię Kocię na paradnym tle. W dyskusji po czytaniu i śpiewaniu [...]" (*AAAmeryka*; IX 248-249). Informację o śpiewaniu autor zaraz powtarza, chcąc wyraźnie zaznaczyć przeznaczony dla niektórych własnych tekstów kształt realizacji wokalnej. To było dla pisarza istotne. Z jego wspomnień o doświadczeniach teatralnych wynika zresztą, że także niemuzyczne wykonanie tekstu wcale nie musi być czymś jednorodnym:

> Często były u nas mówienia specjalne (bardzo wyliczone co do melodii, choć jeszcze mówienia), śpiewania wprost i śpiewanio-mówienia, na pograniczu, które okazało się dosyć szerokie, bo okazało się wiele sposobów prawie śpiewania, mówienia podśpiewywanego, ciągów monotonii albo na odwrót spiętrzeń rytmicznych, które robiły się samochcąc muzyką"[10].

Do znanej i znacznej liczby patentów genologicznych Białoszewskiego trzeba by dołączyć także jego systematykę form mówionych.

Didaskalia dramatów zawierają oczywiście wskazówki wykonawcze[11]. Autor może w nich odsyłać do istniejących utworów muzycznych, niekiedy, przy okazji, oryginalnie poszerzając istniejący repertuar. Przed jednym z fragmentów *Kabaretu: Pieśni na krzesło i głos* autor instruuje: „(na melodię podwórzowych zawołań: / «różny fajans daję za gałgany»" (*Na śmierć jest tyle...*; *Teatr Osobny*; II 41)[12]. Przywołania różnych melodii w *Kabarecie Kici Koci* także da się potraktować jako autorskie wskazówki realizacyjne, aczkolwiek, ze względu na gatunkową niejednorodność tego cyklu, kwestia okazuje się bardziej złożona.

8/ Słowa jednej z takich pieśni opublikował jej kompozytor, S. Prószyński. Zob. *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 31.

9/ Pisze o nich Z. Siatkowski, jego artykuł jest przede wszystkim fascynującą analizą *Stabat Mater* w wersji Białoszewskiego. Zob. *Kiedy poeta przestaje być formalistą?* „Teksty" 1975 nr 6, s. 109-129.

10/ M. Białoszewski *O tym Mickiewiczu...*, s. 292.

11/ O relacjach między muzyką a literaturą w *Teatrze Osobnym* zob. J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka*, zwłaszcza s. 357-374.

12/ Tekst autorstwa Heringa.

Pisarz czasem odsyła do konkretnych tytułów słowno-muzycznych. Sytuacja intertekstualna – nie tylko w utworach dramaturgicznych – ustanowiona może być także za pomocą cytatu, parafrazy lub parodii. Ciekawe, że to samo dzieło okazuje się inspiracją dla radykalnie nieraz odmiennych nawiązań. W *Wyprawach krzyżowych* Baldwin śpiewa:

Hagios Mozaikos
Pooliigon
Bożej Zofiiji
jeednaś ty z ikon
(II 82-83).

Celem takiej międzytekstowej realizacji jest, rzecz jasna, komizm, powstający w sporej mierze za sprawą kontrastu pomiędzy szacownym dostojeństwem melodii *Bogurodzicy* a nieledwie purnonsensownym tekstem. Zupełnie inaczej w *Starej pieśni na Binnarową*:

Bogarodzica Dziewica,
złotem gotycka Maryja
nad ołtarzem płonąca
koralami u szyi,
u twego syna Gospodzina
Cała Jerozolima [...]
(*Obroty rzeczy*; 17)

Owszem, parafraza ta ujmuje patosu oryginałowi, przenosząc *Bogurodzicę* w nowy – i spójny – kontekst kultury ludowej i estetycznego zachwytu[13]. Melodia zaś okazuje się czymś w rodzaju dźwiękowej potencjalności: wprawdzie pozostaje gdzieś w tle pamięci (w naszych uszach wyobraźni, jak by rzekł autor), ale nie powinna być aktualizowana. Zaśpiewanie tego fragmentu na melodię *Bogurodzicy* byłoby nieporozumieniem.

(2) Oczywiście motyw, także muzyczny, jest *per se* elementem świata przedstawionego. Zaproponowałem jednak taki punkt, aby odnotować wielokrotne wprowadzanie przez pisarza tego rodzaju (i szeroko rozumianych) motywów. W utworach Bialoszewskiego sporo zatem słychać[14], zjawiska dźwiękowe nieraz ujmowane są w kategoriach muzycznych. Często temat stanowią konkretne utwory, o czym za moment. Niezliczoną ilość razy wspomina się o płytach, które były dla Bialoszewskiego niemalże chlebem powszednim. Nie przesadzam. Płyty i muzyka zostały przezeń zinterioryzowane; że mentalnie, to jasne, ale proces ten miał poniekąd charakter także cielesny:

13/ Por. nieco inne odczytanie funkcji tej trawestacji. S. Barańczak *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 158-159.

14/ Zob. S. Falkowski *Muzyka sfer ziemskich (o niektórych funkcjach motywów muzycznych w poezji Białoszewskiego)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1989, s. 57-64. Nie jest to zbyt dobry artykuł, niemniej zawiera trochę trafnych obserwacji.

Budzę się, przeginam do picia na lewo, do płyty na prawo, a tu coś w dołku... o... żołądek? żołądek przejdzie. Płyta idzie i nie bawi, bo to coś na prawo, wątroba?
Tak

(*Półpasiec – noga – ząb*; *Donosy rzeczywistości* IV 160).

Wiele wzmianek np. o płytach nie wymaga jakichś szczególnych, osobnych interpretacji, ale ich nieustanne powtarzanie łączy się niewątpliwie ze znaczeniami fundowanymi na motywach muzycznych. A nawet pojedynczy motyw, i to w nader lapidarnym tekście, może wypełniać całkiem nieproste funkcje. Oto całostka z *Donosów rzeczywistości*:

– Przepraszam pana, ja tu zostawiłem szproty.

Emfazy w Filharmonii (*Cytaty*; IV 9)

Wbrew pozorom, funkcja przedstawieniowa wcale nie jest tu najważniejsza. Rzucając się na chwilę w otchłań domysłów genetycznych, zaryzykuję tezę, że nawet Białoszewski by tego zdania nie zapisał, gdyby usłyszał je gdzie indziej. Nie byłoby więc *Cytatu* na przykład takiego:

*– Przepraszam pana, ja tu zostawiłem szproty.

Jan w stołówce

Dopiero bowiem filharmonia (i witkacowskie imię postaci – zresztą autentycznej) ustanawia przestrzeń gwarantującą znaczeniowy – w tym estetyczny – ruch. Sprawa nie wyczerpuje się na kontraście między kulturalnymi konotacjami filharmonii a siermiężną denotacją puszki ze szprotkami lub, jeszcze gorzej, przetłuszczonej szaro-brązowej papierowej torby. W odnotowanym miejscu przedstawia się muzykę, więc także sztukę czystą, pozareferencyjną. Filharmonia staje się sceną dla Emfazowych szprotów – nie po to, by je uwznioślić, lecz po to, by interpretacyjną rekonstrukcję tekstu skierować w stronę estetycznej autonomii.

(3) Białoszewski wchodzi również w rolę muzycznego krytyka. Jego wypowiedzi o muzyce mają charakter spontaniczny i okazjonalny (choć okazje nie należą tu bynajmniej do wyjątków). Zdarza się pisarzowi powtarzanie znanych z historii muzyki faktów i anegdot, odnotuje nawet informację o eksperymencie polegającym na puszczaniu muzyki Mozarta zwierzętom. Należy jednak pamiętać, iż poszczególne całostki wchodzą w skomplikowane układy z dłuższymi tekstowymi cyklami, w których się pojawiają. Pisarz podziela krytykę popularnych piosenek angielskich (choć bez podawania tytułów czy wykonawców) oraz niechęć do nowoczesnych, młodzieżowych pieśni kościelnych. Najczęściej przecież komentarze Białoszewskiego są mocno zindywidualizowane, nie tylko pod względem stylistycznym.

I rano dziś głośno puściłem siekanki Bacha. Powolne, szły powolniutko, bo Richter prędkie sprędsza, wolne zwalnia. Ale też siekanka z podstawianiem nogi. To racja. Szła akurat ta najzamyślniejsza, uparta, jak wchodzenie w sobotę do „Sezamu".

(*Ooo-ho ho-ooohoho*; *Szumy, zlepy, ciągi*; V 314-315).

Chodzi o *Das wohltemperierte Klavier*. Pisarz wypowiada uwagi odnoszące się do tempa, dynamiki i rytmu Bachowskiego cyklu. Lecz również do konstrukcji, tyle że rozszyfrowanie konkretów pozostać musi w sferze domysłów. Czy „podstawianie nogi" to któryś z głosów którejś z fug? A „najzamyślniejsza" to rozpoznawalny głos przebijający się przez gęstą polifoniczną fakturę? Ta kwestia muzykologiczna została porównana do zjawiska społecznego, to znaczy do tłoku w pewnie jedynym otwartym sklepie w peerelowską wolną sobotę. Białoszewski ma wyraźną predylekcję do takich przeskoków:

> Handel streszcza się. Na przykład idzie melodia, potem śpiew, a potem to się powtarza, ale coraz szybciej, do jakiegoś takiego zakręcenia w wir w zlewie. W Cegłowie na weselu przed wojną harmonista chciał grać równo do śpiewania takiej jednej baby, specjalnie sprowadzonej do przyśpiewek. Ona wypiła kieliszek wódy, zresztą połowę wylała za siebie, i zawołała
>
> – Jak ja śpiewam, to pan nie gra, tylko czeka, jak ja przestanę, to pan dopiero gra"
>
> (*Rozkurz*; VIII 153-154).

Przebiegi instrumentalne i wokalne w kompozycjach Händla zamknięte zostają zgoła nieoczekiwaną metaforą, wziętą z życia codziennego. I dopiero teraz, by tak rzec, prawdziwe zaskoczenie: anegdota wprawdzie też muzyczna, ale z zupełnie innych gatunkowych i socjalnych rejestrów. Literackim (komicznym) celem powyższej całostki jest zestawienie Händla z parą występującą w Cegłowie, niemniej tekst Białoszewskiego ma także pewien walor poznawczy, muzykologiczny: otóż w obu wypadkach, przy wszystkich oczywistych różnicach, idzie o właściwe tempa i takież zharmonizowanie partii wokalnych i instrumentalnych.

Opinie o muzyce pojawiają się także w dialogach. Na przykład Lu. wypowiada się na temat Beethovena i trzynastowiecznych motetów. W innej rozmowie narrator Białoszewskiego broni tekstu w muzyce: „a taka baba jak śpiewa w *Pasji* o Chrystusie i o duszy i przygrywa jej flet i wiolonczela, to czy to się nie robi dziwna abstrakcja?" (*Zawał*; VI 142). Przywołanym fragmentem jest najprawdopodobniej aria altu *Buss und Reu* z *Pasji Mateuszowej* (aczkolwiek nie mówi się tam wprost o duszy). Dojście od znaczeń literackich do abstrakcji nie stanowi tu idei sformułowanej *ad hoc* w celu przekonania interlokutora do muzyki wokalnej. Uznanie fragmentu Bachowskiej *Pasji* za abstrakcję okazuje się swoistą analogią rozważanej przeze mnie wcześniej parafrazy *Bogurodzicy* w *Starej pieśni na Binnarową* czy nawet szprotów Emfazego w filharmonii – Białoszewski dąży do postrzegania/ustanawiania estetycznej autonomii.

(4) Co nie oznacza rezygnacji z innych kontekstów muzyki tematyzowanej w literaturze. Cały „muzykologiczny" indywidualizm pisarza bierze się również stąd, że zajmuje go muzyka w recepcji. Jak stwierdza Michał Głowiński, we

> wszelkiego typu utworach literackich mówi się o dziełach muzycznych tak, jak są odbierane. Zasadniczo więc jest to język percepcji. To on właśnie dominuje bezwzględnie, wszelkiego typu języki nakierowane na sam przedmiot mogą być w zasadzie traktowane jako

wyjątek czy odstępstwo. Opowiadanie o muzyce jest w literaturze opowiadaniem o słuchaniu, o procesach słuchowego postrzegania, o tym, co odbierana kompozycja w słuchaczu wyzwala, jakie budzi skojarzenia itp.[15]

Także Białoszewski różnymi metodami poświadcza odbiór. O Vivaldim i Couperinie opowiada, porównując swoje doznania do smakowania potraw. Nieraz podkreśla zmienność doznawanych wrażeń. Jest bliski przekonania o nieistnieniu dzieła muzycznego w trwałej i jednorodnej postaci. Muzyka podlega bowiem personalnej relatywizacji, to znaczy zmienia swe działanie w zależności od (różnych) słuchaczy. Sąd ten może przybrać formę sentencji: „Muzyka leczy, ale zależy jaka i kogo. Jak nie pasuje, to wpędza w chorobę" (*Rozkurz*; VIII 153). Nawet słuchanie jednego dzieła przez tego samego odbiorcę nie gwarantuje inwariantnych powtórzeń. Bohater-narrator prozy z *Rozkurzu* zna dobrze płytę z mszami gregoriańskimi.

> To było pewnie ze dwudzieste słuchanie tych mszy. Nagle odebrałem to jako przejmujący głos ludzkości. Tragiczny. Mówię o tym do Le. [...] W końcu, nie od razu, mówi
> – To puść tę płytę, niech usłyszę ten tragizm.
> Puściłem. Czy usłyszał? Nie wiem. Może i ja już nie usłyszałem.
> Raz się zdarzyło. Ale mam podejrzenie, że się ten jeden raz nie myliłem.
>
> (VIII 102)

Recepcja jest projekcją. A na pewno może być. W pisarstwie Białoszewskiego powraca motyw ucha jako przyczyny sprawczej (ale, rzecz jasna, nie chodzi tu wyłącznie o fizjologię słuchu) doznawanych dźwięków. Owszem, niekiedy rozwiązaniem problemu bywa diagnoza słuchowej omyłki – „to mi migło w uchu" (*Zawał*; VI 211), niemniej nie jest to rozstrzygnięcie obowiązujące bezwyjątkowo. Trzeba teraz przypomnieć w całości wiersz *Rynna czynna (grudzień)*:

> rynna długa jak mój stan
> i taka cicha i głośna i jednakowa
> a i mój stan ma takie płukanie do czysta
> spełnień swoich czynności
> ale i ma poślizg taki ciągły ciągły
> że aż myk – –
> (łamało nas czekanie
> złamało)
> (na deszcz)
> ucho to wymyśliło swoimi zwojami
> może nieco stylizacji
> ale nie tylko – – –
> . . . . sytuacja ma rację
>
> (*Było i było*; 328)

15/ M. Głowiński *Muzyka w powieści*, w: *Muzyka w literaturze...*, s. 292.

To co zewnętrzne, także dźwiękowy świat, zostaje porównane – przybliżone – do immanentnej sfery bohatera. Ucho jako źródło dźwięku stanowi metonimię świadomej aktywności kulturalnej bohatera; „nieco stylizacji" okazuje się zaś litotą. Powtórzenie utartego zwrotu oznacza tu jego zakwestionowanie: zgoda, sytuacja ma rację, ale jest to momentalna sytuacja pojedynczej egzystencji, do niej zrelatywizowana[16].

Idea podmiotowej redukcji sprzyja włączaniu motywów muzycznych w złożone konstrukcje artystyczne. Odbiór stanowi doświadczenie (w) rzeczywistości egzystencjalnej. Krótkie zapisy oddziaływania muzyki wykorzystują więc poetykę paradoksu. Tak rzecz się ma w końcówce *Transu (dalej)*, podobnie w *Rozwidnianiu* (oba przykłady z *Szumów, zlepów, ciągów*).

Zapis indywidualnej recepcji/projekcji muzyki pełni także ważką funkcję w dłuższych sylwicznych prozach, takich jak *Drugi trans* oraz *Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka, ja* (utwory te również pochodzą z *Szumów*...). W dynamicznych ciągach przeplatają się wątki muzyczne i inne – wspomnienia, notatki z lektur, fragmenty wizyjne i konstatacje o zasadniczym ciężarze (w tym tanatologiczne i eschatologiczne), niekiedy kontrastowane stylem.

Proza *Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka i ja* rozpoczyna się, opowiedzianą, bez żadnych wstępów, sceną z koncertu Mozarta:

„Ktoś krzyknął *«Figaro!»* i Mozart modulując gamy zaczął wpadać w melodię z *Figara*. Potem oklaski i okrzyki «Brawo, Mozart! Brawo, Mozart!»" (V 180).

Tuż po tej relacji narrator wyraźnie podkreśla czasoprzestrzenną odmienność: „To było dawno temu w Pradze.

Teraz w nocy leżę, a Bella Dawidowicz gra jego sonatę" (V 180). „To było dawno temu" – tak się rozpoczynają legendy lub opowieści mityczne. Tyle że sięgnięcie do takiej narracyjnej topiki służy czemuś wręcz przeciwnemu: jak potwierdzi dalszy ciąg – dalsze ciągi – tej prozy, zaznaczenie różnicy czasu i miejsca staje się paradoksalną funkcją łączenia. Nie tyle więc: kiedyś Mozart, a teraz ja – ile: jego i moją historię można zestawić. Lub inaczej: ja także jestem *in illo tempore*[17].

Następnie pojawia się komentarz do słuchanego wykonania. Bohater sytuuje się w przestrzeni odbioru, wskazując przy tym obszar nieznanego: „Nie wiem, dlaczego ta płyta działa na mnie aż tak wzruszająco za każdym razem. Trochę wiem, ale tylko trochę" (V 180). Niewyjaśnialność recepcji stanowi sygnał nierozstrzygalności sensów całego tekstu, w tym jego wewnętrznych spojeń[18]. Wprawdzie układ

16/ Por. interpretację M. Łukaszuk-Piekary *„niby ja". O poezji Białoszewskiego*, Lublin 1997, s. 29-30.

17/ Por. tamże, s. 22-24. Badaczka mówi o tytułowych „równoważnych elementach" i kontekstowo je interpretuje.

18/ Zob. R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 231-233. Autor odkrywa i komentuje zasady „wewnętrznej jedności" jednej z epifanijnych próz Białoszewskiego. Konstrukcja *Pana Mozarta, Pana Bacha*... wykazuje wiele analogii; proza ta jest sylwą epifanijną.

epizodów jest logiczny i przejrzysty, niemniej idzie o zasady czy więzi funkcjonujące na wyższym (czy głębszym) poziomie znaczeniowym.

Po wątku Belli Dawidowicz (jej udział w konkursie chopinowskim, plakaty anonsujące jej późniejszy warszawski koncert, wiadomość o śmierci pianistki) wspomniane są dwa teksty o Mozarcie – opowiadanie Hessego i *Podróż pana Mozarta do Pragi*. Dalej narrator mówi o fascynacji kompozytorem, jak się okazuje, ponadkulturowej. Co ciekawe, w recepcji Mozarta istnieją nie tylko jego dzieła, ale i wytworzona została, by tak rzec, blisko spersonalizowana postać twórcy. „Więc uwielbiamy Mozarta jako Mozarta i jako pana Mozarta. Osobiście. Wyjątkowo. Od iluś pokoleń. Różni pisali, wspominają go, wskrzeszają, byleby żył dalej – jako pan – osobiście" (V 181). Bohater prozy przypomina opowiedzianą mu kiedyś anegdotę o pianiście, który, zwracając się do dziecka, nazwał siebie „panem Mozartem".

Dalej narrator mówi o „panu Mozarcie" i „panu Bachu" jako o kompozytorach zaledwie sprzed kilku lat. Tak zaskakująco krótki odcinek czasu jest alegorią odkryć nieznanych kompozycji, a w dodatkowym znaczeniu ukrytym staje się kolejnym sygnałem zbliżenia. Czasowego i międzyludzkiego: formułą „pan + nazwisko" mówimy o znajomych. Ta część prozatorskiego cyklu kończy się informacją o pochodzeniu inicjalnej anegdoty, tej o Mozarcie w Pradze. W następnym fragmencie międzyosobowe zbliżenie jest jeszcze większe, gdyż Bach występuje także jako „Tata" – bohater-narrator i Przemek przeglądają reprodukcję rękopisu *Die Kunst derFuge*, z uwagą jednego z synów kompozytora.

Po opowieści o wdowie po Mozarcie – nazywanej „panią Mozartową" – która nie zdążyła na pogrzeb męża, pojawia się jeszcze jedno przybliżające przejście: „To tak jak Reginka. Bohaterka z mojego tomiku i ze swojego życia. Sąsiadka. Nie byłem na jej pogrzebie" (V 182). Książka i czyjeś osobne życie – wszystko się łączy dzięki przenikaniu kultury i egzystencji. Relacja przechodzi w konwencję oniryczną. Bohater widzi umarłą panią Reginkę i mówi do niej. Budzi się, epizod wydaje się zamknięty, lecz pojawia się wyodrębniona graficznie – jako kolejny składnik prozy – czyjaś wypowiedź:

> – a czy pan wie, że pan żyje?
> taaak? – i bledną
>
> (V 183).

Nie jest najistotniejsze, czy to dalszy ciąg wizji, czy też to dziwne pytanie zadaje tytułowa bohaterka. Istotna jest odsłaniana przez pytanie egzystencjalna przepaść.

Kolejna cząstka prozy jest rekapitulacją wprowadzanych dotąd wątków. Najpierw wspomnienie Reginki i tego, że bardzo lubiła Mozarta. Potem sąd Bogusia o niezmienności rejestracji płytowej, jej swoistej martwocie. Żeby to jednak nie zakwestionowało roli (zindywidualizowanej) recepcji, idei w dziele Białoszewskiego niezbywalnej, bohater wpływa na niezmienność. Tak: słucha płyty Belli Dawidowicz raz jeszcze, ale „z pewną odmianą, niespodzianą, bo odezwał się ten ptak, fujarkowy, przedświtowy, z mojej topoli między baziami" (V184). Stały charakter nagrania wcale nie wyklucza zmienności – odbiorczej – kolejnych odtworzeń. Nastę-

puje tajemniczy, fragmentaryczny wielogłos, powtarzający, podsumowujący i parafrazujący.

Przypadająca teraz najkrótsza – i paralelna w stosunku do przytoczonego czyjegoś pytania i pełnej lęku odpowiedzi bohatera – cząstka jest sygnałem dystansu: „no tak, i dałbym się nabrać. Przecież umrę. I też – no -" (V 184). Z tym że elipsa otwiera dwa rozwiązania; negatywne (śmierć oznacza definitywny koniec) bądź afirmatywne: jakoś będę nadal – będzie mnie nadal – tak jak te trzy zmarłe postaci w tytule, występujące tam na równych prawach ze mną jeszcze żywym. Jest więc projekcja zawieszająca tę, nieprzekraczalną przecież, odmienność.

Negujący dystans i afirmatywność. W te strony kierują dwie ostatnie cząstki. Więc anegdota tym razem o niechęci do Mozarta, a zaraz potem:

> Pani Bella skończyła na bis.
> – Brawo pan Mozart!
> Ktoś krzyknął „*Figaro!*" i pan Mozart zaczął.
> (V 184)

Opowieść, wracając do swego początku, zatacza koło. Więc i Białoszewski ma swoje Wieczne Teraz, tyle że zmienne. Każdy powrót jest inny, w tym wypadku bliższy: to już nie Mozart czy Bella Dawidowicz znani za pośrednictwem kultury, lecz jednocześnie przez tę mediację (ode mnie) oddzieleni, lecz (moi) znajomi, pani Bella, pan Mozart.

Indywidualne doświadczanie muzyki w przestrzeni egzystencjalnej jest o wiele ważniejsze i bardziej złożone niż funkcjonowanie recepcji w pewnego typu interakcjach. Między muzycznym a społecznym najczęściej powstaje konflikt. Głośne słuchanie płyt bywa więc dźwiękową barierą, mającą chronić przed sygnałami ingerujących gości. Kołchoźnik w sanatoryjnym pokoju czy tranzystorowe radio pacjenta ze szpitalnej sali są realnym zagrożeniem. Jednakże społeczne z muzycznym mogą współtworzyć skontrastowaną harmonię, jak w cyklu poetyckim *Lecenie mszą*, z tomu zatytułowanego jednak *Odczepić się*.

Trudno zresztą, aby u Bialoszewskiego rzecz nie sprowadzała się do „ja". „No i tak leżę. Jest mgła. Noc. Pięknie. Balkonowo... Nastawiam. Płyty. Siebie. Pisać – nie pisać?" (*Złoniedziałek*; *Donosy rzeczywistości*; IV 207). Między muzycznym a indywidualnym jest płynne przejście, jak sugeruje funkcjonalne rozerwanie i synteza dwóch frazeologizmów, posiadających identyczny czasownik. Najpierw jest wprawdzie muzyka (nastawianie płyty), lecz po to, by znów zacząć od „ja".

Magdalena RABIZO-BIREK

Młodej poezji lat dziewięćdziesiątych liryki zaangażowane[1]

Twierdzenie, że poeci polscy urodzeni po roku 1960, wkraczający w życie literackie w momencie odzyskania przez Polskę suwerenności, zakwestionowali i odrzucili przede wszystkim wzorzec liryki zaangażowanej, zakorzenionej w paradygmacie romantycznego rodowodu jedności słowa i czynu, że definitywnie pożegnali jedną z dominujących w dwudziestym wieku postaw poetyckich, a mianowicie strategię agitatora[2]– wydaje się być niekwestionowanym aksjomatem, przyjętym przez krytyków i badaczy literatury. Właściwie jednym z niewielu „pewników", a zarazem miejsc wspólnych w zróżnicowanym, wielogłosowym dyskursie poetyckim tego pokolenia. Innymi, powtarzającymi się w próbach jego opisu kategoriami są: prywatność, intymność, kolokwializm i opisowość.

Przytoczę dwa – jak mi się wydaje – reprezentatywne głosy na ten temat.

Mieczysław Orski w ważnym eseju *Poeci z oślich ław „Umarłej klasy"* pisał przed kilku laty:

> Główna opcja [...] [młodoliterackich środowisk], wyrażała się w dążeniu, by otaczający jednostkę świat sprowadzić do przyswajalnych i akceptowalnych wymiarów, by wyłuskać go z „oprawy" struktur ideowo-pragmatycznych, wyłączyć z przestrzeni społecznej zdominowanej przez ideologie, a także przez symbolikę patriotyczną, tyrtejską, martyrologiczną etc. Tracił swą skuteczność pobudzania serc i wyobraźni zespół –

1/ Tekst wygłoszony na sesji „Literatura polska ostatniej dekady (1990-2000)", która odbyła się 13-16 marca 2001 na Uniwersytecie Łódzkim. Z niejasnych przyczyn (redaktorzy tłumaczą się zagubieniem czy też zapomnieniem) nie znalazł się w wydanej przez wydawnictwo Zielona Sowa dwutomowej edycji *Literatura 1990-2000.*

2/ Por. typologię postaw w polskiej liryce zaproponowaną przez Edwarda Balcerzana w książce *Poezja polska w latach 1939-1965. Strategie liryczne, cz.1*, Warszawa 1984, s. 139-189.

jak określiła go Maria Janion – „fantazmatów romantycznych". Podmiot wierszy przestał występować w funkcji obywatela czy działacza; realnie oceniał teraz i przyjmował swą nową rolę samotnej jednostki zagubionej w labiryntach cywilizacji, nie umiejącej przyjąć czy nawet rozszyfrować zasad nowoczesnej umowy społecznej, jednostki poszukującej własnej tożsamości, borykającej się z wyzwaniami dnia powszedniego, pragnącej zapewnić sobie prawo do głoszenia swojej prywatnej prawdy i w tym prawie znajdującej powody do chwały. Z negacją socjosfery wiązała się zatem dość bezkrytyczna, a czasem ekshibicjonistyczna promocja psychosfery, czyli po prostu żywiołowego, zaborczego, lirycznego „ja" Marcina Swietlickiego, Jacka Podsiadły, Marcina Barana i wielu rówieśników.[3]

Ta diagnoza nie została w ciągu ostatnich lat zasadniczo zweryfikowana czy zakwestionowana, o czym świadczy wypowiedź czołowego krytyka pokolenia, dokonującego – z perspektywy minionej dekady – bilansu jego poetyckich dokonań. Karol Maliszewski, który własną oryginalną twórczością potwierdza prawdziwość głoszonych przez siebie tez, napisał:

[...] podważono nie tylko model wiersza „kombatanckiego", społecznie zaangażowanego, szczególnie w jego odmianie „stanowo-wojennej". W niektórych wierszach [...] można znaleźć immanentną polemikę z klasycznym [...] modelem poetyckiego mówienia, z normą lirycznej nadwartości. Usiłowano stworzyć i w pewnym sensie stworzono poezję płaską, celowo i prowokacyjnie banalną, rozmyślnie rozmytą, podsuwającą wzory typowych dla nowego pokolenia reakcji, ocen, interpretacji rzeczywistości. Z tego tygla kolokwializmu i banalizmu wyłonił się nowy wiersz, światło dzienne ujrzała nowa norma – której początki, bardzo dalekie echa, mają coś z wczesnoskamandryckiej i futurystycznej kolokwialności, ale jeszcze bardziej są zanurzone w abnegackiej i outsiderskiej postawie tzw. „spornych postaci literatury polskiej" typu Bursa, Czycz, Stachura i Wojaczek.[4]

Poeta i krytyk jest jednakże autorem spełniającego wszelkie kryteria zaangażowania, iście pokoleniowego liryku *Będę przebywał jeszcze wtedy w Polsce*. Kolejna lektura tego utworu stała się bezpośrednią inspiracją do zajęcia się przeze mnie wybranym tematem. Wiersz, opatrzony znaczącą, bo nawiązującą do terminu pierwszych wolnych wyborów datą „30.05.1989", jest z wielu powodów bardzo znamienny dla przemian ujęcia tematyki patriotycznej w poezji młodej generacji. Opublikowany w tomie wierszy wybranych Maliszewskiego pt. *Rocznik sześćdziesiąty grzebie w papierach* (Warszawa 1996) jest często zamieszczany w pokoleniowych antologiach (m.in. w kolejnych wydaniach *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 r. Wypisy*, wybór i oprac. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga). W *Antologii nowej poezji polskiej 1990-1999* Romana Honeta i Mariusza Czyżowskiego do tekstu wiersza wkradł się charakterystyczny błąd literowy – zmiana daty jego powstania na rok 1985, co niechcący pogłębiło wagę zawartego w nim proroc-

3/ M. Orski *Poeci z...*, „Odra" 1996 nr 6, s. 67.

4/ K. Maliszewski *Ja tylko o polskiej poezji; bo nie oglądam niemieckiej telewizji*, „Fraza" 2000 nr 4, s. 207.

twa. Bowiem poeta, wzorem wielu twórców stanu wojennego, nawiązał do idiomu romantycznego. Uczynił to jednak z dużą dawką autoironii, przewrotnie parafrazując Norwidową frazę wraz z jej charakterystycznym rozstrzeleniem:

[...] Będę w małym miasteczku
które kiedyś czeskie niemieckie
teraz polskie poetyckie
obrabiane słowem jak d y j a m e n t lśni

W cytowanym zdaniu zdystansował się także do obowiązkowego w ciężkich dla narodu czasach „polonocentryzmu". Innym pokoleniowym rysem tego liryku było piorunujące zmieszanie tematu „wysokiego" z „niskim", „obywatelskiego" z „prywatnym", „wewnątrzpoetyckiego" z „ogólnonarodowym" i „uniwersalnym". Poeta nawiązał do wzniosłej formy improwizacji – „wielkiej" uniesieniem i natchnieniem, choć „małej" tak rozmiarami, jak i materią, zaczerpniętą z codzienności. Oto końcowy fragment tej wieszczby końca wieku, niepozbawionej, charakterystycznych dla romantycznych wzorców tego gatunku, wątków prometejskich, mesjańskich i tyrtejskich:

I Polska będzie rozbita na pięć
sześć wolnych republik
ja wśród śląskich poetów będę niczym
Anioł i żona mnie opuści
z kimś normalnym kto potrafi wyżywić rodzinę
i ma w sobie czułość nie zmarnowaną
przez dziesiątki wierszy a ja będę wtedy
jeszcze mniejszy bo chory na chorobę
nie oznakowaną kryptonimem chorobę
która zbawi świat cywilizację zetrze
i zacznie sposobić nowego człowieka
Będę przebywał jeszcze wtedy w Polsce
Wiersze głosząc na wiecach w przejściach
Podziemnych na wysypiskach śmieci
w schroniskach dla zwierząt
lecz klatki będą wypełnione ludźmi
Będę przebywał jeszcze wtedy w Polsce.

Przy zauważalnej zmianie sposobu artykułowania problematyki obywatelskiej, lektura tego i wielu innych tekstów poetów urodzonych po roku 1960 uświadamia, że trzeba jednak zweryfikować prawdziwość autorytatywnych sądów, formułowanych zarówno przez obserwatorów życia literackiego, jak i samych twórców. Nie przestali się oni wypowiadać na tematy społeczne, polityczne, narodowe. Czynią to jednak w odmienny sposób: przede wszystkim dokonując Nietzscheańskiego gestu „przewartościowania wartości", postępując drogą od negacji i kontestacji, przez rozpoznanie ku rekonstrukcji sfery ponadindywidualnych idei. Do takich wnio-

sków prowadzi prześledzenie stosunku do niezmiernie ważnego w polskiej literaturze tematu ojczyzny.

Z uproszczonymi sądami krytyków polemizował już w roku 1996 Tomasz Majeran. Pisał we wstępie do małej antologii liryki „zaangażowanej" młodych, którą zaprezentował na łamach „Odry":

> Mówić o całkowitej „negacji socjosfery" mogą jedynie ci, którym cezura myli się z cenzurą, a przełom z przerzutnią. Znajdziemy bowiem w tej poezji wiersze, które często w sposób bardzo wyrafinowany zapisały dokonujące się pod koniec XX wieku w Polsce i na świecie zmiany. [...] utwory te należą (statystycznie przynajmniej) do wyjątków, sądzę jednak, że to one właśnie oddają całą złożoność okresu przełomu [...].[5]

Podobne założenia patronowały Pawłowi Duninowi-Wąsowiczowi – współautorowi wspomnianej już, głośnej antologii *Macie swoich poetów*, w której znalazło się wiele wierszy wyraziście prezentujących postawy pokoleniowe wobec fundamentalnych zagadnień polskiej tradycji i współczesności. Krytyk opublikował pod koniec roku 2000 broszurę pod tytułem *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu" wobec rzeczywistości III RP.* Jest ona cennym przewodnikiem po różnych „zaangażowanych" wątkach poezji i prozy autorów „urodzonych w latach 1960-1969". Redaktora „Lampy i Iskry Bożej" zirytował bowiem uproszczony osąd najnowszej literatury polskiej dokonany przez niemieckiego krytyka Marcela Reicha-Ranickiego. Warta weryfikacji jest – zamieszczona w publikacji – uwaga (oparta ponoć na badaniach statystycznych, to jest procentowym udziale poszukiwanej tematyki w poszczególnych tomikach poetyckich), że po okresie intensywnego nicowania polskich mitów i tradycji oraz wypowiadania się poetów na aktualne tematy, co miało miejsce w liryce przełomu – mniej więcej do połowy lat dziewięćdziesiątych, nastąpił okres stagnacji. W tomikach autorów młodszych o dekadę problematyka ta należy do rzadkości. Oazą lirycznego (rymowanego) zaangażowania pozostały – według Dunina-Wąsowicza – jedynie teksty piosenek rockowych. Znamienne jest jednak, że są tworzone głównie przez autorów należących do tego samego pokolenia – urodzonych w latach sześćdziesiątych – na przykład Kazika Staszewskiego, Muńka Staszczyka, Maćka Maleńczuka, Pawła Klaata czy Krzysztofa Skibę.

Inną bowiem – bardziej intymną przyczyną podjęcia przeze mnie tego tematu, było przekonanie, że generacja, do której należę – była od wczesnej młodości, i pozostaje mimo wszystko po dziś dzień, „bardzo zaangażowana" w problemy współczesności oraz że jest nieuleczalnie zainfekowana chorobą polskości. Jest to bowiem pokolenie wychowane w PRL-u, ale w zasadzie od wczesnej młodości nie mające żadnych złudzeń co do natury komunizmu, odrzucające wszelkie jego instytucje (partię, wojsko, szkołę), pielęgnujące marzenie o wolnej Polsce. Silnie promieniowały na nie różne zjawiska kontrkultury, na przykład kult sztuki jako oazy wolności i miejsca egzystencjalnego spełnienia, bunt przeciw narzucanym regułom i społecznej schizofrenii, także przeciw rodzinie, zwłaszcza gdy – co zda-

---

5/ T. Majeran *„Tym razem obędzie się bez ofiar". Fragment antologii*, „Odra" 1996 nr 6, s. 76.

rzalo się wówczas często – była ona miejscem ideologicznej opresji, ponieważ rodzice byli gorliwymi funkcjonariuszami systemu. Wobec słabej dostępności współczesnej literatury opozycyjnej spod znaku Nowej Fali pokolenie to przyjmowało język poezji romantycznej i podsuwane przezeń postawy za wzory oporu, buntu i niezgody, rozważało – za poległymi poetami Warszawy – problem jedności słowa i czynu.

W twórczości urodzonych po roku 1960 daje się zauważyć, wyrażony w bardzo dramatyczny sposób, rozpad narodowych mitów i zmierzch kulturowego paradygmatu. Kiedy spogląda się na czas przełomu i ocenia padające wówczas w wierszach i w programach literackich buntownicze, rewolucyjne proklamacje i prześmiewcze gesty, „szarganie świętości", palinodie, „tryumfalne zaprzeczenia"[6], odnosi się wrażenie, że bardziej niźli brak zaangażowania, wyrażają one frustrację i rozczarowanie oraz poczucie bycia oszukanymi i zdradzonymi. Doznania te miały złożone przyczyny. Na przykład rzadko ujawniane i może naiwne przekonanie, iż małoduszność, asekuracyjność, konformizm ówczesnej opozycji lub po prostu niezwykła skuteczność organizatorów stanu wojennego, odebrała temu pokoleniu młodzieży, wychowanemu wedle odrzuconych przez nią następnie całkiem romantycznych paradygmatów, szansę heroicznego czynu i bohaterskiego spełnienia patriotycznego obowiązku. Dane zaś im było obserwować, dokonane przez współziomków – odwołujących się zresztą do tej samej patriotycznej frazeologii – upokorzenie narodu, rozłożoną na lata agonię solidarnościowego zrywu, kostniejącego i dewaluującego się w rytuałach protestu. Antidotum – choć przecież nie dla wszystkich – stała się Pomarańczowa Alternatywa – rewolucja śmiechu, demaskująca absurdy i frazesy „wojny domowej".

W wielu pozostała jednak bezsilna wściekłość i niewykorzystana wewnętrzna energia. Poczucie zdrady potęgował, odbywający się wraz z nadejściem Okrągłego

---

6/ Trzeba w tym miejscu przypomnieć programową puentę wiersza Marcina Świetlickiego *Polska*:

– wydaje im się, że mają swojego poetę.
A ja odczekuję ironiczną, gorzką
chwilę, krzywię się
i tryumfalnie zaprzeczam.
(*Zimne kraje*, Warszawa–Kraków 1992)

Potwierdzeniem tezy o przemianach w podejściu do problematyki jest palinodia tego utworu w wierszu *Polska 2*:

I kiedy, mimo wszystko, wzięli mnie za swojego
poetę.
I kiedy, zamiast odczekać ironiczną gorzką
chwilę
i tryumfalnie zaprzeczyć – stanąłem
w tym ordynarnym świetle, mrużąc oczy.
I kiedy
(tego nie wypowiem, ale to jest,
jest!)
(*Zimne kraje 2*, Kraków 1995, s. 63)

Stołu, ekspresowy odjazd mitów, etosów, kompromitacja kolejnych, dochodzących do władzy narodowych Koryfeuszy i Prometeuszy, poczucie zmierzchu formacji kulturowej, reguł życia i ideałów, w których ich wychowano. Uczucia te wzmagała krytyczna obserwacja drapieżnych form wczesnego kapitalizmu, ekspansja kultury masowej, detronizacja artystów i intelektualistów z funkcji przewodników narodu, ich pośpieszna pauperyzacja i utrata prestiżu. Opuszczone przez elitę miejsca zajmowali w błyskawicznym tempie politycy i politykierzy, biznesmeni i aferzyści, spece od reklamy i cudowni uzdrowiciele zbolałych dusz narodu.

Frustracje oszukanych i zdradzonych wyrażały wówczas w liryce dosadne wulgaryzmy, które były nie tyle przejawem niszczącej agresji, co bólu, o jaki przyprawić może niespodziewany cios zadany przez kogoś lub coś najbardziej ukochanego. Proponuję lekturę w takiej właśnie perspektywie najbardziej obrazoburczych liryków tego czasu: wiersza *...ska* Marcina Swietlickiego i *Kopniaka w dupę dla Maćka Chełmickiego* Darka Foksa. Jednak w sposób najbardziej czytelny uczucia te przedstawił Stanisław Dłuski w utworze *Ślepcy z Rzeszowa*, dedykowanym kolegom z poetyckiej grupy „Draga". Stanowi on poetycką ilustrację efektownej formuły o „zdradzeniu przez kulturę" autorstwa jednego z członków grupy – Andrzeja Topczyja[7], którą upowszechnił Mieczysław Orski w cytowanym wcześniej eseju. Przytoczę krótki liryk autora *Starego domu* w całości:

Jesteśmy zrozpaczonymi i
wkurwionymi Syzyfami
bez góry bez kamienia
zapomnieliśmy o pachnących
ustach Eurydyki wygnani
z wyobraźni Abrahama
z diabłem bezradności
„tańczymy kankana
na wulkanie" nieba
które wschodzi nad grobami
naszych ojców[8]

Podobną charakterystykę przedstawicieli swego pokolenia daje Ewa Sonnenberg w wierszu o przydługim tytule *Z okazji spotkania polonisty i trochę poety lokatora mieszkania z widokiem na Wieżę Eiffla*. Warto zauważyć, że tak tematyka utworu, jak i stylistyka tytułu wyraźnie odsyła do liryki Norwida. Po ponad stu latach, dumająca na paryskim bruku, polska poetka nawiązuje do, podjętego przez autora

7/ Teza padła w dyskusji pokoleniowej zatytułowanej *Ślepcy pod słońcem?* (oprac. S. Dłuski, „Fraza" 1995 nr 10, s. 112), w której obok Dłuskiego i Topczyja uczestniczyli poeci: Mariusz Kalandyk, Grzegorz Kociuba i Rafał Rżany. Próbowali podsumować własny stan ducha i kondycję młodej liryki.

8/ S. Dłuski *Dom i świat*, Warszawa 1998, s. 84.

Ostatniego despotyzmu, tematu pozbawiającej złudzeń konfrontacji Polaków (i polskości) z Zachodem. Akcentuje rozpad innego, pokoleniowego mitu – o mitycznych skarbach mądrości i piękna, które miałyby na nas czekać w nieosiągalnym przez lata (i nadmiernie idealizowanym) Wolnym Świecie. Oto obszerne fragmenty wiersza:

> Co jesteśmy warci my romantyczni więźniowie betonu
> niechciane dzieci z kompleksem edypa i polskości
> z litanią żalu do życia: nasze powyciągane płaszcze
> niepełne kalendarze przytępione języki połamane paznokcie
> zużyte katechizmy brudne chusteczki do nosa
>
> rycerze lat dziewięćdziesiątych z niemodnym
> wyrazem twarzy delikatną pajęczyną zmarszczek
> niewolnicy podróży w głąb Europy jałowych spowiedzi
> stolic idei bez życia bez iskry fantazji [...]
>
> paskudnie oszukani z nieważnym tętnem pod koszulą
> podtrzymywani na duchu pseudosztuczką tulaczo-kawiarniani
> na jeden i ten sam temat w poszukiwaniu siebie
> poklepywani strugami deszczu porzuceni bezdomni
> na obczyźnie przysiąg z dnia na dzień[9]

Postawa zaangażowania[10], którą utożsamiam z etyczną czujnością, wrażliwym reagowaniem na wydarzenia, zajmowaniem wobec nich wyrazistego stanowiska, problematyzowaniem otaczającej rzeczywistości, łączy ze sobą poetów preferujących odmienne wzorce liryki. Świetlicki to czołowy „o'harysta", Foks – „neodadaista", Dłuski zaś jest wpisywany do nurtu klasycystycznego.

Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński – autorzy *Literatury polskiej 1976-1998* nazwą Świetlickiego paradoksalnym mianem „outsidera zaangażowanego"[11]. Jak nikt inny potrafi wymyślać zwięzłe, zapadające w pamięć, symboliczne formuły, określające samopoczucie i sytuację swego pokolenia, by wspomnieć słynne „zimne kraje", „niczego o mnie nie ma w Konstytucji", „analfabeci piszą Konstytucję dla mnie", „Psy osaczają./ Rozpoznaję niektóre z nich" i przede wszystkim deklarację etycznej czujności i wrażliwości:

9/ Cyt. za R. Honet, M. Czyżowski *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999*, Kraków 2000, s. 273-274.

10/ Chciałabym wykluczyć wszelkie skojarzenia słowa „zaangażowanie" z pożądanym przez peerelowskich „inżynierów dusz" wzorcem sztuki propagandowej. Pojęcia liryka zaangażowana (z nutą ironii) używam jako synonimu poezji obywatelskiej – nurtu obecnego w literaturze polskiej od czasów renesansu.

11/ P. Czapliński, P. Śliwiński *Literatura polska 1976-1998*, Kraków 1999, s. 297.

[...] Czasem
czuję się chory pisząc prawdę, widząc
kłamstwa na ziemi i na niebie, mając
jedynie siebie do obrony.[12]

Darek Foks jest prześmiewcą, kpiarzem, ale wystarczy prześledzić tytuły jego utworów (obok programowego *Kopniaka...*, na przykład *Tłumacząc „Pana Tadeusza" na bułgarski*, *Haiku Birkenau* czy też *Orcia*), by znaleźć się w sytuacji niezbyt wygodnego uwięzienia w dobrze znanym uniwersum polskości. Autor *Pizzy weselnej* wziął sobie do serca przykazanie Gombrowicza i chce wybawić Polaków od krępującego ich garbu tradycji.

Nieco inaczej przedstawia się sytuacja Stanisława Dłuskiego. W jego twórczości odnaleźć można swoiste skamienieliny postromantyzmu – tradycyjne ujęcia tematyki martyrologicznej (na przykład w wierszu *Władysław Sebyła*[13]). Mógłby być – jak nazwał go w zamieszczonej przed kilku laty w „Nowym Nurcie" polemice Krzysztof Varga – prowincjonalnym proboszczem[14]; opiewa bowiem, choć należy raczej powiedzieć, że opłakuje, utratę fundamentalnych wartości: dobra, piękna i prawdy. Znamieniem czasów pozostaje w jego liryce problematyzowanie przyjętej strategii lirycznej, które wyraża się spotęgowaną autoironią, szeregiem samokrytyk i oskarżeń, wskazujących na anachroniczność reprezentowanej postawy. Na przykład taka oto eksklamacja otwiera jego tomik *Samotny zielony krawat*:

Lirników dębowieckich,
takich jak ja, żałośnie,
nieodwracalnie
naiwnych bocianów,
winno się wieszać na
sznurze od bielizny,
żeby dzwonili na wietrze [...][15]

Z punktu widzenia interesującej mnie problematyki znamienne jest nadanie przez autora wierszowi *Akrostych żałobny*[16] nadtytułu *Z wierszy „zaangażowanych"* (charakterystyczne jest wzięcie ostatniego słowa w cudzysłów). Liryk jest subtelny, opowiada w sposób „ściszony aż o ćmę wyobraźni" o czyjejś śmierci, porównywa-

12/ Cytaty pochodzą z wierszy Marcina Świetlickiego (w kolejności): *Le gusta este gardin?* (z tomu *Zimne kraje*, Warszawa–Kraków 1992), *Zimny papieros*, *Pułapka*, (*** *Wszystko przychodzi powoli...*) (z tomu *Zimne kraje 2*, Kraków 1995).

13/ S. Dłuski *Samotny, zielony krawat*, Warszawa 2001, s. 39.

14/ K. Varga *Trochu smiszno, trochu straszno*, „Nowy Nurt"1995 nr 18, s. 1-2.

15/ S. Dłuski *Lirnik dębowiecki*, w: tegoż *Samotny, zielony krawat...*, s. 7. W tomiku znalazł się jeszcze wiersz zatytułowany *Ty kanalio, ty poeto* (s. 50).

16/ „Fraza" 1997 nr 3, s. 178.

nej do opadnięcia liścia „razem z jesienią". Dopiero przypis pod tekstem (wyraźnie „ponowoczesna" cecha twórczości tego uczonego poety, inkrustującego swoje utwory nadmierną ilością cytatów) informuje czytelnika, że upamiętnia on trzynastą rocznicę śmierci księdza Jerzego Popiełuszki, a ponadto, że powstawał i przemieniał się w latach 1984-1997. W ostatnim tomie poety gestem swoistego zdystansowania się, wzięcia w cudzysłów lirycznego zaangażowania, patetyczności i publicystyczności niektórych tekstów, jest zebranie ich w części, opatrzonej znaczącym tytułem *Słowo i czyn*[17].

Metamorfozy ojczyzny

1. ...*ska*

Rozważania o wizerunku ojczyzny w młodej poezji lat dziewięćdziesiątych rozpocznę od przywołanego już wiersza Marcina Swietlickiego ...*ska*. W pierwszych strofach podmiot liryczny zapytywał ironicznie (może sam siebie?):

> Dlaczego Twój niepokój tak obraca się wokół
> wyrazów: niepodległość, wolność,
> równość, braterstwo, Polska od morza do morza, [...]
>
> Czy nie wiedziałeś, że są to małe wyrazy?
> Czy nie wiedziałeś, że są to wyrazy najmniejsze?
> Dlaczego właśnie o nie
> zahacza twój język?

Utwór ten interpretuje się powszechnie jako krańcowy wyraz negacji. Ale czego właściwie? Zespołu patriotycznych idei i obsesji, nazywanych przez poetę w innym, programowym tekście „wodnistymi substytutami krwi" (*Dla Jana Polkowskiego*) czy też może raczej, używanych w nadmiarze, a przez to pustych, pozbawionych desygnatów słów, nazwanych pogardliwie „wyrazami najmniejszymi"? Bardziej intrygująca wydaje się być ostatnia strofa, odnosząca się wprost do zawoalowanej, tytułowej bohaterki wiersza. Wykropkowaniem w tekście sygnalizuje się zazwyczaj to, co w polszczyźnie potocznie określa się mianem „wyrazów", czyli wulgaryzmy. Tytuł wiersza przez żeńską końcówkę kojarzy się niebezpiecznie z niewypowiadanym w dobrym towarzystwie słowem na „k"[18]. Puenta podkreśla, że poecie chodziło o takie właśnie skojarzenia:

> Czy nie wiedziałeś, że tym wszystkim rządzi
> ta szczupła dziwka? ta, którą kochasz, a raczej masz na nią ochotę,
> która wybiera sobie tego, którego akurat

17/ S. Dłuski *Samotny, zielony krawat...*, s. 35-44.

18/ W czasie dyskusji nad tekstem Magdalena Miszczak zauważyła, że słowo „...ska" oznacza także piosenkę w rytmie reggae oraz, że utwór jest w ten właśnie sposób wykonywany przez zespół „Świetliki".

ty nienawidzisz, który się znęca nad nią i wbija w nią gwoździe.
Przez nią siedzisz w więzieniu, przez nią jesteś głodny.[19]

Świetlicki kreuje wizerunek odrzuconego kochanka. Kochanka Polski, bo to jej imię pseudonimuje w tytule. Odwołuje się zatem przewrotnie do alegorycznego wizerunku ojczyzny jako kobiety. W tradycji europejskiej to właśnie postacie kobiece symbolizowały miasta, rzeki i państwa. Ponoć dlatego, że w kulturze Europy kobieta jest bardziej nieokreślona od mężczyzny, a przez to można z nią wiązać więcej znaczeń. W Polsce czasów niewoli, gdy rodził się romantyczny paradygmat, Polonia była przedstawiana jako kobieta nieszczęśliwa, cierpiąca i zmęczona. Maria Janion komentując wystawę, przedstawiającą malarskie wizje Polski od romantyzmu po współczesność, powiedziała: „Mamy tu rozległy repertuar ujęć tego nieszczęścia, polegającego na zniewoleniu, spychaniu do grobu, czekaniu na egzekucję i nieopisanym zupełnie cierpieniu..."[20].

Wśród tych wyobrażeń znajduje się także wizerunek Polonii ukrzyżowanej na podobieństwo Chrystusa i do takiego obrazu nawiązuje Świetlicki.

Autorka *Gorączki romantycznej* zwraca uwagę, że alegoryczne przedstawienia Polski podlegają we współczesnej sztuce daleko idącemu skomplikowaniu i wyrafinowaniu; zaleca też refleksję nad tymi przetworzeniami. Właśnie z takim podskórnym falowaniem znaczeń mamy do czynienia w wierszu krakowskiego poety. Można je wytłumaczyć gwałtownym pomieszaniem uczuć, o jakie przyprawia dzisiaj obcowanie z różnymi wcieleniami ojczyzny. Kamieniem milowym w przemianach wizerunku Polonii było malarstwo Jacka Malczewskiego, który nasycił je niepokojącym erotyzmem i skojarzył z alegorycznymi wizerunkami Śmierci. *Patria* i *Thanatos* występują w jego obrazach jako młode, ponętne kobiety. Malarz zestawia je ze sobą przez, znamionujące ducha epoki, przeświadczenie o pokrewieństwie czy też ścisłym spleceniu woli życia i pędu do autodestrukcji. Modernistyczne wyobrażenie miłości ma wymiar fatalistyczny. Także miłość do ojczyzny znajduje swe najwyższe spełnienie w ofierze złożonej z życia w walce o jej oswobodzenie. „Chuda dziwka" z wiersza Świetlickiego zawiera w sobie nie tylko karykaturalne wyobrażenie ideału współczesnej urody kobiecej, ale i odprysk postawionego przez Malczewskiego znaku równości między miłością do ojczyzny a cierpieniem i śmiercią, która wieńczy patriotyczne oddanie.

Dla poety symboliczna Polska nie jest już, jak dla jednego z przywódców powstania warszawskiego, „przedmiotem prawdziwego kultu". Przestała być ukochaną „matką, królową czy niewinną dziewczyną"[21]. Jest natomiast modelową

19/ M. Świetlicki *Zimne kraje 2*, Kraków 1995, s. 13.

20/ *Logo „Polonia". Rozmowa z Małgorzatą Baranowską* w: M. Janion *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 38.

21/ Jeden z przywódców powstania warszawskiego powiedział w rozmowie z francuskim dziennikarzem: „Polska była dla nas przedmiotem prawdziwego kultu. Kochaliśmy ją bardziej, niż gdyby była tylko krajem; raczej jak matkę, jak królową, jak niewinną dziewczynę". Cyt. za esejem T. Todorova *Skazani na heroizm*, przel. P. Sawicka, „Gazeta Wyborcza" 1998 nr 91, s. 9.

femme fatale, polską Carmen podobną do bohaterek filmów Pasikowskiego. Przekładanie tego obrazu na język dyskursywny jest zajęciem niewdzięcznym; trzeba bowiem powiedzieć, że ciało tej symbolicznej kobiety jest ciałem całego narodu, składają się nań zatem jego cnoty i występki, przybierające od końca osiemnastego wieku formę symetrycznych par wierności i zdrady: Tadeusz Rejtan – Szczęsny Potocki, Romuald Traugutt – Aleksander Wielopolski etc. Nie wspominając już o uwiecznionej w dramacie Wyspiańskiego kochance i żonie znienawidzonego najeźdźcy księcia Konstantego – Joannie. Pary powielają się po dziś dzień, z tym, że bohaterowie na oczach gawiedzi zamieniają się rolami. Nie zmienia się tylko charakter patriotycznego afektu i doznawany z jego powodu ból oraz rozczarowanie.

Paweł Dunin-Wąsowicz zauważa w cytowanej książce: „[...] słowo «Polska» pojawiało się w młodej poezji początku lat 90. całkiem często"[22]. Jego wykładnie jednak znacznie odbiegały od dotychczasowych. Wyraziło się to między innymi w napięciu między ewokującym tradycyjne znaczenia tytułem a będącym z nim w kontraście lub polemice tekstem liryku. Na przykład w innym wierszu Świetlickiego zatytułowanym *Polska* obraz ojczyzny składał się z – jak napisał krytyk – „sumy bardzo osobistych przeżyć z życia prywatnego"[23]. Innym, intrygującym przykładem jest opatrzony identycznym tytułem utwór Norberta Kuleszy:

Polska
byliśmy skacowani i głodni
Jezus piekł właśnie drożdżowe ciasto
powiedział
kto z was jest bez grzechu niech bierze widelec i je

postawił ciasto na obrusie
do dziś wszyscy siedzimy zaślinieni
nad czerstwą już babką[24]

Utwór utrzymany jest w, wyróżniającej twórczość tego autora, formie krótkiego, przewrotnego apokryfu. Poeta nawiązał do dwóch ewangelicznych opowieści: o Kobiecie Cudzołożnej i Ostatniej Wieczerzy. Sparafrazował sławne wypowiedzi Chrystusa, puentujące te epizody: „Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci na nią kamień" (J, 8-7) oraz „Bierzcie i jedzcie, to jest Ciało moje" (Mt, 26-26). W tej parodystycznej przypowieści zawarty został opis stanu, w jakim znaleźli się Polacy po odzyskaniu niepodległości. A jest to poczucie niezaspokojenia pragnień i oczekiwań, wiązanych z odzyskaniem niepodległości i przywróceniem demokra-

22/ P. Dunin-Wąsowicz *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu" wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000, s. 15.

23/ Tamże, s. 16.

24/ „Fraza" 1996 nr 13, s. 134. W tomiku Kuleszy *Bogowie śpią na rusztowaniach* (Warszawa 1996) wiersz ten został ogłoszony bez dodającego mu pikanterii, ale też może, według autora, upraszczającego sensy, tytułu.

cji, przede wszystkim tych najpospolitszych – materialnych. Wolna Polska miała być cudownym panaceum na wszystkie głody, tak duszy, jak i ciała. Ale nie można spożywać owoców wolności, bo, wedle poety, nie jesteśmy ich godni. Kulesza przedstawił Polaków jako grzeszników i biedaków – ludzi takich samych, jak ci, którzy przed wiekami słuchali słów Jezusa i cieszyli się z cudownego rozmnożenia chleba, ryb i wina. Jest w tym prościutkim utworze pewien intrygujący trop. Polska pojawia się w nim jako apetyczne, drożdżowe ciasto, stworzone przez Boga. Próba zaspokojenia nim materialnego głodu napotyka na podwójną barierę: czystości i cudowności. Ponieważ „ciasto" Polski (materia, z której utkany jest mit ojczyzny) nie jest z tego świata.

Młodzi poeci wyrażają powszechne rozczarowanie kształtem Odrodzonej, jej kaleką materializacją. Żegnają się z wielkim mitem, który przestaje być potrzebny, ponieważ jest nieadekwatny. Polska jest i nie jest. Albo inaczej: są dwie Polski. Ta konkretna, która przyoblekła się po 1989 roku w postać groźnej i groteskowej instytucji Państwa „z orłem w koronie prezydentem/ dwuizbowym sejmem"[25], któremu co najwyżej przysługuje słowo ...*ska* lub anagram *Asklop*. Wszelkie zagrożenia z jego strony znakomicie wyraził Marcin Świetlicki w wierszu bez tytułu, którego kolejne strofy otwiera anafora „Państwo"[26]. Jest ono po pierwsze „coraz mniejsze i mniejsze", złożone z sumy różnych przypadkowych, pokawałkowanych przestrzeni. Po drugie składają się nań „głupoty szeptane kobiecie w łóżku", które jednak mają właściwość „zakorzeniania się, jednoczenia i kupowania sztandaru". W ten karykaturalny sposób poeta przedstawia przyziemną genezę i motywy działania członków partii politycznych, którzy rządzą krajem (jakże sobie nie przypomnieć wyznania Jacka Kuronia zawartego w jego autobiografii *Wiara i wina*, o tym jak wiele rzeczy mówił i robił po to tylko, by ujrzeć błysk zachwytu w oczach bliskich mu kobiet). W zakończeniu wiersza podmiot liryczny składa ze sobą układankę podobieństw: „Państwo ma zęby. Zmyślone dzieciństwo/ także ma zęby. Kłamstwa mają zęby".

Przypomina zatem te wszystkie stworzone przez człowieka formy, które „mogą ugryźć", czyli na przykład instytucje, zwracające się przeciw tym, którzy je powołali do istnienia i którym miały służyć. Mało tego – instytucje te niosą opresję; stają się groźne, zagrażają zdrowiu i życiu. Ponieważ ojczyzna upostaciowana w formie groźnego Państwa, jak to ujmie w innym wierszu[27], oblega nas „z zewnątrz", kładzie kres intymności ludzkiego i międzyludzkiego bytowania, przytulnej, wewnętrznej emigracji. Za bycie wolnym każe słono płacić – „dopiero teraz chce nas" – żąda zaangażowania i wzięcia spraw w swoje ręce, podejmowania decyzji i ponoszenia za nie odpowiedzialności, a także podatków i ofiar.

Ale jest jeszcze inna Polska – fantasmagoryczna, utkana z najpiękniejszych słów języka polskiego, zrodzona z wytężonych pragnień i marzeń poetów. Nie zgi-

25/ K. Maliszewski *Będę przebywał jeszcze wtedy w Polsce...*

26/ M. Swietlicki *Zimne kraje 2...*, s. 56.

27/ M. Świetlicki *Oblężenie* z tomu *Trzecia połowa*, Poznań 1996, s. 39.

nęła, jeśli dla niej ginęli. Nie mogła się wcielić w palubiczną materię dzisiejszych czasów, pozostała po Tamtej Stronie, stanowi część niewidzialnej domeny polskiej kultury i ożywa w snach. Wiedzie osobliwy żywot upiora. To właśnie jej potężne i zniewalające, acz – rzecz znamienna – nienazwane z imienia widmo pojawia się w wierszu Tomasza Różyckiego *Restituta*:

Nie bierz mnie za umarłą, spalam i właśnie
wstaję, skoro zegar tyka. A to był tylko żart
błąd w aktach. Niedźwiedź nie dotknie nieboszczyka.

Wczoraj chodziłam po zmarzniętej rzece
słuchałam kry. Tę okolicę musisz znać –
zupełnie białe pola, czarny las. W lesie stolica.

A w nocy coś się stało, piorun bił i spalił
ziemię. Kiedy wstałam rano, miałam we włosach
wosk. A teraz sama czekam na twój listopad

na stromym brzegu, gdzie z wielkim staraniem
mrówki do nieba wznoszą swój ofiarny stos.[28]

Natomiast na jawie, w rzeczywistości, podkreślając to wyraźnym osadzeniem wypowiedzi w konkretnym czasie i przestrzeni, autor *Vaterlandu* ogłasza śmierć mitu ojczyzny:

Ten czerwiec, kiedy słońce gasi trawniki
nad Odrą i kruszą się mosty, powiedziałem,
że nie mamy ojczyzny, zaginęła w transporcie,
a może rozniosły ją na grzywach armie konne,

a poeci przekręcili jej imię, przemieliły ją
czcionki gazet.[29]

Nie jest w tym doświadczeniu – poczuciu utraty jakiejś fundamentalnej wartości – osamotniony. Podobną myśl odnaleźć można w wierszu Pawła Huelle *Metafizyka*[30], choć pisarz, aby osłabić jej sugestywną, podszytą bluźnierstwem paradoksalność, polegającą na stwierdzeniu, że odzyskawszy wolność, utraciliśmy narodowe *sacrum*, wkłada ją w usta pierwszego z długiego łańcucha zdrajców ojczyzny – Szczęsnego Potockiego. O tym jednak dowiadujemy się dopiero w ostatnim słowie wiersza. Bohater głosi swój ból z powodu utraty ojczyzny, które to uczucie wyraźnie go zaskoczyło. Potwierdza ono głęboko zakorzenione w człowieku poczucie tożsamości z własnym krajem i jego mieszkańcami, choćby się czasem wydawać

28/ T. Różycki *Anima*, Kraków 1999, s. 40.

29/ T. Różycki *Entropia*, w: tegoż *Vaterland*, Łódź 1997, s. 11.

30/ Cytuję za: R. Honet, M. Czyżowski *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999...*, s. 109.

mogło, że słowo ojczyzna jest czymś niemal abstrakcyjnym, tylko zawartą niegdyś umową społeczną, którą można wypowiedzieć, ślubując wierność władcy silniejszego imperium, że jest czymś niezupełnie skonkretyzowanym i materialnym, skoro granice bywają ruchome i zmieniają się miejsca nazywane jej imieniem. Bohater liryczny nawet nie utracił swego rodzinnego domu. Spaceruje po ogrodzie i rozmyśla nad swoim spóźnionym objawieniem:

Nie ma żadnej ojczyzny. I boli aż nadto
Żeby zrozumieć to słowo – zatrata,
Bardziej niźli smagnięcie nahajem w policzek
Albo bagnetu sztych w czasie potyczki.

Po cierpieniu, którego doświadcza, rozpoznaje, że stracił coś ważnego, do czego był przywiązany niewidzialnymi nićmi, co kochał, nie będąc tego świadomym. Ów zupełny brak świadomości spowodował, że stał się współwinnym zagłady tego, co było mu drogie. Może to utrata narodowego bytu decyduje o narodzeniu się mitu ojczyzny, przenosząc ją w sferę nadprzyrodzoną i świętą? I dlatego poeta przyznaje jej w tytule wiersza status metafizyczny.

Natura nie znosi jednak pustki. Cytowany przed chwilą wiersz Tomasza Różyckiego o nieobecności ojczyzny nosił znaczący tytuł *Entropia*, co wskazuje na odczuwany przez poetę rozpad i głód porządkujących idei[31]. Bez organizujących przestrzeń – tak wewnętrzną, jak zewnętrzną – pojęć powstaje aksjologiczny chaos (podmiot liryczny wiersza *Restituta* oznajmiał, że „w lesie jest stolica"). Do upadku, zakwestionowania patriotycznych aksjomatów (obok słowa Polska, ojczyzna czy naród na indeksie młodej liryki znalazły się wspomniane już wyrazy „idee" oraz „wartości") przyczyniła się zarówno ich dewaluacja wynikająca ze zbyt częstego użycia w latach stanu wojennego, jak i uczynienie z nich w odrodzonej Rzeczpospolitej stałego elementu populistycznych strategii partii politycznych. Dlatego poeci ostatniej dekady często uciekali się do peryfraz, kulturowych symboli, pseudonimowania. Oto jeden z charakterystycznych przykładów.

2. Itaka

Ci spośród grona młodych liryków, którym bliski jest idiom klasyczny, mają do wyboru szereg kulturowych symboli, skutecznie a zarazem przejrzyście zastępujących zużyte, zdewaluowane pojęcia z patriotycznego słownika. Mają one także tę dodatkową zaletę, że podnoszą rozważania na wyższy poziom uniwersalności,

31/ Podobne wnioski wysuwa Przemysław Czapliński analizujący motyw małej i dużej ojczyzny w prozie lat dziewięćdziesiątych: „[...] mit ojczyzny w literaturze lat dziewięćdziesiątych, mit ojczyzny małej i większej, staje się – podobnie jak wątek tożsamości – mitem maksymalnie rozproszonym". Por. tegoż *Mapa, córka Nostalgii*, „Opcje" 2000 nr 4, s. 10. Krytyk wiąże swe refleksje nie tylko z wydarzeniami społecznymi i historycznymi w Polsce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, ale i z myślą ponowoczesną – odbywającym się w niej przewartościowaniem pojęć fundujących europejską kulturę, takich jak ojczyzna, tożsamość i historia.

czynią ich dyskurs przetłumaczalnym na kategorie ogólnoludzkie, wyrywają go z opłotków i zaścianków. Wadą tego sposobu poetyzowania bywa nieznośna sztuczność. Słowa udrapowane są jak antyczny kostium i głoszone w podniosłym monologu ze środka sceny, choć akurat to, co poeci mają do powiedzenia bywa kunsztowną wiwisekcją symbolu i wybranego języka. Najskuteczniejszą obroną przed sztampą i banałem bywa w przypadku klasycystów ironia.

Członkowie rzeszowskiej grupy poetyckiej „Draga" upodobali sobie motyw Itaki. Wiodą między sobą rodzaj poetyckiej dysputy, nicując ten mit do ostatniej nitki sensu. A jest to symbol pojemny, bo mieści w sobie nie tylko wyobrażenie kraju, ale także małej ojczyzny i domu rodzinnego, które opuszcza się dla podboju i poznania świata. Zawiera w sobie także obraz Arkadii dzieciństwa i młodości, do której nie można powrócić, choć się tego pragnie, zaś wymarzony powrót – jeśli wreszcie do niego dochodzi – przynosi ból, uświadamia przemijanie, przypomina o śmiertelności, rozwiewa marzenia. Itaka jest także miejscem ocalenia w złym, wstrząsanym wojnami świecie. Wreszcie – kruchą wysepką, ostatnią twierdzą tradycji i śródziemnomorskiej kultury.

Ambitnie zakrojony, ujęty w klasycystyczne rygory wiersz Grzegorza Kociuby *Itaka* zawiera modelowy, erudycyjny katalog wykładni tytułowego symbolu. Oto fragment, w którym poeta efektowną apostrofą odwodzi wędrowca od myśli o powrocie do opuszczonej przed laty ojczyzny, malując przed nim obrazy jej zniszczenia i degrengolady:

nie wracaj do Itaki nie chciej do niej wracać
zresztą choćbyś powrócił cóż zdołasz odnaleźć
zalotnicy do kości obgryźli twój dom
wielu z nich sen znalazło w kołysce ud Penelopy [...]
w swoich podróżach omijaj Itakę
strzaskaną lalkę
spróchniałą kołyskę
Itaka dała tobie co dać mogła
nie dręcz więc jej i siebie daremnym żądaniem[32]

Optymistyczna puenta tego utworu odsyła wprost do poematu Adama Zagajewskiego *Jechać do Lwowa*:

Itaka dała ci życie i podróż
lecz bez ciebie czy mogłaby istnieć Itaka
i kiedy myślisz o tym nieoczekiwanie
przybijasz do Itaki która nie zna kresu

Bardziej oryginalnie rysuje się propozycja Mariusza Kalandyka, który motyw ojczystej wyspy Ulissesa podejmował dwukrotnie. W obu utworach z szyderczą ironią wydobywał na powierzchnię ciemne złoża mitu i wzbogacał jego znaczenia

32/ G. Kociuba *Budzenie twarzy*, Rzeszów 1997, s. 36-37.

przez krzyżowanie go z innymi, modelowymi tekstami europejskiej kultury. W wierszu *Mnich opowiada (Itaka)* jest to *Hamlet* Szekspira. Odys wraca na wyspę, która: „Zdążyła się odmienić: to ona nie Dania/ Stała się więzieniem"[33]. Z kolei w utworze *Atanaryk (Itaka)* tułacz nie powracał do domu. Doświadczenia zebrane na wojnie i w podróżach po zakazanych zakątkach świata zmieniły go w innego człowieka, niezdolnego już do normalnego życia:

Nie szukaj Itak: wyspy potwornieją
A długa podróż odnogami zatok
Pod skórą wzbiera zamierzeniem zbrodni
Łuk tylko tam znajdziesz i podły cel – stada zalotników[34]

Jego przemiana przypomina metamorfozę bohaterów współczesnej *Odysei* – zainspirowanego opowiadaniem Conrada filmu *Czas Apokalipsy* F.F. Coppoli. Wędrowiec Kalandyka staje się – jak wielu współczesnych – bezdomnym wygnańcem. Motyw Itaki posłużył poecie do kreacji obrazu wydziedziczenia i wykorzenienia (co nasuwa jeszcze jedno skojarzenie – ze sławnym *Statkiem pijanym* Arthura Rimbauda):

I wiesz już teraz że nie ma Itaki
Tej która w mózgu pulsuje wspomnieniem
Powtarzasz w kółko mędląc w zaschłych wargach
Słowa w języku co dawno już martwy

Stanisław Dłuski w *Bajce dla Kaliguli* – niezbyt udanym tekście, pełnym cytatów i kryptocytatów – łączy, wydarte z kontekstu epizody różnych mitów, w charakterystyczne łańcuchy metaforycznych skojarzeń. Tworzy z nich pulsujący emocjami obraz współczesnej Polski, która jawi mu się jako:

Moja codzienna Itaka
zasypana rdzą
zmęczenia i zakłamania
zabita propagandą Kaliguli[35]

Jedynie Andrzej Topczyj w *Opisie Itaki* [36] poprzestaje na nieco sentymentalnym (podmiot liryczny pyta „dokąd biegnie miłość prywatnych pejzaży"?), choć niepozbawionym żartobliwej autoironii oprowadzeniu po gospodarstwie swojej małej ojczyzny, zwieńczonym zaczerpniętym z filozofii Czesława Miłosza zaklęciem: „Żeby przeszła w jedność świata tego wielość".

33/ M. Kalandyk, *Powrót Atanaryka*, Rzeszów 1997, s. 49.

34/ Tamże, s. 33.

35/ S. Dłuski *Samotny, zielony krawat...*, s. 38.

36/ A. Topczyj *Wieczorny chłód*, Chicago–Rzeszów 1998, s. 54.

3. Vaterland

Upadek idei ojczyzny związany jest z szerszym kulturowym problemem bankructwa „wielkich narracji"[37]. Opowieść porządkująca los narodu polskiego prowadziła od upadku przez kolejne powstania, ich klęski, cierpienie i męczeństwo ku ostatecznemu wyzwoleniu i z martwych powstaniu. Nieliczni twórcy – Słowacki, Norwid, Wyspiański czy Baczyński – przypominali, że droga ku wolnej Polsce powinna być drogą wewnętrznego budowania, że walczyć należy także o duchową ojczyznę. Polacy dotarli do wolności raczej mali niż wielcy, wyselekcjonowani negatywnie, skoro ginęli zawsze najlepsi, „przeanieleni", a pozostawało „niebaczne na nic, nowe mrówcze plemię", „ludzkość, zacięta i płodna,/ Która nie pragnąc tajemnicy mnoży się i trwa"[38]. W momencie odzyskania wolności martyrologiczna opowieść o Polsce dobiegła kresu.

Obok nicowania tradycyjnych pojęć trwa w najnowszej liryce ich rekonstruowanie, odbudowywanie, odnawianie, przesuwanie zakresów znaczeniowych. Słów używa się ostrożnie, z umiarem, adekwatnie do wyrażanych treści. Zjawisko prywatyzacji zdaje się odbywać także w obrębie słownika wyrażeń publicznego użytku. Oto kilka przykładów tego lirycznego uwłaszczenia, w którym wyraźnie przodują Tomasz Różycki i Marcin Świetlicki:

Ach, śnieg, śnieg we wszystkich ogródkach,
na wspomnianych podwórkach i nad rzeką
śnieg, świeżo pościelone. Zupełnie nowy
kraj. [...]
[...] Niech zaczynają dzieci,

niech one odbiją pierwsze praw litery.
Jeżeli nasze państwo przetrwa do niedzieli,
będzie nieśmiertelne.[39]

Nie opuścimy tej kawiarni!
Na znak wierności przykładamy usta
Do wielokrotnie odciśniętych śladów
Szminki na filiżankach.

37/ Do podobnych wniosków doszedł Przemysław Czapliński, który pisał: „Na naszych oczach pogłębia się rozpad całościowego postrzegania ojczyzny i wielkich narracji dotyczących całych społeczności; w procesie reprywatyzacji historii każdy dąży do stworzenia własnej przeszłości, własnej genealogii, własnej ojczyzny [...]", w: tegoż *Mapa, córka Nostalgii...*, s. 13.

38/ Cytaty pochodzą z wiersza K.K. Baczyńskiego *Róża świata* i poematu Cz. Miłosza *Głosy biednych ludzi*.

39/ T. Różycki *Niepodległość*, w: tegoż *Anima*, Kraków 1999, s. 31.

Jeśli ojczyzna nie przyszła tu z nami
– musimy nazwać ojczyzną to miejsce,[40]

Jeszcze wieczór i jeszcze Polska nie zginęła w ciemnościach.
Jeszcze kwiecień. Lecz już się maj w ciemnościach czai.
Jeszcze wódka, pożywna, smaczna i tragiczna.
Jeszcze język, bo język zawsze pozostaje.[41]

W miejsce jednej Ojczyzny przez duże „O" pojawia się, zgodnie zresztą z proroctwem zawartym w cytowanym na początku wierszu Maliszewskiego, „Polska [...] rozbita na pięć/ sześć wolnych republik". Także w poezji następuje prawdziwa ekspansja lokalności. Odzwierciedla ona szersze zjawisko odradzania się małych ojczyzn i kulturowych wspólnot[42]. Tomasz Różycki zatytułował swój debiutancki tomik *Vaterland*. Ojczyzna, która jest jednym z głównych tematów jego twórczości, nazwana została z całą przekorą po niemiecku. Ten chwyt „obcości" pozwala poecie zobiektywizować swoje niejasne uczucia, a także najtrafniej ukazuje specyfikę ontologicznej dwoistości, podwójnej narodowej przynależności miejsca, w którym mieszka – Opola i Opolszczyzny. Rodzinne miasto ma rodowód polski i niemiecki, z tego powodu jest zarazem porzucone i odzyskane. Mieszka się w nim na jawie, by opuszczać w snach w nadziei powrotu do innych, bardziej znajomych, utraconych stolic (na przykład do Lwowa). We wspólnej żyjącym i umarłym onirycznej krainie dzisiejszych mieszkańców nawiedzają niemieckie duchy: „[...] w olszynie i krzakach pohukują/ germańskie bożki", w lasach szwargoczą „hoże córy Germanii"[43]. W wywiadzie poeta tak tłumaczy swoje skomplikowane związki z ojczystą ziemią:

[...] nie może być repatriantem ktoś, kto od pokoleń mieszkał w jednym z najważniejszych i największych polskich miast, komu zabierają wszystko [...] i kogo, razem z całym miastem ludzi wywożą w wagonach towarowych ze zdobytego przez sowietów niemieckiego miasta, dopiero co opuszczonego w podobny sposób przez mieszkańców. Ja się urodziłem w Opolu i już. To ono jest w moich wierszach. I to też prawda, że się trochę dziwnie tu czuję, bo w domu mam rzeczy „poniemieckie" i nic o nich nie wiem, a na pewno jest z nimi związane czyjeś życie. To jest obca mitologia. [...] nie wiem, czy ktoś wspomniał, jakim przekleństwem może być taka przeprowadzka, jaką przeżyła moja rodzina i nie tylko moja. Z jednego przeklętego miejsca w drugie. Stąd się biorą potem wszystkie nieszczęścia, między innymi pisanie wierszy. Ja z tym przekleństwem próbuję w wierszach walczyć. [...] Niby w tytule mowa o ojczyźnie, ale jakoś dziwnie, nie po naszemu. Niby to ta, a to inna. [...] Znalem lwowskie piosenki i ukraińskie dumki, a nie widziałem o Oberschlesien i piosenkach ludowych z okolicy. Słyszałem w domu o Orlętach, bo to się działo

40/ M. Świetlicki *Oblężenie*, w: tegoż *Trzecia połowa*, Poznań 1996, s. 39.

41/ Tamże, s. 22.

42/ Motyw małych ojczyzn w tzw. prozie korzennej obszernie analizuje Przemysław Czapliński w cytowanym eseju.

43/ Cytat z wiersza *Vaterland*, w: T. Różycki *Vaterland*..., s. 24.

o kilka metrów od dziadków, o Kozakach i w ogóle nie słyszałem o Alojzym Lompie. [...] Przy okazji Świąt mówiono wciąż, że na Śląsku się je kluski i makowce, a u mnie w domu był barszcz z uszkami i kutia – [...] to gdzie ja w końcu mieszkam, na Atlantydzie? [...] dałem tytuł niemiecki, żeby nie było żadnych wątpliwości i niniejszym tytułem się od Polski odłączam.[44]

Każde miasto, miasteczko i wioska mają obecnie swoich poetów, którzy szlifują im poetyckie konterfekty. Przemieniają się w ich liryce w samowystarczalne kosmosy, wszechświaty, w którym zmieścić można całość egzystencjalnego i kulturowego wtajemniczenia. Różycki tak projektuje swoje *Ziemie odzyskane*:

Uciec, uciec, odnaleźć ojczyznę kawałek dalej, ustanowić
państwo o granicach z zardzewiałych furtek, o prowincjach
z zarośniętych ogrodów, o stolicy z widokiem na sad.

Tak spisać konstytucję z zetlałych listów, zabrać zapomniane
klucze, przywołać umarłych na sejm za spalonym stołem,
ogłosić wielki powrót, niepodległość snów. [45]

Odra, która dzieli Opole, staje się w wierszach poety mityczną rzeką Lete, rozdzielającą światy żywych i umarłych, przez które, niczym duch, wędruje bohater liryczny. Kraków Marcina Świetlickiego ma precyzyjną, poetycką geografię, wzorowaną na mrocznych opowieściach o infernalnym mieście. Miejsca, w których przebywa autor (mieszkanie, bar „Zwis", krakowskie place i ulice), stają się kolejnymi stacjami egzystencjalnej wędrówki i przynoszą mu rozczarowanie, gorycz i rozpacz. W *Targach poznańskich*[46] Dariusza Sośnickiego podróżowanie środkami miejskiej komunikacji przez Poznań urasta do wymiaru metafory życia. Matarnia Wojciecha Wencla[47] stanowi precyzyjne ziemskie odzwierciedlenie Słonecznego Jeruzalem. Stary, opuszczony przez mieszkańców dom w rodzinnym Dębowcu w twórczości Stanisława Dłuskiego urasta do rangi osobistego mitu, który zawiera w sobie nostalgiczne i bolesne wtajemniczenie w prawa istnienia:

[...] początek
i koniec, przebiśniegi
i spadające liście, pieśni,
kwitnięcie i rozkład,
zanurzone w jednej
melodii[48]

44/ *O nostalgii, upiorach i pociągu (z Tomaszem Różyckim rozmawia Jacek Gutorow)*, „Studium" 2000 nr 5-6, s. 5-7.

45/ T. Różycki *Vaterland...*, s. 19.

46/ D. Sośnicki *Mężczyzna w dominie*, Legnica 1999, s. 5-6.

47/ Por. wiersze z tomu: *Oda na dzień św. Cecylii*, Gdańsk 1996.

48/ S. Dłuski *Pieśni nocy i dni*, w: tegoż, *Dom i świat...*, s. 53.

Można zauważyć, że obraz ojczyzny w młodej poezji ostatniej dekady ulegał znaczącym przemianom: od fantasmagorycznej idei, wykreowanej przez romantyków i pielęgnowanej w polskiej literaturze przez dwa wieki niewoli, przez kontestację jej niedoskonałego i karykaturalnego ucieleśnienia w formie Państwa, po rozpoznanie ontologicznego statusu pojęcia i zrozumienie jego egzystencjalnej niezbędności.

Na wizerunek Polski kreowany w młodej poezji składa się mozaika ojczyzn i to zarówno w sensie geograficznym jak i, a może przede wszystkim, prywatnym, intymnym, głębokim. Ojczyzna jest bowiem teraz nade wszystko figurą duchowego ładu, a jej kreowanie czy też przyzywanie – czynnością porządkowania swoich relacji z innymi członkami narodowej wspólnoty, z miejscem, językiem i tradycją[49].

[49] Por. puentę eseju P. Czaplińskiego: „Ojczyzna okazuje się bowiem tylko tym i właśnie tym – narracją, opowieścią, w której stwarzamy swoją tożsamość, swoje korzenie, swój związek z przestrzenią i przeszłością", w: tegoż *Mapa, córka nostalgii...*, s. 14.

Bożena KARWOWSKA

Kobieca perspektywa w poezji Szymborskiej – próba postfeministycznej refleksji

„Kobiety stanowią mniej więcej połowę kilkumiliardowej ludności Ziemi, podobnie jest z mężczyznami, i z tego absolutnie nic dla poezji nie wynika"[1] – napisała Małgorzata Baranowska w znakomitym eseju poświęconym między innymi poezji Wisławy Szymborskiej. „Płeć nie determinuje kształtu dzieła"[2] – zauważyła Grażyna Borkowska rozważając właściwości pisarstwa kobiet. Coraz powszechniejsze staje się przekonanie, że dla literatury w zasadzie nie jest istotne, czy pisarz jest kobietą, ale czy i na ile umie swoją kobiecość wyrazić językiem literatury. I tu właśnie zaczyna się problem, bo tak naprawdę nie do końca wiadomo, na czym właściwie polega wyrażanie kobiecości językiem literatury i czym jest lub być powinna kobiecość w literaturze. Zdaniem Borkowskiej, „Stoimy [...] trochę bezradni wobec zjawiska literatury/poezji kobiecej w przekonaniu, że definicje paradoksalnie nie zaspokajają wpisanej w każdą wypowiedź potrzeby jasności, a wypowiedzi jasne nie są do końca prawdziwe"[3]. Problem jest zresztą znacznie większy, bo dotyczy generalnie pojęcia „kobiecości" i różnic w jego definiowaniu. I tak, na przykład, kobiecość definiowana w ramach męskiego porządku świata oznaczała całkowite (lub nieomal całkowite) podporządkowanie się stereotypom i wzorom, które dla kobiet stworzyli mężczyźni. Krytyka feministyczna natomiast stara się uporać z obiegowymi (patriarchalnymi) użyciami tej kategorii i dostosować jej znaczenia do własnych potrzeb. Nie pomaga również, że to, co nazywamy „kobie-

1/ M. Baranowska *Szymborska i Świrszczyńska* – dwa bieguny codzienności, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1996, s. 17.

2/ G. Borkowska *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie" 1995 nr 3/4, s. 38.

3/ Tamże.

cością", obejmuje przecież dwa pojęcia – przynależność biologiczną (*female*) lub zbiór właściwości/wartości (*feminine*) a zdeterminowany kulturowo stosunek ich znaczeń jest jednym z przedmiotów feministycznej analizy[4]. Znaczący jest zresztą nawet sam fakt, że nie są one w języku polskim rozróżniane.

Problemy z pojęciem (a może raczej pojęciami) „kobiecości" przekraczają jak widać ramy kłopotów terminologicznych. I tak, na przykład, Cynthia Griffin Wolff zauważa, że w literaturze

> zdefiniowanie najistotniejszych problemów kobiecych oraz proponowane rozwiązania... są... tak przykrojone, aby zaspokoić potrzeby problemów fundamentalnie *męskich*... kobiety pojawiają się w literaturze... jako wygodne rozwiązania męskich dylematów.[5]

W opinii Wolff nie zaistniała jeszcze dostatecznie „antystereotypowa" literatura kobieca co – jej zdaniem – wiąże się z faktem, że również kobiety w swojej twórczości podporządkowywały się zbyt mocno modelom stworzonym przez mężczyzn. Zdaniem Germana Ritza[6], zdominowany przez męską wyobraźnię glos kobiecy w poezji polskiej musiał torować sobie drogę w świecie stereotypowych wizerunków kobiet i kobiecości, które budowane były w ramach męskiego porządku symbolicznego. Ciekawe, że powyższe opinie – jakkolwiek niezwykle celne w stosunku do ogólnego zjawiska pisarstwa kobiecego – mają dość ograniczone odniesienie do poezji Szymborskiej, która zresztą nie wzbudziła specjalnego zainteresowania wśród feministek[7].

Fakt, że „kobiecość" Szymborskiej umknęła w znacznym stopniu uwadze feministycznej krytyki[8] wiąże się być może z tym, że jej poezja ani nie koncentruje się na problemach kobiecych ani nie atakuje męskiego porządku świata – innymi słowy, poezja Szymborskiej nie jest poezją feministyczną. Wiele kategorii feministycznych[9] – zwłaszcza te podkreślające polityczne oblicze literatury i krytyki literackiej – po prostu jakby do niej nie pasuje, niewiele z poezji Szymborskiej wydobywa, nie potrafi nawet jej opisać. Nie jest to przypadek, że przy próbie zdefinio-

---

5/ C. Griffin Wolff *A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature*, w: *Woman: An Issue*, wyd. Edwards i inni, Boston 1972, s. 207, 208, 217.

6/ G. Ritz *Dyskurs płci w ujęciu porównawczym*, „Teksty Drugie" 1999 nr 5, s. 117-123.

7/ Jedyną znaną mi próbą zastosowania kategorii feministycznych do analizy poezji Szymborskiej jest artykuł Grażyny Borkowskiej *Szymborska ex-centryczna*, do którego odwołuję się w dalszej części niniejszego eseju. Pamiętać jednak należy, że w ciągu 12 lat od jego publikacji zarówno krytyka feministyczna, jak i twórczość Szymborskiej wzbogaciły się o nowe aspekty.

8/ Ciekawe, że nazwisko Szymborskiej, jedynej polskiej poetki-noblistki, pojawiło się tylko raz – i to w przypisach – w wydanej niedawno książce poświęconej feminizmowi jako metodzie i perspektywie badawczej (*Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska i L. Sikorska, Warszawa 2000).

9/ C. Belsey, J. Moore *Introduction: The Story So Far*, w: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, red. C. Belsey i J. Moore, Blackwell 1997, s. 1-15.

wania literatury/poezji kobiecej – przyjmując, że „wszędzie tam, gdzie akcentuje się płciowość podmiotu mówiącego, wszędzie tam, gdzie ujawnia się związek między ciałem a tekstem – mamy do czynienia z przypadkiem literatury/poezji kobiecej" – Borkowska nie posłużyła się ani jednym przykładem z wierszy Szymborskiej[9]. Próba zastosowania femistycznych kategorii „strategii terapeutycznych" doprowadziła badaczkę do konkluzji, że „Szymborska odrzuciła w rezultacie feministyczne strategie zastępcze"[10] A jednocześnie fakt, że jest to poezja pisana przez kobietę, ma zdecydowane znaczenie dla jej wierszy.

Nie są to zresztą jedyne kategorie opisu poezji, których krytyka nie przywołuje w stosunku do Szymborskiej. „Obca jest też jej postawie romantyczna wiara w siłę i moc poezji"[11], zauważa Borkowska. Warto sprecyzować – Szymborska nie jest wieszczem, poetą patriotycznym, nie wie i nie rozumie więcej niż jej czytelnicy, a więc także ich nie poucza, nie jest wybrańcem bogów itp. Rodzaj męski pojawia się tu nieprzypadkowo – Szymborska bowiem po prostu nie jest nikim tym, kto w polskiej tradycji literackiej kojarzy się z poetą – rolą nieomal zarezerwowaną dla mężczyzn, nie wpisuje się w zastany porządek patriarchalnego świata, nie akceptuje przyjętych modeli poety romantycznego. Jednocześnie jej poetycka persona nie ma nic wspólnego ani z platoniczną (lub demoniczną) kochanką, ani z uczącą patriotyzmu matką-Polką, ani z żadną inną rolą wyznaczoną dla kobiet przez tę samą tradycję. Celnie określiła to Borkowska pisząc:

> Poetycka propozycja Szymborskiej jest zdumiewająca. Stanowi konsekwentną krytykę myślenia uniwersalistycznego, abstrakcyjnego, narzuconego przez porządek restruktywny, „patriarchalny". W tym sensie jest bliska praktykom dekonstrukcyjnym – i feminizmowi. Żadna jednak formuła – ani dekonstrukcyjna ani feministyczna – nie wyczerpuje jej bogactwa.[12]

Głos poetycki Szymborskiej, jakkolwiek całkowicie i bezsprzecznie kobiecy, wymaga opisu kobieco-feministycznego, wychodzącego poza kategorie i formuły nastawione na walkę o uznanie wartości i miejsca kobiet w literaturze/kulturze. Jest więc poezja Szymborskiej wyzwaniem dla krytyki feministycznej, choć przecież jednocześnie stanowi spełnienie wielu jej postulatów.

Poezja Szymborskiej nie walczy z zastaną tradycją dyskursu płci, bo jej jakby po prostu nie zauważa. Przechodzi ponad nią. Nie odrzuca, ale jednocześnie również nie akceptuje. Dotyczy to zresztą również nowinek kulturowych, np. skierowanych w końcu głównie do kobiecego odbiorcy tzw. *talk shows* budujących kulturę słownego roztrząsania problemów zwanych kiedyś intymnymi. Tak jakby poetka nie zauważała, że role kobiety i mężczyzny są określone bardzo dokładnie i na wie-

---

9/ G. Borkowska *Metafora drożdży*..., s. 31-44.

10/ G. Borkowska *Szymborska ex-centryczna*, „Teksty Drugie" 1991 nr 4, s. 58.

11/ Tamże, s. 46.

12/ Tamże, s. 58.

lu płaszczyznach, a ich hierarchie uwarunkowane kulturowo. Innymi słowy, poezja Szymborskiej nie wchodzi w bezpośrednią dyskusję ani z tradycją, ani z współczesnością, choć powstaje w ramach tworzonych przez nie dyskursów. „Chwilami wydaje się, że poezja Szymborskiej przybywa z czasów przyszłych, kiedy walka o miejsce kobiety, tym samym także miejsce człowieka – mężczyzny i kobiety – nie będzie już potrzebna" pisze Małgorzata Baranowska[13]. A może po prostu stanowisko Szymborskiej bliskie jest stanowisku jakie zajmuje Kristeva, gdy odrzuca dychotomię męski/kobiecy jako metafizyczną?[14]. Tworzenie modelu nie podlegającego kategoryzowaniu przyjętemu w ramach dychotomicznie zorientowanych dyskursów społeczeństwa patriarchalnego jest jedną z najciekawszych cech kobiecości Szymborskiej. Hierarchizowanie ignorujące zastany porządek, patrzenie na świat poprzez pryzmat tego co domowe i prywatne i co przez wieki wiązano ze światem będącym domeną kobiet, w rezultacie więc nie kojarzy się w poezji Szymborskiej ani z czymś niższym, ani z walką, ale jest, nie antagonizującym, dekonstruowaniem stereotypów, które na co dzień gloryfikują tradycję męską.

Poetycka persona Szymborskiej nie określa się poprzez przeciwstawienie kobiety mężczyźnie, ale jest przede wszystkim człowiekiem nie podporządkowującym się podziałowi wzdłuż linii *sex–gender*. Człowieczeństwo jest zresztą w jej wierszach zdefiniowane poprzez oczywistość, odróżnienie od „innego". Inność uzmysławia różnice, ale może również przeistoczyć się w normę, jak na przykład wierszu *Cebula* z tomu *Wielka Liczba*:

> Co innego cebula.
> Ona nie ma wnętrzności.
> Jest sobą na wskroś cebula
> do stopnia cebuliczności.

Pojęcie „ludzie" samo w sobie jest zresztą dychotomiczne – ten i inny, stereotypowy wytwór kultury i zwyczajny, żyjący człowek – jak w wierszu *Pomyłka*, gdzie przedstawieni na obrazach wielcy ludzie

> Wyniośle nieobecni, w szatach albo nago,
> zbywają nocny alarm z nieuwagą,
> [...]
> A to, że ktoś tam w mieście już od dłuższej chwili
> trzyma naiwnie słuchawkę przy skroni
> nakręciwszy zły numer? Żyje, więc się myli.

13/ M. Baranowska *Szymborska i Świrszczyńska – dwa bieguny codzienności*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, s. 8.

14/ J. Kristeva *Women's Time, in The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, red. C. Belsey i J. Moore, Blackwell 1997, s. 201-217.

Różnice mogą zresztą być nie tylko biologiczne (naturalne), ale również stuczne, skonstruowane przez ludzi, często dla ich własnej wygody i spokoju.

> Dla naszego spokoju, śmiercią jakby plytszą
> nie umierają, ale zdychają zwierzęta
> tracąc – chcemy w to wierzyć – mniej czucia i świata,
> schodząc – jak nam się zdaje – z mniej tragicznej sceny.
>
> (*Widziane z góry*)

Spojrzenie z dystansu na człowieka uwydatnia jego (biologiczną) jednorodność gatunkową, pomijając (kulturowe) różnice rodzajowe. Kobiece „ja" Szymborskiej jest człowiekiem w takim samym stopniu, jak każdy „inny" – czyli mężczyzna. Bowiem mężczyzna w jej poezji ustawiony jest nie w centrum świata, ale w pozycji „innego", a stworzone przez niego kategorie z jedynych zmieniają się w jedne z wielu. W centrum stoi zaś nie, jak można byłoby się spodziewać zgodnie z logiką patriarchalnych dychotomii, kobieta, lecz pojedyncza istota „w ludzkim chwilowo rodzaju". I ważna jest tu właśnie owa pojedynczość czy indywidualność. Jak podkreśla w wierszu *W Zatrzęsieniu* z tomu *Chwila*

> Ja też nie wybierałam,
> Ale nie narzekam.
> Mogłam być kimś
> O wiele mniej osobnym.
> Kimś z ławicy, mrowiska, brzęczącego roju,

Będąc zawsze przede wszystkim człowiekiem, indywidualną istotą, poetycka persona Szymborskiej nie jest prawie nigdy mężczyzną[15], choć bywa – i to nawet dość często – kobietą. W swojej „bezrodzajowej" postaci jest osobą lub istotą (użycie form żeńskich jest tu dość znamienne) świadomą swoich poprzednich wcieleń, choć – jak sama mówi w wierszu *Przemówienie w biurze rzeczy znalezionych* (z tomu *Wszelki wypadek*)

> Nie wiem nawet dokładnie, gdzie zostawiłam pazury,
> kto chodzi w moim futrze, kto mieszka w mojej skorupie.

Nie ma w tym różnicy pomiędzy płciami – formy czasu przeszłego wskazują zarówno na rodzaj żeński jak i męski – „ledwie wystrugał ręką z płetwy rodem", mówi Szymborska ironicznie o człowieku w wierszu *Sto Pociech*. Podział pojawia się na innej płaszczyźnie. W niedopowiedziany sposób proces ewolucji i stopniowego stawania się – przejściowo – postacią ludzką, zawdzięczamy w wierszu Szymborskiej działaniom, które są (w potocznym, przenośnym znaczeniu) charakterystyczne bardziej dla kobiet niż mężczyzn: wyskakiwaniu ze skóry, odchodzeniu od

---

15/ Jedynym chyba wierszem, w którym Szymborska używa formy męskiej w pierwszej osobie liczby pojedynczej, jest *Relacja ze szpitala* z tomu *Sto Pociech* (1967). Wiersza tego nie zamieściła Szymborska w swoim obszernym wyborze *Widok z ziarnkiem piasku* (1996).

zmysłów, przymykaniu oka, machaniu ręką czy też wzruszaniu ramionami. Innymi słowy, staliśmy się i jesteśmy ludźmi wcale nie dzięki temu, co męskie, wielkie i bohaterskie. Nie dzięki temu, co racjonalne (męskie), lecz temu, co histeryczne (kobiece). Nie zaplanowane, naukowo poznawalne procesy, ale przypadek – który jest zresztą jednym z kluczowych dla poezji Szymborskiej pojęć – stanowi najlepsze i najpełniejsze wytłumaczenie historii ludzi i ludzkości. Ten właśnie niedopowiedziany, ale bardzo jednoznacznie implikowany, odważnie feministyczny a jednocześnie jakby dla wszystkich oczywisty opis świata widzianego przez kobiece, „domowe" mądrości jest perspektywą charakterystyczną dla poezji Szymborskiej. Raz jeszcze zacytujmy tu Grażynę Borkowską:

> Tym, co przynajmniej na pierwszy rzut oka decyduje o oryginalności poezji Szymborskiej, jest specyficzne usytuowanie podmiotu lirycznego. Głos poetki często zadziwia i zaskakuje, ponieważ dochodzi z miejsc nieprzewidzianych – z kąta sali, zza kulis, z muzealnej gabloty, z rynsztoków wielkiego miasta, z wnętrza snu, z głębokiej wody. Poezja Szymborskiej to skromna głosa na marginesie wielkiej księgi świata, szósty akt dramatu, rewers malarskiego obrazu.[16]

Innymi słowy, to głos dochodzący z miejsc marginalizowanych przez patriarchalną tradycje, a więc przyporządkowanych symbolicznie kobiecie. I, być może paradoksalnie, okazują się perspektywą może nawet ciekawszą niż symboliczne przyporządkowane mężczyźnie „centrum".

Zadając pytanie „Gdzie ona jest?" Hélène Cixous przywołała szereg opozycji:

> Aktywność / Pasywność
> Słońce / Księżyc
> Kultura / Natura
> Dzień / Noc
>
> Ojciec / Matka
> Głowa / Serce
> Struktura / Miazga
> Logos / Pathos
>
> [...] Zawsze ta sama metafora: podążamy za nią, ona nas niesie, pod wszystkimi jej postaciami, gdziekolwiek organizowany jest dyskurs. [...] Wszędzie podwójne, hierarchizujące opozycje. Wyższy / Niższy.[17]

Kobieta w poezji Szymborskiej nie czuje owej niższości, która jest wynikiem przyjęcia męskiego porządku symbolicznego, nie pragnie zamiany miejsca z mężczyzną, nie uważa go za lepszego. Tak więc, nie negując ani swojego miejsca, ani samego zestawienia metafor, neguje – lub co najmniej kwestionuje – hierarchicz-

16/ G. Borkowska *Szymborska ex-centryczna*, s. 51.

17/ H. Cixous *Sorties: Out and Out:Attacks/Ways Out/Forays*, w: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, red. C. Belsey i J. Moore, Blackwell 1997, s. 91.

ne nacechowanie przywołanych par. Stąd kobieca persona wierszy Szymborskiej często odnosi się do mężczyzn ironicznie.

Ten dorosły mężczyzna. Ten człowiek na ziemi.
Dziesięć miliardów komórek nerwowych.
Pięć litrów krwi na trzysta gramów serca.
Taki przedmiot powstawał trzy miliardy lat.
(*Film – lata sześćdziesiąte*)

Ironia w jej poezji wydaje się być tak bardzo zorientowana na mężczyzn, że ilekroć Szymborska mówi ironicznie o ludziach w ogóle, to posługuje się nie tylko męskim rzeczownikiem „człowiek", ale również sposób obrazowania wskazuje raczej na osobnika płci męskiej

Z tym kółkiem w nosie, w tej todze, w tym swetrze.
Sto pociech, bądź co bądź.
Niebożę.
Istny człowiek.
(*Sto pociech*)

A oto jak jest widziany mężczyzna z perspektywy domowej:

Jutro wygłosi odczyt o homeostazie
w kosmonautyce metagalaktycznej.
Na razie zwinął się, usnął.
(*Powroty*)

Kobieca ironia (bo taka właśnie charakteryzuje poezję Szymborskiej) rodzi się na styku domu i oczekiwań, z którymi mężczyzna musi się mierzyć w świecie zewnętrznym. Obejmują one w cytowanym wierszu status i sukcesy zawodowe, ale potrafią także wyjść poza ich granice i jak w wierszu *Uśmiechy* męskość kojarzy się nie z litością, lecz z rozbawieniem powodowanym zachowaniami sztucznymi, odgrywanymi na pokaz.

Mężowe stanu muszą się uśmiechać.
Uśmiech oznacza, że nie tracą ducha.
Choć gra zawiła, interesy sprzeczne,
wynik niepewny – zawsze to pociecha,
gdy uzębienie białe i serdeczne.

To, co publiczne i wysokie (a więc męskie) jest więc również zwyczajnie śmieszne. Nie sposób przecież nie zgodzić się z niezbyt poważną (choć prawdziwą) obserwacją, że „Stomatologia w służbie dyplomacji – spektakularny gwarantuje skutek". Inaczej mówiąc – nie sposób świata mężczyzn traktować do końca poważnie.

Nie można go jednak lekceważyć, gdyż wpływa on na całą ludzkość – w modelu męskości mieści się przecież również bohaterstwo, za które później, jak w wierszu *Pieta*, płaci kobieta stająca się czymś w rodzaju eksponatu w muzeum poświęco-

nym wielkiemu mężczyźnie. Szymborska nie kwestionuje istoty męskości ani bohaterstwa, które jest naturalną konsekwencją bycia mężczyzną, zwłaszcza w ramach patriotycznie zorientowanej tradycji polskiej. Od czytelników oczekuje znajomości owej tradycji i rozumienia jej reguł, ale jednocześnie pokazuje ją z zaskakującej nieco perspektywy codzienności istnienia. I tak na przykład w wierszu *W biały dzień* z tomu *Ludzie na moście* bohaterska śmierć użyta jest do podkreślenia powszechnego braku zrozumienia dla niezwykłości cudu, jakim jest zwykłe, codzienne życie.

Czasem ktoś od progu wołałby
„panie Baczyński, telefon do pana"
i nic dziwnego w tym nie byłoby,
że to on, i że wstaje obciągając sweter
i bez pośpiechu rusza w stronę drzwi.

Rozmów na widok ten nie przerywano by,
w pół gestu i w pół tchu nie zastygano by,
bo zwykle to zdarzenie – a szkoda, a szkoda –
jako zwykłe zdarzenie traktowano by.

Dla Szymborskiej życie to codzienność, ale także, jak w wierszu *Muzeum*, obecność uczuć oraz zdolność do błędu – jak w wierszu *Pomyłka* – „Żyje, więc się myli". To wszystko, co tradycja patriarchalna ustawia po stronie nieracjonalnego, a zatem reprezentującego kobietę. Jeśli nawet – jak w wierszu *Muzeum* – synonimem życia staje się walka, to jest to po prostu wyścig z suknią

Korona przeczekała głowę
Przegrała dłoń do rękawicy.
Zwyciężył prawy but nad nogą.

Co do mnie, żyję, proszę wierzyć.
Mój wyścig z suknią nadal trwa.

W wierszach, gdzie persona poetycka wyraźnie identyfikuje się z kobietą, ironię zastępuje „wesoła litość". Nie jest to jedyna różnica pomiędzy sposobem, w jaki Szymborska odnosi się do człowieka w ogóle i jego kobiecej postaci. Jako człowiek jest przede wszystkim stworzeniem biologicznym. Jako kobieta natomiast pamięta nie tylko poprzednie stadia swojego biologicznego rozwoju, ale jest również świadoma uwarunkowań kulturowych własnego istnienia. Jako piękna Helena odwiedza Troję, rozumie żonę Lota, czy po prostu jest Kasandrą. Pamięta postacie, które ją stworzyły jako stereotyp kulturowy, a więc którymi „była" jako konstrukcja kulturowa, rozumie je na tyle, że potrafi wejść w kobiecą postać z przeszłości. W wierszu *Pejzaż* (*Sto Pociech*) – już jako namalowana na obrazie „niewiastą pod jesionem" – mówi:

Nie znam zabawy w serce.
Nie znam nagości ojca moich dzieci.
Nie podejrzewam Pieśni nad pieśniami
o pokreślony zawiły brudnopis.
To, co pragnę powiedzieć, jest w gotowych zdaniach.
Nie używam rozpaczy, bo to rzecz nie moja,
a tylko powierzona mi na przechowanie.

Kobieca persona wierszy Szymborskiej pamięta również postacie, którymi sama była, jak chociażby siebie w dzieciństwie. Potrafi spojrzeć na nie z perspektywy, traktować jak „innego" – na przykład w wierszu *Śmiech*:

Dziewczynka, którą byłam –
znam ją oczywiście.
Mam kilka fotografii
z jej krótkiego życia.
Czuję wesołą litość
dla paru wierszyków.
Pamiętam kilka zdarzeń.

W wierszu *Ze wspomnień*, z tomu *Chwila* – najnowszego zbioru poetki, spojrzenie na siebie samą z przeszłości jest jednocześnie refleksją nad – uwarunkowanym przez związki z mężczyznami – stosunkami pomiędzy kobietami różnych generacji.

Ja pomyślałam: zadzwonię do ciebie,
jeszcze na razie – powiem – nie przyjeżdżaj,
zapowiadają właśnie kilkudniowe deszcze.

Tylko Agnieszka, wdowa,
powitała piękną uśmiechem.

O ile opis „samej siebie w dawnej postaci" to stosunkowo częsty motyw wierszy Szymborskiej, i dość podobny w tonie do sentymentalno-ironicznego stosunku do innych „przyszłych kobiet" – jak na przykład trzynastolatek (*Chwila w Troi*) czy małych dziewczynek (*Mała dziewczynka ściąga obrus*), to niewiele – wydawać by się mogło – jest w poezji Szymborskiej patrzenia na kobietę jako „innego". Wspomniany powyżej wiersz *Ze wspomnień* stanowi pod tym względem wyjątek, choć również może być zapowiedzią czegoś dla poezji Szymborskiej nowego. Natomiast ton, z jakim kobiety potrafią mówić o potencjalnej rywalce czy po prostu każdej nieakceptowalnej „innej", pojawiał się od dawna w jej wierszach, choć wręcz po mistrzowsku wykorzystany jest dopiero w wierszu *Nienawiść* z tomu *Koniec i Początek*. „Spójrzcie, jaka wciąż sprawna, / jak dobrze się trzyma" – brzmi nieomal jak cytat z zasłyszanej gdzieś złośliwej rozmowy. Złośliwość i plotkarstwo, przypisywane kobietom w ramach patriarchalnych stereotypów, nie są charakterystycznym tonem wypowiedzi kobiecej persony wierszy Szymborskiej, nie pojawiają się również nigdy w stosunku

do innych kobiet. Są jedynie głosem, chwytem literackim, kolejną grą, która obnaża i ośmiesza patriarchalny stosunek do kobiet.

Charakterystyczny dla Szymborskiej przyjaźnie ironiczny ton traktowania „innych" wyrasta nie z przyjęcia „zewnętrznych" czy zastanych stereotypów, ale jest przedłużeniem stylu mówienia o sobie samej „w dawnej postaci". Stosuje go poetka zresztą nie tylko w stosunku do ludzi, lecz także do wielu elementów otaczającego ją świata, włącznie z zastaną tradycją i otaczającą ją współczesnością.

Najlepiej, gdybyś wróciła
skąd przyszłaś.
Nic ci nie jestem winna,
zwyczajna kobieta,
która tylko wie,
kiedy
zdradzić cudzy sekret.

Określając siebie jako „zwyczajną kobietę" zaznacza w tym wierszu, w paradoksalnie oczywisty sposób, bycie na marginesie „wysokich" modeli kultury. Jednocześnie zaś dość trudno byłoby zdefiniować pojęcie „zwyczajnej kobiety" w poezji Szymborskiej. Kobieta to przecież zmienność bez zmian, ktoś kto „musi być do wyboru", jak w wierszu *Portret kobiecy*:

Naiwna, ale najlepiej doradzi.
Słaba, ale udźwignie.
Nie ma głowy na karku, to będzie ją miała.
Czyta Jaspersa i pisma kobiece.
Nie wie po co ta śrubka i zbuduje most.
Młoda, jak zwykle młoda, ciągle jeszcze młoda.

Kobieta to również ktoś, kogo ciało podlega modzie i kto podlega obowiązującym stereotypom piękna. W wierszu *Kobiety Rubensa* z tomu *Sól*, zauważając nieobecność „chudych sióstr" na obrazie, Szymborska pisze:

Trzynasty wiek dałby im złote tło.
Dwudziesty – dałby ekran srebrny.
Ten siedemnasty nic dla płaskich nie ma.

Albowiem nawet niebo jest wypukłe,
wypukli aniołowe i wypukły bóg –

Kobieta i jej rola są w tym wierszu funkcją wizerunku ciała, a ciało kobiece podlega tym samym kategoriom oceny estetycznej co sztuka. Zauważenie takiego sposobu patrzenia na ciało kobiece ma oczywiście wiele wspólnego z poglądami feministycznymi – tyle tylko, że u Szymborskiej nie jest oceniane jednoznacznie negatywnie, skoro dotyczy również w sztuce postaci niebiańskich, a więc szczególnie honorowanych. Takie właśnie zauważanie zagadnień podnoszonych przez femi-

nizm i (nie)rozwiązywanie ich w (nie)konwencjonalny sposób jest dla Szymborskiej dość typowe.

Typowe jest również koncentrowanie się na tym, czego nie ma – i nie jest to dziwne, skoro – zdaniem Lacana – „kobieta nie istnieje"[18]. Cóż jest bowiem niezwykłego w fakcie, że w świecie „nieistniejącej kobiety" to, co się nie wydarzyło, ma takie samo znaczenie jak to, co się stało. Dobrym tego przykładem jest wiersz *Dworzec* poświęcony „nieprzyjazdowi do miasta N". Również początek wiersza *** – „Nicość przenicowała się także i dla mnie" wart jest przywołania w tym kontekście. Owo nieistnienie rozprzestrzenia się dalej – na nieistnienie pojedynczych realizacji stereotypów. Stąd rodzina opisana w wierszu *Album* (1967 – *Sto pociech*) składa się z ludzi owym stereotypom nie podlegających, a kiedy po latach sentymentalny stereotyp pojawi się w wierszu Szymborskiej przy opisie fotografii, będzie to *Pierwsza fotografia Hitlera* (*Ludzie na Moście* –1986). Stereotyp nie pozwala widzieć ani opisać rzeczywistości, a często wręcz sprzeciwia się zdrowemu rozsądkowi. *Miłość szczęśliwa* – jak pisze Szymborska – „Przenigdy nie zdołałaby zaludnić ziemi / zdarza się przecież rzadko". Tak więc dla naszego istnienia ważna jest rzeczywistość, a nie stereotyp używany do jej opisu. Podobnie w wierszu *Pierwsza miłość*, o której po latach – niezgodnie ze stereotypem – poetycka persona Szymborskiej może powiedzieć tylko, że „Coś między nami było i nie było / działo się i podziało". I wcale nie stereotyp wieczności pierwszej miłości sprawia, że jest ona szczególnie ważna, ale właśnie dzięki temu, że całkowicie minęła

> [...] właśnie taka, jaka jest,
> potrafi, czego tamte nie potrafią jeszcze:
> niepamiętana,
> nie śniąca się nawet,
> oswaja mnie ze śmiercią.

Ciekawe, że gra ze stereotypami pojawia się szczególnie w wierszach o tematyce miłosnej, w których Szymborska właściwie całkowicie zrywa z zastaną, patriarchalną tradycją poezji kobiecej. We wczesnych wierszach Szymborskiej miłość to właściwie jej brak, niemożność dorównania ideałowi:

> Jestem za blisko, żeby mu się śnić.
> Nie fruwam nad nim, nie uciekam mu
> pod korzeniami drzew. Jestem za blisko.
> Nie moim głosem śpiewa ryba w sieci.
>
> (*** z tomu *Sól* – 1962)

W późniejszych wierszach miłość wyrażona jest bez wielkich słów, nie poprzez niezwykłość, ale właśnie przez cud codzienności:

18/ Zob. *The Feminine Sexuality*, London 1982.

A mnie tak się złożyło, że jestem przy tobie.
I doprawdy nie widzę w tym nic
zwyczajnego.
(*** z tomu *Wszelki wypadek* – 1972)

Miłość nie jest więc przywilejem młodości, stereotypową burzą uczuć, ale spokojnym byciem z drugim człowiekiem, jest dojrzałym uczuciem dojrzałego człowieka. W wierszach miłosnych Szymborska używa lirycznego „Ty", które – w odróżnieniu od „my" – pozwala na utrzymanie własnego „ja", zaznaczenie „osobności", oraz na szacunek dla „ja" ukochanego, a zarazem – w odróżnieniu od „on" – nie ustawia go w pozycji „innego". Zresztą „Ty" liryczne pojawia się w poezji Szymborskiej stosunkowo późno, a wyrażone jest pełnym głosem tak naprawdę dopiero w wierszach pisanych po śmierci kochanego mężczyzny:

Na tyle Cię przeżyłam
i tylko na tyle,
żeby myśleć z daleka.
(*Pożegnanie Widoku*, z tomu *Koniec i Początek* – 1993)

Głos kobiety w poezji Szymborskiej to nie krzyk walki ani szept poddania. To głos kobiety, która czuje się – nie tylko jako jednostka, lecz również kulturowo – równa mężczyźnie, (jeśli ten podział pozostaje w mocy), nie musi więc o nic walczyć ani nikomu się poddawać. Głos kobiety, która wie, że nawet jeżeli historia należy do bohaterów, to przecież „Po każdej wojnie / ktoś musi posprzątać" (*Koniec i początek*). Głos kogoś, kto – być może paradoksalnie – wychodząc z niezwykle patriotycznej kultury polskiej, godzi się na zapomnienie patriotyzmu przodków zamiast agitować za powstaniem kolejnej organizacji kombatanckiej.

Ci, co wiedzieli
o co tutaj szło,
muszą ustąpić miejsca tym,
co wiedzą mało.
I mniej niż mało.
I wreszcie tyle co nic.
(*Koniec i początek*)

I co najbardziej chyba dla kobiet charakterystyczne – głos kogoś, kto nie musi rzeczywistości zmieniać, może w niej po prostu – jako istota nieistniejąca – nie uczestniczyć, tak jak przez wieki kobiety nie uczestniczyły w tworzeniu kategorii opisu zamieszkiwanego przez nie świata i jedyne co im pozostawało – poza przystosowaniem się – to cicha, spokojna niezgoda. No i rzecz jasna dbanie o trwałość codziennego życia wtedy, gdy męscy bohaterzy udawali się do wypełniania ważniejszych ról społecznych i historycznych. I pewnie między innymi dlatego tak trudno jest uchwycić i opisać istotę pewnej swego kobiecości – nagrodzonej w końcu przecież literacką Nagrodą Nobla.

Roztrząsania i rozbiory

Przyboś z perspektywy

PARALAKSA I – PERSPEKTYWA „NA PRZYBOŚ"

Orałem, nawlekałem nitkę na igłę,
ogłaszałem wrogiemu tłumowi manifest,
prałem zgrzebne płótno stęporem nad rzeką,
bieliłem je na łące,
tańczyłem, pędziłem na koniu w cwał, szedłem na bagnety,
przewijałem niemowlę,
zamknąłem powieki ojcu,
żąłem sierpem,
celowałem, strzelałem w bitwie, trafiłem,
ściąłem słonecznikowi okołopłomienną
głowę, ażeby świeciła
twojemu ciału w naszą noc miłosną [...]

Zdjęcie wywoływane z ciemni, po latach, wywabiane z czułej, prześwietlonej epoką kliszy. Jak go uchwycić, w jakim kadrze zmieści się ten niski siwy pan, wyprostowany, w obuwiu na możliwie wysokich (takich jednak, by to nie raziło) obcasach, z dłonią w rozcięciu kamizelki?

Pomaga perspektywa stulecia. W tym czasoprzestrzennym zbiegu okoliczności (Poznań, 12-14 marca 2001 roku, konferencja związana z setną rocznicą urodzin Juliana Przybosia), ogniskują się glosy krytyczne, które – jak pisze redaktor tomu *Stulecie Przybosia*[1], Edward Balcerzan – pragną stać się zbiorowym przeżyciem li-

1/ *Stulecie Przybosia*, pod red. S. Balbusa i E. Balcerzana, Poznań 2002, s. 432.

ryki, odkryciem nowych sytuacji epistemologicznych. Księga ta, badawczy *zoom*, oscyluje między pomniejszeniem a powiększeniem, fragmentem a „próbą Całości". Dzięki temu nie jest tylko albumem rocznicowych fotografii poety, lecz czymś znacznie ciekawszym: wzajemnym przeglądaniem się Przybosia w obiektywie epoki i epoki – w subiektywie twórczości poety.

PARALAKSA 2 – PERSPEKTYWA PROJEKTOWANA

[...] rozcinałem kartki książki –
i nie wprawiłem w ruch pióra inaczej, niż według
wektora sił w tych moich działaniach i owych
jeszcze
nie skończonych.
Nie rozsnułem linijki wiersza na papierze,
nie rozsnuję –
która by nie była wykresem zaczynu
(prócz jednej – najkrótszej – zgonu). [...]

Przyboś – niech to zdanie nie brzmi jak truizm – jest poetą awangardowym. Jest nim wcale nie ze względu na nazwę formacji poetyckiej, z której się wywodzi, lecz przede wszystkim dzięki etymologicznym mocom tkwiącym w tym imieniu. Do poetyckiej „straży przedniej" zaciągają się tylko ci, którzy gotowi są dokonywać straceńczych „zamachów na Wszystkość". Awangarda bierze odpowiedzialność za niemożliwe, chce docierać tam, gdzie nigdy nikt z wierzących w granice (p r ó c z j e d n e j – n a j k r ó t s z e j – z g o n u) nie pozostawił śladu.

Zapisem awangardowych transgresji są w y k r e s y z a c z y n u: projekty. Znowu zdumiewa źródłosłów. Projekt („wysuwanie w przód", schemat, konstrukcja, przemyślany plan) spokrewnia się z projekcją („wyrzucanie", rzutowanie filmu na ekran, ziemi na siatkę geograficzną, bryły na płaszczyznę, własnych uczuć i pragnień na inne osoby). Intelektualna konstrukcja, geometryczny schemat, b i u r o k r a c j a ś c i s ł o ś c i – jest również irracjonalną grą światła, m e t a f o r ą w s t y d l i w e g o u c z u c i a, realizacją niemożliwości? Przed laty J. Kwiatkowski próbował podzielić polską poezję na p o e z j ę w i z j i i p o e z j ę r ó w n a n i a. Twórczość Przybosia potwierdza zasadność tego przeciwstawienia, jednocześnie je unicestwiając. Autor *Narzędzia ze światła* jest przecież zarówno poetą konstrukcji i intelektu, jak i mistycznym wizjonerem, który w precyzyjnej „architeksturze" wiersza (realizacja) zostawia miejsce na językowe utopie i pozajęzykowe epifanie (to, co projektowane).

O napięciu między projektem a realizacją (czyli o projektowaniu zamysłu w zapis) pisze w artykule *Znawca sztuki nowoczesnej* R.K. Przybylski. Przyboś zostaje tu skojarzony z nurtem malarskim – konceptualizmem, który postulował, by p o z o s t a w i ć t w o r z e n i e w s f e r z e k o n c e p t u, n a p o z i o m i e p r z e b ł y s k u m y ś l i. Twórczość jest tu zaledwie projektem twórczości

(konstrukcja hipotetyczna), teoretyczna refleksja o możliwościach sztuki zastąpiła tradycyjne dzieło-realizację. Przyboś-konceptualista pojawia się nie tylko w artykule Przybylskiego. Dla Joanny Orskiej konceptualizm to świadectwo kryzysu mowy, zapis klęski, którą poniósł poeta w próbie wyrażenia Całości (ta bowiem leży poza granicą języka). Konsekwencją tak radykalnego przekonania o niewyrażalności jest poetyka brakującego słowa. Uchwycić jej specyfikę chce między innymi R. Nycz, kiedy niespełnionemu pragnieniu Norwida o przyległości słów i rzeczy oraz krytyce języka dokonanej przez nieufnych lingwistów przeciwstawia Przybosiową poetykę epifanii. Z kolei S. Jaworski zastanawia się nad rozziewem między teorią (poetyką sformułowaną) a praktyką (poetyką immanentną) – rozziewem, który wynika z prostej nieprzystawalności tego, co projektowane, do tego, co zrealizowane.

Także i w tekście P. Michałowskiego dialektyka teorii i praktyki twórczej pokazywana jest na przykładach konkretnych wypowiedzi poetyckich. W każdej z nich żywioł liryczny (opis) zderza się z nieufnością wobec języka (krytyczny metaopis, *in statu nascendi* zgłaszający zastrzeżenia do opisu) oraz ze stwierdzeniem niewystarczalności mowy (sugestia niespełnienia opisu) i zarazem powrotem do punktu wyjścia, który zapowiada ponowienie próby opisu.

> Jeszcze zanim nastąpi akt kreacji pozytywnej – pisze Michałowski – poeta uprzedza o jego niwelującej modalności: to co za chwilę zabrzmi jak pewnik, już zostało wpisane w cudzysłów hipotezy. Na początku znajdujemy jasno sformułowany projekt [...]. Kiedy jednak się zwierza z trudności, [...] tematem wypowiedzi staje się nie tyle docelowy opis, ile żmudny proces dochodzenia doń, a więc sam dramat pisania. [...] Została tu zastosowana *figura praeteritio*: to właśnie przez wyrażanie niemożliwości deskrypcji, dokonuje się ona niejako mimochodem; opis realizuje się w metaopisie niby jego produkt uboczny.

Konceptualizm Przybosia realizowany jest na różne sposoby. Oprócz dzieł-projektów, które eksplicytnie wyrażają tezę o niewyrażalności (często będąc po prostu autotematyczną refleksją nad tym, co chciałoby się – ale czego się nie potrafi – napisać) oraz tych wierszy, które Nycz określa mianem epifanijnych, w literackiej spuściźnie Przybosia można znaleźć liczne próby zbudowania irracjonalnych mitów. Kiedy nieufny awangardzista zauważa w języku brak miejsca na wyrażenie czegoś, poeta-wizjoner zaczyna (w tym samym, a jakże, języku!) stwarzać enklawy, „miejsca, których nie ma": poetyckie utopie. Utopijna topika Przybosia także interesuje autorów tomu. Etymologiczne zainteresowania poety, który pragnie wydębić choćby jeden wierszyk z czarnoleskiego drzewostanu (drzewo-drzewiej-wydębić), a przez to być może dotrzeć do źródeł języka (mit słowa pierworodnego), śledzi A. Kwiatkowska (tekst *Poeta-czytelnik tradycji. Juliana Przybosia dialog z literaturą*). M. Delaperrière opisuje inne utopijne pragnienie poety, który dążąc do osiągnięcia czystości widzenia dziewiczego, wciela w poezję mit słowa ikonicznego, znoszącego arbitralny dystans signifiant i signifié na rzecz ich podobieństwa i motywacji.

PARALAKSA 3 – PERSPEKTYWA CAŁOŚCI I MGNIENIA

[...] Ale dopiero w tej chwili, przybliżonej do Całości,
widzę,
że transmitując ruchy i trud mego ciała
na struny głosowe i napęd
napomykającego o nich znacząco języka,
uniknąłbym
rozwijającej się w bezmiar bez was hiperboli [...]

Jak objąć to, czego ująć się nie da? Poeta jak fotograf albo zawierzy doskonałości narzędzia i podejmie próbę uchwycenia Wszystkiego we władczym kadrze (czy jednak cokolwiek zobaczy?), albo – godząc się na brak i skrytość – wywoła z ciemni fotografię nieostrą, zamazaną, a jednak z ledwie widocznym zarysem tego, co wprawdzie przedstawieniu umknęło, lecz pozostawiło ślad.

Ewa Kraskowska w tekście *Przeczucia Przybosia* pyta o drugie oblicze poety, który oficjalnie deklarował się jako oświecony socjalista, ateista, futurysta. „Przyboś mistyczny" drąży w języku w poszukiwaniu mi(s)tycznego punktu, w którym jaźń stykałaby się z pełnią bytu. Tę tęsknotę poety do archetypalnej pierwotności człowieka i słowa, Kraskowska wiąże z mistycznymi wizjami, które Przyboś przeżył i o których napisał (pisanie bowiem było dla n i e d o s z ł e g o w r ó ż b i t y j e d y n ą o c h r o n ą p r z e d b z i c z k i e m).

Nad b e z b o ż n y m i e p i f a n i a m i Przybosia zastanawiają się (abstrahując od biografii poety) Z. Zarębianka (*Objąć Wszystko. Horyzont metafizyczny w międzywojennej poezji J. Przybosia*), R. Nycz (*Wiersz jest „jak raca". Juliana Przybosia poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna*) oraz M.P. Markowski (*Czy Przyboś jest poetą metafizycznym?*). Zarębianka pokazuje, jak Przybosiowy h o r y z o n t m e t a f i z y c z n y (metafizyka ziemi, mit solarny i agrarny) dialektycznie ściera się (zaciera?) z h o r y z o n t e m m e t a p o e t y c k i m. Autotematyczne wyrażanie „skończoności słowa" kończy się pocieszeniem, które według Zarębianki poeta odnajduje (paradoksalnie!) właśnie w w i e c z n o t r w a ł e j d o s k o n a ł o ś c i p o e m a t u. Skoro nie doznaje się iluminacji pozajęzykowego – trzeba zgodzić się na epifanie czysto językowe. O paradoksie tym pisze również R. Nycz, który pokazuje, jak w racjonalistycznej konstrukcji dzieła-katedry Przybosia dokonują się czytelnicze (a pewnie i autorskie) a k t y s t r z e l i s t e (dzieło jest jednocześnie „racą"). P o e t y k a o ś w i e c e n i a wiąże się z Przybosiową koncepcją m i ę d z y s ł o w i a. To właśnie energia wyzwalająca się w prześwicie (niespójności, pęknięciu) między słowami – umożliwia błysk, mgnienie epifanii. Dzieło wprawdzie nie dociera do pozasłownej Całości, ale staje się t r o p e m r z e c z y w i s t o ś c i (Nycz podkreśla dwuznaczną etymologię „tropu", który jest zarówno p e r c e p c y j n o - w s p o m n i e n i o w y m ś l a d e m świata, jak i f i g u r ą - s z y f r e m samego języka).

Wystąpienie M.P. Markowskiego nawiązuje do potępienia metafizyki przez Martina Heideggera, a i samo w wielkim stopniu jest oskarżające. Markowski na-

zywa metafizykę Przybosia typowym onto-teo-logicznym esencjalizmem, który dokonując „prób Całości" i „zamachów na Wszystkość", zapomina o nieusuwalnej różnicy między bytem a byciem. Metafizyk chce podbić świat jako obraz, przez co sam siebie próbuje uczynić miarą przedstawialności bytu. Cztery „grzechy główne" metafizyki (jednocześnie: cztery oznaki porzucenia przez bycie) – m a c h i n a c j ę, p r z e ż y c i e, o g r o m, k a l k u l a c j ę – dostrzega Markowski w poezji, między innymi: w poezji Przybosia właśnie. To, co inni badacze (jak również i autorka niniejszej recenzji) uważają za wyraz kruchości i bezradności Przybosia – jego teoretyczne utopie, irracjonalne mity, dziela-projekty, autotematyczne pisanie o niemożności pisania – dla Markowskiego jest władczą totalizacją, uzurpującą sobie prawo do a b s o l u t n e j r o z p o r z ą d z a l n o ś c i b y t e m przez słowo, które równa się czynowi i rzeczy. Czy jednak – zadajmy to retoryczne pytanie – znak równości między Przybosiową s y n t e z ą w i d z i a n e g o a s y n t e z ą p o w i e d z i a n e g o nie został przez Markowskiego postawiony zbyt pochopnie, zbyt ostentacyjnie, zbyt łatwo?

PARALAKSA 4 – PERSPEKTYWA MALARSKA

[...] gdybym był
prócz linii słów
wyświetlających
obraz zaczętego przeze mnie
i rzutowanego – po zapłonie pamięci – jak z wyrzutni
artystycznego satelity światła
nie żądał, [...]

Jedna z trzech części Stulecia Przybosia zatytułowana jest *Sensy poetyckie i malarskie* (dwie pozostałe to *Linie i gwary* oraz *Ja-świat*). Interferencja literatury i malarstwa nie może zostać pominięta w refleksji na temat poety, który nie tylko był znawcą i teoretykiem sztuki oraz przyjacielem malarzy (m.in. K. Kobro i W. Strzemińskiego), ale też we własnym pisaniu nigdy nie wyeliminował żywiołu obrazowości (co postulował teoretyk-Peiper, wywołując w ten sposób ostry spór z praktykiem-Przybosiem). Referentów rocznicowej konferencji interesują przede wszystkim powiązania Przybosiowej poetyki z trzema nurtami malarstwa: kubizmem (W. Skalmowski, M. Delaperrière), konceptualizmem (R.K. Przybylski) oraz reprezentowanym przez Strzemińskiego unizmem (M. Delaperrière). Kubistyczne „metafory wizualne" są realizacją „niemożliwego pragnienia" Przybosia, który – jak ironicznie wyraził się Miłosz – c h c i a ł w r u c h p u ś c i ć s t a t y c z n e o b r a z y. Z kolei sam poeta definiował: „zdanie poetyckie to rzutnik obrazów, projektor wielu błyskawicznie się zmieniających i splatających «widzeń», czyli nie rozwijanych w szczegółach obrazów". To nakładanie wielu wizji, wywoływanie wrażenia symultaniczności, Przybylski nazwał a k t y w n y m w i d z e n i e m, które na tyle mocno ingeruje w świat, że obala zasadność Kartezjańskiego modelu

percepcji oddzielającej podmiot od przedmiotu postrzegania. Również M. Delaperrière widzi w poetyckim unizmie Przybosia realizację utopii fenomenologicznego „dziewiczego spojrzenia" i mitu „pierwotności wysłowienia".

Problem relacji słowo-obraz to punkt wyjścia do rozważań nad ikonicznością i wizualnością słowa poetyckiego. Marginalnie wspomina o tym M. Delaperrière (podkreślając, że ikoniczność raczej nie pyta o samą rzecz, lecz o spojrzenie na nią), w odniesieniu do prac Magritte'a ujmuje tę kategorię B. Tokarz (badaczka pisze również o Przybosiowej technice zatrzymywania obrazu pod powiekami), wreszcie – w interpretacjach wierszy o katedrze Notre-Dame – zajmuje się tą kwestią A. Dziadek. W Przybosiowym „słowie o strukturze oka" Dziadka interesują nie tyle znamiona obrazowości (świat przedstawiany obrazowo, ale bez reprezentowania dzieł sztuki) czy ikoniczności (naśladowanie przedmiotów naturalnych przy założeniu podobieństwa i motywacji między znaczącym a znaczonym), ile raczej wyraźne przykłady ekfraz (dokładny opis dzieła sztuki). Ekfraza, dzięki swemu odniesieniu do malarstwa lub (przypadek „wierszy katedralnych") architektury, pozwala „wskazywać podwójnie": unaocznia przedstawiony przedmiot (odsłania go), jednocześnie uwydatniając sam proces reprezentacji (zasłania przedmiot nieprzejrzystą warstwą języka). W to „podwójne naznaczanie" wpisany jest także sam poznający podmiot, który – jak podkreśla Dziadek – wciąż na nowo stwarza pozbawioną trwałego signifié znaczącość wiersza, angażując się weń zawsze inaczej, choć zawsze cieleśnie, w prywatnym rytmie swej „fizjo-logiki".

PARALAKSA 5 – PERSPEKTYWA RÓWNANIA I PORUSZENIA

[...] żebyście wy, inni (lecz o ile inni?)
wprawiali wszyscy swoją wolę w składnię
i w rytm,
a wzrok w prędkość,
z jaką biegnie jasność moich widzeń,
w rozbłysk za rozbłyskiem
wyobraźni, tej cefeidy umysłu.
To w biegu do was
przekroczyłem w języku polskim barierę dźwięku.
Macie prawo – dałem je wam – żądać,
ażeby pisanie
było robieniem tego, co się pisze. [...]

Równanie serca, tytuł jednego z tomów Przybosia, pokazuje jak bardzo znaczące w tej poezji jest napięcie między liryczną emocją a czysto gramatycznym równaniem. Nie miał racji Miłosz, kiedy oskarżał awangardowego poetę o mózgowy, wersyfikacyjny formalizm, odporny na szaleństwa zja-

d a j ą c e s e r c e. Przybosiowe „równanie" jest przecież zarówno chłodnym, precyzyjnym „obliczaniem" formy wiersza, jak i „uspokajaniem" chorego serca, szarpanego niespokojnym ruchem arytmii. A „poruszenie", w które poeta chciał wprawić statyczne słowa i obrazy (my zaś – wprawiamy w nie tę pamiątkową fotografię)? Domaga się drugiego znaczenia: emocjonalnego „wzruszenia", którym reaguje czytelnik na tę intelektualną konstrukcję złożoną z m e t a f o r w s t y d l i w y c h p o r u s z e ń.

Prócz Z. Łapińskiego (*Szkoła lwowsko-warszawska. Awangarda Krakowska, konstruktywizm łódzki. Kartka z dziejów naturalnych nowoczesności*), dla którego konstruktywistyczna i racjonalna poetyka Przybosia stanowi przykład wywołania „poruszeń" nie przez sam materiał (bezpośrednia ekspresja uczuć: jęk albo okrzyk), ale przez jego obróbkę (wiersz), najciekawszy opis „formalnych równań" poety przedstawia P. Michałowski. Jak składnia świata przekłada się na składnię języka, ile rzeczywistości zmieści się w granicach zdania, jaką wersyfikacją oddać czasoprzestrzeń, jak uczynić rym (wers, przerzutnię, elipsę...) mimetycznie uwarunkowanym gestem? Wszystkie te pytania, które Michałowski stawia twórczości Przybosia, doczekały się odpowiedzi w postaci wnikliwej analizy charakterystycznych dla poety chwytów.

PARALAKSA 6 – INNI W PERSPEKTYWIE

> [...] Poezja spełnia się wtedy, gdy staje się powołaniem
> innych
> do stanu wynalazców. [...]

W *Słowach na otwarcie* jeden z bezsprzecznych „uczniów" Przybosia, T. Karpowicz, mówi: „Robicie rzecz wielką: powrót Przybosia: «nam, cośmy jego nieobecność zamilczeli»... Tu nie chodzi o powrót poety, lecz epoki, która nie chciała żyć bez wynalazczości". Onegdaj, jeszcze przed ogłoszonym przez Sławińskiego z a n i k i e m c e n t r a l i, dwudziestowieczną poezję polską rozważano w odniesieniu do jej dwóch „ojców": Miłosza i Przybosia (tak biegunowo sobie przeciwstawionych za sprawą J. Błońskiego). Rocznicowa księga ponawia pytanie o miejsce Przybosia w historii literatury, także – o to, na ile każdy uprawiający dzisiaj pisanie musi odnosić się do autora *Pióra z ognia* (o postmodernistyczną lekturę Przybosia pyta np. W. Skalmowski w tekście *Przyboś czytany dzisiaj*).

Karpowicz, jako jeden z i n n y c h, powołanych przez Przybosia do s t a n u w y n a l a z c ó w, jest bohaterem rozprawy K. Krasoń (*Echa poezji Przybosia w „Żywych wymiarach" Karpowicza*). Autorka porównuje charakterystyczną dla obu poetów „poetykę rygoru", a także wspólne, obsesyjne motywy „koła", „pionu" i „światła". Andrzej Skrendo zajmuje się biograficznymi i poetyckimi powiązaniami Przybosia i Różewicza, które z początkowego zachwytu (autora *Niepokoju* – poetyką mistrza awangardy) przerodziły się w ostry, nigdy nie zakończony spór. Według badacza prywatna poetyka Różewicza i jego poglądy teoretyczne

kształtują się między innymi jako negatywna reakcja na Przybosiową „poezję pięknych zdań". O estetycznym (choć tylko hipotetycznym, nawet dyskusyjnym) wpływie poety na piszące kobiety (M. Pawlikowską-Jasnorzewską, W. Szymborską, T. Ferenc, B. Latawiec) pisze w tekście *Uczennice Przybosia* A. Węgrzyniakowa.

Rocznicowe „fotografie" *Stulecia Przybosia* nie ukrywają złośliwego, kłótliwego, a niekiedy nawet „kłamliwego" oblicza poety. Autor zjadliwych tekstów krytycznych, twórca *Ody do turpistów*, weredyk, który za nic w świecie nie przyzna się do błędu, uwieczniony został w wystąpieniach D. Wojdy (*Związki między awangardą J. Przybosia i klasycyzmem J.M. Rymkiewicza w perspektywie nowoczesności*) i A. Dwornicak (*Jedna głoska*). Obie autorki pokazują, w jak wielkim stopniu dzieje literatury są dziejami błędnych odczytań. Teoretyczne napaści Przybosia na Rymkiewicza Wojda tłumaczy niewłaściwą (ukierunkowaną niechęcią do Miłosza) lekturą klasycyzmu (stąd: rozziew między poetyką sformułowaną a immanentną Przybosia). Jeszcze ciekawszy jest tekst Dworniczak, która pokazuje, w jaki sposób poeta przeinaczał oryginalne utwory twórców (zmieniając np. tytułową *jedną głoskę* w liryku Baczyńskiego), by na podstawie tej „skłamanej" (nieco spaczonej?) inspiracji zbudować własne przemyślenia i wiersze.

PARALAKSA 7 – PERSPEKTYWA EGO- I EKOCENTRYCZNA

[...] – Poeto krajobrazu, czy mógłbyś przedłużyć
dukt pióra na siewny rozmach
garści pełnej ziarna?
(Pytałem, a on, zamiast odpowiedzi,
z maszyny do pisania zrobił siewnik maczku...)
Wspomnę, na wiosnę w mojej wsi rodzinnej
z gałązką w zębach pierwsze słowa wierszy:
szept kładł się wzdłuż i wszerz i stał się
kiełkującą powierzchnią zasianego łanu
jarej pszenicy, którą
(marzę, że wspomnę)
wpisze jutro księgowy na pamiątkę dniówek
wykonanym powszechnym narzędziem ze światła:
moim uczynnym posłowiem. [...]

J. Madejski, autor tekstu *Przyboś ekokrytyczny*, pisze o dokonanym w poezji Przybosia przewartościowaniu perspektywy antropologicznej na perspektywę kosmocentryczną. Trzecia część książki *Ja-świat* traktuje o dialektyce „subiektywu" jednostki i „obiektywu" kosmicznej całości. W tej fotografii poeta uchwycony zostaje na tle przyrody. Mamy więc naznaczonego „kompleksem światła" *Przybosia przeciwmgielnego* (A. Nawarecki), *Przybosia „roślinnego" i jego poetycki zielnik* (tekst D. Walczak-Delanois), *Przybosia kosmicznego* (A. Poprawa *Dzienniki gwiazdowe*

J. Przybosia), wreszcie – zawieszonego między pragnieniem pierwotności a uwielbieniem *Cywilizacji Przybosia kolejowego* (W. Tomasik). Ciekawy model interpretacji proponuje J. Madejski. Przedstawiwszy historię nowego, wywodzącego się z folklorystyki i tematologii nurtu badawczego – „ekokrytyki", interpretuje w tym kontekście „ekocentryczne" liryki Przybosia (a także jego „późnego wnuka", Jacka Podsiadły). „Ekokrytyka" (krytyka jako metoda ekologicznej lektury) byłaby w ujęciu Madejskiego zradykalizowaną formą „egokrytyki" (krytyka jako potępienie władczego, kartezjańskiego *ego*) Derridy. Obie pozbawiałyby podmiot jego uprzywilejowanej pozycji wobec przyrody, myśli czy języka, ta pierwsza jednak miałaby tę wyższość, że „zdrowym" biologizmem zaleczyłaby chory i jałowy „tekstocentryzm" postmoderny.

Ekokrytyczna perspektywa „światła i świata" (nowatorska, choć dyskusyjna) zderzona jest z bardzo klasycznym, biograficznym (egocentrycznym?) ujęciem tej twórczości. *Stulecie Przybosia* to księga uczonych komentarzy, ale też album pełen „autobiofotografii". Widok zimorodka, który już w dzieciństwie kształtował przyszłego poetę „światła i lotu", dojrzałe mistyczne epifanie, pozostawiające na prześwietlonej kliszy niepokojące ślady, przeplatają się tu z fotografiami Przybosia przemierzającego różne zakątki świata (A. Litwornia *Konteksty włoskich wierszy Juliana Przybosia*), uwieczniającymi socjalistyczne i autopolemiczne nastawienie manifestami działacza-literata (S. Balbus: *Juliana Przybosia poemat dla dorosłych (poetów)*), zdjęciami złośliwego i chimerycznego krytyka młodego pokolenia piszących, czy wreszcie – z najbardziej czułymi wątkami intymnej „grafii" chorego na serce, umierającego na Zjeździe Tłumaczy w 1970 roku, szukającego swego *Miejsca na ziemi*, awangardowego, mistycznego, czy (jak apeluje w kończącym księgę liście córka, Uta Przyboś) p o p r o s t u W i e l k i e g o Poety.

PARALAKSA 8 – PERSPEKTYWA NIEDOPOWIEDZENIA

[...] A jednak napisałem ten poemat – o czym? znowu,
nieskończenie znowu o poezji? a więc
o niczym, a raczej: o wszystkim które
prawie że dotyka niczego, czyli:
o nieskończonych moich zamachach na Wszystkość!
Dopóki jednak nie odłożę pióra, aby jej nie – skończyć,
ale zacząć na nowo:
orać... nawlekać nić... ogłaszać manifest...
Ogłaszam.

J. Przyboś *Więcej o manifest*

Joanna MUELLER

Człowiek, istota fantazjująca[1]

Wedle sławnego określenia Freuda marzenie senne to „królewska droga do nieświadomości". W nim manifestują się nieświadome pragnienia, elementy zepchnięte w głąb psychiki przez mechanizm wyparcia. Marzenie senne to twór kompromisowy: manifestacja wypartych treści może się dokonać jedynie za cenę ich całkowitego niekiedy przekształcenia, dostosowania do wymagań cenzury świadomości. Marzenie senne jest paradygmatycznym modelem „semantyki pragnienia", modelem konfliktu wewnątrz ludzkiej psychiki, którego inną postać stanowi symptom neurotyczny. Zarazem *Traumdeutung*, interpretacja treści snu jest paradygmatycznym modelem właściwej interpretacji psychoanalitycznej, która rozpoznaje drogi, jakimi porusza się pragnienie, dekodując szyfr narzucony mu przez psychiczną instancję cenzurującą. *Objaśnianie marzeń sennych* wydane w 1900 roku otwiera stulecie psychoanalizy. Freud, jeśli wierzyć jego biografom, do końca życia uznawał *Objaśnianie* za swą najważniejszą książkę.

Nigdy też zasadniczo nie zrewidował wyłożonej tam koncepcji marzenia sennego. Mimo pojawiających się w samym *Objaśnianiu* wątpliwości[2], mimo fundamentalnych zmian w teorii aparatu psychicznego, mimo wprowadzenia całkowicie nowych pojęć (narcyzm, popęd śmierci), koncepcja marzenia sennego pozostała zasadniczo niezmieniona. Freud zawsze traktował je jako *Wunscherfüllung*, spełnie-

---

1/ H. Segal *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków, 2003.

2/ Por. zwłaszcza rewizyjny wobec całości rozdz. VII (*O psychologii procesów sennych*) zawierający sławny sen o „płonącym dziecku" – wątpliwości Freuda odnośnie funkcji marzenia sennego interesująco komentuje i rozwija Jacques Lacan w *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, s. 69 i nast.

nie zepchniętych do nieświadomości życzeń. Hanna Segal rozpoczyna swoją książkę od dyskusji i próby rewizji tej Freudowskiej koncepcji marzenia sennego. Rewizji poddaje przede wszystkim dwa elementy: pojęcie fantazji oraz rolę symboliki w marzeniu sennym. Zakwestionowanie ortodoksyjnie Freudowskiego podejścia w tych dwóch punktach prowadzi do sformułowania oryginalnej koncepcji dotyczącej roli twórczości, sztuki czy szerzej wszelkiej estetycznej aktywności w kształtowaniu i funkcjonowaniu ludzkiej psychiki.

Hanna Segal należy do ścisłego grona spadkobierców i kontynuatorów myśli Melanie Klein, najbardziej wpływowej chyba przedstawicielki brytyjskiej gałęzi psychoanalizy. Kleinowska wersja tzw. teorii relacji z obiektem jest dla Segal podstawowym punktem odniesienia w rozważaniach na tematy estetyczne. Kleinowski paradygmat psychoanalizy różni się od Freudowskiego w dwóch, z grubsza mówiąc, zasadniczych punktach[3]. Po pierwsze odchodzi od scjentystycznych ambicji Freuda w aspekcie teorii aparatu psychicznego, skupiając się na analizowaniu „wewnętrznych", wyobrażeniowych konsekwencji relacji z obiektami ze świata zewnętrznego. Ciężar analizy spoczywa więc na wewnętrznym świecie obiektów kreowanym za sprawą nakładających się na siebie procesów introjekcji, projekcji i identyfikacji z obiektami zewnętrznymi. Po drugie wiąże się z tym znacznie większy niż u Freuda nacisk na fazowy charakter rozwoju seksualności dziecięcej. Od swego mistrza Karla Abrahama, ucznia Freuda, Klein przejęła rozbudowaną koncepcję faz rozwojowych tejże seksualności, formułując na jej podstawie swą własną teorię dwóch etapów czy pozycji w obrębie wczesnej tzw. fazy oralnej: pozycji paranoidalno-schizoidalnej oraz pozycji depresyjnej. Ta pierwsza charakteryzuje się, najogólniej mówiąc, ścisłym rozdziałem „złego" i „dobrego" aspektu pierwotnego obiektu, z którym styka się dziecko, czyli piersi matki. Dziecko utożsamia się z „dobrym obiektem", natomiast na zły obiekt projektuje własne agresywne uczucia i impulsy. Przejście do pozycji depresyjnej oznacza uświadomienie sobie, że „dobry obiekt" należy do matki, zaś „zły obiekt" to produkt własnej agresji dziecka. Podział na „zły" i „dobry" obiekt stopniowo zanika, wyłania się natomiast obiekt całościowy, czyli matka. Nie znika jednak lęk charakterystyczny dla wcześniejszej pozycji paranoidalno-schizoidalnej. Teraz staje się on lękiem przed utratą ukochanego całościowego obiektu połączonym z głębokim poczuciem winy z powodu agresywnych uczuć, chęci zniszczenia, którą dziecko nadal żywi wobec niego. Mieszanka lęku i poczucia winy wytwarza stan depresji. Wyjściem z niej byłoby odtworzenie pierwotnego dobrego obiektu „wewnątrz"; to jednak staje się niemożliwe, bo matka jest już nieodwołalnie „zewnętrzna" – idealny obiekt pozostaje na zawsze utracony. Pogodzenie się z tą stratą, rozpoznanie nieodwracalności podziału wewnętrzne–zewnętrzne oznacza osiągnięcie przez dziecko psychicznej dojrzałości i umożliwia mu wchodzenie w społeczne relacje.

3/ Obszerniejsze omówienie założeń psychoanalizy Klein prezentuje Pawel Dybel we wstępie do omawianej książki.

Argumentacja Hanny Segal porusza się właściwie wyłącznie w kręgu naszkicowanych powyżej założeń paradygmatu Kleinowskiego. Niektóre partie książki, zwłaszcza te kluczowe, poświęcone roli czynnika estetycznej kreacji w psychice wyraźnie zakładają ich znajomość u czytelnika, są miejscami bardzo „techniczne" i przez to wymagające – autorka operuje sporą liczbą charakterystycznych dla Kleinowskiej psychoanalizy pojęć, właściwie ich nie definiując. Odnosi się to także do dyskusji Segal z Freudem i zasygnalizowanej wcześniej próby rewizji wywodów „ojca psychoanalizy" na temat roli fantazji i symbolizacji w życiu psychicznym.

Dla Freuda, jak zauważa Segal, fantazja była czymś już zasadniczo „przetworzonym", opracowanym przez logiczne myślenie. Nieświadome życzenie podporządkowane zasadzie przyjemności uzyskuje w fantazji możliwość spełnienia, ale spełnienie to ma już *quasi*-racjonalny charakter narzucony przez zasadę rzeczywistości. Fantazja jest produktem „procesu wtórnego", nie zajmuje jakkolwiek uprzywilejowanej pozycji w pracy marzenia sennego, gdzie pełni rolę swego rodzaju gotowego scenariusza dopasowywanego do pozostałych elementów. Freud nigdy właściwie nie traktował fantazji jako odrębnego wartego uwagi zagadnienia i nie poświęcił jej żadnego samodzielnego opracowania.

„Wydaje się, że Freud – otwierając drzwi do fascynującego, bogatego i tajemniczego świata fantazji – nie był w stanie w pełni zdać sobie sprawy z doniosłości swego odkrycia oraz nie dostrzegł związku między nim a innymi dokonanymi przez siebie doniosłymi odkryciami [...]". Właściwe odkrycie fantazji jako elementu pierwotnego, poprzedzającego wszelkie inne formy aktywności umysłowej było, wedle Segal, dopiero zasługą Melanie Klein. Prowadząc głównie terapię dzieci Klein dostrzegła, że fantazje (przede wszystkim nieświadome) stanowią podstawowy element określający świat dziecka i funkcjonowanie jego psychiki.

Z wywodów Hanny Segal wysnuć można pewien ogólny wniosek dotyczący natury ludzkiej – człowiek (w myśl rozwijanego tu paradygmatu Kleinowskiego) jest przede wszystkim istotą fantazjującą, nieustannie „śniącą na jawie". Fantazje odgrywają istotną rolę we wszelkich typach ludzkiej aktywności, począwszy od najprostszej zabawy dziecięcej, aż po niezmiernie wysublimowane formy twórczości poetyckiej. Fantazje pojawiają się już w najwcześniejszym okresie życia będąc zarówno wyrazem wszechogarniającego pragnienia, jak i obroną przeciw niemu. Popędy od samego początku znajdują wyraz w fantazjach. Jednocześnie mechanizmy obronne, takie jak projekcja czy rozszczepienie (na „zły" i „dobry"), obiekt także „rozgrywane są" w fantazjach. Poprzez skomplikowane konstrukcje fantazmatyczne dziecko (a także często osoba dorosła) próbuje poradzić sobie z lękiem czy agresywnymi uczuciami.

Wedle Klein tworzenie fantazji ma zawsze u podstawy nieświadomą relację z zewnętrznym obiektem. Przyjęcie takiego założenia stawia w centrum zainteresowania zarówno Klein jak i Hanny Segal problem relacji między fantazją a otaczającą rzeczywistością. Charakterystyczną cechą pozycji paranoidalno-schizoidalnej jest narcystyczny, omnipotentny charakter fantazji tworzonych na tym eta-

pie przez dziecko. Kleinowskie dziecko to *monstrous infant* snujący przerażające w swej agresywności wizje zniszczenia piersi matki jako obiektu, który doprowadza do frustracji jego pragnienie. Przejście do pozycji depresyjnej oznacza uznanie odrębności „zewnętrza", jego charakteru autonomicznego wobec narcystycznych fantazji.

Problem relacji fantazja–rzeczywistość naprowadza na ślad jednego z najbardziej interesujących odkryć dokonanych przez analityków z kręgu Melanie Klein, odkrycia dotyczącego natury myślenia i innych wyższych funkcji intelektualnych. Wedle Klein czy Biona nieświadome fantazje stanowią najbardziej pierwotną aktywność umysłu, swego rodzaju matrycę, na której „powstaje" właściwy proces myślenia. Przy czym, jak wskazuje Hanna Segal, wyższe czynności intelektualne „są rodzajem interakcji między fantazją a rzeczywistością". Fantazje niczym „hipotezy" przechodzą test rzeczywistości; nieuchronna frustracja będąca wynikiem tego testu daje początek funkcji myślenia.

Problem relacji wobec rzeczywistości wprowadza nas też od razu w drugie centralne dla omawianej książki zagadnienie, czyli kwestię symbolu i formacji symbolicznej. Rewizja freudowskich argumentów dotyczących roli symbolu w uzewnętrznianiu wypartych pragnień umożliwia Hannie Segal sformułowanie właściwej koncepcji tego, na czym polega specyfika twórczości i wymiaru estetycznego. Freud miał dość ambiwalentny stosunek do symboliki. Z jednej strony uznawał jej wszechobecność – zarówno symptomy nerwicowe, jak i marzenia senne stanowiły dla niego „symbolizacje" nieświadomych pragnień – z drugiej jednak strony w *Objaśnianiu marzeń sennych* dokonał istotnego zawężenia pojęcia symbolu, podkreślając jego zamknięty i „niemy" z punktu widzenia skojarzeń czy interpretacji charakter. Symbol jest elementem uniwersalnego archaicznego kodu kulturowego, elementem słabo poddającym się „obróbce" przez indywidualną pracę marzenia sennego, elementem, z którym pacjent właściwie nie może nawiązać kontaktu poprzez wolne skojarzenia. Ta swoista „degradacja" symbolu w aspekcie techniki analitycznej spowodowana była zapewne obawą Freuda, by *Traumdeutung*, metoda interpretacji marzeń sennych, nie zamieniła się w znany np. ze starożytnych przekazów system „deszyfracji" operujący zamkniętym kodem. Freud nigdy nie wypowiedział się też jasno na temat roli procesu symbolizacji w sztuce.

Segal idąc śladem Melanie Klein oraz związanego z nią Wilfrieda Biona podkreśla przede wszystkim rolę symbolu jako substytutu. Symbol „zastępuje" obiekt, który został utracony, umożliwia poradzenie sobie z tą utratą. Wracamy w tym miejscu do wzmiankowanej wcześniej Kleinowskiej koncepcji dwóch pozycji rozwojowych. Utrata związana jest z pozycją depresyjną – przejście do niej oznacza zniszczenie istniejącego wcześniej, uporządkowanego świata „dobrych" i „złych" obiektów. Depresja oznacza dominację lęku i poczucia pustki, zatarcie jasnych niegdyś konturów wewnętrznego świata jednostki. W depresyjnej pustce symbol pojawia się jako element procesu, który Klein nazywa reparacją, a który Segal uważa za istotę aktu twórczego.

Warunkiem reparacji jest utrata, nieobecność obiektu silnie odczuwana przez jednostkę. Poczucie utraty stwarza swego rodzaju dystans między symbolem a obiektem. Według Segal to właśnie istnienie bądź nieistnienie owego dystansu decyduje o „normalnym" bądź patologicznym charakterze symbolu i reparacji.

Stan patologiczny oznacza utożsamienie symbolu i obiektu. Sytuację taką Segal określa mianem „równania symbolicznego" i jest to jedno z kluczowych dla jej teorii pojęć. W traktowaniu symbolicznym symbol staje się „konkretny", jest traktowany jako przedmiot a nie jego substytut – przykładem mogą być pacjenci „zasypujący" analityka słowami niczym kamieniami. Całkowite ukonkretnienie symbolu będące charakterystyczną cechą stanów psychotycznych oznacza zamknięcie na wymiar symboliczny, a więc niemożność interakcji i komunikacji z otaczającym światem. W praktyce objawia się to brakiem zainteresowania tego typu komunikacją, lękiem przed nią, niechęcią do angażowania się w aktywności o charakterze symbolicznym (zabawy w przypadku dzieci), całkowitym zahamowaniem czynności twórczych.

Dzieło sztuki jest owocem przepracowywania kryzysu depresyjnego, pozytywną jakością, zachowującą jednak w sobie ślad negatywności, ślad nieobecności świata obiektów, który został utracony. Nieświadomy cień tego świata, parafrazując określenie Freuda, wciąż pada na *ego* twórcy. Artysta tworząc kieruje się „nieświadomą pamięcią harmonijnego wewnętrznego świata", ale proces reparacji zawsze zawiera w sobie, jak podkreśla Segal, element pierwotnej agresji, która zniszczyła ów wewnętrzny świat. Dzieło sztuki nie jest ostatecznym rozwiązaniem depresyjnego konfliktu, lecz raczej uzewnętrznieniem próby jego rozwiązania z pomocą złożonych operacji wyobraźni. Stąd pewna „niekompletność" dzieła sztuki, które nigdy nie stanowi wiernej kopii utraconego świata obiektów. Segal polemizuje z Freudem, który do dzieł sztuki stosował ten sam co w przypadku marzeń sennych schemat *Wunscherfüllung* z podkreśleniem jego sublimującego charakteru. Wedle Segal aktu twórczego nie można uznać za podporządkowaną zasadzie przyjemności ucieczkę w świat fantazji, która może ewentualnie zakończyć się powrotem do rzeczywistości poprzez pewien realny wytwór. W pewnym sensie, zauważa Segal „artysta nigdy nie opuszcza rzeczywistości", co odróżnia go od np. osoby snującej marzenia na jawie. „Podczas gdy osoba śniąca na jawie unika konfliktu dzięki fantazji wszechmocnego spełnienia życzenia [...] artysta właśnie tam [w rzeczywistości – M.W.] umiejscawia konflikt i stara się go rozwiązać w swoich utworach".

Takie zdefiniowanie aktu twórczego i jego wytworu każe zadać pytanie o źródła oryginalności i specyficznej siły oddziaływania, jaką posiada prawdziwe dzieło sztuki. Charakterystyczne, że sam Freud traktował ten aspekt dzieła sztuki jako zagadkę i otwarcie wzbraniał się przed udzieleniem odpowiedzi na powyższe pytanie. Hanna Segal wykorzystując pewne jego sugestie i odwołując się m.in. do Shelleya i Wordswortha wskazuje, że źródeł siły oddziaływania wytworów artystycznych należy poszukiwać w zdolności formy symbolicznej do ewokowania współ-

nych wszystkim ludziom nieświadomych znaczeń. „Sądzę, że forma muzyczna, wizualna czy werbalna może poruszyć nas do głębi, ponieważ ucieleśnia symbolicznie nieświadome znaczenie. Innymi słowy, sztuka ucieleśnia, symbolizuje i pobudza w odbiorcy rodzaj archaicznego uczucia o charakterze prewerbalnym". Oddziaływanie sztuki zasadza się na wspólnej wszystkim ludziom zdolności do nieświadomego fantazjowania. Artysta to ktoś, kto przedstawia nam próbę rozwiązania depresyjnego konfliktu toczącego się w każdym z nas, próbę zaradzenia stracie, której my również doświadczyliśmy.

Czy ta odpowiedź jest satysfakcjonująca? Nawet jeśli nie, książka Hanny Segal w interesujący sposób zaprasza do dyskusji i zrewidowania sztampowych wyobrażeń na temat psychoanalitycznej interpretacji dzieła sztuki. Można się oczywiście spierać, na ile dokonana przez Segal rewizja Freudowskich założeń dotyczących funkcji nieświadomych fantazji oraz formacji symbolicznych, przekłada się na rzeczywistą rewizję Freudowskiego stanowiska w kwestiach estetycznych. Czy nie mamy tu raczej do czynienia z doprecyzowaniem, rozwinięciem poglądów Freuda na temat procesu sublimacji. Segal zdaje się niekiedy wręcz coś takiego sugerować. Intuicje obydwojga są w gruncie rzeczy bardzo podobne: dzieło sztuki jest uzewnętrznieniem wewnątrzpsychicznych procesów, ich końcowym (choć nieskończonym) produktem. Większy niż u Freuda nacisk na rolę formacji symbolicznej nie prowadzi do obiektywizacji symbolu i jego wyrwania z pola oddziaływania czynników „subiektywnych" jak to ma miejsce np. w psychoanalizie Lacanowskiej. Tam dokonuje się to jednak za cenę faktycznej likwidacji sfery subiektywności. I to po obu stronach: wraz z twórcą znika także czytelnik czy widz, a wszystko zostaje uwięzione w trybach wszechogarniającego symbolicznego systemu, symbolicznego *automatonu*. Segal nie wychodzi poza paradygmat podmiotowy i stąd rewizja założeń Freuda może się tu wydawać jedynie względna.

Książka Segal naprowadza nas za to na ślad istotnego pokrewieństwa między myśleniem romantycznym i psychoanalizą. U Wordswortha i Shelleya autorka odnajduje motyw poszukiwania utraconego świata, które stanowi istotę wszelkiej twórczości. Z kolei obecne tu i ówdzie porównania twórczości artystycznej i zabawy dziecięcej jako pokrewnych form symbolicznej aktywności przywodzą na myśl wizję poety tęskniącego za *primal sympathy* łączącą dziecko ze światem, wizję znaną choćby z *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* Wordswortha. Takich pokrewnych intuicji jest tu znacznie więcej.

Książkę Segal można potraktować także jako niezłe (na polskim rynku wydawniczym brak na razie lepszego) wprowadzenie do Kleinowskiej wersji teorii relacji z obiektem. Czytelnik nie znajdzie tu co prawda wystarczająco czytelnego objaśnienia pewnych fundamentalnych dla tej teorii pojęć (np. identyfikacji projekcyjnej), jednak Segal bardzo obszernie i przejrzyście omawia np. różnice między sposobem myślenia Freuda i Klein. Spora liczba opisów przypadków klinicznych pozwala przy tym lepiej zrozumieć czysto teoretyczne wywody autorki. Można jedynie mieć nadzieję, że wydanie książki Segal będzie pierwszym krokiem do

zapełnienia istotnej luki, jaką jest nieobecność w polskim obiegu intelektualnym jednego z najważniejszych po Freudzie teoretyków psychoanalizy[4].

Michał WARCHALA[5]

4/ Warto na marginesie poświęcić kilka słów jakości polskiego tłumaczenia książki. Przekład Pawła Dybla skądinąd przejrzysty i czytelny, nie ustrzegł się niestety drobnych, lecz dokuczliwych usterek. Odnosi się to przede wszystkim do terminologii. Tłumaczenie psychoanalizy, której pojęcia niespecjalnie precyzyjne już w punkcie wyjścia, ulegały później wielokrotnej rewizji wymaga narzucenia sobie niezwykle surowej dyscypliny terminologicznej, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z książką, której celem jest właśnie rewizja i reinterpretacja pewnych pojęć. Tymczasem np. na s. 26 pojawia się (w cytacie z Freuda) tajemnicza „zasada realności". Czy chodzi o powszechnie znaną „zasadę rzeczywistości"? Sięgając do wskazanego przez Segal źródła cytatu (*Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens*) można się przekonać, że faktycznie chodzi o *Realitätsprinzip*, zasadę rzeczywistości. Czytelnik zdany tylko na tłumaczenie może być jednak nieco zdezorientowany. Podobnie sprawa ma się z terminem „wyparcie". Raz pojawia się „wyparcie", innym razem „represja", mimo że angielskie *repression* to tłumaczenie niemieckiego *Verdrängung*, czyli właśnie „wyparcie". Można przypuszczać, że do naprzemiennego używania obu terminów skłoniły tłumacza względy stylistyczne, jednak ta dbałość o stylistykę może być w tym wypadku kolejnym przyczynkiem do kompletnej dezorientacji czytelnika. Zwłaszcza że z wyparciem vel represją sąsiaduje w tym samym kontekście inny *terminus technicus* Freuda, „stłumienie". Na s. 11 pojawia się z kolei „zgęszczenie". Znów można się domyślać, że chodzi o Freudowską kondensację – w ten sposób termin ten tłumaczony jest w jedynym istniejącym polskim przekładzie *Objaśniania marzeń sennych*. Dlaczego jednak tłumacz, mając już do dyspozycji ten przekład, zdecydował się użyć innego określenia, pozostaje tajemnicą. Poszkodowany jest jak zwykle czytelnik, który może się zastanawiać, czy na pewno chodzi o to samo. Takich przykładów terminologicznej beztroski jest w tekście niestety więcej. Nasuwa się w związku z tym tylko jedna refleksja: szkoda, że psychoanaliza z takim trudem przebijająca się do polskiego dyskursu intelektualnego musi już na starcie napotykać banalne przeszkody w postaci mało precyzyjnych czy wręcz wadliwych tłumaczeń.

5/ Autor jest stypendystą Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej

Wokół *Matka odchodzi* Różewicza

Matka odchodzi[1] to tekst niejednorodny: jakkolwiek sygnowany jednym nazwiskiem i imieniem Tadeusza Różewicza – obejmuje zapisy wychodzące także spod innych rąk, tj. Matki oraz braci: Stanisława i Janusza. Tak więc poeta odgrywa tu rolę nie poetyckiego Stwórcy, ale Demiurga, organizującego materię tekstową w całość – artystyczny kosmos. Czyni to w bardziej narzucający się uwadze, a mimo wszystko podobny sposób, jak wtedy, kiedy w *Białym małżeństwie* wykorzystywał cytaty z poetów młodopolskich lub romantycznych czy w poematach odwołujących się do techniki *collage'u* – przekazy kultury masowej.

Z kolei tam, gdzie autorem tekstów pozostaje w sposób oczywisty Tadeusz Różewicz, mamy do czynienia ze swoistym pęknięciem wewnętrznym jego przekazu, zresztą nie zasadniczo innym niż na przykład w jego znacznie wcześniejszym *Sobowtórze*. Nawet niekonsekwencje interpunkcyjne początku zdają się wprowadzać osobliwe zawieszenie między zapisem poetyckim i autobiograficznym (sugerującym autentyk), tendencja ta ulega wzmocnieniu, kiedy obok siebie zostaną postawione utwory poetyckie oraz zapisy z *Dziennika gliwickiego*, w samym z kolei *Dzienniku*... wykrystalizuje się spór między poetą, który drży o swoje dzieło i synem, który drży o swoją Matkę, czy jeszcze – w tym ostatnim przypadku – między jego moralnym „ja", ujawniającym się w opiekuńczym, pełnym miłości postępowaniu, a „grzesznymi", egoistycznymi myślami udręczonego nieustanną pracą i łaknącego zwykłego odpoczynku człowieka.

Pojawienie się – a właściwie kolejna wersja tych dwu tendencji, które zawsze były obecne w twórczości Różewicza, tj. dążenie do złożenia z heterogenicznych elementów nowej całości a zarazem pokazanie niejednolitości i podziału w tym, co

[1] *„Matka odchodzi" Tadeusza Różewicza*, red. I. Iwasiów i J. Madejski, Szczecin 2002.

jednostkowe, wydaje się stwarzać sposobność, a może nawet konieczność, oglądu wieloperspektywicznego (który Markowski przedstawia odwołując się do koncepcji poznawczej Nietzschego jako zapowiedź tendencji poststrukturalistycznych). W takie to zapotrzebowanie z pewnością wpasowuje się zbiór artykułów szczecińskich badaczy, stanowiący trzecią pozycję z serii *Rozbiory*, tym razem dotyczącą właśnie utworu *Matka odchodzi*. Ta wieloperspektywiczność nie jest przenoszona jednak w żadnym z artykułów z osobna, lecz rodzi się z przecięcia perspektyw zaprezentowanych w nich wszystkich.

Andrzej Skrendo w tytule swego artykułu „cień matki" łączy z „zapisem dekonstrukcji" – sytuując i siebie w zasięgu myśli dekonstruktywistycznej (Derrida, Rorty, Paul de Man i ich komentatorzy). Wychodzi on od antynomii dokumentu i dzieła artystycznego, ale, przyglądając się wypowiedziom matki w kontekście autentyczności, konstatuje „tajemnicę" zawartą w ich powściągliwości (podobnie za tajemniczą zostanie uznana – niewystępująca w roli autora – postać ojca). Pomijając mimo wszystko wypowiedzi Janusza i Stanisława przygląda się też badacz Tadeuszowi jako jednemu z czworga autorów: temu, który pisze nowe teksty lub ponownie „przepisuje" swoje utwory (zgodnie z zasadą *recyclingu*) oraz – pozostaje redaktorem całości, posługującym się także zdjęciami i podpisami pod nimi. Przedstawiając zarówno rekontekstualizującą kompozycję, jak i utwory Różewicza, w których badacz skrupulatnie rejestruje modyfikacje dokonywane na potrzeby tomu, wskazuje on na świadomą konstrukcję całości i pyta o jej myśl nadrzędną. Nie zadowala go koncepcja hagiograficznego „obrazu żywota" Matki (jak sugerowała Grażyna Borkowska). Zasadnicza teza Skrendo brzmi, że mamy tu do czynienia z książką „dla matki" (a nie „o matce"), która „za pomocą mechanizmów literackich stwarza wrażenie, że jest dokumentem" (s. 40). A stwarza to wrażenie, ponieważ literackość próbuje ukryć jako rzecz – wobec doświadczenia śmierci i cierpienia – nieprzystojną i próżną. Tak Skrendo zbliża się do ustaleń Leirisowskich z ducha. Problem przy takiej interpretacji może stanowić fakt, że uchylając się w ten sposób przed poetyckością, Różewicz tak bardzo chce powiedzieć (nieżyjącym) Matce i Ojcu, iż jest właśnie – Poetą. W ten sposób zarysowuje się Derridiański nierozstrzygalnik niepodjęty przez badacza. Natomiast wydobywa on inny: potraktowanie cienia (Matki) jako „nie nie-bytu", śladu bytu w niebycie, obecnej nieobecności matki patrzącej (ten realizm zachowania!) z „tamtej strony", której to strony (ta nierealność!) nie ma (o jej istnieniu, jak podkreśla Skrendo, „u Różewicza nie może być mowy" – s. 42).

Na drugim biegunie – wobec tej dekonstruktywistycznej – sytuuje się „sakrologiczna" propozycja Andrzeja Sulikowskiego, w sposób raczej prosty i bezproblemowy traktującego „tamtą stronę", odejście „tam" matki i wzrok „stamtąd" skierowany na syna. Do pewnego stopnia mogłoby to być uzasadnione, gdyby zatrzymać uwagę na portrecie owej kobiety i jej wierze – choć przecież w *Ale kto zobaczy...*, utworze zawartym w *Matka odchodzi*, znajdziemy też obraz tej, „Która wierzyła przez pięćdziesiąt lat/ a teraz płacze i mówi: / «nie wiem... nie wiem»". Jednak w istocie dzieje się tak, jakby autor artykułu jej przekonania projektował na

syna – jakby ów ciągle jeszcze pozostawał tym „małym świętym" z dzieciństwa, którego ślad uwidacznia się w analizowanym przezeń tomie. Sugerując bowiem jego otwieranie się na czas eschatologiczny czy obecność matki „wbrew sceptycyzmowi poety" (s. 81) zapomina, że choć, oczywiście, u Różewicza znajdziemy odwołania do motywów chrześcijańskich, istotniejszą kwestię stanowi, w jaki sposób są one wykorzystywane (pisano o tym), niż to, że tworzą one wspólny rdzeń światopoglądów Różewicza i... księdza Twardowskiego czy Jana Pawła II. To chyba musi prowadzić w fałszywym kierunku. W rezultacie zapewne pojawia się takie odczytanie wiersza *Domek*, które „ja" dekonspiruje jako dosłownie potraktowaną kaplicę pogrzebową, grób z betonową cembrowiną – co wydaje się równie odległe od omawianej twórczości, jak (przywoływana) papieska „kremówka" od (przywoływanej) magdalenki Prousta, wcielającej przesłanie mitów celtyckich (i co nasila niejakie zakłopotanie wywołane stwierdzeniem, iż „pieczywo cukiernicze odgrywać może istotną rolę w rozwoju duchowym człowieka" – s. 87). Tego typu skojarzeń można by tu znaleźć więcej (skojarzenie trenu na śmierć matki i trenu na śmierć rodziny, duchowego szlachectwa i sylw szlacheckich, współczucia poety dla porzuconych dzieci czy porzuconych matek oraz przypisywanego mu pozytywistycznego zacięcia). Bogaty arsenał odwołań tu użytych – od Prusa przez Twardowskiego po Stasiuka – wydaje się jednak dość mało funkcjonalny i raczej niefortunny wobec nagiego konkretu twórczości Różewicza.

Pod względem metodologicznym stojąca blisko wyżej opisanego stanowiska, a jednak sytuująca się w swoistej opozycji do ujęcia Andrzeja Sulikowskiego – którego podejście metodologiczne (podkreślone w załączonej bibliografii obecnością jego trzech na pięć przywołanych pozycji) niejako podporządkowuje sobie przedmiot badania – mitograficzna propozycja Dariusza Śnieżki w dużej mierze pozwala zapomnieć, że oto Różewicza interpretuje badacz literatury dawnej. Gdy poprzedni artykuł wiązał odchodzenie matki z przechodzeniem na „tamtą stronę", jednoznacznie wyznaczaną przez chrześcijaństwo, ten akcentuje owo odchodzenie jako konanie, rejestrowane w zapisie poety-jako-matki-rodzącej (poety „rodzącego" matkę-dziecko), a także jako przejście ku mitologicznej Matce-Ziemi, która pochłaniając – zarazem zapewnia bezpieczeństwo. Silne przesłanki dla takiego kierunku myślenia znajduje badacz nie tylko w dramacie *Stara kobieta wysiaduje*, do którego swoim tytułem (*Stary poeta wysiaduje*) nawiąże, przeciwstawiając przy okazji „żeński mit [...] męskiej mitologii" (s. 52). Jakkolwiek Śnieżko gotów jest bronić tezy, iż Różewicz reprezentuje „ten rodzaj ateizmu, w którym intensywność negacji Boga zaczyna wskazywać na jego – zaprzeczone – istnienie" (s. 55), to jednak z chrześcijaństwa wydobywa w omawianej twórczości przede wszystkim maryjność zasilającą mit Matki-Ziemi – trzeba by więc w tym miejscu przypomnieć, że Graves interpretuje w swojej *Białej Bogini* postacie Sofii i Marii jako pogłosy marginalizacji Bogini w chrześcijaństwie. Zwraca też badacz uwagę, że ojciec stanowi tu figurę nieporozumienia i dystansu – a znowu warto przypomnieć, że u tego poety pojawia się też „bóg ojciec" – nie wiadomo, czy bardziej ojciec jako Bóg, czy Bóg jako surowy, odległy ojciec.

Interpretacja określona jako semiotyczna, proponowana przez Roberta Cieślaka w artykule *Oczy matki*, odczytana być musi w kontekście długotrwałych już jego zainteresowań relacją twórczości Różewicza ze sztukami wizualnymi, w tym związkami poezji i światła oraz obrazu i spojrzenia. Punktem wyjścia dla artykułu staje się powtarzane przez poetę zdanie o oczach matki spoczywających na synu – co tu wiązane jest przede wszystkim ze zdjęciami zamieszczonymi w tomie. „Odchodzenie" matki przedstawione zostaje jako zacieranie się jej obrazu, czemu przeciwdziałać ma wskrzeszanie go dzięki narracji. Dzięki narracji, wobec której Cieślak gotów byłby wysunąć podejrzenie – oczywiście, niemożliwe do weryfikacji, co sam zaznacza – że wszystkie jej elementy mogą być autorstwa Tadeusza „podrabiającego style" (s. 76) braci i matki. Za jej przedmiot zresztą nie uznaje matki (jej ten tom został tylko poświęcony), a poezję. Formę tej poezji określa też nie jako tren, lecz – traktat poetycki, wykładający teorię „wielkiego Nic" i zarazem przynoszący przesłanie dotyczące źródeł poezji, tkwiących w prywatności (s. 77), co usprawiedliwia w pewnej mierze odczuwany przez Poetę „grzech" pisania – z suchymi oczami. Wydaje się, że to, w wielu miejscach zaskakujące, podejście do analizowanego tomu, odsłania ciekawe możliwości w nim tkwiące.

Barbara Zielińska proponuje interpretację psychoanalityczną, odwołującą się do poglądów Lacana. Zarazem wyraźnie traktuje zawarte w *Matka odchodzi* fragmenty jak „kwiaty do wieńca" (s. 95) splatanego ręką Tadeusza Różewicza. Do ciekawych momentów tej interpretacji należy połączenie odchodzenia Matki z odchodzeniem samego Poety – związanym z czekaniem matki na niego.

Teza dotycząca tego „układacza" pogrzebowego wieńca zostaje jasno wyłożona: „chwilowe tylko, «punktowe» ujawnianie się podmiotu nadrzędnego, jego zanikanie, wszystko to przemawia za tym, że mamy przed sobą wypowiedź podmiotu rozproszonego, w języku freudowsko-lacanowskim: podmiotu zdecentrowanego. Dla przedstawienia siebie podmiot posługuje się innymi, by wypowiedzieć to, czego świadomie nie przypisałby sobie" (s. 95). Autorka w fakcie, iż Różewicz nie użył jednak w tytule genologicznego określenia „treny", upatruje próbę wydobycia z siebie głosu, który wychodziłby poza konwencje i – nie był poetycki. W ten sposób stawia diametralnie odmienną tezę niż poprzedni badacz. Interpretując towarzyszący określeniu „treny" przymiotnik „żebracze" czyni go synonimem Lacanowskiego braku. A zatem matka w swojej pierwszej wypowiedzi ucieleśniałaby poczucie sensu dziejów i korzyści poznawczych płynących z uzmysłowienia ongisiejszej biedy – w przeciwieństwie do Tadeusza, który takiego poczucia – ani co do sensowności historii, ani roli własnej poezji – nie ma. Drugi tekst (*Rok 1921*) akcentuje zamianę ról: wcielenie się Różewicza w archetypiczną matkę wobec matki sprowadzonej do pozycji dziecka, co prowadzi do stworzenia, czy raczej odtworzenia, jakiejś pierwotnej pełni. Podniszczony list matki wreszcie ujawnia kaligraficzne uporządkowanie, ale nie do końca będzie jasne, jaką nieobecność u syna wciela. Wypowiedź Janusza świadczyłaby o czystej, niezmąconej niczym radości istnienia, której kres położy wojna – i której zabraknie młodszemu bratu. Znamienne, że dopiero na końcu i niemal jednym zdaniem, więc jakby trochę wstydli-

wie, przywołany zostaje przez autorkę Stanisław Różewicz. Bo rzeczywiście można się zastanawiać, czy jednak to, co wypowiada, podtrzymuje założenie, iż tak nie mógł wypowiedzieć się Tadeusz – z czułością? Ze tak się nie wypowiada? Zatem postawiona przez badaczkę teza jest niezmiernie atrakcyjna przez swą jasność, jednak nad jej weryfikacją można się zastanowić.

Blisko tej lektury, jeśli chodzi o metodologię (nie pozostającą bez odwołań do Lacana), należałoby umieścić *Początek lektury psychopoetyckiej* Germana Ritza. Badacz jednak traktuje omawiany utwór Różewicza nie w kontekście „zastępstwa", ale jako zapis kolejnego etapu przekształcania się twórcy: „Dawna antypoetyka staje się mową autobiograficzną" (s. 131). Przy tym choć autobiografia ciągle dotyczy poety, to transformacja w poezję nie zaciera dramatu rodzinnego, natomiast przechodzenie od poezji do prozy umożliwia pokazanie cielesności. Ritz określa temat tej książki jako opis relacji między poetą a matką (szczególnie w aspekcie somatyczności wydobywanej przez umieranie, nie zaś w kulturowym aspekcie żydowskości) w sytuacji „nieobecności" ojca (którą uzmysławia choćby znalezienie ojca duchowego w osobie Staffa). Odwołanie się do Norwida, który jako stałe wartości wymienia miłość i dobroć, czyni matkę gwarantką tej drugiej wartości, dzięki czemu „Matka stała się muzą, bez żadnej instancji mitycznej lub dyskursu mitycznego, projekt matki podbudowany jest tylko wizerunkami maryjnymi – zwłaszcza obrazem dziewiczości" (s. 141).

Lektura feministyczna Ingi Iwasiów, kwalifikująca omawiany utwór jako sylwę autobiograficzną, również wiąże poezję i matkę: cisza jako wyznacznik poezji i milczenie patrzącej matki wprowadzają znamienną zbieżność. Dochodzi do tego jednak komponent egzystencjalny: głos starej kobiety pozwala pogodzić się z odchodzeniem także jej synowi. Ujęcia teoretyczne (Lejeune) ujawniają literackość autobiografii: czy zatem poprzez oddanie głosu „nieporadnej" (s. 127) narracji matki udaje się poecie uniknąć pułapki banału? Umieranie, kurczenie się ciała, oddanie zwłok Matce-Ziemi, kołysce – to przecież kulturowe klisze, ale to, że matce został oddany głos, czyni z niej, w pewnym sensie, wytwórczynię opowieści. Iwasiów nie odpowiada na pytanie, czy przynosi to sukces, ale wyraża przekonanie, że oddanie głosu – to jedyne, co warto w tej sytuacji zrobić.

Ostatni artykuł – Jerzego Madejskiego *Emblematy przeszłości*, ujmujący temat utworu jako ukazane procesualnie „rozstanie syna z matką" (s. 143) – niewyraźnie deklaruje metodę historyczną, gdy tymczasem zainteresowania badacza dotyczą formy, kompozycji, ingerencji w teksty i doboru tekstów przeprowadzanego na zasadzie antologii (wyraźniejsza rola tekstów) lub cytatu (wyraźniejsza rola twórcy, jak to przyjmuje badacz). Największą integralność widzi Madejski w opowieści Stanisława, w *Liście* Janusza podkreśla cytatowe, „unowocześniające" ingerencje brata, wprowadzającego np. poetykę jukstapozycji, wreszcie w tekstach Stefanii Różewiczowej znajduje potwierdzenie wyznania poety, dotyczącego wpływu nań historii, biologii, wychowania czy losu. A wszystkie te głosy uznaje on za uwydatnienie głosu Tadeusza, szczególnie zawartego w jego *Dzienniku gliwickim*, potraktowanym jako centrum utworu. Niejasność zamysłu zostaje utrzymana jednak do

końca: „Powtórzmy, *Matka odchodzi* jest tomem osobistym. Ale zadziwiająco dużo w nim materii historycznej, społecznej i tekstologicznej" (156). Czy jednak jest powód do wprowadzania owego „ale"?

Porządek, w jakim przedstawiam artykuły szczecińskich badaczy nie pokrywa się z porządkiem zaproponowanym przez redaktorów tomu, Ingę Iwasiów i Jerzego Madejskiego: ich propozycja raczej odsuwa od siebie antynomie, zaciera napięcia pojawiające się między artykułami. Jednak samo założenie tomu – pokazanie jednego utworu w perspektywie odmiennych metodologii (nie mówiąc o odmienności temperamentów badaczy) – skłania do tropienia tych przeciwieństw. Zresztą paradoksalnie dotyczy to może nawet bardziej bliskich sobie podejść (na przykład sakrologicznego ujęcia Andrzeja Sulikowskiego i mitograficznego Dariusza Śnieżki czy też psychoanalitycznego Barbary Zielińskiej i psychopoetyckiego Germana Ritza) niż odległych.

Utwór Różewicza poprzez swą heterogeniczność prowokuje do określonych wyborów. Skrendo co prawda mówi o czterech autorach, ale pomijając Stanisława i Janusza wyraźnie preferuje samego Tadeusza Różewicza i poprzez niego spogląda na Matkę; Sulikowski z kolei właśnie na Różewicza patrzy przez pryzmat postawy jego matki; Śnieżko wydaje się dość równorzędnie obydwoje, matkę i syna, umieszczać w perspektywie mitu przedchrześcijańskiego, Cieślak nie bez przyczyny wysuwa podejrzenie, że odpowiedzialny za wszystkie style (postacie) w tym utworze może być w gruncie rzeczy Tadeusz Różewicz; Zielińska podpowiada z kolei, że wszystkie przytoczenia (wypowiedzi braci, matki) mogą realizować „brakujące" (do pełni) strony osobowości samego Poety, Ritz zaś widzi analizowany utwór jedynie w kontekście osobowości Różewicza; Jerzy Madejski kieruje uwagę na rozwój pisarza, podczas gdy Iwasiów interesuje oddanie głosu „nieporadnej" w pisaniu matce.

Można uznać, że konsekwencją skupienia się na takich a nie innych autorach (i jednocześnie bohaterach) tego utworu staje się też określenie jego tematu: dla Skrendo jest nim szukanie (w książce „dla matki") artystycznego środka wyrazu, służącego wytworzeniu wrażenia autentyzmu (jeśli chodzi o mówienie o śmierci i cierpieniu); nieco inny wydźwięk przyjmuje uznanie przez Cieślaka za temat nie Matki, ale Poezji – poezji jednak uzasadnionej biograficznie. Sulikowski czyni tematem utworu przede wszystkim świat, do którego odchodzi Matka – i świat ten w jego ujęciu zaczyna funkcjonować niejako poza poezją Różewicza; Śnieżko natomiast, z jednej strony, posłuży się zasadą negatywności, by zachować w podtekście taką możliwość, jaką forsuje Sulikowski, z drugiej jednak – jego analiza (odwołująca się do wcześniejszego pisarstwa analizowanego twórcy) wyraźnie koncentruje się na temacie odchodzenia Matki (a za nią syna) ku mitologicznej Matce-Ziemi. Lektury „psychologiczne" czynią tematem wnętrze Różewicza, ale bynajmniej nie w jeden sposób: artykuł Zielińskiej tematem czyni „innych" jako eksplikacje innych „ja" autora, tymczasem Ritz tematem czyni inne „ja" Różewicza, traktowane jako wynik jego autonomicznego przekształcania się. Iwasiów w „od-

daniu głosu" matce postrzega możliwość uchylenia się przed kulturowymi kliszami, Madejski natomiast szuka nacisków zewnętrzności.

Wieloaspektowość utworu Różewicza zyskuje więc badawczy oddźwięk w wieloperspektywiczności badawczej. Taka wieloaspektowość z pewnością nie jest wyłącznie właściwością tego pisarstwa, ani też wykrystalizowana tu wieloperspektywiczność nie jest zjawiskiem nieznanym w badaniach literackich – acz zazwyczaj wymaga dodatkowej rekonstrukcji, podczas gdy w omawianym przypadku zjawisko to występuje „jak na dłoni". Prezentowana wieloperspektywiczność w omawianym przypadku przynosi propozycje mniej i lepiej uargumentowane (i to „mniej i lepiej" jest już kwestią indywidualnych możliwości), ale nawet ta nierówność z jednej strony konstytuuje synkretyczną wizję utworu, z drugiej – uzmysławia problematyczność poznania tkwiącą tak w samym poznaniu, jak i w utworze. I może uzmysłowienie tego faktu należy też do istotnych rezultatów myślowych przedstawionego zbioru artykułów – poza celem zasadniczym, opisu utworu, niewątpliwie osiągniętym.

Lidia WIŚNIEWSKA

Przeciw wieży Babel

Lata dziewięćdziesiąte okazały się dla Umberto Eco okresem szczególnie intensywnej aktywności pisarskiej i towarzyszącej temu szerokiej popularności. 2 października 1992 roku Eco został wybrany na członka Collège de France; wyklad inauguracyjny, jaki z tej okazji wygłosił, nosił tytuł: *La quête d'une langue parfaite dans l'histoire de la culture européene* [Poszukiwanie języka doskonałego w dziejach kultury europejskiej]. Wykład ten stał się zaczątkiem wydanej w 1993 roku książki pt. *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*[1], która dwa lata później opublikowana została także w języku angielskim[2]. Pracę opublikowano wkrótce po francusku, niemiecku i hiszpańsku, od niedawna dysponujemy również przekładem polskim[3].

Jak sugeruje tytuł pracy, jest ona poświęcona dziejom utopii języka doskonałego. Autor zauważa na wstępie, że topos mitycznego pomieszania języków i związana z nim idea „remedium w postaci odnalezionego bądź wynalezionego języka wspólnego dla całego rodzaju ludzkiego snuje się przez wszystkie kultury"[4], lecz on sam postanowił skupić uwagę przede wszystkim na kulturze europejskiej[5]. Przez sposoby manifestowania się owej utopii Eco rozumie wszelkie próby rekonstrukcji języków uważanych za pierwotne lub funkcjonujące jako języki magiczne

1/ Por. U. Eco *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma 1993.

2/ Por. tenże *The Search for the Perfect Language*, przeł. J. Fentress, Oxford 1995.

3/ U. Eco *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przeł. W. Soliński, Gdańsk–Warszawa 2002, s. 11.

4/ Tamże, s. 11.

5/ Polscy wydawcy zdecydowali się na skrócenie tytułu w stosunku do oryginału włoskiego, co jest o tyle niezręczne, że w pierwszych zdaniach wprowadzenia autor uzasadnia jego pełną wersję.

czy mistyczne oraz dążenia do zbudowania języków sztucznych odznaczających się uniwersalnością, praktycznością i strukturalną doskonałością. Autora interesują zatem m.in. faktyczne języki historyczne, które po wiekach zapomnienia odkrywano na nowo i bardziej lub mniej skutecznie próbowano wskrzesić (np. hebrajski), aprioryczne języki filozoficzne XVII i XVIII wieku tworzone po to, by możliwie najprecyzyjniej wyrażać myśli i odkrywać faktyczne, a nie jedynie iluzoryczne relacje między poszczególnymi elementami świata, aposterioryczne języki XIX wieku, języki kryptograficzne oraz laboratoryjne modele tzw. prajęzyków (np. koncepcja języka indoeuropejskiego). Na marginesie tak zarysowanego spektrum podejmowanych w książce zagadnień znalazły się np. języki oniryczne, języki literackie, żargony właściwe terenom zamieszkanym przez ludność wielojęzyczną, języki formalne niektórych nauk ścisłych oraz rozważania nad gramatyką uniwersalną. Czytając książkę Eco, ma się wrażenie, by nie powiedzieć: pewność, że każda z owych idei mogłaby być przedmiotem obszernej monografii zaczynającej się w przynajmniej w średniowieczu, jeśli nie dawniej.

Już na podstawie tego krótkiego przeglądu tematów wiążących się z omawianym przez autora zagadnieniem oraz możliwych sposobów jego ujęcia widać wyraźnie, że roszczenie do wyczerpania tematu byłoby w tym wypadku szczególnie mało rozważne. Dlatego Eco stara się zrekonstruować jedynie te spośród projektów, które uznał za najbardziej modelowe dla obrazu dziejów utopii języka doskonałego oraz zrezygnować z interdyscyplinarnej perspektywy oglądu interesujących go zjawisk, która to perspektywa wydaje się tu konieczna, lecz ze względu na ogrom materiału badawczego oraz wymóg przejrzystości wywodu jest, jak się zdaje, niemożliwa do realizacji. „Jeślibym [...] musiał decydować o klasyfikacji tej książki w katalogu bibliotecznym – oświadcza autor – nie myślałbym o lingwistyce czy semiotyce (nawet jeśli w tej pracy używa się narzędzi semiotyki, a pewnego zainteresowania semiotycznego oczekuje się również od przychylnego czytelnika), ale raczej o h i s t o r i i i d e i"[6].

Takie rozstrzygnięcie metodologiczne jest o tyle uzasadnione, że książka Eco nie konstytuuje nowego przedmiotu refleksji humanistycznej, lecz ma ambicje dostarczenia czytelnikowi obrazu syntetycznego i skłaniającego do refleksji z nieco innego niż dotychczas obieranego punktu widzenia. Spośród przywoływanych przez Eco dzieł innych badaczy na doborze źródeł i sposobie ich interpretacji w największym stopniu zaważyła lektura monumentalnej sześciotomowej rozprawy Arno Borsta pt. *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über den Ursprung und Vielfalt der Sprechen und Volker*[7].

Jak zauważa sam Umberto Eco, początki historii, która jest przedmiotem jego książki, są bardzo odległe, pierwsze bowiem motywy tego rodzaju można znaleźć już w *Księdze Rodzaju*. Są to świadectwa niezmiernie doniosłe, albowiem stały się

6/ Tamże, s. 14.

7/ Por. A. Borst *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über den Ursprung und Vielfalt der Sprechen und Volker*, Stuttgart 1957-1963.

punktem wyjścia lwiej części późniejszych sformułowań utopii języka doskonałego lub wyjaśnień genezy zróżnicowania lingwistycznego mieszkańców Ziemi. Eco zwraca uwagę na współistnienie w historii kultury europejskiej dwóch wielkich typów koncepcji lingwistycznych, które nawiązują do stosownych ustępów wspomnianej księgi. Pierwsza z nich czerpie inspiracje z niezwykle plastycznego mitu o wieży Babel, w myśl którego pomieszanie języków jest następstwem przewiny człowieka (Rdz 11,1 i n.); druga natomiast (Rdz 10,5) zakłada, że różnice dotyczące języków, jakimi ludzie się posługują, są czymś naturalnym w tym sensie, że odpowiadają specyfice bądź to poszczególnych cywilizacji, bądź też warunków przyrodniczych, w jakim przyszło im się kształtować. Śledzenie najbardziej doniosłych zderzeń obu tych koncepcji jest jedną z osi konstrukcyjnych książki Eco.

Niewielu jest uczonych, którzy rozległością erudycji i swobodą poruszania się w dziedzictwie kultury europejskiej mogą mierzyć się z Umberto Eco, warto jednak podkreślić, że, tak jak w pozostałych książkach tego autora, owa erudycja i błyskotliwość skojarzeń nie wysuwa się na plan pierwszy i nie staje się celem samym w sobie, lecz podporządkowana jest rygorom wywodu. Na tle prac poprzednich *W poszukiwaniu języka uniwersalnego* jest książką, która może jednak rozczarowywać. Jeśli bowiem wziąć pod uwagę spektakularną recepcję takich prac jak na przykład *Dzieło otwarte...*[8] czy *Lector in fabula...*[9], książka ta nie niesie ze sobą takiego potencjału teoretycznego, więcej syntetyzuje i zamyka niż kwestionuje i otwiera.

Intelektualny rozmach książki Eco jest ze wszech miar godny podziwu, niewątpliwą zaletą tej pracy jest również ujmująca pokora, z jaką jej autor, bądź co bądź należący dziś do ścisłej światowej czołówki uczonych humanistów, traktuje twórców omawianych przez siebie koncepcji, niezależnie od tego, czy jest to Dante, Ramón Lull czy John Wilkins. Ma to m.in. takie znaczenie, że współczesny czytelnik może uświadomić sobie, że wiele spośród dwudziestowiecznych koncepcji językoznawczych szumnie obwieszczanych przez ich twórców ma częstokroć o kilka wieków starsze od siebie prototypy, a ponadto, że owe dawne koncepcje traktowane z lekceważeniem przez niektórych dzisiejszych uczonych niejednokrotnie przewyższają dokonania współczesnej nam humanistyki zarówno pod względem intelektualnej finezji, jak i – co może zaskakiwać – mocy eksplanacyjnej.

Trudno jest zachęcać do lektury kolejnej książki Umberto Eco, a jej recenzent, jeśli ma zdroworozsądkowe poczucie proporcji, może poczuć w związku z tym uzasadnione zakłopotanie. Warto odnotować tu, że praca Eco opublikowana została w serii „Tworzenie Europy", która jest międzynarodowym przedsięwzięciem kilku

8/ Por. U. Eco *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962 [Częściowe polskie wydanie: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłumacze różni, Warszawa 1974].

9/ Por. tenże *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979 [Wydanie polskie: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji utworów narracyjnych*, przel. P. Salwa, Warszawa 1994].

renomowanych oficyn wydawniczych Anglii, Niemiec, Francji, Włoch i Hiszpanii, a teraz została przeszczepiona na grunt polski. Publikacja tego typu, tj. wydobywająca ciągłość kulturową Europy i obecność jej rzadko uświadamianych tradycji w życiu intelektualnym współczesnego świata, wydaje się mieć tu swoje najwłaściwsze miejsce.

Roman CHYMKOWSKI

Tomasz ŻUKOWSKI

Kręgiem ostrym rozdarty na pół
O niektórych wierszach K.K. Baczyńskiego z lat 1942-1943

Recepcja twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego – poety zdawałoby się *par excellence* narodowego – przebiega dwoma torami. Licznym interpretacjom pisanym z perspektywy AK-owskiej legendy towarzyszą od niedawna sugestie wskazujące na jej szerszy, niedostrzegany dotąd kontekst. W roku 1988 Irena Maciejewska umieściła wybrane wiersze Baczyńskiego w antologii *Męczeństwo i zagłada Żydów w zapisach literatury polskiej* i, wskazując na daty pod tekstami, postawiła tezę, że „utwory z tego czasu związane są bezpośrednio z wydarzeniami zagłady, choć nie mówią o tym wprost"[1]. Wcześniej o związku twórczości Baczyńskiego z Szoa pisał Józef Lewandowski, a wątek ten podjęli także: Natan Gross, Joanna Roztropowicz-Clark i inni[2]. W efekcie w roku 2000 *Tren I* i *Modlitwa II* posłużyły Andrzejowi Żbikowskiemu do zilustrowania rozdziałów o Zagładzie w książce *Żydzi* wydanej w wysokonakładowej serii *A to Polska właśnie*. Można zatem uznać, że skojarzenie Baczyńskiego z Szoa przeniknęło do popularnej wiedzy o literaturze i kulturze polskiej.

1/ *Męczeństwo i zagłada Żydów w zapisach literatury polskiej*, oprac. I. Maciejewska, Warszawa 1988, s. 14.

2/ Zob. J. Lewandowski *Szkło bolesne, obraz dni...*, w: *Eseje nieprzedawnione*, Uppsala 1991, (pierwodruk „Aneks" 1979 nr 22); N. Gross *Poeci i Szoa. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993, s. 120-124; J. Roztropowicz-Clark *Wódz powstańców, poeta bohater*, „Teksty Drugie" 1994 nr 2. Na temat żydowskich kontekstów poezji Baczyńskiego polemizowali także: N. Gross *Co to znaczy „rzekomo"?* „Midrasz" 2000 nr 12; tenże *Niedobre pochodzenie?* „Przegląd" 29 lipca 2002; P. Kuncewicz *Pasje Natana Grossa*, „Przegląd" 19 sierpnia 2002; J. Święch *Baczyński i Holocaust*, w: *Krzysztof Kamil Baczyński – twórczość, legenda, recepcja*, red. J. Detka, Kielce 2002.

Opublikowane dotąd teksty historycznoliterackie dopominają się o spojrzenie na poezję Baczyńskiego z perspektywy Holocaustu, choć właściwie nie podejmują interpretacji, która wychodziłaby od tego postulatu. Ograniczają się do rozszyfrowywania wybranych obrazów jako poetyckiej reakcji na losy Żydów, nie pytając przy tym, jak Baczyński pisze o Szoa i jaki jest charakterystyczny rys jego widzenia wydarzeń zza murów getta[3]. Ostrożność wydaje się zrozumiała. Nigdzie – z wyjątkiem jednego wiersza[4] – sprawy żydowskie nie zostają przywołane wprost, twórczość ta nie tematyzuje kwestii tożsamości lirycznego ja, a obrazowanie pozostaje na tyle nieprzejrzyste i wieloznaczne, że odnoszenie go do konkretnych wydarzeń historycznych musi z konieczności zadowolić się statusem jednej z kilku możliwych hipotez. A jednak kontekst biograficzny pozwala przyjąć, że wydarzenia Zagłady były dla Baczyńskiego czymś niezwykle bolesnym i ważnym, a przedwojenny i wojenny antysemityzm mógł wymusić na nim pytania o własną tożsamość. Czy cały ów wojenny splot znalazł odbicie w poezji? Odpowiedź pozostanie, siłą rzeczy, przynajmniej po części arbitralna. Za argument posłużyć może biografia, daty powstawania utworów lub aluzje i poetycko przetworzone nawiązania, które nigdy ostatecznie nie rozwiewają wątpliwości. Poszlaki są jednak na tyle wyraźne, że warto przyjrzeć się niektórym wierszom Baczyńskiego, zakładając ich odniesienie do Szoa i zapytać o literackie strategie towarzyszące podejmowaniu tego tematu. Ryzyko związane z tego rodzaju zamysłem interpretacyjnym jest niewielkie, dlatego perspektywa postawienia nowych pytań, a co za tym idzie skomplikowania obrazu poezji Baczyńskiego, w pełni je usprawiedliwia, tym bardziej że na warsztat trafią przede wszystkim te wiersze, których związek z Zagładą uzasadniano już wcześniej.

Baczyński wychowywał się w środowisku, którego patriotyzm stał na antypodach etnicznych niechęci i „narodowego egoizmu", o czym świadczą charakterystyczne szczegóły biografii dziadka i ojca. We wspomnieniach o Zygmuncie, lwowskim rzemieślniku i powstańcu 1863 roku zwraca się uwagę na fakt, że zatrudniał on w swoim warsztacie żydowskich czeladników, co w pierwszych latach XX wieku należało do rzadkości[5]. Dla Stanisława, socjalisty, żołnierza legionów i uczestnika

---

3/ Lewandowski pisze o wierszu *Pokolenie*: „Jeśli są wątpliwości, kto żył w jamie, zaszyty strachem i przed jakimi węszącymi nozdrzami trzeba było uciekać w mrok, to zwróćmy uwagę na datę utworu. [...] Brakuje tylko nazwisk identyfikujących «węszące nozdrza»" (J. Lewandowski *Szkło...*, s. 26). Na tym jednak interpretacja się kończy i autor przechodzi do omawiania następnych utworów. Podobnie postępuje Roztropowicz-Clark *Wódz powstańców, poeta bohater*, s. 124-125.

4/ Chodzi o satyryczny wiersz *Do Pana Józefa w dniu imienin 19 marca 1942 r.*, w: K.K. Baczyński *Utwory Zebrane*, opr. A. Kmita-Piorunowa i K. Wyka, Kraków 1994 (wydanie I Kraków 1961). Wszystkie cytaty z Baczyńskiego według tego wydania.

5/ „W warsztacie krawieckim ojca «Białego» (byłego powstańca 1863 r.), w dużej sali, której okna wychodziły na ulicę Ossolińskich, wprost na Ossolineum, pracowało sześciu czeladników, a wśród nich dwóch czeladników żydowskich, emigrantów politycznych z zaboru rosyjskiego czy zgoła z Rosji. Endecja lwowska kierowała się wówczas raczej

III Powstania Śląskiego działalność niepodległościowa oznaczała także poczucie wspólnoty z Żydami i Ukraińcami, z którymi zetknął się jeszcze w okresie Lwowskim. Tam właśnie poznał jidysz (pisał i mówił w tym języku) oraz pomagał żydowskim emigrantom politycznym, ucząc ich polskiego. Podobne więzi łączyły go z kręgami młodzieży ukraińskiej, dla której po ukraińsku prowadził wykłady o Komunie Paryskiej[6]. Chociaż stosunki Krzysztofa Kamila z ojcem nie układały się najlepiej, już w czasie okupacji znalazł się wśród ludzi o podobnych zapatrywaniach, żeby wspomnieć chociażby przyjaźń z Czesławem Miłoszem, autorem *Campo di Fiori*, który wobec wydarzeń w getcie określił się jako „Żyd Nowego Testamentu".

Krzysztof Kamil Baczyński zdecydowanie reagował na międzywojenny antysemityzm. Musiał dowiedzieć się o nim wcześnie, gdyż zapewne dochodziły do niego echa ataków prawicowej prasy na Stanisława Baczyńskiego, któremu z racji lewicowych przekonań przyczepiano etykietkę „żydokomuny"[7]. Do konfrontacji z antyżydowskimi uprzedzeniami doszło w gimnazjum im. Stefana Batorego. Konstanty A. Jeleński opisuje antysemickie zajście, kiedy to klasa, w której uczył się Baczyński, zaczęła skandować „Zyyt" w czasie odpowiedzi Ryszarda Bychowskiego. „Rzuciłem się wówczas na najbliżej mnie siedzącego kolegę – wspomina Jeleński – i zaczęła się dosłownie krwawa bójka, w której n a t r z y d z i e s t u k i l k u tylko pięciu kolegów biło się po naszej stronie"[8]. W grupce tej znalazł się Ba-

---

tradycją Szczepanowskiego niż poglądami Dmowskiego o egoizmie narodowym. Zjawisko antysemityzmu istniało co prawda, ale miało podłoże raczej religijne niż etniczno-narodowe. Mimo to jednak niewielu majstrów katolickich odważyłoby się, jak ojciec Stanisława, zatrudnić u siebie innowierców. Upór, z jakim to robił, znany był wśród rzemieślników lwowskich, którzy mu zarzucali, że hoduje u siebie socjalistów, «anarchistycznych królobójców»". E. Semil *Ojciec i syn*, w: *Żołnierz, poeta, czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamilu Baczyńskim*, pod red. Z. Wasilewskiego, Kraków 1970, s. 10.

6/ Tamże, s. 10 i 11. Lewandowski wysunął przypuszczenie, że Stanisław Baczyński był z pochodzenia Żydem, i tym tłumaczył znajomość jidysz, nieczęstą wśród osób, które nie nauczyły się go jako pierwszego języka w dzieciństwie (J. Lewandowski *Szkło...*, s. 19). Zbigniew Wasilewski dowodzi jednak, że rodzina Baczyńskich wywodziła się z drobnej szlachty podkarpackiej (zob.: Z. Wasilewski *Kronika życia i twórczości Krzysztofa Baczyńskiego*, „Poezja" 1989 nr 1, s. 19), a w takim razie nauka jidysz była dla Stanisława kwestią świadomego wyboru.

7/ Zob. E. Semil *Ojciec i syn*, s. 32 i J. Lewandowski *Szkło...*, s. 20.

8/ K.A. Jeleński *Gimnazjum. List do J. Lewandowskiego, 3 VIII 79*, „Zeszyty Literackie" 1988 nr 21. List był odpowiedzią na artykuł Lewandowskiego w „Aneksie". Zajście to nie było, jak się okazuje, odosobnione. Ze wspomnień Hanny Mortkowicz-Olczakowej dowiadujemy się o dwóch innych podobnych zdarzeniach: „Beztroski nastrój zmącił się, gdyśmy wracali zboczem do domu. Jakieś przechodzące towarzystwo krzyknęło parę wyzwisk pod adresem jednej z naszych dziewczynek, o czarnych kędzierzawych włosach i semickich rysach. Przeszliśmy udając, że nie słyszymy zaczepki, ale Krzysztof wycofał się do tyłu, a potem pobiegł pędem w stronę napastników. Wrócił po pewnym czasie,

czyński. Ten sam odruch kierował nim zapewne podczas okupacji, kiedy w jego mieszkaniu przy ulicy Holówki 3 znalazła schronienie uciekinierka z warszawskiego getta[9].

Wszystkie przytoczone wyżej fakty pozwalają z większą pewnością twierdzić, że Szoa był dla Baczyńskiego najgłębiej odczuwaną, osobistą tragedią. A jednak jego spojrzenie na żydowskie losy nie daje sprowadzić się jedynie do perspektywy współczującego świadka, spadkobiercę najlepszych tradycji polskiej kultury. Ze względu na żydowskie pochodzenie matki, Stefanii z Zieleńczyków Baczyńskiej, Krzysztof Kamil był w świetle hitlerowskich ustaw Żydem i musiał liczyć się z niebezpieczeństwem grożącym zarówno jemu, jak i bliskim. Granica między świadkiem a potencjalną ofiarą eksterminacji nie była więc aż tak ostra. Baczyńscy musieli podjąć trudną decyzję, czy zostać w mieszkaniu na Czerniakowie, czy przenieść się do getta. Wedle ustaleń Wiesława Budzyńskiego Adam Zieleńczyk, wuj Krzysztofa Kamila, a więc rodzony brat Stefanii Baczyńskiej, zgłosił się do getta, żeby potem uciec na aryjską stronę[10]. 21 lipca 1943 roku aresztowano go, zapewne w wyniku donosu, a miesiąc później został zamordowany wraz z rodziną.

Biografia Krzysztofa Kamila pozwala zatem domyślać się niezwykle skomplikowanego splotu identyfikacji i obcości. Baczyński utożsamiał się zapewne z żydowskim losem zarówno z pobudek światopoglądowych, jak i ze względu na niebezpieczeństwo grożące jemu samemu, przyjaciołom[11] i bliskim ze strony matki.

---

zdyszany i wzburzony. Nawet jego najbliższy przyjaciel Ryś [Bychowski – T.Ż.], nie pytał, co zaszło. [...] Ich przyjaźń rozpoczęła się od podobnej bójki". I dalej: „Jeden ze starszych, bardzo silnych kolegów, bojowy narodowiec i rasista, napadł na młodszego i słabszego chłopca, z pochodzenia Żyda. [...] Jeden tylko Krzysztof Baczyński nie mógł tego ścierpieć, porwał się czynnie na pomoc, do obrony". H. Mortkowicz-Olczakowa *Pokolenie*, w: *Żołnierz, poeta, czasu kurz...*, s. 325 i 326. Podobną w duchu relację o reakcjach K.K. Baczyńskiego na międzywojenny antysemityzm daje E. Semil *Ojciec i syn*, s. 63. O wojennych losach Ryszarda Bychowskiego i jego reakcjach na antysemityzm w polskich oddziałach RAF-u pisze J. Olczak-Ronikier *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2001, s. 322-332.

9/ „Był to ostatni rok okupacji. [...] Przez kilka tygodni, jeśli nie miesięcy przemieszkałem wówczas z Baczyńskimi, którzy mieli dwa pokoje na Czerniakowie. Prócz mnie chroniła się tam bardzo piękna i urokliwa pani, tułająca się po Warszawie od czasu opuszczenia getta. Nie pamiętam zupełnie, jak dawna i jak dalece bliska przyjaźń łączyła ją z gospodarzami. Jest niewykluczone, że poznali ją dopiero wtedy, gdy się do nich wprowadziła, skierowana przez kogoś z Baczyńskimi związanego". M. Czerwiński *Krzysztof*, w: *Żołnierz, poeta, czasu kurz...*, s. 207.

10/ Zob. W. Budzyński *Testament Krzysztofa Kamila*, Warszawa 1998, s. 253 i 292. Lewandowski podaje, że zarówno Stefania Baczyńska, jak i Adam Zieleńczyk zostali po aryjskiej stronie (*Szkło...*, s. 25).

11/ Jednym z nich był poeta Jerzy Kamil Weintraub ukrywający się po aryjskiej stronie aż do przypadkowej, tragicznej śmierci we wrześniu 1943 roku. Weintraub był pomysłodawcą konspiracyjnej serii poetyckiej *Biblioteka sublokatorów przyszłości*, w której Baczyński wydał swój debiutancki tomik. Joanna Weintraub-Krzyżanowska wspomina, że w czasie

Jednocześnie był odeń oddzielony, ponieważ patrzył na getto z głębi polskiej kultury i polskiego świata, do których przynależał, co dawało mu ochronę i powiększało szanse przetrwania. Jego zadomowienie w polskości musiało być jednak naznaczone gorzkim poczuciem odrzucenia i dystansu, który tworzy się w zetknięciu z antysemityzmem. Jeszcze w gimnazjum Batorego Baczyński jako obrońca Żydów spotykał się z wrogością ze strony nacjonalistycznie nastawionych uczniów, o czym dobitnie świadczy relacja Jeleńskiego. Później, kiedy wiersze Jana Bugaja stały się przedmiotem dyskusji w konspiracyjnych kręgach literackich, „Sztuka i Naród" zamieściła recenzję Andrzeja Obornickiego (pseudonim Stanisława Marczaka-Oborskiego), która wyraźnie nawiązuje do retoryki obcości wymierzonej przeciw polskim twórcom żydowskiego pochodzenia[12]. Atmosfera ukrywania semickiego piętna, jaką Krzysztof Kamil oddychał zapewne na co dzień, daje o sobie znać także w pełnych peryfraz i niedopowiedzeń wspomnieniach dotyczących Stefanii Baczyńskiej i Adama Zieleńczyka[13]. Nuta goryczy wynikająca z poczucia wykluczenia pobrzmiewa w jedynym tekście, gdzie temat żydowski podjęty został wprost. W wierszu *Do Pana Józefa w dniu imienin 19 marca 1942 r.* w obrazie powojennej Polski znalazł się taki oto ironiczny fragment:

> ... i wszędzie
> znów się Żydzi rozplenią i znów stwierdzą ludzie,
> że wszystko było przez nich i że Zydzi w brudzie
> rozsiewają miazmaty, i że trzeba szyby
> i sklepy im rozwalić i zęby im wybić.

W najczęściej w związku z Zagładą przywoływanych tekstach Baczyńskiego komplikacje tożsamości odgrywają kluczową rolę, i choć nie stają się tematem wierszy, dają o sobie znać na poziomie obrazowania i konstrukcji lirycznego „ja". Przybierają przy tym różne formy – od ezopowej mowy nakładającej na żydowski los maskę polskiego mesjanizmu, poprzez figury niemożliwej identyfikacji z cierpieniem, którego opis każe myśleć o getcie, aż po mniej lub bardziej udane próby

---

okupacji mąż musiał ukrywać się z powodu „niebezpiecznego wyglądu" i wielokrotnie zmieniać mieszkania uciekając przed szmalcownikami. Zob. W. Budzyński *Świątynie przodków*, Warszawa 1995, s. 135-136. Ponadto Lewandowski pisze powołując się na świadectwo J. Duracza, że duża grupa przyjaciół Baczyńskiego znalazła się za murami getta (J. Lewandowski *Szkło...*, s. 26).

12/ Tamże, s. 31-32.

13/ [Stefania] „znana była w rodzinie ze swej gorliwości religijnej, tak często właściwej katechumenom". L.M. Bartelski *Debiut Jana Bugaja*, w: *Żołnierz, poeta, czasu kurz...*, s. 148. A oto wspomnienie o Adamie Zieleńczyku, człowieku o wyraźnie semickich rysach: „Trzeba powiedzieć, że rzadko kiedy zawód w takiej pozostaje harmonii względem postaci i sposobu bycia: głowa sokratyczna o kształtach dopominających się karykatury, osadzona na ciele drobnym i wątłym, przez co bardzie przykuwa wzrok". J. Pelc *Krzyś*, w: *Żołnierz, poeta czasu kurz...*, s. 82. Na peryfrazy żydowskiego pochodzenia zwraca uwagę Lewandowski *Szkło...*, s. 18.

modyfikacji narodowych toposów walki i męczeństwa, pozwalające umieścić żydowski los w centrum polskiego uniwersum symbolicznego. W każdym z tych przypadków twórczość Baczyńskiego napotyka opór obrazów zakorzenionych w romantycznej tradycji i wyrastających z rozumienia narodu jako zamkniętej wspólnoty krwi. W punkcie wyjścia rysuje się zatem sprzeczność między koncepcją więzi grupowej wpisaną w materię poetycką, z której Baczyński buduje swoje wiersze, a obecną w nich intencją poszerzenia identyfikacji wbrew tradycji, z głębi której wypowiada się liryczny podmiot. Stąd pokusa absolutyzacji jednego z biegunów tej twórczości i interpretowania jej albo w świetle odwołań do polskiego romantyzmu, albo w kontekście odniesień do Szoa. Swoistość Baczyńskiego polega jednak na tym, że w jego poezji obecne są jednocześnie oba te pierwiastki, a najciekawsza wydaje się w niej właśnie komplikacja wynikająca z ich połączenia.

Problemem wierszy Baczyńskiego odnoszących się do Zagłady jest brak języka symbolicznego, w którym dałoby się z perspektywy kultury polskiej opowiedzieć o losie Żydów jako o tragedii ludzi objętych solidarnością grupową i uczestniczących w tym samym uniwersum uświęconych obrazów polskiej tożsamości. Proste przeniesienie romantycznego postrzegania dziejowych kataklizmów na wydarzenia rozgrywające się za murem getta nie ustanawia więzi z ofiarami, wprost przeciwnie, wikła w narodowe przeciwstawienia potęgujące obcość. Miarą trudności wynikających z samej struktury romantycznego widzenia narodu i jego cierpienia są teksty Baczyńskiego przywołujące idee mesjanizmu. Schemat mesjanistyczny dostarcza co prawda przejrzystego modelu rozumienia historii, nadaje jej sens i co najważniejsze pozwala mówić o niej obrazami o ogromnym rozmachu poetyckim, ale wyosabnia grupę, do której się odnosi, oddzielając ją tym samym od zewnętrza i zamykając w przeciwstawieniu wobec obcych. Baczyński sięga po ów model, ale w wierszach dotyczących getta związane z mesjanizmem obrazy pozostają niedopowiedziane, a podstawowe pojęcia „ludu" i „narodu" dają się rozumieć na dwa sposoby. Wiersze takie jak *Tren I* lub *** (*Byłeś jak wielkie stare drzewo...*) prowokują sprzeczne interpretacje.

Na pierwszy rzut oka narracja *Trenu I* wpisuje się w polski model martyrologiczny. Od opisu cierpienia narodu przyrównywanego do Chrystusa Baczyński przechodzi do przeciwstawienia ciała duchowi, aby zakończyć przebóstwieniem i akordem tryumfu, gdzie ostateczne zjednoczenie duszy ludu z Bogiem w nadprzyrodzony sposób rozwiązuje zagadkę historii. A jednak ów przejrzysty – wydawałoby się – schemat zostaje zakłócony. Element nieoczywistości wprowadza już sama konstrukcja apostrofy, w której pobrzmiewa zarówno identyfikacja – formuła „ludu mój" – jak i wyosobnienie, gdyż liryczne „ja" stawia się obok grupy, o której mówi, i zwraca się do niej niejako z zewnątrz. Rozpada się tym samym jedność „my" wtapiającego poetę w cierpiącą społeczność. Pod znakiem zapytania staje także jej uczestnictwo w micie. Wiersz co prawda konsekwentnie rozwija analogię naród – Chrystus, ale porównanie wprowadzone w pierwszej strofie nie odnosi się bezpośrednio do Syna Bożego, tylko do jego roztrzaskanego wizerunku, a więc do symbolu, który uległ destrukcji. Porównanie nabiera zatem sensu postulatu przy-

woływanego wbrew tragedii, dotykającej nie tylko naród, ale i obrazy, którymi można o nim opowiadać. Ruiny kościoła z okaleczoną figurą Ukrzyżowanego tworzą asonans z motywem narodzenia pańskiego przedstawianego zwykle w ruinach Starej Świątyni. W tradycji znakowi końca Starego Przymierza towarzyszy jednak postać Dzieciątka Jezus, zapowiadająca początek nowego uniwersum symboli. U Baczyńskiego groby narodu – obraz trumien w zburzonym kościele – nie mogą znaleźć spoczynku ani w jednym, ani w drugim systemie znaków. Kataklizm Zagłady odcina ofiary od obrazów, które czyniłyby ich ból znaczącym dla społeczności zza muru, a więc *de facto* wypycha cierpiących ze wspólnej przestrzeni komunikacyjnej.

W trzeciej strofie *Trenu I* wyosobnienie staje się dominantą opisu cierpiącego ludu, będąc jednocześnie przejrzystą aluzją kierującą myśl w stronę getta. Trzykrotnie powtórzona formula

> O ludu [...]
> ty w bólu swym osobny [...]
> nikomu niepodobny,
> w śmierci swojej osobny,
> osobny w narodzeniu

najprawdopodobniej odnosi się do wydarzeń wielkiej akcji likwidacyjnej, która rozpoczęła się 22 lipca 1942 roku, a więc niewiele ponad miesiąc przed powstaniem wiersza[14]. Tekst uruchamia sieć skojarzeń, dotyczących losu warszawskich Żydów oddzielonych murem od reszty miasta i eksterminowanych w separacji od obojętnego lub wrogiego otoczenia, ale aktualizuje także biblijne wyobrażenia o Narodzie Wybranym, który pozostaje osobny ze względu na boski akt założycielski i szczególną rolę w historii. W tym właśnie punkcie znaki żydowskiego losu spotykają się z polską tradycją romantyczną, lecz jest to spotkanie pozorne. Biblijne korzenie mesjanizmu nie wystarczą do ustanowienia symbolicznej wspólnoty, bowiem każdy mesjanizm zastrzega sobie prawo do wywyższania własnej grupy. Wykorzystywana przez Baczyńskiego frazeologia związana z tradycją polskiej poezji narodowej wchodzi w ten sposób w konflikt z aluzjami do Szoa i staje się dla nich maską. Poetycki sztafaż zaczerpnięty z literatury romantycznej – naród „w gromach", naród „olbrzymi", dźwięk „łańcuchów i bata" czy kończąca wiersz nadzieja „cudu" – wszystko to prowadzi do interpretacyjnego zawłaszczenia obrazu Zagłady jako obrazu polskiej, wąsko rozumianej martyrologii. Z drugiej strony sama struktura mesjanistycznego schematu skłania interpretatorów patrzących na Baczyńskiego z perspektywy żydowskiej do dopowiedzenia niedookreślonych obrazów jako symboli szczególnej misji dziejowej Żydów, co znów zamyka drogę do tworzenia takiego uniwersum znaków, które ustanawiałyby łączność między

14/ Wielka akcja zakończyła się 21 września. J. Roztropowicz-Clark pisze o wierszach Baczyńskiego powstałych w tym czasie: „Stanowią jednak wyraźny cykl, bodajże jedyny w poezji polskiej z czasów wojny, utworów poetyckich bezpośrednio reagujących na gehennę Żydów", tejże *Wódz powstańców...*, s. 127-128.

polskim paradygmatem symbolicznym a żydowskim losem. W tym duchu Natan Gross zinterpretował fragment *Trenu I* mówiący o cudzie, który rozwiąże zagadkę historii. „Prorocze słowa – komentował – Lud doczekał cudu, choć w międzyczasie głowy i ręce opadły – i wstały. Baczyński cudu nie doczekał. Zginął w powstaniu warszawskim 1944 roku"[15]. Ze słów tych wynika, że Gross chciał rozumieć zwrotkę o „cudzie" jako zapowiedź powstania państwa Izrael, a więc zamknął *Tren I* w kontekście czysto żydowskiego mesjanizmu.

Połączenie aluzji do Szoa z mesjanistycznym schematem sprawia, że interpretacja wikła się w sprzeczność, a miejsca niedookreślone generują wykluczające się wykładnie tekstu. Zasadnicze pojęcia „ludu" i „narodu" prowokują pytanie, o jaką społeczność chodzi, a każda odpowiedź z konieczności wyklucza pozostałe. Porównanie do Chrystusa, podobnie jak motyw szczególnego rodzaju cierpienia, które przeaniela i jednoczy z Bogiem, wynosi cierpiącą grupę na wyżyny, tworząc ostrą granicę oddzielającą ją od wszystkiego, co wobec niej zewnętrzne. *Tren I* nie podsuwa rozstrzygnięć. Problem nieupodrzędniającego włączenia eksterminowanych Żydów do wspólnego uniwersum symboli kultury polskiej nie daje się tą drogą rozwiązać. Wykreowany tu przez Baczyńskiego podmiot nie przynależy ani do jednego, ani do drugiego świata lub mocą decyzji interpretatora bywa zamykany w jednej z dwóch wykluczających się tożsamości. Rozdział między nimi pozostaje w mocy. Typ narracji wykorzystany w *Trenie I* lub wierszu *** (*Byłeś jak wielkie stare drzewo...*), gdzie pojawiają się podobne elementy i podobne niedopowiedzenia, nie jest w stanie stworzyć perspektywy otwierającej polskie symbole narodowe na tragedię rozgrywającą się za murem getta ani tym bardziej nie może służyć do mówienia o jakkolwiek rozumianej wielorakiej identyfikacji. Wyczuwana w wierszach z jesieni 1942 roku intencja poetyckiej reakcji na Szoa i to reakcji, która postrzegałaby likwidację getta przez pryzmat tradycji niepodległościowej, rezerwując dla żydowskich ofiar miejsce w polskim doświadczeniu i pamięci, nie mieści się w przyjętym schemacie narracji. Zakorzeniony w romantycznym mesjanizmie patriotyczny paradygmat doprowadzony zostaje tym samym do granicy swojej semantycznej pojemności. Znaki zaczerpnięte z polskiej tradycji zaczynają pełnić dwuznaczną rolę maski, pod którą poeta ukrywa „złe pochodzenie", a przemilczenia zacierają różnicę żydowskiego i polskiego losu, nie usuwając granicy, która rozdziela je w świecie symboli. Interpretacja pozostająca w horyzoncie owego ostrego rozgraniczenia może jedynie, za Natanem Grossem, zakwalifikować Baczyńskiego jako literata „na aryjskich papierach" i pogodzić się z faktem, że w tej skądinąd opisowej, acz zachłannej formule pobrzmiewać będzie nuta oskarżenia o zdradę, podnoszonego to z jednej, to z drugiej strony.

Poezja Baczyńskiego wymyka się jednak tradycyjnemu, ostremu rozgraniczeniu tożsamości. Opozycja dwóch mesjanizmów znajduje przeciwwagę w prymarnym wobec niej odniesieniu lirycznego „ja" do ofiar. Relacja taka nie jest prostym utożsamieniem z własną społecznością, której historyczna rola ma znaleźć po-

15/ N. Gross *Poeci i...*, s. 124.

twierdzenie w poezji, ale mieści w sobie złożony splot identyfikacji i dystansu. Apostrofa z *Trenu I* i wiersza *** (*Byłeś jak wielkie stare drzewo...*) respektuje osobność grupy, oddzielonej od obserwatora choćby ze względu na cierpienie, w którym ten nie uczestniczy, uznanie różnicy łączy się jednak z postulatem jedności wynikającym z prostego odruchu współczucia lub ze wspólnoty losu. Chociaż w *Trenie I* komplikacja ta ginie za mesjanistycznym sztafażem, znajduje ona pełniejszy wyraz w innych tekstach. Na odniesieniu do tych, którzy odeszli, zbudowany jest wiersz *Deszcze*, jeden z najciekawszych w grupie utworów związanych z Szoa.

Relacji, w której „ja" zwraca się ku cierpiącym, towarzyszy rozszczepienie podmiotu, będące zasadniczym rysem tekstu. W pierwszej części wiersza podmiot manifestuje się jako „ty"[16], czyli dialogicznie zwraca do samego siebie, a naturalny dla tego rodzaju chwytu dystans wobec własnej osoby i doświadczenia spotęgowany zostaje stwierdzeniami i pytaniami retorycznymi, wskazującymi na oddzielenie od rozgrywającej się tuż obok tragedii. Czterokrotnie powtórzone słowo „jeszcze" w wersach

> Dalekie pociągi jeszcze jadą dalej
> Bez ciebie. Cóż? Bez ciebie. Cóż?
> [...]
> I czekasz jeszcze? Jeszcze czekasz?
> [...]
> A ty u okien jeszcze marzysz

wskazuje, że bohater przygląda się wydarzeniom, które w każdej chwili mogą pochłonąć także i jego. Został wyrwany z apokalipsy, choć ta powinna była go dosięgnąć, a zwłoka i związana z nią możliwość dystansu są jedynie tymczasowym odstępstwem od obowiązujących reguł. Oddzielenie od idących na śmierć jest jednak czymś znacznie głębszym i nie wydaje się li tylko kwestią przypadku, ponieważ metafory granicy między bohaterem a ludźmi, do których pozostaje odniesiony, wyznaczają obrazową oś wiersza. Baczyński z ogromną konsekwencją łączy motywy deszczu, okna i ruchu, a zestawiając je wzmacnia konotacje odnoszące się do wyosobnienia podmiotu. Jest ono jednym z najważniejszych wyznaczników położenia lirycznego „ja", a wręcz konstytuuje jego spojrzenie na rzeczywistość.

Sytuację liryczną określa od pierwszej strofy motyw okna:

> Deszcz jak siwe łodygi, szary szum,
> a u okien smutek i konanie.

Jego dopełnieniem są porównania, gdzie deszcz staje się rodzajem ażurowej przegrody, która oddziela od rozgrywającej się po drugiej stronie tragedii. „Szare łodygi" i „struny" (będące nie tylko źródłem dźwięku, ale także pionowo rozpiętymi

---

16/ Zob. A. Okopień-Sławińska *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy? (Semantyczne transpozycje form osobowych)*, w: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 1998, s. 91-95.

prętami), wydobywając element oddzielenia, wprowadzają z kolei obraz deszczu jako żywiołu niszczącego, a więc siły, która rozdziela raz na zawsze. Woda spłukuje i zaciera rysy, zamazuje słowa, oddala i zasłania. Zabiera ludzi, a jej ruch jest analogiczny do ruchu pociągów, które uwożą – żeby przytoczyć metafory Baczyńskiego – „w ogrody wód, jeziora żalu" albo „do źródeł – studni ciemnych", będących wyraźnymi znakami śmierci. Nic też dziwnego, że w siódmej strofie deszcz łączy się z motywem okiennych szyb, najpierw przez efekt „szklanego szumu", żeby następnie w porównaniu do „szkła, co jak ze stali" przejąć bezpośrednio funkcję niedającej się przekroczyć granicy. W końcu statyczny dotąd obraz oddzielenia dynamizuje się. Deszcz tnie – a więc zabija i rozdziela – jak ostry odłamek szkła, a skojarzenie to wynika bezpośrednio z zestawienia dwóch porównań, gdzie deszcz jest najpierw stalową szybą, a następnie kosą.

Połączenie wyraźnych sygnałów więzi i oddzielenia sprawia, że „ja" liryczne *Deszczów* konstytuuje się w podwójnej relacji: po pierwsze, do własnego losu odczuwanego jako obcy i na pewien sposób fałszywy, po drugie, do eksterminowanych, z którymi należałoby dzielić ból, choć okazuje się to niemożliwe. Tak skonstruowany podmiot przeżywa własną tożsamość jako utratę części siebie. Ze względu na poczucie wspólnoty jest rozpięty między miejscem, w którym się znajduje a losem, w którym nie jest mu dane uczestniczyć. Pozostaje wyobcowany z własnego tu i teraz i wychylony na zewnątrz. Ów rys *Deszczów* znajdujący najpełniejszy wyraz w odniesieniu do nieobecnych nie jest więc jedynie pochodną przemijania, ale wynika bezpośrednio z konstrukcji podmiotu zdefiniowanego przez podwójną identyfikację.

Podwójność ta daje o sobie znać w obrazie pociągów będących oczywistą aluzją do wojennej martyrologii. Koleją przewożono robotników przymusowych i przyszłych więźniów obozów koncentracyjnych (niedługo po powstaniu *Deszczów* jako jeden z wielu trafił w ten sposób do Oświęcimia Tadeusz Borowski), ale skład bydlęcych wagonów był także emblematem tragedii Żydów, której najkrwawszy etap rozegrał się późnym latem 1942 roku, a więc kilka miesięcy przed powstaniem wiersza. Na tego rodzaju konotacje wskazują przede wszystkim metafory śmierci wyznaczające cel podróży. Do obozów zagłady, czyli bezpośrednio do komór gazowych wywożono wówczas z Warszawy jedynie Żydów, o czym w mieście mówiono[17]. W stronę getta kieruje uwagę także symbolika oddzielenia, znacząca szczególnie w perspektywie realiów biograficznych dotyczących samego Baczyńskiego, który musiał zdawać sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie z powodu żydowskie-

17/ Władysław Bartoszewski przytacza słowa Antoniego Szymanowskiego, pracownika Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej AK, który notował w „kronice-reportażu napisanej na podstawie bezpośrednich relacji Polaków bywających za przepustkami w getcie, a wydanej w październiku 1942 roku w formie broszury pt. *Likwidacja getta Warszawskiego*": „Nie trzeba się chyba łudzić, plakaty [o wysiedleniu – T.Ż.] to wyrok śmierci. Niemcy na żadnym «Wschodzie» nie będą lokować, żywić, odziewać tysięcy ludzi, których konsekwentnie zagładzali w Warszawie. Czeka ich śmierć – prędka lub powolna". W. Bartoszewski *Los Żydów Warszawy 1939-1943*, Londyn 1983, s. 14.

go pochodzenia wisiało nad nim i jego najbliższymi. Miał zatem powody postrzegać los Żydów jako pokrewny własnemu, a jednocześnie czuć się oddzielonym od tragedii getta. Choć ten sam rys odosobnienia może dotyczyć także braku zaangażowania w walkę zbrojną polskich organizacji podziemnych, dystans nie byłby tu z pewnością aż tak wyraźny, gdyż Baczyński uczestniczył w życiu konspiracyjnym i jeszcze przed przystąpieniem do AK studiował na tajnym uniwersytecie. Bez względu na interpretację przesłanek biograficznych, zarysowany w *Deszczach* i niedopowiedziany do końca obraz relacji lirycznego „ja" do rozgrywających się obok tragedii, włącza los żydowski w polską poezję na zupełnie innej zasadzie niż wiersze wykorzystujące schemat mesjanistyczny. Odniesienie do ofiar usuwa symboliczną granicę oddzielającą Żydów od polskiego doświadczenia i pamięci, tworząc przestrzeń, gdzie wydobycie różnicy losów nie oznacza ostrego przeciwstawienia tożsamości.

Łączność między żydowskimi ofiarami a polskim uniwersum symbolicznym powstaje dzięki szczególnej pozycji bohatera lirycznego, który wyrusza w ślad za odchodzącymi. Wykreowany przez Baczyńskiego podmiot pozostaje w drodze ku cierpiącym, w niespełnionym ruchu nawiązywania wspólnoty. Stara się przezwyciężyć wyobcowanie względem własnego losu i względem zdarzeń, którym przygląda się zza szyby, i do pewnego stopnia udaje mu się tego dokonać, o czym świadczy zmiana formy gramatycznej. Od momentu, gdy sam staje w strugach deszczu i przestaje być biernym obserwatorem, forma „ty", jaką zwracał się do samego siebie, przechodzi w bezpośredniość mowy w pierwszej osobie. Zajmując miejsce tych, którym wcześniej się przyglądał, bohater poddany zostaje ruchowi analogicznemu do ruchu wody i pociągów. Wyjście z odosobnienia i uczestnictwo w powszechnej tragedii nie wprowadza jednak we wspólnotę. Powtarzając drogę ofiar liryczne „ja" paradoksalnie doświadcza wciąż samotności, a swoje odejście postrzega w kategoriach utraty świata, w którym było zadomowione. Ruch widziany jest więc w odwróceniu: jego znakiem staje się pozorna ucieczka znikających za plecami pejzaży. Baczyński korzysta przy tym z charakterystycznego obrazowania, nawiązującego do motywu deszczu i pociągów:

> I stojąc tak w szeleście szklanym,
> czuję jak ląd odpływa w poszum.
> Odejdą wszyscy ukochani,
> po jednym wszyscy – krzyże niosąc,
> a jeszcze innych deszcz oddali,
> a jeszcze inni w mroku zginą,
> staną za szkłem, co jak ze stali,
> i nie doznani miną, miną.

Ruch zagarniający bohatera to odpływanie, które przywołuje obraz transportów zdążających – czy raczej spływających – w „jeziora żalu" oraz deszczu spłukującego ślady po zabitych. Sformułowanie „odpływa w poszum" łączy motyw unoszenia rzeczy przez prąd wody z zasłanianiem ich przez strugi deszczu. Pierw-

szy obraz pełniący funkcję szerokiego ujęcia całości świata, do którego należał bohater – ląd jest właśnie znakiem całości – przygotowuje następujące po nim zbliżenia, gdzie konkretne osoby znikają w mroku lub za parawanem deszczu. Finał strofy przynosi spotęgowany efekt oddzielenia: liryczne „ja" pozostaje wyosobnione, a próba powtórzenia drogi ofiar i – tym sposobem – zastąpienia separacji wspólnotą, okazuje się daremna.

Choć znika dystans związany z dialogicznym rozbiciem podmiotu, bezpośrednie ujęcie doświadczeń „ja" przynosi ostrą świadomość alienacji. Stając u kresu poetyckiej drogi – u ciemnych studni będących obrazowym *pendant* do jezior żalu, a więc celu podróży pociągów – bohater Baczyńskiego nie ma do zakomunikowania nic oprócz własnego niespełnienia. Niespełnienia rozumianego także jako brak kodu symbolicznego, w który mógłby wpisać swój los łącząc go tym samym z losem ofiar. Dwie ostatnie strofy pełne tematycznych paralelizmów ukazują jego dążenie jako dążenie daremne. Dwuwierszowi

> A tak kochając, walcząc, prosząc
> stanę u źródeł – studni ciemnych

gdzie Baczyński przedstawia działania podmiotu, odpowiada dwuwiersz

> Nie pokochany, nie zabity,
> nie napełniony, niedorzeczny [...]

konsekwentnie zaprzeczający spełnieniu związanych z nimi nadziei. Kres drogi naznaczony jest niedorzecznością, a więc absurdem i nieobecnością sensu, wynikającą z braku języka zdolnego ująć i udźwignąć doświadczenie. Porównanie stojącego u ciemnych studni bohatera do „psa pod pustym biczem głosu" ukazuje liryczne „ja" milczące wobec paradoksalnego wezwania. Każe tym samym myśleć o zadaniu, którego nie sposób wykonać, choć bez jego wykonania nie można się na dobrą sprawę obejść. Rozszczepienie podmiotu nie zostaje więc uleczone i nie pojawia się żaden system symboli, który byłby w stanie połączyć jego przeciwstawne bieguny. Baczyński nie pozwala też swojemu bohaterowi opowiedzieć się za którąś z przeciwstawnych identyfikacji, czy będzie to pozycja obserwatora przyglądającego się z zewnątrz wojennym tragediom, czy rola ofiary. Mimo że sprzeczność pozostaje w mocy, tożsamość lirycznego „ja" konstytuuje się w samym ruchu projektowania wspólnoty, w dążeniu do więzi przy jednoczesnej niemożności jej ustanowienia.

Problem, któremu nie jest w stanie sprostać wykreowany przez Baczyńskiego bohater, zostaje rozwiązany na poziomie stylu, w jakim mówi się o jego położeniu. Język utraty dostarcza nośnego poetycko schematu mówienia o podwójnej identyfikacji, który jest tym bardziej interesujący, że nie przymusza do opowiedzenia się za jedną z tożsamości i – zachowując w mocy dzielącą je różnicę – skupia się na katastrofie nieobecnej więzi. Paradoks żałoby sprawia przy tym, że poetyckie odniesienie do utraty wprowadza jej przedmiot w świat lirycznego „ja". Tekst konstytuuje zatem wspólną przestrzeń, gdzie świadkowie trwają w stałej relacji do ofiar.

Właśnie owa relacja jest zasadniczym czynnikiem więzi grupowej, w związku z czym romantyczna idea narodu schodzi na drugi plan. Zmianie ulega nie tylko stosunek do ludzi, którzy znaleźli się w położeniu ofiar, a dotąd postrzegani byli jako osobni lub obcy, ale także do własnej grupy etnicznej. Symbole narodowe tracą swoje uprzywilejowane miejsce i zostają podporządkowane pierwotnemu odniesieniu do cierpiących lub ulegają modyfikacji, stykając się z nim. Obraz relacji świadek–ofiary wchodzi zatem w konflikt z tradycyjnym obrazowaniem patriotycznym, choć nie dąży do jego zasadniczej krytyki, a jedynie przesuwa akcenty, zmieniając tym samym sens wspólnoty.

Przykładem redefinicji tożsamości grupowej za pomocą nieznacznych retuszy obowiązującego schematu jest poemat *Wybór*, a dokładnie jego centralna część, opowiadająca o śmierci poety Jana. W studium *Na progu nieskończoności. Baczyńskiego mistyka wyboru* Jerzy Jarzębski stwierdził, że „realistyczne odniesienie [*Wyboru*] do rzeczywistych walk organizacji podziemnych w czasie okupacji jest najzupełniej oczywiste"[18]. Tymczasem wydaje się, że Baczyński wprowadza weń znaczącą komplikację, która nie zmienia w niczym ostatecznych wniosków Jarzębskiego, dotyczących całości poematu, a tylko modyfikuje rozumienie społecznego zaangażowania bohatera. Dla Kazimierza Wyki zamieszczony w *Wyborze* opis walki świadczył o „wyprzedzeniu wydarzeń przez wyobraźnię". „Podówczas, latem 1943 – argumentował – Baczyński nie uczestniczył jeszcze w żadnej akcji bojowej"[19]. Wśród publiczności literackiej przyjęło się traktować mroczne wiersze z tego czasu jako poetycką zapowiedź Powstania Warszawskiego[20], a sam poemat włączano z tego powodu w romantyczny z ducha nurt poezji patriotycznej. Wyka tak pisał o przełomie, jaki dokonał się w twórczości Baczyńskiego gdzieś między 1942 a 1943 rokiem: „Z chwilą zaś, kiedy uważnie za jej dyktatem, za jej decyzją pójdziemy, ukażą się natychmiast treści i zagadnienia owemu wyborowi podległe. Wszystkie związane z sytuacją narodu pod faszystowską okupacją, związane z ideową i poetycką tradycją wyzwoleńczą i romantyczną, związane w sposób decydujący ze wspólnym przeżyciem historycznym całego pokolenia"[21]. Data, jaką sygnowany jest *Wybór*, wnosi jednak do tego obrazu zasadniczą zmianę. Wiersz powstawał między majem a wrześniem 1943 roku, jego bezpośrednim historycznym tłem były więc walki w warszawskim getcie, które rozpoczęły się 19 kwietnia[22]. Je-

---

18/ J. Jarzębski *Na progu nieskończoności. Baczyńskiego mistyka wyboru*, w: *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne i II wojna światowa*, t. I, pod red. R. Nycza i J. Jarzębskiego, Kraków 1997, s. 293.

19/ K. Wyka *Krzysztof Baczyński*, Kraków 1961, s. 47.

20/ Za przykład może posłużyć wypowiedź J. Lewandowskiego i jego świadectwo lektury dotyczące całej grupy wierszy z lata 1943 roku. Zob. tegoż *Szkło...*, s. 31.

21/ K. Wyka *Krzysztof Baczyński*, s. 46.

22/ Przywódcy ZOB popełnili samobójstwo 8 maja, a 16 maja Stroop kazał zburzyć na znak zwycięstwa Wielką Synangogę na Tłomackiem. Mimo to jeszcze przez najbliższe kilka miesięcy Niemcy przeszukiwali ruiny getta.

żeli przyjąć za Wyką, że *Wybór* jest dla Baczyńskiego „poematem-mitem o samym sobie"[23], to kontekst, w jakim poeta projektuje w marzeniu własną śmierć – a jest to przecież zasadniczy temat wiersza – należy uznać za niezmiernie istotny.

Zarówno w ostatecznej wersji poematu, jak i w zachowanych wariantach aluzje do powstania w getcie oraz do wcześniejszych wywózek wpisują bohatera w relację wobec eksterminowanych, ta natomiast tworzy więź nie zawsze tożsamą z tradycyjnie pojmowaną więzią narodową. Jest od niej szersza i bardziej otwarta na zewnętrze. Ponadto przeformułowuje tyrtejskie wezwanie do walki, która nie jest już jedynie realizacją patriotycznego obowiązku wobec własnego narodu, ale staje się aktem zniesienia dystansu oddzielającego od idących na śmierć. Jak we wszystkich niemal wierszach Baczyńskiego aluzyjne obrazy pozostają niejednoznaczne – mogą odnosić się zarówno do walk polskiego podziemia, jak i do starć w getcie – ale właśnie owa wieloznaczność modyfikuje romantyczny wzorzec.

Zamieszczone w *Wyborze* obrazy walki zbudowane są na przeciwstawieniu bohatera grupie określanej jako „oni". W wersji ostatecznej poematu są to bojowcy, w wariantach – więźniowie z kolejowego transportu: mężczyźni i kobiety. Oddzielenie jest z początku wyraźne, później, w toku walki Jan staje się centrum kręgu żołnierzy, ich chorążym, osobnym, choć włączonym we wspólny los. Fragment dotyczący zbrojnego starcia i datowany na maj, lipiec, sierpień i wrzesień 1943 roku zaczyna się znamiennym stwierdzeniem: „A on był z nimi razem", po czym następuje opis grupy bojowców otaczanych przez wroga. Baczyński nie mówi więc o akcji dywersyjnej, gdzie żołnierze uderzają z zaskoczenia (taki dynamiczny obraz przynoszą warianty tekstu, opowiadające o odbijaniu więźniów), ale o ludziach osaczonych, którzy z bronią w ręku czekają na nieprzyjaciela:

> Oni stali bez ruchu. W ciemnościach widzieli,
> jak z wolna ich otacza wróg, a hełmy lśniły
> jak łuski wielkiej ryby, która nocą drży.
> [...]
> Tacy byli żołnierze, którzy bez mundurów
> w cywilnych czapkach, z bronią zza pasa wydartą
> stali u serca ziemi jak burzliwe chmury
> przeciw wierze bezsilnej i miłości martwej.

Wszystkie te elementy, jak również obraz „czarnych ciał" poległych towarzyszy broni zamykający opis bitwy oraz stylizacja nawiązująca do *Reduty Ordona*, a więc odniesienie do walki beznadziejnej, rozumianej jako heroiczny akt samozniszczenia, kierują myśl w stronę getta. Jeżeli przyjąć taką możliwość, przyłączając się do zbrojnego oporu bohater podejmuje próbę przezwyciężenia granicy oddzielającej go od eksterminowanych, a jego decyzja jest wyrazem solidarności wobec tych, którzy giną w odosobnieniu, czy będą członkami własnego narodu, czy obcymi. Wielostronne nawiązania do patriotycznej tradycji i poezji, wraz z odwołaniem do

[23] K. Wyka *Krzysztof Baczyński*, s. 52.

Mickiewicza, są uobecnieniem i zarazem przekształceniem wzoru. Zapożyczają romantyczny sztafaż, żeby zmienić jego treść i przejść od wierności narodowi do solidarności z ginącymi. Wyrastając z tradycji poezji wzywającej do walki „za naszą i waszą wolność" budują przy tym bezpośrednie odniesienie do ofiar, które nie potrzebuje idei bratnich narodów i przekracza ją, zachowując jednocześnie autonomię wielorakich tożsamości i identyfikacji.

Motyw solidarności z ludźmi prowadzonymi na śmierć wydaje się jeszcze silniejszy w wariantach tekstu, gdzie Jan ginie podczas akcji uwalniania więźniów z pociągu wiozącego ofiary do obozu zagłady. W jednej z wersji poematu opis kolejowego transportu rozrasta się aż na dziesięć wersów:

> Stanęli obok drogi. Był to szlak żelazny,
> kędy zaborca mroczny długie korowody
> wiódł do obozów śmierci. Ponad nimi gwiazdy
> dzwoniły cicho jak srebrna sierść nieba
> i widzieli w pamięci te straszne pochody
> pociągów, w których głowy jakby bochny chleba
> przekrojone batogiem – żywe mięso ziemi,
> szły do studni ciemności jak lawy kamieni
> i myśleli o dłoniach skręconych w konaniu
> i o pokładach żywych poplątanych ciał.[24]

Choć żaden fragment nie rozstrzyga, czy wiersz mówi o Żydach z warszawskiego getta, to specyficzne obrazowanie nawiązuje do tekstów Baczyńskiego, które można z dużym prawdopodobieństwem kojarzyć z losem żydowskim. Motyw stłoczonych głów pojawia się w wierszu *Ci ludzie*, będącym zapewne poetycką reakcją na budowę muru wokół getta[25], a obrazy ciał wepchniętych w szczeliny ziemi to dominanta pierwszej części *Pokolenia*, napisanego 22 lipca 1943 roku, dzień po aresztowaniu Adama Zieleńczyka. Także motyw bata pojawia się w wierszach łączonych zwykle z Zagładą, na przykład w *** (*Byłeś jak wielkie stare drzewo...*) albo *** (*Ziemia jak ognia słup...*).

W opisie Baczyńskiego akcja odbijania więźniów zyskuje wymiar bezpośredniej i dosłownej próby przełamania odosobnienia ofiar. Atak na pociąg likwiduje fizyczne bariery oddzielające bohatera od eksterminowanych i symbolicznie znosi różnicę losu. Śmierć Jana jest podwójnym gestem ofiarniczym: poeta ginie w zamian za skazanych z transportu i w zamian za Piotra, którego zasłania własnym ciałem. Bierze tym samym na siebie dwa rodzaje losu – los ofiar eksterminacji i los patriotycznych bojowników – a przez tego rodzaju połączenie dokonuje odkupienia dzielącego je dystansu. Jeżeli spojrzeć na *Wybór* z punktu widzenia odwołań do Zagłady obecnych w twórczości Baczyńskiego, to wezwanie do zbrojnego oporu

---

24/ Ten wariant poematu zacytowany został w komentarzu edytorskim. K.K. Baczyński *Utwory zebrane*..., s. 652.

25/ Zob. J. Roztropowicz-Clark *Wódz powstańców*..., s. 124.

w równym stopniu realizuje romantyczny schemat tyrtejski, co przemodelowuje obecną w nim ideę więzi. Gest walki nie tyle zamyka w tradycyjnie rozumianej przestrzeni narodu, ile otwiera ją na nowy wymiar identyfikacji, gdzie solidarność z cierpiącymi wysuwa się zdecydowanie na pierwszy plan. Właśnie w walce – tak jak przedstawia ją *Wybór* – przezwyciężone zostają bariery związane z ideą narodu etnicznego. W poezji realia żydowskiej gehenny i polskiego patriotyzmu łączą się w sposób, w jaki nie dane im było połączyć się w historii.

Podobne przekształcenie dokonuje się w sferze symboli. Twórczość Baczyńskiego przynosi znamienne modyfikacje obrazu ziemi, traktowanej jako znak zbiorowej tożsamości. W jego poezji ziemia pozostaje rezerwuarem grupowej pamięci i zgodnie z patriotyczną tradycją jest medium, na którym zapisują się ślady walki i męczeństwa. Zmiana względem wzoru polega na tym, że dwuznaczne aluzje obecne w wielu wierszach i tym razem modyfikują rozumienie grupy, kreując raczej symboliczną więź z ofiarami zamiast więzi ograniczonej do członków tego samego narodu. Obrazowanie Baczyńskiego pozostaje wskutek tego w wyraźnej opozycji do języka nacjonalizmu lat trzydziestych i okresu wojny. Za jego próbkę może posłużyć tekst Tadeusza Gajcego o polskich poetach żydowskiego pochodzenia, opublikowany w październiku 1943 roku w „Sztuce i Narodzie". „Trzeba postawić wreszcie jasno i powiedzieć to bardzo wyraźnie – pisał Gajcy – [że] poezja dwudziestolecia była w 3/4 twórczością psychicznie obcą tej ziemi i duszy człowieka z tej ziemi. W twórczości poetów takich jak Tuwim, Słonimski, Leśmian czytam ową ciągłą troskę o «poprawność», polską poprawność wewnętrzną"[26]. Baczyński spotkał się z zarzutami utrzymanymi w podobnej poetyce. Andrzej Obornicki zakończył swój krytyczny artykuł z 1942 roku wezwaniem „odejdź!" i stwierdzeniem obcości: „Nietutejszy woźnico, batem dekadenckich nastrojów poganiasz konia"[27].

W retoryce nacjonalizmu ziemia pełni rolę mitycznego rezerwuaru swojskości. Jako miejsce, gdzie spoczywają prochy przodków, pozostaje symbolem więzów krwi, łączących wspólnotę narodową, i znakiem jej tożsamości. W świetle mitu groby stają się świadectwem własności obszaru, na którym żyje grupa etniczna, stąd też bierze początek wyobrażenie, że ziemia mocą krwi przodków sama z siebie odrzuca obcych. U Baczyńskiego logika etnicznego mitu zostaje odwrócona. We wszystkich niemal fragmentach, które można kojarzyć z losem Żydów, ziemia przygarnia ofiary nasiąkając niejako treścią ich cierpienia. Jest żywiołem, który łączy oddzielone od siebie losy, zapisując je na sobie i włączając tym samym w jedną przestrzeń pamięci. Efekt taki staje się możliwy dzięki przekształceniu romantycznego toposu grobu męczenników, będącego miejscem odradzania się pa-

26/ K. Topornicki [T. Gajcy] *Już nie potrzebujemy*, „Sztuka i Naród", wrzesień-październik 1943 nr 11-12, s. 11. Tekst był także publikowany w: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940-1944. Antologia*, oprac. Z. Jastrzębski, Kraków 1973, s. 129.

27/ A. Obornicki *O ślepym woźnicy*, „Sztuka i Naród" 1942 nr 5. Cytuję za: J. Lewandowski *Szkło...*, s. 31-32. Zdaniem Lewandowskiego sformułowanie to jest nawiązaniem do retoryki obcości rasowej obecnej w publicystyce „SiN".

mięci oraz inicjacji w zbiorową tożsamość. Wprowadzenie w więź narodową staje się u Baczyńskiego jednocześnie – a może przede wszystkim – wprowadzeniem w solidarność z cierpiącymi. Śmierć i ból obrazowane są jako szczególnego rodzaju wspólnota z żywiołem ziemi. Ziemia daje schronienie ofiarom i nakrywa je swoim płaszczem. W *Pokoleniu*, wierszu datowanym dzień po aresztowaniu Adama Zieleńczyka, brata Stefanii Baczyńskiej ukrywającego się z powodu „złego wyglądu", sytuacja osaczenia opisana została jako wtłoczenie w szczeliny ziemi. Jest w niej tajemne życie, dlatego nabrzmiewa ukrytymi pod jej powierzchnią ciałami i pulsuje krwią prześladowanych krążącą w podziemnej przestrzeni. Jednocześnie z opisu ziemi wezbranej cierpieniem i krwią wywiedzione zostaje wezwanie do buntu i walki. Obrazy aluzyjnie odnoszące się do żydowskiego losu uzasadniają tym samym tyrtejską pointę utrzymaną w stylu polskiej tradycji patriotycznej. W wierszu *** (*Oddycha miasto ciemne...*) datowanym na luty 1943 roku fragment:

> Ale uwierz tym głazom, co z kamieni bruku
> jak psy zdeptane wyją i krwią ludu chluszczą
> i rwą się nie pomszczone i o bramy tłuką

przygotowuje zakończenie:

> O pij, pij te ciemności z zawalonych ruder,
> przyjmij w siebie to miasto gromów, które biją,
> tych Klińskich, Okrzejów, jak oskardy trudu
> [...]
> Stań się krzywdą i zemstą, miłością i ludem.
> O chwyć za miecz historii i uderz! i uderz!

Kiedy przesłanką tyrtejskiego apelu są fragmenty prowokujące podwójną interpretację i dające się wykładać zarówno w kontekście wyłącznie polskim, jak i w odniesieniu do eksterminacji Żydów, modyfikacji ulega z jednej strony sama idea walki narodowej, z drugiej postrzeganie grobów ofiar. Tak jak w *Wyborze* – gdzie motyw ziemi odgrywa ważną rolę w charakteryzowaniu bojowników w tekście głównym i więźniów z transportu w wariantach poematu – walka staje się zniesieniem dystansu oddzielającego od ofiar, a groby zyskują wymiar świadectwa owego aktu solidarności. Znaki polskiej tradycji patriotycznej osadzone w tego rodzaju kontekście rozszerzają swoje odniesienie, a konstytuowana przez nie tożsamość otwiera się na pozanarodową identyfikację. Przechodząc od obrazów uruchamiających skojarzenia dotyczące Szoa do symboli walki zaczerpniętych z narodowej tradycji, poezja Baczyńskiego *de facto* wprowadza żydowskie losy w emblematyczne centrum polskiej tożsamości i więzi grupowej.

Mimo prób stworzenia w owej przestrzeni miejsca dla żydowskich ofiar, ich osadzenie wśród znaków zbiorowego doświadczenia pozostaje niepewne. Wyznacznikiem dwoistej identyfikacji okazuje się obecna w już *Deszczach* świadomość trudności, jakie stają przed każdym, kto stara się zamknąć doświadczenie podwójnej identyfikacji w spójnej i jednolitej opowieści, a więc nadać jej artystyczny kształt.

Stąd wielokrotnie przywoływany motyw czynu zbrojnego ujmowanego w kategoriach tworzenia dzieła lub rzeźbienia własnej postaci. Finał *Pokolenia* przynosi wizję zbiorowych grobów jako niedającego się jednoznacznie ująć wizerunku:

> Jak obce miasta z głębin kopane
> popielejące ludzkie pokłady
> na wznak leżące, stojące wzwyż
> nie wiedząc, czy my karty iliady
> rzeźbione ogniem w błyszczącym złocie
> czy nam postawią, z litości chociaż,
> nad grobem krzyż.

Historia pokolenia – które można rozumieć zarówno generacyjnie, jak i w świetle tradycji biblijnej, gdzie oznacza ród – nie wpisuje się zatem w symboliczny wzorzec, ale pozostaje zawieszona między ujęciem heroicznym a wydziedziczeniem z uniwersum znaków. W wierszu *Wiatr* datowanym na 18 kwietnia 1943 roku, a więc w przeddzień powstania w getcie, owa niepewność prowadzi do autodefinicji, która pozostaje jednak wciąż otwarta, tak jak wieloznaczny okazywał się symbol ziemi:

> Wołam cię, obcy człowieku,
> Co kości odkopiesz białe:
> Kiedy wystygną już boje,
> szkielet mój będzie miał w ręku
> sztandar ojczyzny mojej.

Bogumiła KANIEWSKA

Skąd wziąć złoty aksamit albo metafizyka baby

Jest w twórczości Anny Świrszczyńskiej liczna grupa wierszy jasnych, prostych, pogodnych, niesłychanie komunikatywnych i sugestywnych – a przecież wcale nie przeczących znanemu poglądowi Czesława Miłosza, iż od „Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego poezja polska nie miała [...] równie metafizycznego poety jak Świrszczyńska"[1]. Pisząc te słowa, Miłosz myślał o poczuciu nietrwałości ludzkiego istnienia związanego z somatycznością, cielesnością naszej egzystencji, o pewnym doświadczeniu uniwersalnym. Wydaje się jednak, że metafizyczność poezji Świrszczyńskiej ma jeszcze inny aspekt. Nazwijmy go żartobliwie, choć przecież nie wbrew intencjom autorki, metafizyką baby, i spróbujmy poszukać jego śladów w utworze *Skąd wziąć złoty aksamit*. Składa się na niego zaledwie dziesięć wersów, stanowiących liryczną opowieść o odczuciach osoby, która je truskawki (zapewne pierwsze tego lata) i delektuje się ich smakiem:

> O rozkoszy jedzenia truskawek
> trzeba pisać na złotym aksamicie.[2]

Niczym w klasycznej definicji liryki ta smakowita rozkosz dokonuje się tu i teraz – żadna z form czasowników czy zaimków nie przyjmuje formy żeńskiej. Monolog rozwija się z pozycji „ja". Czy jednak „ja" nie ma płci? Pozornie – czyli na poziomie gramatyki – tak właśnie jest. W istocie jednak podmiot każdej wypowiedzi (zwłaszcza zaś lirycznej) jest nie tylko mówiącym medium, jest także określonym punktem obserwacji świata, perspektywą oglądu, oceny i odczuwania rzeczywistości. A Świrszczyńska opisuje świat z pozycji „niemęskiej". Pierwsze, podstawowe sygnały kobiecego odczuwania świata (poza, rzecz jasna, filologiczną wiedzą

1/ Cz. Miłosz *Przedmowa*, w: A. Świrszczyńska, *Poezja*, zebrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 10.

2/ A. Świrszczyńska *Poezja*, s. 305.

o autorce i jej dziele) pojawiają się na poziomie tekstu. Oto osoba jedząca truskawki czuje się szczęśliwa i pragnie swoje szczęście, wypływające z prostego, zmysłowego doznania jakoś wyrazić, nazwać, ucieleśnić. Poszukuje dla niego słów. W pierwszej strofie przybierają one formę wyznania:

Kiedy jem truskawki,
moja tragiczna koncepcja świata
unicestwia się w zachwycie,
że jem truskawki.

Smak letnich owoców pozwala zapomnieć o wszelkim smutku, przysłania „t r a g i c z n ą k o n c e p c j ę ś w i a t a". Rzeczywistość roztapia się w kulinarnym zachwycie – oto wyznanie hedonisty (a może łakomczucha?), który delektując się truskawkami doświadcza piękna, bogactwa, radości istniejących w świecie. Ich opis jest niezmiernie prosty: druga strofa zawiera cztery porównania:

Rozkosz jedzenia truskawek
jest piękna jak młody chłopiec,
bogata jak madame Pompadour,
wesoła jak pupka niemowlaka.

W tym miejscu opisywanie świata wyraźnie, manifestacyjnie niemal, traci swój uniwersalny charakter. Hedonista odsłania twarz: piękno mierzy urodą męskiego ciała, bogactwo – wykwintnym przepychem stroju francuskiej damy, radość – dziecięcą pupą. Mężczyzna, starania o kobiecą urodę, niemowlak jako swoiste wcielenia wartości stanowią wyraźne atrybuty kobiecego świata (oczywiście, wszystkie razem, nie zaś każdy z osobna – uroda męskiego ciała mogłaby być znakiem homoseksualizmu, a nie kobiecości). Takie wyznaczniki kobiecości wzburzyłyby z pewnością niejedną feministkę. Świrszczyńskiej nie chodzi jednak o ograniczenie przestrzeni owej kobiecej rzeczywistości, lecz o wyraziste jej sygnały. Sygnały, które – dodajmy – wskazywałyby na „przyjemnościowy" aspekt bycia kobietą: miłość, urodę, macierzyństwo. Utwór przedstawia je właśnie od strony zmysłowych doznań, przynoszących fizyczną rozkosz – sprawne ciało młodego kochanka, wykwint stroju i biżuterii, makijażu, perfum, fryzury, gładkość i zapach delikatnej skóry niemowlęcia. Wszystko to jest równie przyjemne, jak... jedzenie truskawek. Gdyż we wszystkich tych doznaniach, niezależnie od tragicznej koncepcji świata kobieta dotyka urody życia, doświadcza – zaledwie przez moment – szczęścia. Jak je opisać? Jak zamknąć w słowach coś tak ulotnego, fizycznego, niepojęciowego? Jak podzielić się własnym zachwytem?

O rozkoszy jedzenia truskawek
trzeba pisać na złotym aksamicie.

... czyli adekwatnie. Drogocenne, przyjemne dla zmysłów doznanie, wymaga drogocennego, miękkiego materiału – złotego aksamitu. Tylko – powróćmy do tytułu

– skąd go wziąć? Tytułowe pytanie nie jest, wbrew pozorom, konsumencką skargą. To dylemat artysty, który poszukuje tworzywa, sposobu na wyrażenie doświadczeń wymykających się językowym pojęciom. Świrszczyńska, jak widać, wybiera proste formy komunikacji – kryje się jednak za nimi ukryta i niemożliwa do wysłowienia filozoficzna koncepcja świata, ludzkiego bytu. Jest ona obecna także w wierszu *Skąd wziąć złoty aksamit*, hymnie na cześć smaku truskawek...

Trzeba sobie zatem odpowiedzieć na dwa pytania: „skąd wziąć złoty aksamit" (czyli jak opisać zmysłowe doznanie) oraz po co opisywać doznanie tak banalne jak smak owocu. Odpowiedź pierwsza dotyczy w istocie sztuki poetyckiej, niezwykle dyskretnej warstwy a u t o t e m a t y c z n e j tego utworu. Odpowiedź druga dotyczy konstrukcji, czy raczej d u c h o w e g o w y m i a r u podmiotu mówiącego. Wymiar ten, chciałabym nazwać po prostu kobiecością.

I.

Sytuację liryczną tego utworu można określić jako sytuację poszukiwania słów. W pierwszej strofie pojawia się próba nazwania uczuć: zachwytu i błogości, czy zadowolenia. Strofa druga ma stanowić dopełnienie opisu, wzbogacenie go przez porównania. Okazuje się jednak, że gromadzenie kolejnych określeń, ewokowanie nowych skojarzeń jest tylko obudowywaniem nazw, mnożeniem słów – tak jakby język rozprzestrzeniał się na powierzchni doświadczenia, a nie sięgał w głąb, nie dotykał jego istoty. Dlatego strofa trzecia deklaruje pewną rezygnację: porzucamy słowo, by poszukać materii dość miękkiej i delikatnej, drogocennej i szlachetnej, aby o zmysłach mówić zmysłami. Tylko – jak sygnalizuje tytuł – aksamitu po prostu nie ma.

Świat Świrszczyńskiej nie dzieli się na duchowe i cielesne, na zmysłowe i intelektualne. Świat jest cielesny, a zmysłowość jest najdoskonalszą formą kontaktu z rzeczywistością – tą nazywalną i nienazywalną.

Sytuując poezję Świrszczyńskiej wobec opozycji ciała i ducha, Beata Przymuszała pisze o pojawianiu się obrazów „cielesnej mądrości", „myślenia ciałem", wykraczającego poza ramy „intelektu sprowadzającego wszystko do racjonalnej użyteczności, skupionego na własnych potrzebach"[3]. Zmysłowy kontakt ze światem może być źródłem bólu, ale może także ów ból koić, czy też wywoływać ekstazę – tak jak dzieje się to w utworze *Skąd wziąć złoty aksamit*. „Witalny s o m a t y z m [...], mięsność tej poezji [...] to otwarcie się i radosne odczuwanie wszelkich impulsów, jakie od ciała pochodzą, także tych elementarnych, codziennych doznań"[4]. Taka koncepcja człowieka i twórczości jest jednak wyzwaniem dla poety, który wyrazić ma słowami to, co pozasłowne. Dochodzi tu przecież do wyraźnego, odwiecznego, konfliktu „formy" i „treści": pojęciowy język ma wyrazić to, co wy-

3/ B. Przymuszała *Między ciałem a sensem? Metafizyka w poezji Anny Świrszczyńskiej*, maszynopis (artykuł ukaże się drukiem w zbiorze *Logos i mythos* w roku 2003).

4/ B. Witosz *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001, s. 146-147.

myka się pojęciom, trwała, nieruchoma forma ma ewokować żywe, dynamiczne, ulotne, zmienne doznanie. Dylemat ten niezwykle wyraźnie wpisuje się w nurt współczesnych rozważań nad mimetyczną mocą przekazu językowego[5].

Wyrażanie jest niczym więcej niż komunikacją – wyrażanie to przekazywanie siebie innym. Czytelnikom. Czy można opowiedzieć ekstazę? Zauważmy, że Świrszczyńska w ogóle takiego wysiłku nie podejmuje. Zachwyt i rozkosz nazywa wprost. Nie opisuje ani uczuć, ani – nazwijmy to tak – rekwizytów: truskawek, młodego chłopca, madame Pompadour, pupki niemowlaka i złotego aksamitu. Konstruuje swój wiersz tak, jakby ustawiała dekoracje, w których rozegra się jakaś scena – i na rozstawianiu dekoracji kończy. Niechętnie sięga po przymiotniki, a – jak zauważyła Bożena Witosz – „brak epitetów wzmacnia wręcz sugestywność obrazów"[6]. Świrszczyńska komunikuje się z czytelnikiem przy pomocy pewnych wyraźnych, sugestywnych znaków: tak jakby rozkładała przed nim przedmioty-nazwy, przedmioty-obrazy. Smak truskawek, złoty aksamit, pupka niemowlaka mają ewokować u odbiorcy pozaintelektualne doznania, mają wzbudzić pamięć zmysłów, dotknąć „mądrości ciała". Ten wiersz rozgrywa się poza wersami: w słońcu, w zapachu lata, w cieple, blasku, słodyczy. W szczęściu, które nie ma nic wspólnego z rozumem, które jest szczęściem przyjemności, chwilowego, intensywnego spotkania z urodą świata. Utwór Świrszczyńskiej cieszy, sprawia radość, której źródła tkwią poza intelektem.

Nietrudno spostrzec, że cała poezja tej autorki opiera się na metodzie ewokowania takich momentalnych, ulotnych „spotkań ze światem", czyli na p o e t y c e e p i f a n i i. Twórczość Świrszczyńskiej znakomicie przystaje do „modernistycznego dyskursu epifanicznego"[7] opisanego przez Ryszarda Nycza. Nowoczesna poetyka epifanii opiera się na dynamicznej relacji pomiędzy rzeczywistością a językiem: rzeczywistością, która nie potrafi uobecnić się inaczej niż tylko poprzez język i językiem, który nie jest zdolny do uchwycenia rzeczywistości. Ich spotkanie – ów moment epifaniczny – następuje w świadomości podmiotu poznającego, który w równym stopniu angażuje język i rzeczywistość, odsłaniając na moment ich wzajemny, skomplikowany związek, stanowiący „ucieleśnienie" tego, co niewyrażalne i niepoznawalne. Takie stanowisko wobec świata cechuje także poezję Świrszczyńskiej.

2.

Modernistyczna poetyka epifanii, przypomnijmy, zakłada nierozdzielność przedmiotu i podmiotu procesu poznawania świata. Jak widać z powyższych rozważań, przedmiot jest uchwytny wyłącznie na poziomie językowym, lecz równo-

5/ Por. R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 17-40.

6/ B. Witosz *Kobieta w...*, s. 91.

7/ R. Nycz *Literatura...*, s. 8 i n.

cześnie odsyła czytelnika do pewnych – obiektywnie istniejących, lecz nienazywalnych – sfer rzeczywistości. Czas, by zająć się podmiotem...

Koncepcja modernistycznego dyskursu epifanicznego autorstwa Ryszarda Nycza zakłada nierozerwalny związek podmiotu i przedmiotu poznania. Innymi słowy, jeśli zgadzamy się z tezą, iż literatura stanowi zaszyfrowany zapis rzeczywistości, to musimy także zgodzić się z faktem, iż rzeczywistość ta jest do pewnego stopnia zrelatywizowana do poznającego ją podmiotu. W wierszu Świrszczyńskiej przeżycia duchowe (zachwyt) mają swoje podłoże w doznaniach zmysłowych (smak). Świat nie jest tu obiektem obserwacji czy refleksji – świat jest rzeczywistością odczuwaną.

Skąd wziąć złoty aksamit nie jest zatem wierszem o tym, jak opisać jedzenie truskawek. To utwór o tym, jak możliwe jest odczucie i wyrażenie szczęścia wynikającego z elementarnego poczucia przyjemności istnienia. Istnienie natomiast składa się z rzeczy drobnych, nieważnych, z codziennej krzątaniny[8]. Duchowa (i nie tylko) wartość świata objawia się poprzez zmysłowy z nim kontakt. W tym sensie utwór Świrszczyńskiej jest także prezentacją sposobu percypowania rzeczywistości – sposób ten chciałabym nazwać specyficznie k o b i e c y m. W poezji tej autorki obserwujemy wyraźny podział na dwie, nie interferujące ze sobą przestrzenie: tę, którą zamieszkuje kobieta i tę, którą zamieszkuje mężczyzna. Dwa odrębne gatunki. Świat męski jest dla kobiety zamknięty, nieprzenikalny – jak choćby w wierszu *Suka* analizowanym przez Przymuszałę[9]. I nie chodzi tu o młodopolski fatalizm, wrogość czy antynomię, lecz właśnie o odrębność, o nieprzenikalność światów, lecz o typ podmiotowości, wybór perspektywy oglądu świata.

> „Ja" liryczne poezji powojennej mocno naznaczył egzystencjalizm, zgodnie z którym „ja" to każdy. Użyte w tekście, mocno niedookreślone „ja" stanowi formułę persony, poprzez którą widać sytuację człowieka. Może on być kobietą lub mężczyzną, artystą lub sprzedawcą, przechodniem na ulicy wielkiego miasta, kimś doświadczonym przez los lub jeszcze dzieckiem. [...] I to właśnie kryje się przeważnie pod groźnie brzmiącym terminem „modernistyczna depersonalizacja", który nie oznacza jakiegoś „antyhumanizmu", lecz oczyszczenie, zejście z koturnu wyjątkowości, po to, by zapytać o „ja" każdego z nas.[10]

W odniesieniu do poezji Świrszczyńskiej myśl Anny Nasiłowskiej potwierdza się tylko częściowo – odpowiada bowiem na pytanie o „ja" k a ż d e j z nas. Doświadczanie świata jest w tej twórczości zdeterminowane przez biologię – jak pisałam już wcześniej: zmysłowość jest tu pewną formą duchowości, umożliwiającą przekroczenie granic poznania racjonalnego, językowego. I to biologia właśnie jest podstawą, źródłem dwoistości świata podzielonego na żeński i męski aspekt wspólnej rzeczywistości. W tym sensie *Skąd wziąć złoty aksamit* jest wypowiedzią

8/ Tę myśl najpełniej wyraziła Jolanta Brach-Czaina w szkicu *Krzątactwo* (tejże *Szczeliny istnienia*), Warszawa 1992.

9/ B. Przymuszała *Między ciałem a ...*

10/ A. Nasiłowska *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 73.

takiego podmiotu, takiej persony, która... jest kobietą. Świrszczyńska nie próbuje mówić o tym, jak być mężczyzną. Jej „być" nie oznacza „być w ogóle", lecz „być kobietą". Specyfika omawianego tu utworu polega na tym – i tu już jesteśmy bliżej ustaleń Nasiłowskiej – że jest to każda kobieta: młoda i stara, szczęśliwa i zatroskana, wyzwolona i konserwatywna, intelektualistka i „proletariuszka". Tym bowiem, co stanowi przedmiot refleksji nie jest (jak zdarza się to w innych utworach Świrszczyńskiej) konkretne doświadczenie egzystencjalne, lecz pewien szczególny sposób kontaktowania się ze światem. Smak truskawek to pretekst, materialny czy zmysłowy okruch, swoisty „wywoływacz" kontaktu z jakąś ukrytą, niedostępną racjonalności, niewytłumaczalną rzeczywistością[11]. Istotną cechą kobiecego świata jest, oczywiście, nie tyle obecność epifanii, ile nierozdzielność doznania metafizycznego z doznaniem zmysłowym. To – jak się zdaje – podstawowa przyczyna wyrazistej obecności motywów cielesnych czy zmysłowych w tzw. literaturze kobiecej. „Jedną z najistotniejszych cech twórczości kobiecej jest – jak to się na ogół ujmuje – bezwarunkowa akceptacja własnej cielesności"[12] – pisze Bożena Witosz. Nie może być inaczej, skoro cielesność i duchowość, splatają w się w jedno, nierozdzielne doznanie. Nie są one odrębnymi kategoriami, lecz dwoma aspektami tego samego bytu – nic też dziwnego, że znajdują wyraz w dychotomicznej poetyce epifanii.

Ta specyficzna cecha kobiecej natury (czy może kobiecej epistemologii), polegająca na zmysłowym odczuwaniu świata uobecnia się najsilniej w najbardziej metafizycznym z doświadczeń egzystencjalnych, jakie dane jest kobiecie. Doświadczeniu magicznego spotkania z tajemnicą życia. Myślę tu, oczywiście, o narodzi-

---

11/ Ciekawe, że opis takiego epifaniczego kontaktu z rzeczywistością znaleźć można nawet w powieści przeznaczonej dla młodych czytelniczek. Oto fragment utworu L.M. Montgomery *Emilka ze Srebrnego Nowiu* (tłum. moje) – tytułowa bohaterka ma jedenaście lat: „We wszystkich takich chwilach, które dziewczynka pamiętała, wydawało się jej, że znalazła się blisko, bardzo bliziutko jakiejś przepięknej krainy. Oddzielała ją od tego cudownego świata tylko cieniutka materia, której jednak nie potrafiła odsłonić – tylko czasem zasłonę unosił jakiś podmuch wiatru i Emilce udało się zerknąć w głąb czarownego królestwa, usłyszeć dźwięki nieziemskiej muzyki.
Takie chwile zdarzały się rzadko i mijały szybko, budząc w dziewczynce niewypowiedziany zachwyt. Nie dało się ich powtórzyć, ani przywołać, ani wymarzyć – choć zachwyt nie opuszczał jej przez wiele dni. Nigdy też nie wywoływała ich ta sama rzecz. Dziś «światełko» przyszło dzięki zarysowi czarnych gałęzi na rozjaśnionym, dalekim niebie. Innym razem przybyło wraz z nocnym krzykiem wiatru, z cieniem przesuwającym się nad polem dojrzałego zboża, z małym szarym ptaszkiem kryjącym się na parapecie okna sypialni podczas burzy, z modlitwą «Święty, święty, święty» rozlegającą się w kościele. Pewnego jesiennego wieczora zjawiło się po powrocie do domu, kiedy Emilka spostrzegła ciepły blask ognia w ciemnej kuchni, a innym razem przyniosły je śnieżnobłękitne wzory namalowane przez mróz na szybie albo prześliczne słowo, które przyszło jej do głowy, gdy pisała".

12/ B. Witosz *Kobieta w* ..., s. 143.

nach dziecka i doznaniach wczesnego macierzyństwa. Właśnie w tym doznaniu wyjątkowo wyraźnie i intensywnie widoczny jest związek pomiędzy biologiczną (by nie rzec: zwierzęcą) naturą kobiety a przeżyciem metafizycznym. Między wzruszeniem, przeżyciem macierzyństwa, miłością do dziecka, a bólem, fizjologią narodzin. Świadectwem literackich zmagań z tą dwoistością stal się utwór Anny Nasiłowskiej *Domino. Traktat o narodzinach*.

Świrszczyńska rezygnuje z tych zmagań, pozostawiając na powierzchni słowa i pojęcia i pozornie nie próbując dociec istoty, głębi. Jej wiersze o narodzinach człowieka, o rodzących kobietach są „mięsne", często naturalistyczne, brutalne (*Salowa*, *Zwykły poród*). Obok nich pojawiają się takie, które mówią o okrucieństwie świata, o balansowaniu na granicy piekła oraz te, które iskrzą się nagłym przypływem zrozumienia czy oświecenia – tak jedne, jak i drugie stymulowane są przez doznania cielesne:

Zbyt potężna
jest tortura rozstępujących się kości.

Jaki szatan
wymyślił świat.[13]

– pyta w wierszu *Zwykły poród*, gdy w *Macierzyństwie* pojawia się obraz rozpoznania sensowności fizycznych (ale i psychicznych) udręk rodzącej:

Pochylam się nad małą kukiełką,
Spostrzegam
drobny ruch drobnego paluszka [...]
I oto zalewa mnie
wysoka, jasna fala
pokory.
Bezsilna, tonę.[14]

Metafizyka istnieje (czy raczej: przejawia się) „pomiędzy" duchowością a materialnością życia, podmiotem a przedmiotem, słowem a znaczeniem, sobą a czytelnikiem. „Nie opis jest istotny, nie szczegół, który zdoła odnotować, ale to-co-jest-poza-opisem. I, być może, w ogóle poza-lekturą"[15]. Każdy przejaw owej metafizyki wart jest opisania, wart zatrzymania w słowach: miłość, śmierć, spotkanie z żebraczką, bezdomny pies i... jedzenie truskawek. Nie chodzi tu przecież o hierarchizację doznań: każde z nich jest równie ważne, w równym stopniu zbliża nas do Tajemnicy i równocześnie uświadamia jej niepoznawalność.

Ekstatyczne szczęście, doznawane w chwili jedzenia truskawek jest radosnym i zarazem bolesnym momentem spotkania z cudowną naturą świata. Radosnym –

13/ A. Świrszczyńska *Poezje*..., s. 197.

14/ Tamże, s. 153.

15/ M. Kitowska-Łysiak *Zagadka twarzy*, „Punkt po Punkcie" 2000 z. 1, *Twarz*, Gdańsk 2000.

bo stanowiącym źródło bezinteresownego szczęścia, momentalnej błogości, spotkania z wartością. Bolesnym – bo krótkotrwałym, nieuchwytnym, nienazywalnym. Tak samo antynomiczny staje się wiersz, zapis tej chwili. Tchnący ową błogością, pachnący truskawkami, prześwietlony słońcem i żałośnie bezradny wobec niemocy słów. Uparcie niemoc tę przekraczający i świadomie ascetyczny, pokorny w obliczu niedoskonałości języka. *Skąd wziąć złoty aksamit* byłby zatem mini traktatem epistemologicznym.

Nie zapomnijmy przy tym o jednym: przy wszystkich komplikacjach wiersz ten pozostaje hymnem pochwalnym ku czci pierwszych czerwcowych truskawek. Apoteozą rozkoszy bycia. Bycia, oczywiście, kobietą. Co do innych aspektów bycia... to i mnie – jak Świrszczyńskiej – trudno byłoby się wypowiadać.

Tomasz ŁYSAK

Miron Białoszewski w interpretacji Czesława Miłosza – cztery tłumaczenia

Tłumaczenie, a tłumaczenie poezji w szczególności, jest nierozerwalnie związane z interpretacją. Interpretacją na wszystkich poziomach tekstu, zaczynając od najbardziej trywialnej, wydawałoby się, kwestii konwencji zapisu, a kończąc na niuansach wielowartościowej semantyki tekstu. Wieloznaczność wyrażeń w obrębie danego języka wymusza kolejne wewnątrzsystemowe praktyki interpretacyjno-translatorskie. Wyższy stopień zorganizowania wypowiedzi poetyckiej stawia przed tłumaczem trudności niespotykane przy próbach tłumaczenia tekstów nie obdarzonych funkcją poetycką. Przyczynami problemów mogą być rozbieżności w uporządkowaniu prozodyjno-intonacyjnym języka źródła i języka celu (objawiające się między innymi w odmiennym waloryzowaniu poszczególnych formacji rytmicznych ze względu na „naturalny" rytm dominujący w danym języku). Czy należy wtedy wymagać od tłumaczenia przekładu na te same jednostki rytmiczne (walcząc niejako z typowością języka celu) czy ich statystyczne odpowiedniki (poddając się tym razem tyranii uzusu fonetycznego)? Wyzwaniem translatorskim staje się także próba wprowadzenia na grunt innego języka form specyficznych dla konkretnego kontekstu kulturowego lub literackiego. Przypadkiem nastręczającym prawdopodobnie najwięcej trudności jest mierzenie się z eksperymentem wystawiającym na próbę spójność systemu języka źródła (zarówno jeśli chodzi o jego czysto formalne aspekty, jak i funkcję estetyczną). Najbardziej jaskrawo uwidacznia się wtedy konieczność pisania „nowego" tekstu, którego cień w pewien sposób przysłania źródło, ale jednocześnie jest tego źródła odwzorowaniem. W mniej metaforycznej terminologii można to ująć następująco: zawsze coś dzieje się kosztem czegoś innego. Nieodzowna konieczność wyboru uniemożliwia wyposażenie utworu tłumaczonego w komplementarność utworu oryginalnego.

W przeciwnym wypadku tłumaczenie zamieniłoby się w niekończący się traktat z przypisami.

Poezja Mirona Bialoszewskiego wydaje się stworzona, by śnić się tłumaczom po nocach jako najgorszy koszmar. Nic w tym dziwnego, jeśli weźmie się pod uwagę wysiłek, jaki trzeba włożyć w przełożenie go „z polskiego na nasze". Mimo to trud został podjęty i to przez osobę o „naturalnych" predyspozycjach translatorskich, jeżeli chodzi o twórczość poetycką. Tłumaczenia wierszy Bialoszewskiego zawarte w książce *Postwar Polish Poetry*[1] (pierwsza edycja z 1965 roku, trzecia rozszerzona z 1983) obejmują pięć wczesnych utworów: *And Even, Even If They Take Away the Stove* (*Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali*), *A Ballad of Going Down to the Store* (*Ballada o zejściu do sklepu*), *Garwolin a Town for Ever* (*Garwolin miastko na zawsze* – nie analizowany w niniejszym szkicu), *Self-Portrait as Felt* (*Autoportret odczuwany*) oraz *My Jacobean Fatigues. My Jacobs of Tiredness* (*Moje Jakuby znużenia*).

Na pierwszy rzut oka wiersze (*And Even...* i *Ach gdyby...*) różnią się konwencją edytorską tytułu. Tłumaczenie zachowuje konwencję angielską. Polskie edycje z kolei postępują zgodnie z polską typografią (przy czym niektóre antologie ograniczają się do rozpoczęcia tytułu wielką literą, inne zaś cały tytuł podają kapitalikami). W tłumaczeniu ginie cudzysłów a także wielokropek na końcu tytułu. Wprowadzenie kursywy (wspólnej dla wszystkich tytułów tłumaczeń) nie rekompensuje braku cudzysłowu. Ślady transakcji wymiennej mogą być dostrzeżone w podzieleniu tkanki dwuwersowego tytułu oryginału i zmianie charakteru drugiej jego części w tłumaczeniu: zmiana wielkości czcionki (przy pozostawieniu kursywy) wraz z graficznym rozdzieleniem obu linijek sprowadza drugą linijkę do roli komentarza (oddając w ten sposób rolę wtrącenia *Moja niewyczerpana oda do radości*). Paradoksalnie, taka zmiana nie pociąga za sobą całkowitej zmiany napięcia pomiędzy obiema częściami tytułu. Z drugiej strony tłumacz zrezygnował z dodatkowego wyróżnienia przytoczonej kwestii-cytatu.

Pierwsze trzy strofoidy zachowują odpowiedniość w tłumaczeniu, zarówno jeśli chodzi o rozkład, jak i organizację poszczególnych linijek. Zachowane zostają paralelizmy składniowe: „Mam piec – Zabierają mi piec – Oddajcie mi piec" (*I have a stove – They take away my stove – Give me back my stove*) oraz niewielka odległość tłumaczenia od oryginału, przejawiająca się w identycznej dystrybucji poszczególnych składników wypowiedzenia (powtórzony zostaje układ syntaktyczny). Na uwagę zasługują jedynie dodatkowe spacje pomiędzy wyrazem w klauzuli i znakiem wykrzyknika oraz pomiędzy poszczególnymi wykrzyknikami. Taki sposób graficznego rozczłonkowania wzmacnia siłę ekspresji eksklamacji. Z drugiej strony taki układ może wynikać z preferencji redaktora.

Dalej „dokładna" metoda tłumaczenia (słowo za słowo, precyzyjne oddanie uporządkowania graficznego) zostaje porzucona na rzecz większej swobody. Fraza

---

1/ Cz. Miłosz *Postwar Polish Poetry. An Anthology Selected and Edited by*, University of California Press, 1983.

They took it away („Zabrali") wyrażająca zarówno rozpacz, jak i pogodzenie się z losem zostaje przyłączona do całostki:

What remains is
a grey
naked
hole

Dzieje się to wedle zasady „zachowania masy" – elipsie uległa ostania linijka oryginału sumująca schodkowy ruch ostrego marginesu[2]: „szara naga jama". Oczywiste wydaje się w tym wypadku to, że kropka przechodzi na koniec schodkowego rozbicia: „szara / naga / jama". Ostatnia strofoida przekładu konsekwentnie rezygnuje z jednego rozwinięcia (czy realizacji) zbitki: „sza-ra-na-ga-ja-ma", niemożliwej do zastosowania w wersji angielskiej ze względu na jednosylabowe wyrazy zbitki *greynakedhole* (poza *naked*). Dodatkowo znika efekt eufoniczny – idealna aliteracja samogłoskowa nie ma swojego ekwiwalentu (ani na poziomie samogłosek, ani, kompensacyjnie, na poziomie spółgłosek). Tym samym niemożliwe jest zatracenie poczucia przynależności poszczególnych sylab do poszczególnych wyrazów – które to odczucie wywołuje w języku polskim skojarzenia z sylabicznym językiem japońskim. Z dwóch opcji – wierności „literze" tekstu czy konceptowi – tłumacz zdecydował się na wybór pierwszej, eliminując przy tym elementy niefunkcjonalne dla takiego typu lektury. W ten sposób potraktowany został akapit na początku linijki „szara". Nie pozostała po nim nawet „szaranagajama", gdyż wedle tłumacza „taka fanaberia" pozbawiona jest funkcji i nie wnosi niczego do przekładu. Jeśli chodzi o drobne różnice interpunkcyjne, warto jeszcze wspomnieć o zamianie dwukropka na końcu linijki: „I to mi wystarczy:" na średnik w *And this is enough for me;*. Dwukropek oryginału miał złamać przymusowe rozczłonkowanie linijek; stanowił „otwarcie". Średnik z kolei oddziela autoreferencyjną wypowiedź podmiotu: *And this is enough for me;* od przedmiotu tej wypowiedzi.

Tłumaczenie *Ody* można włączyć do zbioru słownikowych realizacji czy, inaczej, prostej semantycznej odpowiedniości. Z drugiej strony może pojawić się zarzut zbytniej zachowawczości i związanej z nią eliminacji niefunkcjonalnych elementów. O ile nie można mieć zastrzeżeń do poprawności, to pozostaje poczucie niedosytu. Tłumaczenie poświęca bowiem zbyt wiele, nie ofiarowując w zamian porównywalnego efektu poetyckiego.

Kontrastywnym przykładem przekładalności jest wiersz *A Ballad of Going Down to the Store*. Po raz kolejny w tłumaczeniu ujawnia się rozbieżność konwencji typograficznej – pierwszy wyraz pierwszego wersu zostaje wydrukowany kapitalikami bez aspiracji do tworzenia dodatkowego ogniska uporządkowania. Poza tym przekład trzyma się bardzo blisko oryginału. Może to być przypisane pozbawionemu pułapek tekstowi balladowemu. Sam oryginał generuje oszczędną praktykę

2/ Ostry margines służy do wprowadzenia zmiany przedmiotu obserwacji czy raczej jej sposobu. Por. W. Sadowski *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999, s. 46.

translatorską. Nieliczne odstępstwa od powszechnej normy językowej, takie jak użycie komplementarnej formy „zeszedłem" (na granicy poprawności) nie znajdują swojego odpowiednika. Inne różnice ograniczają się do interpunkcji wymaganej przez język angielski. Pierwsza linia strofoidy *I entered...* kończy się otwarciem („ : "), podczas gdy w oryginale wyraźnie się ją zamyka („ ; "). Przyczyna zastosowania takiego zabiegu ujawnia się linijkę dalej, gdzie zamiast przecinka zapowiadającego kontynuację pojawia się kropka zaburzająca zdaniowy charakter całej strofoidy. Widać tym samym, że zmiany podążają w pewien sposób za ekonomią tekstu, przesuwając tylko, gdzieniegdzie, akcenty. Brak interpunkcji w ostatniej całostce oryginału nie zostaje zachowany: przecinek po pierwszej linijce nie tylko oddziela powtórzenia, ale też wymusza dodatkowe „wzięcie oddechu" pomiędzy linijkami. Podczas gdy *Ballada...* nie nalega na wyraźne klauzule w zakończeniu, *A Ballad...* wyraźnie wskazuje na swoje momenty delimitacyjne. Te drobne różnice nie zmieniają jednak faktu, że tekst angielski podąża za polskim, utrzymując zmiany na dopuszczalnym poziomie ekonomii środków wyrazu. Trzeba jednak podkreślić, że tłumacz nie stawał tutaj przed koniecznością tak radykalnych wyborów jak w przypadku *And Even...*

Proste porównanie *Autoportetu odczuwanego* z *Self-Portait as Felt* zwraca uwagę na brak linijek w całości składających się z myślników. Takie zgrupowanie znaków typograficznych przyciąga uwagę nie tylko do odmiennej konwencji zapisu (zamiast braku tekstu – oznaczenie tegoż braku), ale też do statusu takiej linijki. Zabieg zastąpienia wersu znakiem jego braku nie ma takiej samej funkcji jak pozostawienie wolnej przestrzeni. Pusty wers rozbija bowiem całość strofy, podczas gdy „obciążenie" go typografią umieszcza go w jej tkance. Decyzja Miłosza o usunięciu z tekstu linii zawierających wyłącznie myślniki nie może być prosto wyjaśniona. Elipsa w drugiej strofoidzie ma charakter scalający – prowadzi do zgrupowania strofoidy w jedną, nieprzerwaną całość. Natomiast opuszczenie w strofoidzie ostatniej (*Autoportret*) owocuje podziałem strofy na dwie mniejsze jednostki. Takie działanie może się wydawać na pierwszy rzut oka niekonsekwentne. Zastąpione zostają bowiem jednostki o identycznej reprezentacji graficznej, lecz efekt zastąpienia jest przeciwstawny: całkowita elipsa wobec elipsy typografii przy pozostawieniu linijki. Takie możliwości kryją się przecież w samym zapisie, który pozwala na obie lektury (na najbardziej powierzchownym poziomie). Wybranie którejś z nich (jak to ma miejsce w tłumaczeniu) wyrywa zapis (lub pewną jego cechę) ze sfery generującej znaczenie (potencjalnie), przypisując mu stałe skonwencjonalizowane znaczenie (aktualne). Pozbycie się elementów graficznych jest również wypowiedzią o charakterze estetycznym: zapis traktowany jest jako sprawa drugorzędna wobec treści, a co za tym idzie może być modyfikowany zgodnie z przyjętym sposobem interpretacji.

Warto przyjrzeć się dwóm zarzuconym w przekładzie przerzutniom: „Zawsze jednak / pełza we mnie" (*Yet always is crawling in me*) i „Noszę sobą / jakieś swoje własne / miejsce" (*I bear by myself / a place of my own*). W pierwszej przerzutni orzeczenie zostaje oderwane od frazy okolicznikowej – tłumaczenie przywraca

ten związek, zachowując przy okazji inwersyjny charakter konstrukcji syntaktycznej:

Zawsze jednak	*Yet always is crawling in me*
pełza we mnie	*full or not full*
pełne czy też niepełne,	*existence*
ale istnienie	

z podmiotem przerzuconym na ostatnią pozycję w zdaniu. Na podkreślenie zasługuje fakt oczyszczenia *Self-Portrait* z zabiegów podkreślających dystans podmiotu do wypowiadanych treści. Przekład jest bardziej bezpośredni w formułowaniu sądów, nie zastawia się „rozmywającymi obraz" spójnikami przeciwstawienia. Podobne „oczyszczenie" ma miejsce przy drugiej kasacji przerzutni.

Noszę sobą	*I bear by myself*
jakieś swoje własne	*a place of my own*
Miejsce	

Nagromadzenie określeń podkreślających „swojość" podmiotu sprawia wrażenie nieudolnego tłumaczenia z angielskiego: „jakieś swoje własne". Po polsku jest to raczej wyliczenie: „swoje" i „własne", podczas gdy w angielskim jednolity związek my own. My own to przecież „własne", ale też etymologicznie „swoje własne". Przyczyną, dla której została poświęcona przerzutnia, było zdecydowanie się na konstrukcję: a place of my own. Układ taki oddaje, przy użyciu zaimka nieokreślonego a, percepcyjną nieuchwytność miejsca. Miejsca, które w oryginale ucieka przed swoimi określeniami. Tutaj uciec nie ma gdzie, gdyż jest zamknięte pomiędzy brakiem określenia (a) a determinacją przynależności (my own). W związku z tym przenoszenie my own do następnej linijki byłoby zupełnie pozbawione sensu. Zachowanie polskiego szyku spowodowałoby niemożność oddania słowa „jakieś" przez a (jedną z możliwych realizacji byłoby: my own / place).

Tym, co różni przekład obu przerzutni, jest wierność szykowi polskiego zdania (i konsekwencje semantyczne tegoż szyku). Opuszczenie pierwszej przerzutni nie narusza porządku składniowego oryginalnej strofoidy. Natomiast elipsa drugiej przerzutni koncentruje się, za pomocą przestawienia, na możliwie najdokładniejszym odzwierciedleniu ulotnego charakteru słowa „miejsce" (występującego w roli dopełnienia). Na tych przykładach widać, że interpretacja zastosowana podczas tłumaczenia ma charakter redukcyjny (na poziomie zapisu), ale nie redukcjonistyczny, gdyż wprowadzone zmiany dają się wyjaśnić zarówno w obrębie „nowego" tekstu, jak i w konfrontacji z tekstem źródłem.

Przekładem, w którym najwyraźniej rysuje się praktyka translatorska Miłosza w odniesieniu do Białoszewskiego, jest wiersz *My Jacobean Fatigues. My Jacobs of Tiredness* (*Moje Jakuby znużenia*). Nie sposób przeoczyć rozszerzenia się tytułu

z jednej frazy „Moje Jakuby znużenia" do dwóch, pozornie nieuzasadnionych, wersji: głównej: *My Jacobean Fatigues* (Moje kłopoty/utrapienia Jakubowe) i pobocznej (podtytuł będący tłumaczeniem właściwego tytułu: *My Jacobs of Tiredness*). Fakt pominięcia dedykacji Arturowi Sandauerowi nie powinien dziwić – byłaby ona nieczytelna dla anglojęzycznego czytelnika – dziwi natomiast swoista gra kompensacyjna, przejawiająca się w rozmnożeniu tytułu.

Po raz kolejny tłumacz ingeruje w „wygląd" tekstu – porzucone zostają graficzne gry polegające na przesunięciu niektórych linijek względem marginesu. W tekście „Jakubów" przesunięcie w stosunku do lewego marginesu jest takie samo dla wszystkich wersów.

Pierwsza strofoida składająca się z sześciu wersów posiada bardzo symetryczną budowę: pierwsza i czwarta linijka rozpoczynają się od lewego marginesu. Naglosy tych krótkich linijek (w przypadku pierwszej, jednowyrazowej, jest to również klauzula) nie tylko mają przeciwstawne znaczenie, ale „Wyżej" – „Najniżej" odwzorowują graficznie układ przestrzenny świata przedstawionego. Niejako „przy okazji" te dwa bieguny upodabniają się do siebie za sprawą gramatyki: wyżej – najniżej. Niewielka odległość tych dwóch określeń od siebie podkreślona jest przez ich graficzne wyróżnienie, zbliżające (przy wertykalnej lekturze) oba punkty: obserwowany („wyżej") i obserwacji („Najniżej – ja"). Tłumaczenie koncentruje się na podkreśleniu kontrastu poprzez rozbicie pierwszej strofoidy na dwie mniejsze, z dodatkowym zarzuceniem przesunięcia linijek. Znika także dźwiękowe i morfologiczne podobieństwo pomiędzy określeniami wysokości: *Higher – Lowest* wynikające z odmiennego sposobu stopniowania przymiotników. Porzucenie przesunięcia przymiotników nadaje wierszowi przygodną smukłość w porównaniu do „Jakubów", jednakże jest to efekt nie waloryzowany semantycznie, a jeżeli nawet, to wtórnie, jako że taki zabieg rzuca się w oczy dopiero przy konfrontacji z oryginałem.

Wyrównanie tekstu przekładu do lewego marginesu zatraca graficzne wyróżnienie konkretnej formy gramatycznej: przymiotnika w stopniu wyższym lub najwyższym. Do pierwszej, omówionej już, pary dochodzi jeszcze jedna: „ale gorzej" – „gorzej". Ten ciąg zostaje zakłócony przez (albo wzbogacony o) serię czterech następujących po sobie zdań przeczących (również wyrównanych). Występujący naprzemiennie układ wcięć sprawia, że tekst przestaje być po prostu wierszem, a staje się tekstem graficznym, w którym aspekt wizualny jest nie mniej ważny, lub może nawet ważniejszy, od zjawisk występujących w czasie jego lektury. Interpretacja Miłosza byłaby więc interpretacją postępującą za lekturą – wbrew wpisanej w tekst konieczności oglądania zastępującego recytację. Jego przekład nie ogranicza się tylko do zmiany medium (języka), ale ingeruje także w gatunkową tożsamość utworu. Zachodzące przy tym nieuniknione uproszczenie jest wyraźnie ukierunkowane na treść (w potocznym rozumieniu) przy ignorowaniu semantycznych implikacji formy graficznej.

Również na poziomie języka przekład rezygnuje z poliwalencji znaczeniowej i syntaktycznej. „[H]ejnały kształtu zamieszkiwania dotyku" oddane są w dwóch

osobnych linijkach rozdzielonych przecinkiem (podobnie jak trzeci człon wyliczenia). Trzeba jednak zauważyć, że oddanie związku zachodzącego pomiędzy „kształtem" i „zamieszkiwaniem" wymagałoby użycia słówka *of*, co jednoznacznie przekreślałoby pierwszorzędną funkcję enumeracyjną ciągu. W drugiej połowie strofoidy domyślna pauza (przecinek, który można by wstawić po „Najniżej – ja") zostaje w przekładzie zrealizowana jako kropka w klauzuli, wprowadzając tym samym wyraźną linię podziału. Podział ten nie narzuca się jeszcze w oryginale, zdaje się, że istnieje organiczny związek pomiędzy podmiotem a rzeczywistością. W końcu to z piersi bohatera wyrastają schody rzeczywistości. Graficzne wysunięcie określeń bohatera przed wyszczególnione punkty odniesienia negacji „Nie tylko nie jestem / którymś z testamentowych bohaterów" i dalej „ale gorzej niż flądra (domyślnie ja – T.Ł.) / przylepiona do dna na zdychanie" potwierdza brak odpowiedniości pomiędzy bohaterem a jego światem. W tłumaczeniu ten brak znika i, zaskakująco, grafia zaczyna stanowić semantyczny element scalający. Tym samym zatraca się dramatyzm końcowego wezwania podmiotu: „Uderz mnie / konstrukcjo mojego świata!!". W oryginale uderzyć może masa (optyczna) tekstu odsuwanego od siebie przez podmiot, podczas gdy tłumaczenie odebrało całą potencjalną siłę tego ciosu poprzez graficzny zabieg unifikacyjny. Energia potencjalna tekstu oryginalnego może wyzwolić prawdziwą energię (zawalenie się konstrukcji świata). Tłumaczenie, w porównaniu do oryginału „Jakubów", przypomina trochę wypchanego tygrysa w muzeum, który przestrasza tylko w momencie, w którym zapomnimy, gdzie jesteśmy. Ślady rozdźwięku pomiędzy bohaterem a jego światem graficznie podkreślone zostały w tłumaczeniu jedynie przez dodatkową kropkę w pierwszej strofoidzie, lecz taki rozdźwięk to chyba zbyt mało, aby uzasadnić „kosmiczną" katastrofę. Niejako przez przypadek udało się bohaterowi tłumaczonego tekstu uniknąć prawdziwej siły uderzenia.

Zanalizowane wyżej przykłady pokazują, jak inny w odczytaniu może być poeta nawet wtedy, gdy tłumaczenie nie zawiera jakichś poważnych usterek. Niektóre decyzje tłumacza mogą być określone jako mniej lub bardziej uzasadnione, ale trzeba przyznać, że tłumaczenie starało się podążać możliwie najbliżej za oryginałem (w potocznym rozumieniu), poświęcając jego eksperymentalność na rzecz klarowności. Można by się spodziewać odpowiedniości eksperymentu za eksperyment, ale korzyści z takiego zabiegu nie wydawały się tłumaczowi wystarczająco wyraźne. W zamian postarał się w miarę bezpiecznie oddać to, co w jego interpretacji stanowi esencję „białoszewskości".

Przechadzki

Zofia MITOSEK

Zaraza

KOŁCHOŹNIK

Co rok listonosz przynosi kalendarze robotnicze, plączą się po kuchni, oglądam fotografie sportowców, Bierut z wąsikami pod nosem, dzieci w czerwonych chustach, tańczące Mazowsze, czasem przepis na bigos. Mnie jest wszystko jedno, jak na akademii pierwszomajowej: socjalizm, Marks, Engels, Lenin, Stalin, Związek Radziecki, wielka przyszłość, odbudowa Warszawy, wujek Sam i straszna Ameryka, gdzie wyrzucają do oceanu pomarańcze. A w nocy, na górze, ojciec pochylony nad radiem, szumy, piski, zgrzyty. I znów: komunizm, Stalin, Bierut, Katyń, Wolna Europa, wolna Ameryka. Mnie jest wszystko jedno. Wolę kołchoźnik. Bo tam zawsze po południu o pół do czwartej Irena Kwiatkowska czyta. Najpierw o dzielnych dzieciach z domu dziecka, chyba „Dorota i jej towarzysze". Potem „Anię z Zielonego Wzgórza". Przebieram się w sukienkę siostry, biorę kapelusz ciotki. Już nie oglądam Bieruta i sportowców. Jestem Anią.

KOLĘDA

Boże Narodzenie. Sypie śnieg, dużo jedzenia, nikt nie dotrwał do pasterki. Ale rano jest uroczysta msza, wszyscy wystrojeni, śpiewamy kolędy, oglądamy żłobek. Matka Boska jak żywa, pasterzy wyciągnęli ze strychu w plebanii, mają chyba ze sto lat. Dzieci stoją osobno, tak kazał ksiądz. Rozlega się „Pójdźmy wszyscy do stajenki", potem „Cicha noc", potem „Dzisiaj w Betlejem..." Śpiewamy:

Maryja panna, Maryja panna, Dzieciątko piastuje
A Józef Stalin, a Józef Stalin owo pielęgnuje

Wszyscy śpiewamy tak samo. Jak jeden mąż. Nikt się nie śmieje. Nam jest wszystko jedno, który święty...

Mitosek Zaraza

RYBKA

Moja siostra śpiewa. Wszędzie. W chórze szkolnym, w małym zespole poza chórem, w kościele, w domu, z ciocią Bolą – niedoszłą śpiewaczką. Kiedyś na akademii widzę: stoją dziewczyny w szkolnych fartuchach z białymi kołnierzykami, w białych tenisówkach i skarpetkach, trzymają się pod ręce, przed nimi sekretarz szkoły, dyryguje, ojciec gra na skrzypcach, a one śpiewają:

Od dworu, spod lasa, z wioski
Smutna wybiega dziewica...

I o jakiejś Krysi, co karmi dziecko, i o dziedzicu, to takie smutne, nie wiem, co to za rybka, dziewczyny śpiewają coraz piękniej, zaczynam płakać, płaczę głośno, ludzie się oglądają. Po akademii Anka przylatuje do mnie: zwariowałaś, przeszkadzałaś nam śpiewać, dziewczyny się śmiały, taki wstyd. A ja: bo ta Krysia się utopiła. A Anka na to: głupia, to tylko wiersze, Mickiewicz to wymyślił. A ja: to po co śpiewacie? Żeby było ładnie, wiesz, że mam piękny alt, ojciec mówi, że będę artystką. A ja swoje: ty artystką, a Krysia się utopiła.

HAMAK

Między werandą a grabakiem wisi hamak, pachnie czymś starym, chyba przedwojną. Na tym hamaku spędzam całe popołudnia. Rozpędzam się i śpiewam na całe Kaliny „Tulala, gąski moje", „Jarzębina czerwona", „Zasiali górale żyto"... i tak w kółko, aż mi się robi niedobrze, jest gorąco, usypiam. Kilka lat później już nie śpiewam. Czytam. O sierotce Marysi i krasnoludkach. Brat mówił, że krasnoludków nie ma, ale ja od tego czytania na hamaku dostaję zawrotu głowy i wierzę we wszystko. To nie z maminej bajki, to jest napisane. Prawdziwne! Kiedyś czekałam, że wyjdą z rozebranego radia. Teraz już wiem, one nie mogą mieszkać w radiu, ale może pod grzybami... Pójdę w górę i poszukam.

LEKTURY

Matka chodzi do biblioteki i wypożycza książki. W zimowe popołudnia siada pod piecem i czyta. Ja przy niej, nudzę się. Mamusiu, poczytaj głośno. Nie zawracaj głowy, to nie dla ciebie, masz lalkę. Ale ja wolę głos mamy. W końcu ustępuje. Mowa jest o jakiejś Madzi, o uczennicach, o pani Latter. Ktoś gdzieś umiera. Takie smutne, matka przerywa czytanie i idzie robić kolację. Po latach ja zapisuję się do biblioteki, już umiem czytać. Przypominam sobie czytanie matki. Szukam książki o Madzi i o pani Latter. Ale nie ma jej na półce. Jest w części dla dorosłych. Stamtąd nie mogę brać książek. A tam bym chciała. Podczytuję po cichu w czytelni, jest też o miłości. Ale czytelnię zamykają. Bez namysłu wsadzam książkę za pazuchę. Przeczytam i oddam. W domu nic nie mówię. Czytam, nie odrabiam lekcji, czytam w szkole, czytam po drodze do domu. Następnego dnia wybucha skandal. Elka kradnie książki. Bibliotekarka, stara, z policzkami jak kule, powiedziała o tym w szkole. Matce też. Awantura u dyrektora. W domu lanie sznurem od żelaz-

ka. I taki wstyd. Jakoś ucichło. „Emancypantki" skończyłam w gimnazjum. Bez wrażenia.

OŁTARZ

Jestem z mamą na różańcu, klepię za księdzem zdrowaśki, zimno, nudno. Patrzę na Ołtarz. Olbrzymi, jest tam jakaś maszyna, coś jak warsztat ojca, ze śrubami, jakiś żołnierz kręci, i wkręca w te śruby ręce mężczyzny, a inny nożem obdziera go ze skóry. Mężczyzna chyba nic nie czuje, patrzy w niebo, w górze leci aniołek i niesie wianek. Nie mogę się pogodzić, to chyba strasznie boli, obdzierana skóra i wykręcone ręce. Ksiądz mówił, że to święty Bartłomiej, męczennik. Mamo, ja nie mogę mówić zdrowasiek, po co ta maszyna, ten ból, i ten biedny człowiek... Czego on nie płacze? Jak by mnie tak męczył bandyta w warsztacie ojca? A tu musimy wracać do domu po ciemnych Kalinach.

DUSZA W KOCIE

Kocica zawsze chodzi za matką. Kiedy tylko matka usiądzie, pakuje się jej na kolana. A do mnie nigdy nie przyjdzie, kiedy ją biorę na ręce, ucieka. Ale matka jest stale zajęta i rzadko siada. Chyba że z książką, w zimowe popołudnie, pod piecem. Wtedy kocica sadowi się obok i walczy z książką, aż w końcu na kolanach jest miejsce na obie. Kiedyś tak siedziała i przyszła ciotka Gienia. Gadają przy ciepłym piecu, kocica śpi. Mama mówi: wiesz Gienia, ja czasem myślę, że w tego kota weszła dusza mojej matki. Taka sama ciepła, spokojna i lubi książki. A Gienia, cała czerwona: jeszcze tego brakowało, jakby mało było w naszej rodzinie samobójczyń, to jeszcze znalazła się heretyczka!

SOSO

Siedzę na przyrodzie, nudno, sypie śnieg, ziewam. Nagle włącza się kołchoźnik, słychać piękną smutną muzykę i piękny męski głos mówi: „Dzisiaj w nocy umarł generalissimus Józef Stalin". Umarł Stalin? Muzyka coraz piękniejsza, czuję łzy. Dziadek Stalin umarł! Ten, który w grudniu dawał nam cukierki? Patrzę na portret, widzę wąsy i uśmiech, trąby grają coraz piękniej. Przecież to Soso, Soso nie żyje. Soso Dżugaszwili z lektury szkolnej. Płaczę.

Puszczają nas do domu, powszechna żałoba, jutro uroczysty apel, kazali się nam nauczyć piosenki „Wzniósł się orzeł z granic wysokich". W domu tylko matka. Uśmiechnięta całą gębą. Pyta, czego jestem zapłakana. Mówię, czy mama nie słyszała? Wiem, wiem. I dlaczego nie płaczesz? A matka: Wreszcie!

BAŚNIE

W szkole na półce stoją bajki. „Baśnie narodów Związku Radzieckiego". Pożyczam, czytam. Potem inne baśnie, ale też z Rosji. Przeczytałam wszystkie. Znałam wcześniej zakończenie każdej bajki. Bo zawsze było 3 braci, dwaj mądrzy i głupi Wania. I była carewna, i był Żar-ptak i czarodziejski garnek. I głupi Wania był

mądrzejszy od mądrych. I ożenił się z carewną. I było wesele. I tak naokoło Wojtek. Było 40 narodów wszystkie mówiły o tym samym.

Kiedyś siostra przyniosła ze szkoły grubą księgę. Na okładce dziewczynka w niebieskiej sukience, wpatrzona w bez. A w środku – baśnie. Byłam chora, ojciec kupił Księgę. Już nie pożyczam tych ruskich. Czytam o słowiku cesarza i płaczę z Elizą, kiedy w długiej sukni robi z pokrzyw koszule dla braci. Nic się nie powtarza. Pisarz nazywa się Andersen. Dla niego jest specjalne miejsce. Kolo dużego domu stoi mały domek, a na nim strych. A na strychu – siano. Pachnie całe lato, a zimą pachnie cały domek. W gorące popołudnia wspinam się po drabinie, kładę na pierzynie w kratę i czytam. Zapach siana miesza się z zapachem gruszek, które dojrzewają w cieple. Bo na górze, wśród pól był sad. Stary, z rosochatymi jabłonkami, na których zimą kwitła jemioła, ale latem – od czasu do czasu – dojrzewały czerwone jabłka. I była tam grusza. Teraz gruszki dojrzały, ich sok spływa mi po brodzie i lepi kartki opowieści o królowej śniegu.

DZIEWCZYNKA Z ZAPAŁKAMI

Na rynku, na miejscu zburzonych żydowskich bud, zbudowano piękny wielki dom dla wielkich ludzi. Przyjeżdżają samochodami, chodzą w pięknych futrach, piękna dziewczynka jeździ na Wiśle na pięknych łyżwach, w krótkiej spódniczce. Jak tancerka z bajki Andersena.

Wielcy ludzie zapraszają dzieci z przedszkola na choinkę. Przez wielkie okna widzę wielki świerk, ozdoby, cukierki i pomarańcze. Pierwszy raz widzę pomarańcze. Muszą być wspaniałe, nigdy nie jadłam. Idą dzieci z przedszkola, ja nie, już jestem w pierwszej klasie. Bawią się, tańczą, jedzą. Ja nie, chcę powiedzieć, że jestem tylko pól roku starsza i że mogę być w tym czarodziejskim świecie, ale nie ma komu powiedzieć. Dalej patrzę w okna, jest zmrok, pada śnieg, zimno. Myślę „dziewczynka z zapałkami". Dziewczynka z zapałkami? – o, co to, to nie, pędzę, uciekam od czarodziejskiego świata. W domu matka zrobiła pączki z różanym nadzieniem.

MICHAŁ I CELINA

Ona mówi „Powrót taty". On gra na skrzypkach. Ona nuci „Ty pójdziesz górą". On śpiewa w kościelnym chórze. Ona czyta Rodziewiczówną. On otwiera bale mazurem. Nie mają gdzie mieszkać. Czasami śpią na strychu w trumnach – to dom stolarza. Dziadek krzyczy: nie po to cię posyłałem do szkoły rzemiosł, żebyś tracił czas na muzyczkę. On nie chce robić trumien.

Wyprowadzają się pod kirkut. Ona umie malować. Jego nauczyli ciąć, heblować, kleić. Pełno drzew dookoła. Zamiast trumien robi małe pudełka. Ona maluje na nich kwiaty i liście. Letnicy kupują... Ciotki pożyczyły pieniędzy. Rośnie dom. Rosną dzieci. I jeden czeladnik, potem drugi... Jest fortepian, akordeon, skrzypce. Ale nie ma czasu na granie. I powieści gdzieś wyfrunęły. Ona maluje i nuci „Warszawiankę". On hebluje i gwiżdże Straussa. Ona marzy o pięknym futrze. On o fraku do mazura. Wielki dom za mały, pełno letników. Futro tuż, tuż...

I nagle wojna. Niemcy, Żydzi, egzekucje. Czworo dzieci. Potem czerwoni. Zamykają warsztat. Już nie można malować, już nie można heblować. A broń Boże handlować. On za chlebem do dużego miasta. Ona nie chce opuścić domu. Wreszcie ma czas na powieści i malowanie. I grzyby, poziomki, kwiaty. Tylko nie ma na masło. Kiedy czekam na ojca na przystanku PKS, mruczę „Powrót taty".

RORATY

Niedziela. Ciemny grudniowy ranek. Adwent. Wczoraj tańczyłam, a ksiądz powiedział, że w adwencie to grzech. Mam tych grzechów tak dużo, że aż strach. A jak nagle umrę? Wstaję. Zimna kuchnia. Ubieram się, wkładam płaszcz, stary płaszcz po siostrze, czyszczę do glansu trzewiki, idę na roraty. Jest szósta rano. Na dworze ciemno, pełno śniegu. Jeszcze widać księżyc. Pewnie tak wygląda lodowata kraina, gdzie Królowa Śniegu zawiozła Kaja. W kościele same stare baby. Śpiewają godzinki, nie wiem co to godzinki, babcia koło mnie śpiewa głośno i ostro, długo, o jakimś świetle z Gabon, nic nie rozumiem, filuję jej książeczkę do nabożeństwa, a tam pisze:

Słońca tego promieńmi Maryja jaśnieje
W poczęciu swym jak złota zorza światłem sieje
Między cierniem lilija kruszy łeb smokowi
Piękna jak w pełni księżyc, świeci człowiekowi

W kościele robi się jasno, zaczyna się msza. Wychodzę po roratach, już dzień, całe miasto białe. Królowa Śniegu uciekła, bo nad wszystkim czuwa Lilija, co zabiła smoka.

1 MAJ

Zima trwała długo i akurat dzisiaj zakwitły na brzózkach pierwsze listki. 1 Maj, słońce świeci, jest pięknie, mama mówi: Bóg sprzyja czerwonym. Prasuję bluzkę, zakręcam loczek, który zawsze odwija się w drugą stronę. Po pochodzie akademia, długie przemówienie Dyrektora, na Trybunie siedzą Towarzysze, a chłopcy trzymają na kijach głowy Marksa, Lenina... już nie wiem kogo. Socjalizm, produkcja, plan sześcioletni, niewola, ludzkość, wspólnota, spółdzielczość, partia, słońce, gorąco, gadamy, śmiejemy się do chłopaków, jest fajnie. Potem występy. Kaśka mówi wiersz, tańczą krakowiaka, dzieci śpiewają. Jakieś nieznane dzieci, z głowami ostrzyżonymi na pałę, dziewczyny w chustkach. A, to z Dąbrówki, z wiejskiej szkoły. Dyryguje nimi stary nauczyciel, wysoki, chudy, z wąsami. Śpiewają „Witaj majowa jutrzenko..." i potem „Pierwszy maj, pierwszy maj". Nuda, wszyscy się rozchodzą, wracam do domu, włączam radio i natychmiast znajduję się w czarodziejskim świecie: pochody we wszystkich stolicach, Moskwa, Paryż, Londyn. Pewnie w Ameryce też. Jestem w tym gwarze, widzę to słońce, słyszę Międzynarodówkę, ale nie wiem, co to „wyklęty powstań ludu ziemi". Radosny głos reportera i znowu: komunizm, kapitaliści, walczący proletariat, zwycięstwo, jutrzenka swobody... Jaka jutrzenka?

Mitosek Zaraza

Wraca matka. Roześmiana. Zwariował ten Kutrzeba (to ten stary chudy nauczyciel z dziećmi ze wsi). Trzeci Maj, to ja śpiewałam w szkole, a jutrzenką był Piłsudski – mówi. Jak to się ludziom poprzekręcało w głowie, tak szybko... Ojciec komentuje: on ma na pewno sklerozę. Kutrzeba bardzo szybko przestał uczyć w wiejskiej szkole.

JEŻYNY

Już nie wiem, co robić: lecieć w górę, na jagody, czy czytać „Robinsona". Ale można i to, i to. Biorę „Robinsona", idę wąwozem, siadam wśród jagód, zażeram i czytam. Że książka z biblioteki trochę pobrudzona – co tam, i tak nie była nowa. Tak bym chciała być na tej wyspie. Idę polną drogą, patrzę na daleki las, tam może jest Piętaszek, idę, czytam i patrzę, patrzę i czytam, na zmianę, świat przede taki wielki, jak ocean. Ale zamiast wody czuję kolce, z tego wszystkiego wpadłam w jeżyny.

DAR

Przyjechała stryjeczna siostra z dużego miasta i przywiozła mi książki. Ale jakie książki! Stare, piękne, całe w obrazkach. To „Poezyje" Maryi Konopnickiej. Widzę dziewczynki w koronkowych sukienkach, z galotkami pod kolana, z francuskim lokami. Babunia im czyta. A gdzieś tam krasnoludki. Między grzybami i jagodami. Albo malunki i wierszyki o Koziołku-Matołku. Połykam jego przygody, a potem rysuję. Takich książek nigdy nie widziałam, kiedyś brat kupił swojej dziewczynie „Dzieci kapitana Granta" za 2 złote i czterdzieści groszy, podczytywałam trochę, ale gdzie im do tych starych książek... Czytam, oglądam, niosę do szkoły, chwalę się. Zapominam, zostawiam na ławce, gonię grać w piłkę. Wracam, książek nie ma. Moich starych pięknych książek nie ma. Płaczę na cały głos, oddajcie mi książki. Nic. Nie ma, na zawsze, jak w grób. Na pocieszenie matka kupiła mi „Tajemniczą wyspę" za 2.40. Więcej nie, ganiaj do biblioteki.

WIELKA PISARKA

Po drugiej stronie szosy, na górze, stoi piękny dom. Idzie się tam przez głęboki wąwóz, od nas domu nie widać, zasłaniają go krzaki. Tylko w lecie gwar, przyjeżdżają kolonie. Mama mówi, że to dzieci milicyjne, z UB. Kiedyś dom należał do WIELKIEJ PISARKI. Teraz ona jest w Ameryce, a dom zabrała komunistyczna władza. Pytam matki: powiedz, jaka ona była? A matka: takie fiu-bździu, latała z malarzami, nosiła wielkie kapelusze... Wariatka. Wielka pani z Warszawy, byliśmy dla niej jak Indianie, mówiła Patusan... To, co pisała o sąsiadach też nieprawda, pożyczyłam z biblioteki jej książki, nawymyślała jak głupia... Orzeszkowa, to jest dopiero pisarka. W glosie matki czuję złość... Nie napisała o nas.

JESTEM WAŻNA

Msza o wpół do dziesiątej. Dziewczyny w odświętnych sukienkach, mnie też matka uszyła nową, czerwoną w białe kropki. Nigdy się nie spóźniam. Koleżanki

gadają, ale ja stoję poważna. Wyciągam listę. Sprawdzam obecność na mszy. Ksiądz mi kazał. Potem krzyczy: Bronek nie chodzi do kościoła, Górecka opuściła na początku czerwca nabożeństwo. Jestem ważna.

W listopadzie rocznica rewolucji. Idziemy z kwiatami na ruski cmentarz. Śpiewamy chórem. Przedtem w szkole akademia. Mówi Dyro, potem maturzystka wygłasza referat o bolszewikach i kapitalizmie, dziewczyny tańczą taniec ormiański w skróconych szkolnych fartuchach i długich spódnicach. Potem ja mówię wiersz. Zaczynam. Władysław Broniewski, „Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego". Mówię długo, bez potknięć, kiedy „już płuca wyplute", prawie płaczę. „I umarł i wrócił do kraju" – jak Pan Jezus – myślę. Ale tego nie mówię. Mówię pięknie i głośno o Ludwiku Waryńskim. Jestem ważna.

PRZYJACIÓŁKA

Często siedzę u ciotki Cechy i oglądam „Przyjaciółkę". Ciotka jest młoda, gazetę przynosi jej listonosz. Jakieś dziewczyny w kostiumach gimnastycznych na stadionie, ustawione w wyraz Pokój. Gdzie indziej piszą o Lidze Kobiet, że towarzysz Bierut dał im puchar, że urządziły akademię, na którą ugotowały bigos. Na okładce zdjęcie, towarzysz Bierut je z Ligą Kobiet. I przepis na ten bigos dla Bieruta. Ale na końcu jest lepiej, czytam kącik „Między nami kobietami". To takie smutne. Jedna pisze, że rzucił ją mąż. Druga o tym, że kocha chłopaka, on ją ciągnie do łóżka, a przecież nie można. A jedna o tym, że popsuła. I potem choroby kobiece. Robię się czerwona, tyle się dowiedziałam, nigdy nie wyjdę za mąż. Wpada matka. Po co czytasz o tych kobitach. To nie dla ciebie. Rzuca okiem na okładkę. Jezu, w tym kraju nawet baby muszą być komunistyczne. Skąd one wzięły mięso na bigos? A Cecha się śmieje: Bierut im przywiózł.

NIE CIERPIĘ SZOPENA

W kołchoźniku albo dzienniki, albo Wanda Odolska, albo Szopen. Rano – gimnastyka i Szopen. Po południu, kiedy odrabiam lekcję – Szopen. W nocy jeśli nie Szopen, to przez stare radio Wolna Europa. Nie cierpię Szopena, ale matka lubi, żeby coś grało. Przyjeżdża siostra ze studiów. Wiecie, byłam w operze. „Rigoletto" Verdiego, o, o słuchaj, słuchaj, grają arię Gildy! Siostra zmienia się w słuch, kołchoźnik zmienia się w operę, jakaś pani śpiewa słodkim głosem, pewnie jest młoda i piękna, jak córka Rigoletto – Anka mi wszystko opowiedziała. Anka wyjeżdża, w kołchoźniku grają nie tylko Szopena. Słucham, cudowne trąby, to „Marsz triumfalny" z opery „Aida". Zapisuję. Jaki piękny, jestem zaczarowana. Przyjeżdża Anka. Byłaś na „Aidzie"? Tak, i na „Trawiacie", i na „Don Żuanie"! Opowiedz, szybko, czego to zawsze takie smutne? A kto to jest Trawiata? Trawiata? Siostra mówi: kurtyzana i się śmieje. Nie wiem dlaczego, ale chór tak pięknie śpiewa o miłości! Teraz zamiast Szopena słuchałam Verdiego. Kiedyś dowiaduję się, kto to Traviata. Irka przyniosła do szkoły od starej ciotki „Damę Kameliową". Czytam na lekcji, pod ławką, z wypiekami, pogrążona w grzesznej miłości. A tu nagle – pani od polskiego... Elżbieto, jak ci nie wstyd! Taka szmira!

MAUPASSANT

Przyjeżdża siostra z książką od narzeczonego. Maupassant, „Nowele". Nie wiem, kto to Maupsasant, ale zaczynam czytać. Najpierw o Baryleczce, co oddala się Niemcom – mama mówiła, że u nas takim golili głowy, potem o człowieku, który ssał mleko z piersi kobiety, potem o sianie i miłości na sianie, i tak w kółko, same świństwa. Ale nie mogę się oderwać, to lepsze od „Potopu", to o chłopakach i dziewczynach na sianie, to o pani, co kupuje sobie klejnoty. Jezu, ale ten Maupassant wymyślił. Opowiadam w szkole, wszyscy chcą pożyczyć. Zbliża się wikary, chyba podsłuchiwał. Elżbieto, tego nie można czytać, to grzech. Czytaj „Quo vadis". Ale ja nad Sienkiewiczem płakałam rok temu, teraz wolę grzechy.

MALOWANIE OKIEN

W marcu wypada środopoście. Chociaż w kościele wszystko w żałobie, fioletowe pokrowce na chorągwiach i obrazach, w środopoście jest wesoło. Maluje się okna starym pannom. Nauczycielka geografii jest złośliwa, prawdziwa stara panna. Namawiamy się z chłopakami na jej okna. Wieczorem z Jolką przynosimy w wiadrze wapno, Zośka pędzel, warujemy na ulicy, a chłopaki w ogrodzie, przy starym domku, pracują. Wracają dumni, jak bohaterowie, niech ma, może przestanie się mądrzyć z tą szerokością geograficzną, której nikt nie potrafi policzyć.

Panią od polskiego wszyscy lubią, wypracowania piszemy na metry. Dzisiaj były zadane dalsze dzieje Kazia Leśniewskiego z nowelki Prusa. Napisałam piętnaście stron, Kazio podróżnik wędrował po Argentynie i ożenił się na złość polskiej panience z dworu z Gretą, Hiszpanką. Cały romans. Sterczę z palcem do góry. Poza mną Jolka i Zośka. Same poetki. A pani nic. Pyta jakąś dziewczyninę, stawia trójkę. I tak do końca. Moja powieść się zmarnuje!

Na przerwie dowiaduję się wszystkiego. W szkole awantura. Chłopaki wymalowali okna, i w dodatku nie tej, co trzeba. Pomylili się, wymalowali polonistce, mieszka w tym samym domu. I jest rozwódką. Ktoś naskarżył. Obraziła się. Już nigdy pani od polskiego nie przeczyta mojej powieści.

IMIONA

W naszej klasie jest Zośka. Zośka – mądralina. Mądrzy się, bo jej siostra studiuje w Warszawie. Wielkie co. Moja siostra też jest na uniwersytecie. I chodzi do opery. Ale nie w Warszawie.

Raz Zośka przyniosła do szkoły gazetę. „Po prostu". Przywiozła jej siostra. Macha nam przed nosami, strasznie ważna. Łapię gazetę, zaczynam czytać, ale nic nie rozumiem. Lecę do biblioteki, biorę „Słownik wyrazów obcych". Już wiem, co to jest sentyment. Ale dalej nie wiem, co to egzystencjalizm czy materializm dialektyczny. Wracam do klasy, oddaję gazetę. Zośka też nie wie.

Kiedyś Jolka wygrała zawody na sankach i pojechała na obóz w góry. Wraca z medalami, śpiewa piosenkę „Czto-ż ty, cztoż – ty Zojka, dwojka wielikie dieło, u tebia nawierno gołowa bolela". Teraz Zośka jest Zojka. Jeszcze ważniejsza. Dłużej nie ścierpię. Ratuje mnie radio. W kołchoźniku mówią: Zoja Kosmodie-

mianskaja, bohaterka Związku Radzieckiego. Znaczy ruska, czerwona? Przychodzę do szkoły, wołam na Zośkę „bohaterka Związku Radzieckiego". Koleżanki nie wiedzą, czy podziwiać, czy się śmiać. Zośka ma niewyraźną minę. A ja dodaję: komunistka.

Moje imię jest jeszcze gorsze, kiedyś Leszek wolał „głupia Elka". Nie mam „Po prostu", ale zbieram znaczki i aktorki filmowe. Na angielskim znaczku jest piękna królowa, Elizabet. W „Filmie" jest piękna aktorka z Ameryki, Elizabet Tajlor. Zamiast Elki będę Elisabeth, przez „h", jak napisali. Koleżankom się nawet podoba, amerykańskie lepsze niż ruskie. Ale przylatuje Bronek i woła „Betka, Betka!". Co to jest betka? Psi grzyb!

PAN TADEUSZ

Na lato przyjeżdża Wisienka. Mieszka na drugiej górze, u ciotki Reginki, która gra z nami w garibaldkę. Woła z drugiej góry, Elka, Elka. Lecę, lubię Wisię. Jej ojciec uczył się w Lozannie. Dom jest stary, pachnie słońcem. Grzebiemy po strychu, oglądamy fotografie z paniami w długich sukniach. Nagle sterta książek. Na wierzchu leży czarna, kartki mają czerwone brzegi. Litwo, ojczyzno moja... I jakiś dwór z drzewa, lecz podmurowany... I rysunki, ktoś gra, gdzieś tańczą... Wisia woła, zostaw, chodź się bawić. Schodzę, gramy w skakankę. Następnego dnia sama zakradam się na strych, już Tadeusz zobaczył panienkę w bieliźnie, już ucztują, Boże, jakie to piękne. A tu wchodzi ciocia Reginka. Elka, ładnie to tak buszować po cudzych strychach? Wisienko, zabraniam ci się bawić z tą dziewczyną...

DZIENNICZEK LEKTUR

Pani ogłasza Konkurs czytelniczy. Kupuję zeszyt. Skrupulatnie zapisuję. Amicis, „Serce", Bobińska, „Soso", Brandys, „Wyprawa do Arteku", Andersen, „Baśnie". „Chata wuja Toma". Wiktor Hugo, „Kozeta". „Wasiek Trubaczow" – jaki autor? A, wiem, jakaś Osiejewa. I „Kordzik", gdzie syn donosi na ojca. I „Ulica starszego syna", nad którą płakałam, bo radzieckie dzieci ginęły na wojnie. Autor Lew Kassil. W rubrykach zawsze Autor, Tytuł, Rok Wydania, Moje notatki. I rysunek, koniecznie. Najbardziej lubię rysować Elizę z dzikimi łabędziami. Na rysunek naklejam przezroczystą bibułkę. A przy „Soso" daję tylko spis treści.

Już tyle lektur, już tyle rysunków. Koniec roku. Zwyciężam. Dostaję czeskie kredki, PIĘTROWE. 24 kredki, tyle kolorów. Ile ja teraz narysuję. I słowika, i cesarza, i lilie, i Helę traktorzystkę, chociaż mama z tej traktorzystki się śmieje. Już nie wiem, czy czytać, czy rysować. Za rok w nagrodę dostaję „Pana Tadeusza". Na złość cioci Regince.

ŹRÓDŁO

Na Kalinach jest źródło. Mówią, że to źródło miłości, ale to zwyczajna woda, ludzie chodzą z wiadrami, jak my do studni. Prawdziwe źródło jest dalej, w wąwozie wśród gór. Woda cieknie ze skały i potem małym strumyczkiem aż do ulicy. Kiedyś z Hanką idziemy się tam myć. Nie dlatego, że nie było gdzie. Przecież w domu są

miski i balie, i kotły do grzania wody. Ale jest czerwiec i chcemy właśnie tam. Rozbieramy się. Ona mi myje plecy, ja ją polewam zimną wodą. W ciemnym dole przez drzewa przenika trochę słońca, pagórki strome, między brzozami gdzie niegdzie sosna. Hanka zaczyna śpiewać „Szli do boju partyzanci"... Mój wujek partyzant siedzi w więzieniu. Za jaki bój? Ale pieśń jest taka piękna, znamy ją z lekcji śpiewu. W radio śpiewa ją po rusku jakiś wielki chór. Sami mężczyźni. „Dolinami i wzgórzami"... Jak tutaj. Kąpiemy się w słońcu, a z gór schodzą partyzanci.

TATIANA

Nikt nie lubi ruskiego, nikt nie lubi ruskiej, ma długi nos i stawia dwóje. Opowiadam w domu, ojciec się śmieje. Kiedy był dzieckiem, za cara, dziadek ćwiczył z nim w alkierzyku te bukwy, miakkij znak, twiordyj znak. I ja teraz też muszę. Ojciec mówi, że nic się nie zmieniło.

Ale potem, w ósmej klasie, ruska zaczyna mówić o Puszkinie. Nos się jej skrócił, czyta „Jewgienija Oniegina"... Słucham jak zaczarowana, uczymy się na pamięć. A wieczorem staję na balkonie. Jest jesień, ciepło, świeci księżyc. Mówię:

Ona liubiła na bałkonie predupreżdat zarii woschod...

Jestem Tatianą, jestem inna od wszystkich dziewczyn, romantyczna i tajemnicza. Kocham ruski, kocham Puszkina, jutro wyślę Leszkowi wiersz.

Henryk SIEWIERSKI

Babel Amazonki

I.

Bogactwo, różnorodność form oraz znaczeń rzeki i puszczy w ścisłym powiązaniu ze złożonością historii człowieka, ich mieszkańca, stanowi w Amazonii szczególne wyzwanie dla naszych zdolności objęcia tych światów w ramach jednej wielkiej przestrzeni wspólnej dla kultury i natury. Kto jednak zechce odpowiedzieć na to wyzwanie, znajdzie wsparcie ze strony kultury, a także życzliwe spojrzenia przyrody:

> Natura jest świątynią, kędy słupy żywe
> Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.
> Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów lasem,
> One mu zaś spojrzenia rzucają życzliwe.[1]

Nic nie stoi na przeszkodzie, by i dziś tak spojrzeć na przyrodę i wejść do Amazonii jak wchodzi się do świątyni, wsłuchać się w niepojęte słowa, odpowiadać spojrzeniem na spojrzenia, znakiem na znaki. Może nawet inaczej wejść się nie godzi. Co dla poety XIX wieku było odkryciem, gdy pisał, że „Natura jest świątynią", dla ludów od niepamiętnych czasów zamieszkujących Amazonię było zawsze czymś oczywistym.

Niektórzy wchodzą do Amazonii, jak wchodzi się do biblioteki. Jonathan Weiner w swojej książce *Planeta Ziemia* pisze, że amazońskie lasy, z zasobami informacji genetycznych, bankiem danych o życiu są prawdziwymi bibliotekami i nie waha się porównać ich do spalonej w VII wieku Biblioteki Aleksandryjskiej. Analogia ta uświadamia nie zawsze dostatecznie uświadamianą prawdę, że płonące lasy zagrażają nie tylko biosferze i atmosferze, ale też semiosferze, równie niezbęd-

[1] Ch. Baudelaire *Oddźwięki* (*Correspondances*), przeł. A. Lange, w: Ch. Baudelaire *Kwiaty zła*, red. i posłowie J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 21.

nej dla życia i równie łatwopalnej. Przestrzeń semiosfery, która, jak pisze Lotman, „obejmuje zarówno sygnały sztucznych satelitów ziemi i dzieła poetów, jak i krzyki zwierząt"[2], wymaga dziś szczególnej troski nie tylko ze strony elokwentnego ekologa, ale również wrażliwego filologa.

Z około 700 języków, którymi mówiło się w Amazonii brazylijskiej 500 lat temu, zostało już dziś zaledwie 140 i wszystkie są w zaniku, jeśli przyjąć że jako języki zagrożone uznaje się dziś te, którymi mówi mniej niż 100 tys. osób. Najliczniejsza grupa językowa, Indianie Tucúna, liczy 23 tys. Aż 61 języków to takie, którymi mówi nie więcej niż 200 osób, przy czym połowa z tej liczby języków nigdy nie była jeszcze przedmiotem badań[3].

2.

W swym wielkim reportażu z „kresów" czy też „marginesów" historii (*À margem da historia*) Euclides da Cunha (1866-1909) opowiada historię rzeki, która rzucając wyzwanie geograficznemu *status quo*, przenosi brazylijską ziemię w inne regiony. Miliony metrów sześciennych ziemi, nieraz całe wyspy, pozwalają się zabierać dzień w dzień Amazonce, a później przechwycić przez *gulf-stream*, by zakończyć swą podróż dopiero gdzieś na dnie Atlantyku czy u wybrzeży Gujany lub Północnej Ameryki:

> W miejscach tych zjawia się czasem Brazylijczyk i jest cudzoziemcem, choć ma pod stopami brazylijską ziemię. Znajduje się w zadziwiająco niedorzecznej sytuacji, oto bowiem fikcji prawa ustanawiającego czasem eksterytorialność, czyli ojczyznę bez ziemi, przeciwstawia się inna, wprost fizyczna fikcja: ziemi bez ojczyzny. To cudowny skutek telurycznej emigracji. Ziemia opuszcza człowieka. Wyrusza w poszukiwanie innych szerokości geograficznych. I w ten sposób Amazonka, budując swą prawdziwą deltę w odległych regionach innej półkuli, jest jak tłumacz, który przekłada podróż incognito tego terytorium w marszu, przenoszącego się z miejsca na miejsce, bez chwili wytchnienia, i pomniejszającego nieustannie szerokie równiny, które przemierza.[4]

Według Euclidesa da Cunha rzeka jest tu czynnikiem dezintegracji, rozpraszania się ziemi, ale jej działanie nie jest widziane jedynie jako niszczycielskie. Wprost przeciwnie, przeważa fascynacja wobec jej funkcji dysseminacyjnej, „translatorskiej", wobec prowadzonej przez rzekę „budowy" w innych szerokościach geograficznych. Co z punktu widzenia brzegów rzeki wygląda na katastrofę, z perspektywy solidaryzującej się z rzeką postawy autora, nabiera znaczenia monumentalnej ekspansji. Jakby zadaniem rzeki było kontrolowanie (lub ograniczanie) wybujałości ziemi, poprzez prowokowanie telurycznej emigracji, rozprze-

---

2/ I.M. Lotman *O semiosfierie*, w: *Trudy po znakowym sistiemam*, XVII, Tartu 1984, s. 16-17.

3/ Dane wg: A. Dall'Igna Rodrigues *Biodiversidade e Diversidade Etnolingüística na Amazonia*, w: M. do Socorro Simões (org.). *Cultura e Biodiversidade. Entre o rio e a floresta*. Belém: UFPA, 2001.

4/ E. da Cunha *À margem da historia*, w: *Obra Completa*, vol. 1, Rio de Janeiro 1995, s. 254.

strzeniającej jej cząstki po szerokim świecie. Teluryczna wieża Babel i tytaniczna rzeka zmagają się nieustannie, czego skutkiem jest rozpraszanie się terytorium, cudowna a zarazem dosłowna fizycznie jego podróż, która wzbogaca inne miejsca globu.

Przywołanie mitu wieży Babel może wydać się tutaj mało uzasadnione, sam Euclides da Cunha nie odwołuje się bowiem do niego ani też w żaden sposób nie sugeruje takiej analogii. Jednakże analogia ta sama niejako nasuwa się w czasie lektury pod wpływem antropomorficznej wizji rzeki i ziemi, wizji, w której poezja i wiedza łączą się jak w micie. Jeśli wyobraźnia odwołuje się do archetypicznej figury wieży Babel, to może dlatego, iż zachodzi potrzeba zwrócenia uwagi na „niestałość" amazońskiej ziemi i przetłumaczenia sensu jej dekonstrucji, sensu, który na tym telurycznym poziomie wskazuje bardziej na wartość dysseminacji i różnorodności niż nienaruszalnej permanencji i akumulacji.

W ten to sposób mit wieży Babel, aktualizując jeden ze swych wariantów interpretacyjnych, wchodzi w dialogiczny związek z wizją Amazonki Euclidesa da Cunha i zarazem z amazońską semiosferą, ofiarowując jeszcze jeden klucz lektury tekstu tworzonego przez wielką rzekę. W lekturze tej rozproszenie nie jest karą i zniszczeniem upragnionej jedności, lecz aktem opatrznościowym, służącym ochronie różnorodności. Nie taka jednak lektura mitu wieży Babel przeważała na przestrzeni dziejów. Pomieszanie języków zwykło się rozumieć jako nieszczęście, skoro zgodnie z 11 rozdziałem Księgi Rodzaju, wcześniej ludzie mówili jednym językiem i odzyskanie tej jedności stało się ich marzeniem po zawaleniu się wieży i rozproszeniu jej budowniczych. Jakże jednak pogodzić taką interpretację z 10 rozdziałem tejże Księgi, gdzie mowa jest o różnorodności języków już po Potopie?[5]

3.

Mit wieży Babel, wchodząc z całym bagażem kultury Zachodu w amazońską semiosferę, stosowany był głównie w tej swojej tradycyjnej wersji, bo tak też bardziej był przydatny w procesie rozumienia i transformacji zastanej tu rzeczywistości. Przykładem może być stosowanie mitu wieży Babel przez jezuitę Antoniego Vieirę (1608-1697). Ten wybitny kaznodzieja i misjonarz nazywa Amazonkę „rzeką Babel", świadomy jednak, że nazwa taka jest jeszcze za skromna jak na miarę tej rzeki:

> Na wieży Babel mówiło się siedemdziesięcioma dwoma językami: Babel Amazonki liczy już ponad sto pięćdziesiąt, tak różniących się między sobą jak nasz i grecki; tak więc, gdy znajdziemy się tam, wszyscy jesteśmy niemowami, a oni wszyscy są głusi.[6]

Byłażby zatem Amazonka superwieżą Babel, tak ze względu na wielość języków, jak też na wizję przyszłej jedności budowanego w niezmierzonej przestrzeni jej do-

---

5/ Na „właściwości wybuchowe" Rdz, 10 zwraca uwagę H. Eco w książce *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari 1993.

6/ *Obras completas do Padre Antônio Vieira. Sermões*, I-XV, ed. Pe. Gonçalo Alves, Porto 1959, t. IV, 513b.

rzecza katolickiego Kościoła? Nie wszyscy jezuici otrzymali dar języków tak jak ich założyciel, św. Franciszek Xavier; nauka języków Indian była dla nich ciężką próbą, Vieira mówi o niej jako o męczeństwie koniecznym do przezwyciężenia ich różnorodności i ustanowienia mówiącej jednym językiem jednej owczarni. Jak pisze Margarida Vieira Mendes, „Antonio Vieira przejawia wielką awersję wobec odmienności językowej, która musiała być dla niego jedną z najbardziej nieprzyjaznych, skandalicznych i demoralizujących, jakie napotkał". Różnorodność i chaotyczna proliferacja języków dorzecza Amazonki „była nie do pogodzenia z przywiązaniem Vieirańskiej wyobraźni do porządku i jedności", które w cytowanej pracy nazwane zostaje „kompleksem totalizującym (*totalizante*)"[7].

Sposób rozumienia mitu wieży Babel przez Vieirę i jego zastosowanie do amazońskiej rzeczywistości XVII wieku odpowiada przeważającej w wyobraźni zbiorowej takiej interpretacji 10 rozdziału Księgi Rodzaju, która uznaje wielość języków za etap przejściowy, wymagający przezwyciężenia, jakby dar języków z Niedzieli Zielonych Świąt służyć miał jedynie przywróceniu *lingua omnibus una*, umożliwiającej budowę nowej niebosiężnej wieży. Jednakże 10 rozdział Księgi Rodzaju daje podstawy do uznania za pozytywne zjawisko mnożenia się języków. Idea ta, obecna już u wczesnych chrześcijan, podjęta w okresie Renesansu, w wieku XVIII doprowadzi do nowej oceny historii wieży Babel. Wśród Romantyków, takich jak np. Nodier, idea pomieszania języków jako *felix culpa*, wiąże się z przekonaniem, że „języki naturalne są doskonałe właśnie przez swoją wielość, prawda bowiem jest mnoga, kłamstwo natomiast polega na uznaniu jej jako jedynej i ostatecznej"[8].

4.

Na związek między różnorodnością języków a „fikcjonalnym" i twórczym duchem ludzkiej mowy zwraca uwagę George Steiner w *Po wieży Babel*. To właśnie „w niezwykłym zróżnicowaniu, w oszałamiającym bogactwie i ekscentryczności (choć ewidentnie brakuje tu centrum) ich form" leżą twórcze moce „dojrzałego człowieczeństwa mowy". Dlatego też lektura mitu wieży Babel wymaga odwrócenia znaku, który pozornie tylko wskazuje na zniszczenie: „nie doszło do zniszczenia ludzkości, lecz wręcz odwrotnie, podtrzymano jej witalność i twórczy charakter poprzez rozproszenie jej pośród wielu języków". Stąd też dwuznaczny, zdaniem Steinera, charakter przekładu, który służy różnorodności, lecz zarazem zawiera w sobie „cień zdrady", bowiem „zgromadzone sny, patenty na życie są przemycane za granicę"[9].

Lektura mitu wieży Babel w konteście amazońskiej semiosfery lub też spojrzenie na tę semiosferę poprzez pryzmat mitu ujawnia dwie sprzeczne ze sobą możliwe wizje tej rzeczywistości: jedną, zaprzedaną totalnemu redukcjonizmowi

7/ Margarida Vieira Mendes *A oratoria barroca de Vieira*, Lisboa 1989, s. 117.

8/ U. Eco *La ricerca*....

9/ G. Steiner *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Kraków 2000, s. 324.

i drugą, wrażliwą na różnorodność i występującą w jej obronie. Doświadczając skutków procesów, w których wizja „totalizująca" prowadziła, i dalej prowadzi, do degradacji biologicznej, antropologicznej i semiotycznej różnorodności, jesteśmy dziś bardziej niż kiedykolwiek świadomi strat i zagrożeń płynących z hołdowania wymogom takiej wizji.

Zarazem jednak, nieuchronność i przyśpieszenie procesów integracyjnych w dzisiejszym świecie sprawiają, że myślenie o przyrodzie i kulturze w kategoriach zarysowanej tu antynomii – złego totalizmu wieży Babel z jednej i dobrej separacji post-Babel, z drugiej strony – napotyka na zrozumiały opór. Trudno się więc zgodzić ze Steinerem, gdy w przekładzie wietrzy zdradę i dopuszcza możliwość jego podobieństwa do rzemiosła przemytników.

Nie ma powodów by sądzić (i trudno byłoby taką intencję Steinerowi przypisać), że przeznaczeniem „zgromadzonych snów, patentów na życie" jest pozostanie na wiek wieków w granicach jednego języka. Przecież w ich naturze leży rozmnażanie się zawsze, gdy wejdą w kontakt z organizmem innej mowy. Nie są wyłączną własnością języka, w którym się poczęły. Czyż potrzeba przekładu nie jest zapisana w strukturze oryginału a przekładalność nie ma boskich gwarancji? Różnorodność byłaby zdradą samej siebie, gdyby tworzyła bariery uniemożliwiające powstawanie nowych gatunków. Nawet jeśli przekład wiąże się z pokonywaniem granic dobrze strzeżonych, to więcej niż z przemytem ma on wspólnego z miłosnym aktem.

W cytowanym tu fragmencie *Na marginesie Historii* Euclides da Cunha mówi, że Amazonka jest jak tłumacz, bo dzień w dzień porywa i przenosi w dalekie regiony drugiej półkuli miliony metrów sześciennych ziemi, budując tam swą prawdziwą deltę. Używa też terminu „emigracja teluryczna", na określenie tego procesu. Rozproszenie nasunęło analogię z mitem wieży Babel, który też zawiera w sobie imperatyw przekładu i emigracji, nie bez związku z imperatywem przetrwania.

W świecie natury nie istnieje pojęcie zdrady, rzeka-tłumacz nie zdradza ziemi przenosząc „patenty na życie" za granicę. Podobnie jak nie ma nic wspólnego ze zdradą proces selekcji naturalnej. To świat kultury zna i szafuje tym pojęciem. Czasem za bardzo, dopatrując się zdrady tam, gdzie raczej należałoby mówić o wierności, jak w przypadku przekładu. Jeśli świat kultur dorzecza Amazonki w zetknięciu z cywilizacją Zachodu uległ prawie całkowitej zagładzie, to nie dlatego, że jego „sny i patenty na życie" zostały przełożone, albo że przejął, zaabsorbował inne, obce sobie kultury. Jeśli można, a z pewnością można, mówić o winie, to był nią właśnie, w dużym stopniu, niedostatek przekładu i wynikająca stąd zdrada. Już samo nazwanie Amazonki rzeką Babel przez Vieirę może być rozumiane jako wyraz bardziej niemożności czy zaniechania niż konieczność przekładu, bardziej jako przywołanie imienia Boga, który miesza języki, niż Boga, który jest gwarantem ich przekładalności, dlatego też, mimo najlepszych chęci misjonarza, zapowiadało katastrofę.

Archiwalia

Beata DOROSZ

Nowojorskie tajemnice życia i śmierci Jana Lechonia

Kiedy przed kilkoma laty podjęłam myśl opracowania *Kroniki życia i twórczości Jana Lechonia,* oczywiste było, że bez spenetrowania amerykańskich źródeł archiwalnych wykonanie tego zadania nie będzie możliwe. Wydawało się to wręcz konieczne, bowiem – jeśli przyjąć, że pierwszy etap biografii poety, tj. debiut i rozwój aktywności literackiej i publicystycznej oraz politycznej i towarzyskiej w dwudziestoleciu międzywojennym w kraju i podczas jego pobytu w Paryżu jest stosunkowo dobrze znany – o tyle emigracyjny okres jego życia był stosunkowo najmniej rozpoznany i najsłabiej opisany.

Dwukrotne stypendium Fundacji Kościuszkowskiej (1998 i 2000) oraz kilka innych wyjazdów do USA, wykorzystywanych skrzętnie dla nieustannego gromadzenia materiałów, miały przynieść odpowiedzi na różne pytania i wypełnić luki w dotychczasowej wiedzy polonistycznej[1].

W dużej mierze tak właśnie się stało. Za sprawą materiałów zachowanych głównie w Polskim Instytucie Naukowym w Nowym Jorku udało się wyjaśnić wiele zagadek. Ale też nieoczekiwanie dla mnie archiwalia te ujawniły zagadki nowe, których do tej pory nie udało się rozwiązać. Niniejszy tekst jest pierwszą próbą ich wyartykułowania, zmierzającą do pewnego rodzaju „uporządkowania" tych kwestii z myślą o dalszych działaniach badawczych.

Pierwszą intrygującą tajemnicę stanowią nowojorskie adresy poety. Istnieje przekonanie, że po przyjeździe w sierpniu 1942 z Brazylii do Stanów mieszkał Lechoń przez dłuższy czas w Sea Cliff, w pensjonacie prowadzonym przez dwie Jani-

1/ Rezultaty tych badań i poszukiwań relacjonowałam m.in. w artykułach: *Archiwum Jana Lechonia w Polskim Instytucie Naukowym w Nowym Jorku. Relacja z badań*, „Pamiętnik Literacki" 1999 z. 3, s. 167-193 oraz *Polonijne zbiory archiwalne w USA w badaniach nad biografią Jana Lechonia*, „Teksty Drugie" 2001 nr 5, s. 116-124.

ny – Strzetelską i Czermańską[2]. Tymczasem sprawa nie jest wcale tak oczywista. Po pierwsze, zachowała się karta identyfikacyjna Lechonia, wystawiona przez *U.S. Department of Justice, Immigration & Naturalization Service*, która podaje miejsce zamieszkania poety: Hotel Shelton, 48 Str./Lexington Ave., ważna od grudnia 1942 do czerwca 1943. Tu wyjaśnienie wydaje się być stosunkowo proste: zapewne przyjeżdżając z Sea Cliff do Nowego Jorku w sprawach zawodowych – np. redagowania „Tygodniowego Serwisu Literackiego Kola Pisarzy z Polski" (wydawanego w 1941-1942, także pod tytułem „Tygodniowy Przegląd Literacki Koła Pisarzy z Polski", przekształconego później w „Tygodnik Polski", wychodzący w 1943--1947), czy spotkań w Polskim Instytucie Naukowym, potrzebował Lechoń miejsca, gdzie mógłby zatrzymać się na kilka dni. Użyczał też w tym samym celu pokoju przyjaciołom – o czym świadczy wpis Kazimierza Wierzyńskiego w *Księdze Gości*[3] Lechonia:

„1 marca 1943 w Nowym Jorku w hotelu Shelton (Lexington Ave & 49th St.) Kazimierz Wierzyński sam jeden przespawszy się po południu – Kochnitzky[4] czeka w «Tygodniku Polskim»".

Jednak chciałoby się zacytować znane polskie porzekadło: „im dalej w las, tym więcej drzew", co w tym wypadku oznaczałoby, że – im dalej Lechoń zanurzał się w „amerykańskość" czy „nowojorskość", tym sprawy bardziej się komplikują. We wspomnianej *Księdze Gości* widnieje bowiem poczyniony ręką Lechonia wpis: „New York, 10 East 67 Street, 16 I/44", pod nim zaś podpisani są: Irena Popielska i Władysław Besterman, Zygmunt Modzelewski, Sława Krancowa, Aubrey Johnston i Karin Tiche[5]. Dziś już tylko pani Falencka (Karin Tiche) mogłaby opowie-

---

2/ Janina Strzetelska, z domu Mękarska, żona Stanisława Strzetelskiego (1895-1969), dziennikarza, współzałożyciela i sekretarza generalnego Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku, w 1951-1955 szefa Polskiej Sekcji Radia Wolna Europa w Nowym Jorku. Janina Czermańska, żona Zdzisława Czermańskiego (1901-1970), prozaika, malarza i karykaturzysty. Prowadzony przez obie panie pensjonat w Sea Cliff na Long Island odgrywał w kręgu ówczesnej emigracji polskiej rolę ważnego centrum spotkań i integracji.

3/ Oryginał *Księgi Gości* znajduje się w archiwum Jana Lechonia w Polskim Instytucie Naukowym w Nowym Jorku. Fototypiczne wydanie, zawierające rozszyfrowanie wpisów i omówienie postaci (w opracowaniu piszącej te słowa) ukazało się nakładem Wydawnictwa ALGO, Toruń 1999.

4/ Leon Kochnitzky, krytyk muzyczny, znany Lechoniowi z Paryża, gdzie był redaktorem „La Revue Musicale", po wojnie zamieszkały w Nowym Jorku.

5/ Irena Popielska (1905-1990), tancerka i aktorka scen polskich i francuskich; w czasie wojny była w Nowym Jorku członkiem zespołu Polskiego Teatru Artystów. Władysław Besterman (1903-1974), dyplomata; w czasie wojny attaché prasowy Ambasady RP w Waszyngtonie; po wojnie pracował w *Committee on Immigration and Naturalization* przy Izbie Reprezentantów oraz był stałym radcą Komisji Prawniczej, a także (w 1951) głównym doradcą Komisji Izby Reprezentantów do Badania Spraw Uchodźców. Zygmunt Modzelewski (1907-1983), aktor, reżyser teatralny; w 1942-1945 grał i reżyserował w Polskim Teatrze Artystów Nowym Jorku. Sława (Stanisława) Krancowa,

dzieć o tym spotkaniu, które mogło być inauguracją nowego salonu wśród emigracji nowojorskiej, skoro w kilka dni później Ryszard Ordyński[6] odnotował w *Księdze Gości* w następujący sposób swoją wizytę: „Że znowu otwierasz podwoje, będziemy tu chodzić, 26 styczeń 1944".

Właścicielem domu był Vincent Sorey, według Lechonia „skrzypek, kapelmistrz, właściciel teatrów, pełna koloru zawsze spocona i niezbyt domyta figura – Włoch robiący tu od lat pieniądze na sztuce, domach, statkach"[7], ukrywający swoją „wynajemczą" działalność pod szumnie brzmiącą nazwą *The Sponsors of Arts Association*. Z notatki *Dzienniku*[8] wnioskujemy, że Lechoń był jego klientem już w 1943. A z zachowanych czeków i rachunków wynika, że ten samodzielny apartament w jednym z najbardziej eleganckich miejsc na Manhattanie wynajmował poeta przynajmniej jeszcze do maja 1953 za niebagatelną wówczas sumę 115 $ miesięcznie. Wszakże nie sam chyba ponosił ten ciężar, bo odnotował w *Dzienniku* fakt, że posiada tam lokatora[9]. Jakie było jednak przeznaczenie tego *locum*? – to jedna z Lechoniowych nowojorskich zagadek. Za salonem przemawiałby fakt, że wśród licznych archiwaliów osobistych, zachowanych w PIN, odnaleźć można bilety wizytowe Lechonia z adresem właśnie z 67 ulicy. A może po prostu elegancka garsoniera? – bo chyba jednak nie salon towarzyski, skoro inne osoby z kręgu najbliższych przyjaciół poety, indagowane na ten temat, dopiero ode mnie dowiadywały się o istnieniu tego miejsca. Garsoniera byłaby prawdopodobnie wyjaśnieniem najprostszym – wobec faktu, że mniej więcej od sierpnia 1949 równocześnie wynajmował Lechoń pokój w mieszkaniu dwóch Amerykanek przy 514 West 114 Street, z oknem na wprost wejścia na dziedziniec Columbia University. Zrozumiałe, że wspólne mieszkanie w niektórych okolicznościach życia osobistego poety mogło być krępujące, jednak o obu paniach wyrażał się poeta niezwykle ciepło, m.in.:

> Moje gospodynie, starsze panie nauczycielki, od których wynajmuję mój ciemny pokój, są Amerykankami z urodzenia, ale były zamężne za Niemcami i spędziły znaczną część życia w Europie. Wśród wszystkich swoich bardzo dokuczliwych kłopotów – było to

---

żona Michała Kranca, przemysłowca, właściciela fabryki metalurgicznej (zlikwidowanej po wojnie). Aubrey Johnston – będzie o nim osobno mowa w dalszej części artykułu. Karin Tiche, żona Władysława Falenckiego (zm. 1990), aktorka grająca w Polskim Teatrze Artystów w Nowym Jorku; później aktywnie zaangażowana w życie nowojorskiego polskiego środowiska emigracyjnego, do dziś zamieszkała w Nowym Jorku.

6/ Ryszard Ordyński (1878-1953), reżyser teatralny; w 1941 wspólnie z Jadwigą Smosarską założył Komitet Pomocy Polskim Aktorom na Wygnaniu, w 1942-1945 współpracował z Polskim Teatrem Artystów Nowym Jorku; w 1947 powrócił do kraju.

7/ *Dziennik*, 24 sierpnia 1950, t. 1, s. 387. Wszystkie cytaty z *Dziennika* Jana Lechonia pochodzą z wydania: Warszawa, t. 1-2 1992, t. 3 1993.

8/ *Dziennik*, s. 387.

9/ „Rozmowa z Palacim (psychoanalityk, mój lokator na 67 ulicy [...]". *Dziennik*, 2 września 1949, t. 1, s. 28.

prawie szczęście, żem na nie trafił. Są one zaprzeczeniem amerykańskiej, a raczej hollywoodzkiej niedyskrecji, mają staromodny kult muzyki, starą suczkę jamniczkę, bardzo pocieszną, i są szczęśliwe, jeśli poproszę o filiżankę herbaty, która mi się bynajmniej nie należy. Czuję się wśród nich jak w salonach w najlepszym przedwojennym życiu. Te panie nazywają się Mrs. Cora Lehman i Mrs. Estella Marburg. Gdybym kiedyś zasłużył na obszerną biografię, proszę jej autora, aby o tych paniach nie zapomniał.[10]

Problem komplikuje się jednak jeszcze bardziej z chwilą, gdy w październiku 1951 Irena Cittadini, wieloletnia mecenaska poety, wynajęła mu samodzielne mieszkanie przy 505 East 82 Street, za które zobowiązała się w ciągu pierwszego roku płacić miesięczny czynsz w wysokości 110 $. Wyjątkową radością z przeprowadzki do nowego mieszkania dzielił się Lechoń np. w listach do Mieczysława Grydzewskiego[11] w Londynie i dawał jej wyraz wielokrotnie na kartach *Dziennika* – widząc w nim pierwszą po wielu latach tułaczki własną ostoję; doszukiwał się też innych jej uroków, nostalgiczno-sentymentalnych, pisząc:

Tak jak Park Avenue koło 68-ej przypomina mi okolice parku Monceau i Bld de Courcelles, tak 86-a kolo East Endu ma coś z dzielnicy Łazienek w Warszawie, nie wiem czy przez drzewa, czy przez widok na jakiś dom za rzeką, podobny do kordegardy czy koszar z czasów nocy listopadowej. Łazienki, poprzez „Noc" Wyspiańskiego, była to najbliższa mi, najbardziej wzruszająca mnie aura. – Dlatego doznawszy tej asocjacji – poczułem się od razu dobrze w tej dzielnicy, w której będę mieszkał, poza tym brudnej i pełnej smutnych domów.[12]

Kiedy ustał „sponsoring" księżnej Cittadini, w następnych latach opłata czynszu była już sprawą samego Lechonia – widać jednak radził sobie z nią z powodzeniem, bo mieszkanie to służyło mu do końca życia. Dlaczego – lub może: dla kogo – przynajmniej jeszcze do maja 1953 (według zachowanych rachunków) wynajmował apartament przy 67 ulicy?

Tu wchodzimy w obszar kolejnej nowojorskiej tajemnicy Lechonia – ze świadomością wszakże, że dotykamy sfery niezwykle delikatnej, bo najbardziej osobistej. Trzeba by bowiem znaleźć odpowiedź na pytanie o partnerów intymnego życia poety.

O jednym z nich pisywał Lechoń bardzo często w *Dzienniku*, używając zwykle określenia „najdroższa osoba" i zaledwie parę razy tylko nazywając go po imieniu – Aubrey. Mężczyzna ten pojawia się już w styczniu 1944 na kartach *Księgi Gości*,

10/ *Dziennik*, 22 listopada 1949, t. 1 s. 128.

11/ Listy te nie były dotychczas publikowane. Oryginały (245 listów) odnalazłam wiosną 2000 w Houghton Library na Harvard University w Cambridge. W połączeniu z listami (233) Grydzewskiego do Lechonia, przechowywanymi w Polskim Instytucie Naukowym w Nowym Jorku, stanowią bogaty (acz niekompletny) zbiór korespondencji poety z przyjacielem-redaktorem z lat 1923-1956. Obecnie zajmuję się przygotowaniem całości do wydania w edycji krytycznej (prawdopodobnie na przełomie 2005/2006).

12/ *Dziennik*, 22 października 1951, t. 2, s. 270.

a z notatki w *Dzienniku* wynika, że poznali się tuż po przyjeździe Lechonia do USA: „«Najdroższa osoba», tak droga jak nigdy od czternastu lat [...]"[13] – było to więc uczucie trwające przez wiele lat. Nie był to związek banalny, bo w takim przypadku nie znajdowalibyśmy w *Dzienniku* m.in. takich wyznań:

> „Najdroższa osoba" – oto określenie, w którym zawiera się istota mojego do niej stosunku. Jest to uczucie weszle mi już w krew, wysublimowane do szczytów idealizmu i poświęcenia, a ukrywające na dnie piekło miłości. Uczucie mające wszelkie pozory przyzwyczajenia, ale to przyzwyczajenie ma potęgę namiętności. Są dnie i tygodnie, nawet miesiące, kiedy uciekam od niego przekonany, że pochłania mnie ono, że gubię się w nim. A później doznaję jasnowidzenia – że żyję najbardziej wtedy, gdy żyję nim właśnie[14]

albo:

> Jakżeż dawno już nie pisałem o „najdroższej osobie". Poprzez ile przypadków i upadków, i najgorszego ze wszystkiego niechlujstwa jest ona „najdroższą", wciąż „najdroższa" przez cierpienie, którego dzięki niej doznałem, przez to, że czuję zawsze jej smutek, samotność i znam wszystko dobre, co jest w niej, a czego się wstydzi. Obym mógł nigdy nie być powodem tych jej smutków, obym mógł, co jest od początku treścią tego mego uczucia, dać jej coś trwałego, na zawsze, co by pozostało w niej jako oparcie i siła, nawet gdy mnie już nie będzie[15]

lub też:

> Bezmierna pobłażliwość dla przywar i do płaczu rozczulenie nad zaletami, współczucie bez granic dla kłopotów „najdroższej osoby". Byłem w niej kiedyś zakochany. Teraz ją kocham. To znaczy więcej.[16]

Kim był? Nie wiadomo. Poeta wspomniał kiedyś w *Dzienniku* o pracy zawodowej przyjaciela, nie ujawniając jednak żadnych szczegółów[17]. Natomiast w zachowanej korespondencji odnaleźć można adresowaną do niego kopertę z adresem firmy *American Broadcasting Corporation*, wówczas mającej siedzibę przy West 42 Street. Dziś stacja telewizyjna ABC mieści się tuż obok Lincoln Center. Stoi przede mną zadanie dotarcia do archiwów tej instytucji, aczkolwiek jego powodzenie już dziś wydaje się raczej wątpliwe – jeśli nawet potwierdzi się fakt, że ów Aubrey Johnston istotnie był tam wówczas zatrudniony, nie sądzę, bym uzyskała informację, czy przyjaciel poety nadal żyje i gdzie go szukać.

13/ *Dziennik*, 10 grudnia 1955, t. 3, s. 745.

14/ *Dziennik*, 2 maja 1951, t. 2, s. 116.

15/ *Dziennik*, 17 marca 1952, t. 2, s. 391.

16/ *Dziennik*, 14 września 1950, t. 1, s. 405-406.

17/ „Aubrey wraca z pracy o 6-tej, a nieraz, gdy ma *overtime*, nawet o 7-ej, wychodzi zaś na dziewiątą". *Dziennik*, 2 lutego 1951, t. 2, s. 37.

A właśnie próby odszukania go wydają mi się dziś problemem tyleż karkołomnym, co zupełnie niezrozumiałym. Aubrey nie był bowiem postacią nieznaną polskim przyjaciołom Lechonia, razem z nimi jeszcze kilkakrotnie podpisał się w *Księdze Gości* – raz nawet żartobliwe spolszczając formę swojego nazwiska na Johnston-ski. Ale też polskie otoczenie Lechonia zachowuje na jego temat wyjątkową powściągliwość lub znamienne wręcz milczenie.

Karin Falencka w filmie *Wspomnienia o Janie Lechoniu*[18] oceniała, że był to człowiek „bardzo przystojny, inteligentny, wykształcony i wyczulony na sztukę" – była to jednak, jak się okazuje, opinia z tzw. „drugiej ręki", bowiem w innym wywiadzie przyznała, że osobiście nie znała Aubreya,

> ale Janka [Czermańska – B.D.] znała go bardzo dobrze. Leszek z Janką był bardzo szczery, o wszystkich sprawach jej opowiadał, uważał ją za swoją powiernicę.[19]

Z kart *Dziennika* wynika jednak, że osobą najbardziej zaprzyjaźnioną i „wprowadzoną" w tajemnicę związku Aubreya z poetą była Gabriela Wielgosińska. Potwierdzają to też liczne jej listy do Lechonia zachowane w jego archiwum. Wydaje się, że i ona sama nie odgrywała przypadkowej roli w życiu poety, który np. na niespełna dwa miesiące przed śmiercią notował:

> Noc bezsenna, dzień koszmarny – gdyby nie opieka Gabrieli, nie wiem, jak bym go wytrzymał.[20]

Kim była? I gdzie szukać jej śladów, skoro w tzw. środowisku nikt jej nie pamięta i nie umie o niej nic powiedzieć. A może właśnie rozmowa z nią byłaby kluczem do niektórych osobistych zagadek życia Lechonia?

Ale przecież była nie tylko Gabriela! Według *Dziennika* bywał Lechoń z Aubreyem także u Sławy i Michała Kranców, z listów wynika, że wspólnie odwiedzali też Jadwigę Smosarską i jej męża, Zygmunta Protassewicza. Nie mógł być Aubrey postacią anonimową i dla wielu innych osób, w archiwum poety w PIN zachowała się bowiem fotografia Lechonia siedzącego przy zastawionym stole w towarzystwie Aubreya i Janiny Czermańskiej. Przyjęcie (zapewne gromadzące licznych gości) odbywało się w Ambasadzie RP, o czym świadczy ozdobna okładka fotografii z nadrukiem: *The Polish Embassy. 151 East 57 Street, New York*. Zdjęcie pochodzi więc najpóźniej z pierwszej połowy 1945 – bo z chwilą cofnięcia uznania rządowi londyńskiemu i uznania rządu PRL ambasada II Rzeczypospolitej przestała istnieć.

Inny klucz do sprawy Aubreya wydaje się posiadać Janina Czermańska właśnie. Ta jednak w rozmowie telefonicznej ze mną w kwietniu 1998 – jakkolwiek z całym przekonaniem twierdziła, że Aubrey żyje, a ona sama jest w posiadaniu jego adresu – nie zechciała go udostępnić, powołując się na uzasadnienia natury bardzo osobistej, i kategorycznie odmówiła jakichkolwiek dalszych rozmów na ten temat.

18/ Scenariusz i realizacja: T. Kamiński, Telewizja Polska, Oddział Krakowski 1995.

19/ *Skamandryci w Nowym Jorku*, rozm. E.R. Nowakowska, „Przekrój" 1990 nr 2342.

20/ *Dziennik*, 15 kwietnia 1956, t. 3, s. 824.

Czy wraz ze śmiercią Lechonia Aubrey zniknął z kręgu jego polskich przyjaciół? Czy któryś z nich – i który z nich – opowiedział mu o tym tragicznym wydarzeniu? Aubrey był bowiem od 31 marca 1956 w podróży po Europie, z której pisywał do przyjaciela długie, relacjonujące listy. Korespondencja prowadzona była po angielsku – Aubrey nie znał polskiego. W podróży nie czytał więc polskojęzycznej prasy, a dla prasy amerykańskiej samobójcza śmierć polskiego poety na emigracji w Nowym Jorku nie była wiadomością wartą odnotowania[21]. Ostatni list Aubreya z podróży jest więc datowany 30 sierpnia 1956 – przeszło dwa i pół miesiąca [!] od śmierci (8 czerwca) i pogrzebu (12 czerwca) Lechonia.

Zanim jeszcze w archiwum poety odkryłam ten przejmujący fakt, zetknęłam się w Warszawie z opowieścią, jakoby Aubrey Johnston, już jako starszy pan, pod koniec lat 80. lub na początku 90., odbył podróż do Polski, by tropić w niej ślady Lechonia jako wybitnego polskiego twórcy. Sądzę jednak, że jest to część stale żyjącej i rozwijającej się legendy samego Lechonia. Trudno przecież wyobrazić sobie, by w takiej – w gruncie rzeczy sentymentalnej – podróży, ów rzekomy Johnston nie zechciał szukać pomocy specjalistów – „lechoniologów" – np. w Muzeum Literatury w Warszawie, na uniwersytecie lub w IBL PAN. Nikt go nie spotkał, mimo to ta swoista „plotka" od czasu do czasu bywa w różnych okolicznościach przypominana.

Aubrey jest bez wątpienia postacią kluczową dla rozumienia i opisania nowojorskiej biografii Lechonia. Ale badacze stają wobec tej tajemnicy bezradni. Nawet najnowsze bowiem zdobycze techniki, jak np. wykorzystanie internetu do przeglądania amerykańskich adresów, prowadzą donikąd i przypominają szukanie igły w stogu siana. Mecenas Ludwik Seidenman[22], pytany przeze mnie wiosną

21/ Jedyna informacja, *Polish Poet Killed in Fall from Hotel*, ukazała się w „New York Times" dn. 9 czerwca 1956 na 40 stronie [całość gazety liczyła wówczas 42 strony; notatka o Lechoniu zamieszczona została „na szarym końcu", po wszystkich wiadomościach krajowych i zagranicznych, sporcie, finansach i reklamach]. Oto jej treść: *Jan Lechoń Serafinowicz, 57-year-old Polish poet in exile, was killed yesterday afternoon in a fall from the roof of the Henry Hudson Hotel, 351 West Fifty-seventh Street. He fell into a rear court of the hotel and was pronounced dead at 2 P.M. The police said they did not know if he had jumped or fallen. Mr. Serafinowicz, former cultural attaché of the Polish Embassy in Paris, came to this country from Brazil in 1941. With another poet, K. Wierzyński, author of „The Life and Death of Chopin", he established a Polish-language weekly in this city devoted to literary and political matters. More recently, he had worked for Radio Free Europe, participating in broadcasts to his homeland. Mr. Serafinowicz, whose works were signed Jan Lechon, gained a reputation as a poet in his homeland when he was 18 years old. He wrote short poems in classical form, usually on Polish history. He had been living in a room at 505 East Eighty-second Street. Friends said that he was subject to terms of deep depression.*

22/ Ludwik Seidenman (1906-2003), adwokat; czynnie zaangażowany w działalność polskich organizacji emigracyjnych w USA; służył poecie pomocą prawną w sprawach związanych z uzyskaniem obywatelstwa amerykańskiego; po latach zajmował się od strony formalnoprawnej ekshumacją szczątków Lechonia z 1st Calvary Cementary w dzielnicy Queens w Nowym Jorku i przeniesieniem ich do Lasek pod Warszawą.

1998, jak pokonać tę przeszkodę, pół żartem pół serio sugerował np. odpowiedniej treści ogłoszenie w „New York Times", ale jednocześnie wyraził sceptycyzm dla tej idei, niezależnie od związanych z tym horrendalnych kosztów, uznając – nie bez dania racji – że nikt nie powinien czuć się uprawniony do analizowania najbardziej intymnych sfer życia Lechonia. Przypuszczam jednak, że nie tylko ja, ale i wszyscy zajmujący się zawodowo badaniami literackimi, ośmieliliby się co najmniej polemizować z mec. Seidenmanem – szanując jego poglądy oraz autorytet moralny, jakim cieszył się wśród polskiej emigracji w USA – czym innym bowiem byłoby dążenie do zaspokojenia ciekawości w duchu taniej sensacji, czym innym zaś są powodowane potrzebami nauki poszukiwania badawcze.

O postaci Aubreya wspominał też Kazimierz Wierzyński w liście do Mieczysława Grydzewskiego, pisanym w tydzień po śmierci Lechonia, w którym sobie samemu i przyjacielowi w Londynie usiłował wyjaśnić przyczyny tej tragedii.

> Tłem istotnym był niewątpliwie homoseksualizm. Leszek miał dwu przyjaciół. Jednego od 10-ciu lat, drugiego od niedawna. Aubrey – ten starszy – pojechał do Europy, gdzie mieli obaj się spotkać. Była to z pewnością nieszczęśliwa okoliczność, bo Aubrey mógłby mu pomóc. Leszek mówił mi, że Aubrey jest dla niego jak syn, że zrobił z niego człowieka jak Pigmalion – ale co mi z syna, powiedział do mnie raz, muszę mieć kogoś dla zmysłów. Aubrey'ego znałem i nie lubiłem go, bywał u nas na prośbę Leszka, kto był ten drugi nie wiem, co do tego jednak mam jak najgorsze przypuszczenia, o których nie będę Ci pisał. W każdym razie tu jest źródło niewiarygodnych zabiegów pieniężnych Leszka.[23]

O tych innych postaciach napomykał w *Dzienniku* wielokrotnie sam Lechoń, pisząc np. o przypadkowych „romansach", „awanturkach" i „przygodach" – dla których używał tych i innych eufemistycznych określeń.

W kwietniu 1952 po raz pierwszy pojawia się wyznanie o kimś innym: „Nagłe jasnowidzenie, że tylko «najdroższa osoba» coś naprawdę dla mnie znaczy, mimo tej historii ukrytej, ale już przecież od dwóch lat ukrywanej"[24]. Czy to ta sama „historia", która na dobre zagościła na kartach *Dziennika* od marca 1955 do kwietnia 1956 i związana jest z postacią nazywaną Libra? Kto kryje się pod tym imieniem? Nikt z żyjących do dziś przyjaciół Lechonia nie umie rozwiązać tej zagadki. Wolno jednak przypuszczać, że to nie o niej jako o „tym drugim" pisał Wierzyński. A zatem: ktoś trzeci?

Poeta uwikłany był więc w związki, których intensywność i stopień komplikacji przekraczały próg jego wysublimowanej wrażliwości i odporności emocjonalnej, czego ślady znajdujemy w zapiskach *Dziennika* niemal dzień po dniu. Założenie, że to one właśnie były źródłem narastających przez lata stanów depresyjnych, które ostatecznie doprowadziły Lechonia do samobójczej decyzji, byłoby zbyt dużym uproszczeniem i wyborem może najbardziej narzucającego się, ale nie do końca prawdziwego rozwiązania tajemnicy śmierci poety.

23/ List z dn. 16 czerwca 1956, w: *Z listów do Mieczysława Grydzewskiego*, Londyn 1990, s. 75-78.

24/ *Dziennik*, 11 kwietnia 1952, t. 2, s. 412.

Nie będzie jednak nadużyciem przypuszczenie, że nie mogąc uporać się samodzielnie ze swymi problemami uciekał się Lechoń do pomocy czy pod opiekę innych osób, w tym także lekarzy. Uprawniona też wydaje się sugestia, że wobec przerastających go problemów szukał czasem ucieczki w chorobę, w ten sposób koncentrując na sobie uwagę przyjaciół. Zdzisław Czermański wspominał m.in.:

> Potrzebował opieki. Tę troskę o niego potrafił nawet wymusić albo tą czy inną sztuczką zdobyć. Czując, że nie może już przedłużyć swojej rekonwalescencji (po operacji w r. 1946) i że będzie musiał powrócić do samotnego życia w mieście, któregoś wieczoru potarł w ręku termometr, uzyskując w jednej chwili około 40° gorączki. Stanisław Strzetelski [...] spojrzawszy na termometr wykrzyknął: – Co?! Ależ to niemożliwe! Leszku – w tej chwili do łóżka! Leszek wyskoczył z jadalni. W kilka minut później zajrzałem do jego pokoju. Był już w łóżku i nie tail uśmiechu zadowolenia. „Wiem, że długo to nie potrwa – myślał zapewne – ale znowu będą dni z pierwszym śniadaniem podanym do łóżka, a w ciągu dnia kaszki, soki, kompoty i co chwila troskliwe pytania o zdrowie!".[25]

Powszechnie znana wśród przyjaciół jego skłonność do hipochondrii być może uśpiła ich czujność w najtrudniejszym etapie jego życia – poddawał się bowiem wielokrotnie histerii związanej a to z cukrzycą, a to z chorobą serca lub nerek, podczas gdy wszystkie wyniki badań lekarskich nie przekraczały granic normy (niektóre z nich, np. z 25 kwietnia 1956 – półtora miesiąca przed śmiercią – odnaleźć można w archiwum w PIN). Jaką rolę pełniły zatem przepisywane poecie medykamenty, znane z nazwy na wielu zachowanych receptach? Po ich analizie historycy medycyny lub farmacji mogliby ewentualnie wyjaśnić: czy ordynowane mu lekarstwa były jedynie *placebo*, czy też służyły określonej terapii – a jeśli tak, to z jakimi dolegliwościami związanej? Wiadomo z *Dziennika*, że z polecenia dra Jana Jachimowicza wspomagał się Lechoń przez długi czas lekami o charakterze antydepresantów lub wręcz o działaniu narkotycznym. Początkowo wzbraniał się przed ich używaniem, bojąc się uzależnienia:

> Półtorej stronicy powieści, płynące jak parę miesięcy temu. To na pewno skutek jakichś eliksirów i pigułek, które mi Jachimowicz przepisał. Mam nadzieję, że to tylko paliatyw, dopokąd mnie inne zastrzyki nie wzmocnią – bo jak dotąd tak i do końca nie będę sobie pomagał żadnymi sztucznymi podnieceniami, raz na zawsze postanowiwszy sobie nie być ich niewolnikiem czy dłużnikiem.[26]

Jednak w miarę upływu czasu – jak sam wyznawał – zasiadał nad kartką papieru po zażyciu dexamylu lub innych „zielonych tabletek":

> Przepisałem, przerabiając dużą część tego „Żeromskiego" dla radia. Może i nie najgorzej, ale to rezultat jakiejś benzedrynowej pigułki, którą za receptą Jachimowicza

---

25/ Z. Czermański *O Leszku*, w: *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn, „Wiadomości" 1958 s. 53, przedr. w tegoż *Kolorowi ludzie*, Londyn 1966, s. 317-318.

26/ *Dziennik*, 21 marca 1950, t. 1, s. 246.

zażyłem. Dobre i to, że coś mogłem robić po tym okropnym wczoraj, ale to nie lekarstwo, to, oby nie bardzo szkodliwy, narkotyk.[27]

Dr Jachimowicz, według samego Lechonia „doskonały diagnosta"[28], specjalizował się – jak sądzę – w internie, jednak wobec poety odgrywał czasami samorzutnie rolę psychoterapeuty, którą realizował w jemu tylko właściwy sposób. „Jachimowicz ma swój bardzo mi odpowiadający i doskonale pocieszający mnie dowcip. Wczoraj pytałem go: «No i cóż moja analiza krwi. Czego mi brak?» – «Dolarów»"[29]. Innym razem *panaceum* na rzeczywiste i wyimaginowane dolegliwości miała być „zmiana powietrza" lub np. wyjazd do Paryża.

Prawdziwym psychoterapeutą był natomiast Jacques Palaci (próbę zdefiniowania jego relacji z poetą może komplikować fakt, że to właśnie on był „podnajemcą" owego tajemniczego apartamentu na 67 ulicy). Prowadził z nim poeta rozmowy, odnotowywane w *Dzienniku* ze względu na ich interesującą treść (m.in. na temat istoty homoseksualizmu, rozwoju psychoanalizy, zjawisk metapsychicznych, znaczenia snów, poezji w ogóle)[30], ale były one chyba bardziej dysputami towarzyskimi niż wyznaniami w relacji lekarz–pacjent. W *Dzienniku* pojawia się też inny psychoterapeuta, Gustaw Bychowski[31], z którym Lechoń utrzymywał stosunki także raczej o charakterze towarzyskim, nie do końca wierząc, ale też i nie mając odwagi lekceważyć skuteczności metod psychoanalitycznych. Nie ma bowiem żadnych dowodów na to, by Lechoń korzystał z fachowej pomocy wspomnianych panów. To przyjaciele poety szukali dla niego do ostatniej chwili ratunku właśnie u dra Bychowskiego – według relacji Wierzyńskiego we wspomnianym liście do Grydzewskiego: na trzy dni przed śmiercią Lechonia Wincenty Kowalski[32], roztaczający wtedy nad nim opiekę non-stop, sam zawiózł go na seans psychoanalityczny, drugi miał się odbyć za parę dni.

Wiele obiecywałam sobie po kontakcie z rodzinami nieżyjących już dwóch polskich medyków w nadziei odszukania dalszych informacji w być może pozostawio-

---

27/ *Dziennik*, 7 grudnia 1950, t. 1, s. 485.

28/ *Dziennik*, 4 listopada 1950, t. 1, s. 453.

29/ *Dziennik*, 15 sierpnia 1950, t. 1, s. 379.

30/ Zob. *Dziennik*, 2 września 1949, t. 1, s. 28-29; 1 października 1949, t. 1, s. 67; 24 września 1950, t. 1, s. 414; 25 czerwca 1952, t. 2, s. 473; 27 stycznia 1953, t. 3, s. 28.

31/ Gustaw Bychowski (1895-1972), po wojnie na emigracji pracownik nowojorskich uczelni medycznych (m.in. *Albert Einstein College of Medicine, Bellevue Medical Center, Mount Sinai School of Medicine*); psychoanalityk, zajmujący się głównie psychoterapią psychoz i humanista, którego zainteresowania skupiały się m.in. na twórczości artystycznej, wykorzystaniu psychoanalizy do badania działalności wybitnych postaci ze świata sztuki, polityk; autor m.in. monografii *Słowacki i jego dusza* (1930).

32/ Wincenty Kowalski (1892-1984), generał; żołnierz Legionów Polskich, uczestnik kampanii wrześniowej 1939, w 1940-1945 w niewoli niemieckiej, w 1945 w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie, po demobilizacji od 1946 na emigracji w USA.

nych przez nich kartotekach lub innych dokumentach medycznych, czy o charakterze osobistym. Córka dra Bychowskiego, Monica Bychowska Holmes, mieszkająca dziś na Manhattanie, z którą w grudniu 2002 nawiązałam korespondencję, pozbawiła mnie jednak złudzeń, pisząc: *I am so sorry that I cannot help you because when my father died all of his patient files were destroyed. My mother consulted with the psychoanalytic institute in NY as to what should be done with patient files and the decision was reached that in order to preserve confidentiality, all files should be destroyed. And they were immediately after his death*[33]. Obawiam się, że podobny los mógł spotkać medyczne archiwalia dra Jachimowicza, niemniej nie zamierzam zaniechać prób odnalezienia i dotarcia do jego prywatnych spadkobierców, nie sądzę bowiem, by jakiekolwiek stowarzyszenie medyczne, polonijne lub amerykańskie, mogło posiadać takie materiały.

Zaskakujące i zastanawiające jest natomiast konsekwentne i absolutne przemilczenie przez poetę w *Dzienniku* lekarzy amerykańskich, z którymi się kontaktował. Kim byli dr William Lewis i dr Eugene de Savitsch? – obaj z Waszyngtonu. Rachunki, jakie płacił im Lechoń, początkowo sporadycznie w 1950 i 1951, później w 1952 i 1953 zdumiewają niezwykłą regularnością, niemal co miesiąc. Widniejące na nich daty wizyt nie pokrywają się z odnotowywanymi skrzętnie w *Dzienniku* wizytami składanymi przez Lechonia w waszyngtońskim domu Jana i Marii Wszelakich, serdecznie z nim zaprzyjaźnionych i po części sprawujących nad nim opiekę. Czyżby więc podróżował poeta do Waszyngtonu znacznie częściej, ukrywając ten fakt przed przyjaciółmi? Rachunki też nie odpowiedzą, w jakim celu to czynił, tajemnica kryje się bowiem za określeniem *for professional service*. Jaki rodzaj fachowej pomocy medycznej deprymował poetę do tego stopnia, że trzeba było przemilczeć go nawet przed samym sobą?

A waga tych problemów musiała być istotnie bardzo znaczna. Wolno snuć takie przypuszczenia, skoro sam poeta poczynił następującą uwagę na temat szczerości swoich dziennikowych zapisków: Pisać w tym dzienniczku wszystko? Nie mówić o pewnych rzeczach – to nie zawsze hipokryzja, czasami to także przezwyciężanie ich – naprawdę. Jeśli naprawdę będzie potrzeba tych zwierzeń – potrzeba dla rachunku z sobą lub dla oswobodzenia się – myślę, że potrafię pisać wszystko"[34]. (Nowojorskie dzieje tragicznego emigranta pokazują, że jednak nie potrafił. I dlatego w samym *Dzienniku* tkwi mnóstwo zagadek i niewiadomych).

Ten zaskakujący zabieg „omijania" ważnych wydarzeń zastosował też Lechoń w innym przypadku. Ten neurastenik, analizujący najdrobniejsze nawet podwyższenie gorączki, ból głowy lub zęba, nie wrócił nigdy ani słowem do dramatycznego wypadku, jaki miał miejsce 6 sierpnia 1947 na *Pennsylvania Station* w Nowym Jorku. Tylko z zachowanych dokumentów wiadomo, że w rok później prawnik Serge Jarvis prowadził w imieniu Lechonia sprawę przeciwko *The Long Island Railroad* o odszkodowanie, w wyniku wypadku bowiem poeta był ranny m.in.

33/ List z dn. 16 grudnia 2002, w moim archiwum.

34/ *Dziennik*, 7 września 1949, t. 1 s. 34-35.

w głowę. Nic nie wyjaśnia jednak okoliczności, w jakich doszło do tego, że Lechoń wpadł w lukę między pociągiem a platformą peronu. Zdarzenia takie nieczęsto mają miejsce, my zaś nic nie wiemy o ówczesnej kondycji psychonerwowej poety i można snuć dość swobodne, ale jednak do pewnego stopnia uprawnione spekulacje, czy nie była to nieudana próba samobójcza, o której nie chciał pamiętać. Podobnie jak nigdzie nie pisał o pierwszej próbie odebrania sobie życia wiosną 1921, choć często wspominał późniejszą rekonwalescencję w krakowskiej klinice św. Łazarza, prowadzonej przez dra Jana Piltza[35].

Był-że więc Lechoń od najwcześniejszych lat skazany na ten rodzaj śmierci? – a nieudane próby były kolejnymi odsłonami nękającej go niemal od zawsze depresji czy heroiczną ucieczką od grozy istnienia i od czyhających wciąż na niego nieokreślonych, pozazmysłowych sił, które upostaciował ostatecznie w tragicznym wierszu *Erynie*?

Tę zadziwiającą metodę przemilczania w *Dzienniku* spraw najtrudniejszych zastosował Lechoń raz jeszcze – w przypadku starań o obywatelstwo amerykańskie. Według materiałów archiwalnych można ustalić, że pierwszy wniosek w tej sprawie złożył w 1952, ale dopiero 24 lutego 1956 zanotował w *Dzienniku*:

> Przyłapałem się na czymś nieprawdopodobnym. Ponieważ ukrywałem przed rodakami, że miałem *hearing* przed naturalizacją, więc i w tym dzienniku to ukryłem. Otóż miałem ten przesłuch i wypadł fatalnie, tak byłem strasznie zmęczony, a zresztą moja znajomość angielskiego nie zawiera w sobie zrozumienia szybkiej mowy. Nie rozumiałem połowy pytań i jeżeli „puszczono" mnie (jak mam nadzieję), to dzięki wysokim protekcjom.[36]

Protektorami Lechonia – jak wiadomo – byli Janusz Iliński[37] i Władysław Besterman, wysoko ustosunkowani wśród urzędników administracji amerykańskiej. Wbrew dość powszechnemu przekonaniu, mec. Seidenman, nie posiadający jeszcze wówczas amerykańskich uprawnień do wykonywania zawodu adwokata[38], służył poecie – jak sam mi wyznał – tylko nieformalnie radą i pomocą.

35/ Jan Piltz (1870-1930), lekarz neurolog i psychiatra, profesor UJ, założyciel Towarzystwa Neurologiczno-Psychiatrycznego; kierowana przez niego klinika św. Łazarza, powstała w 1919, była wówczas najnowocześniejszą kliniką psychiatryczną w Europie Środkowej. Po raz pierwszy Lechoń przebywał tam na leczeniu wiosną 1921, po pierwszym zamachu samobójczym, i następnie – w związku z powracającymi stanami depresji nerwowej – także wiosną 1923.

36/ *Dziennik*, 24 lutego 1956, t. 3, s. 792.

37/ Janusz Iliński (1896-1961), pułkownik Wojska Polskiego, dyplomata; po wojnie wyemigrował do USA, gdzie wkrótce przyjął obywatelstwo amerykańskie; początkowo mieszkał w Waszyngtonie i współpracował z armią amerykańską.

38/ Zgodną z amerykańskimi przepisami praktykę adwokacką mec. Seidenman mógł podjąć w 1957, a zatem w rok po śmierci poety.

Problemem jednak okazał się nie ów opisany przez Lechonia egzamin, ale ujawnienie wobec władz amerykańskich jego homoseksualizmu. Przebieg tej sprawy relacjonował Wierzyński Grydzewskiemu w cytowanym już liście[39]. Natomiast red. Bolesław Wierzbiański[40] (we wspomnianym już wcześniej filmie telewizyjnym o poecie) powiedział po latach wprost, o czym polski Nowy Jork szeptał z trwogą po cichu, że w administracji amerykańskiej złożono donos – twierdził nawet, że już po śmierci poety widział ten swoisty „dokument" i że zna osobiście jego autora, Polaka-emigranta. Potwierdził tym samym, dotyczące tych szokujących okoliczności, przypuszczenia Haliny Wittlinowej[41]. O agentach FBI, którzy wcze-

---

39/ Wierzyński pisał m.in.: „Od dwóch trzech miesięcy byl w depresji. Starał się o obywatelstwo amerykańskie, «sponsorami» byli Iliński i Seidenman, przeszedł «egzamin», ale go nie wyzwano do przysięgi, co jest zwykłym następstwem w tej procedurze. Zaczęło go to niepokoić, zwrócił się do Bestermana o interwencję i wtedy okazało się, że dalszy bieg sprawy zatrzymany został z powodu dawnych o nim zeznań o wiadomym Ci charakterze. Leszek oddał sprawę adwokatowi amerykańskiemu, specjaliście od «komplikacji» związanych z obywatelstwem, który podjął się załatwić rzecz w ciągu kilku miesięcy. Był to rozumny krok ze strony Leszka, bo sprawa dostała się we właściwe ręce i przestała obijać się po przedpokojach przyjaciół i życzliwców. Adwokat Kanarek, który był w stałym kontakcie z owym specjalistą twierdzi, że pomyślny rezultat nie ulegał najmniejszej wątpliwości. Urząd naturalizacji podjął nowe badania, o ich przebiegu i treści wiedział adwokat i uważał, że wszystko jest w porządku, ale inwestygacja bardzo Leszka deprymowała".

40/ Bolesław Wierzbiański (1913-2003), dziennikarz; w 1939 współorganizator Światowego Związku Polaków z Zagranicy; w czasie wojny współzałożyciel Polskiego Ruchu Wolnościowego „Niepodległość i Demokracja" w Londynie; od 1956 w USA, w 1971 założyciel i redaktor „Nowego Dziennika", największej polskiej gazety wydawanej poza krajem.

41/ Halina Wittlinowa (1900-1994), żona poety Józefa Wittlina; doktor nauk humanistycznych; na emigracji w Nowym Jorku uczyła literatury i języka polskiego w New York University oraz pracowała w Liceum Francuskim. W wywiadzie pt. *Skamandryci w Nowym Jorku*, udzielonym Annie Frajlich („Więź" 1990 nr 11-12), wspominała w związku ze śmiercią Lechonia: „Co mnie było wiadome? On miał jechać do Maroka. Zdaje się, że tam jechał Morawski na jakąś placówkę dyplomatyczną rządu londyńskiego. On chciał koniecznie pojechać za granicę, a obywatelstwa nie miał, ponieważ – jak mówiono, ja tego nie sprawdzałam – administrator pisma, które on wydawał, tego dziennika, zadenuncjował go w Imigracji. Niby to, co dzisiaj można krzyczeć na ulicy, na pochodach, wtedy było bardzo źle widziane w Urzędzie Imigracyjnym. Jego wzywali na przesłuchania w sprawach homoseksualnych. On mial chłopca, którego bardzo kochał, ta «najdroższa osoba» w «Pamiętniku» – Audry [sic!]. I wszystko przez tego, który doniósł. Jego tak wymęczyły te przesłuchania, a poza tym miałam wrażenie, że był szantażowany. Bo on jednego dnia wziął we *Free Europe* 400 dolarów, wiem, że mu wypłacono. To wtedy była duża suma. A tego dnia, kiedy poszedł i odebrał sobie życie, pożyczył od kogoś dwa dolary. To znaczy, że już wszystko wydal, więc pewno ktoś go szantażował. Z tego samego powodu. To zupełnie wystarczyło". Wittlinowa zapewne nieświadomie pomyliła dziennik z faktycznie redagowanym przez Lechonia w 1943-1947 „Tygodnikiem Polskim" . W stopce redakcyjnej w 1945-1947 jako

śniej już przepytywali o Lechonia, wspominał też wcześniej Wierzyński, ale kojarzono to wówczas raczej z faktem podjęcia przez poetę pracy dla Radia Wolna Europa. Wydaje się, że istotne komplikacje i zatrzymanie dalszego biegu procesu naturalizacji nastąpiło 7 kwietnia 1956.

> Dzisiaj wielkie zmartwienie, nie kłopot – ale raczej nieszczęście. Niby zupełnie nieoczekiwanie, bo wbrew przewidywaniom wszystkich ekspertów, ale ja sam wszystko czułem przez skórę czy przez nerwy wbrew tym wszystkim ekspertom, i do samego nieszczęścia dochodzi teraz poczucie czegoś, co jest poza rozsądkiem, świadomość, że przeczucie i wróżby są ważniejsze niż logika i oczywistość. Boże, dobry Boże, nie opuszczaj mnie!.[42]

Ten pełen dramatyzmu zapis w *Dzienniku* wydaje się świadczyć, że piętrzące się nowe trudności były już ponad siły udręczonego poety, który rozumiał je jako nieodwracalnie ciążące na nim fatum.

Na podstawie obowiązującej obecnie w USA ustawy o powszechnej dostępności informacji (*Freedom Information Act*) podjęłam starania w *Immigration and Naturalization Service* w Nowym Jorku i Waszyngtonie o udostępnienie dla celów naukowych akt Jana Lechonia (Leszka Serafinowicza). Konieczne procedury są w toku, a w analizie tych źródeł archiwalnych pokładam ogromne nadzieje na wyjaśnienie choć części tajemnic Lechonia.

Powody i okoliczności samobójczej decyzji poety były interpretowane po wielekroć i na najrozmaitsze sposoby. Symptomatyczne wydaje się, że ci, którzy towarzyszyli mu niemal do końca (gen. Wincenty Kowalski, Zofia Rajchmanowa[43], ks. Franciszek Tyczkowski[44]) lub ci, których ta śmierć dotknęła najboleśniej (Wierzyńscy, Czermańscy, Wittlinowie) zachowywali pełne dyskrecji i godności milczenie. Własne wersje wydarzeń, niekiedy zupełnie fantastyczne, snuli wszyscy inni. Efektem takiej właśnie rozbujałej fantazji był m.in. głośny swego czasu, bo w zasadzie po raz pierwszy *expressis verbis* ujawniający fakt homoseksualizmu Lechonia, artykuł Henryka Szletyńskiego *Tajemnica śmierci Jana Lechonia*.[45] Czytamy w nim:

> Nasza dawna koleżanka Karin Tiche kilkakrotnie odwiedziła Warszawę. Podaję jej opowieść o tym, co ona i osoby z jej kręgu uznały za bezpośrednią przyczynę decyzji samobójczej.

Administrator and Business Manager figuruje dr Leopold Obierek. Jednak ani Wittlinowa, ani Wierzbiański w oczywisty sposób nie przytaczają nazwiska rzekomego denuncjatora.

42/ *Dziennik*, 7 kwietnia 1956, t. 3, s. 821.

43/ Zofia Rajchmanowa, z domu Małecka, *primo voto* Bagniewska, żona Henryka Floyar-Rajchmana (1893-1951), polityka obozu piłsudczykowskiego; po śmierci męża wieloletnia partnerka życia gen. Wincentego Kowalskiego. To w mieszkaniu jej i gen. Kowalskiego Lechoń przebywał w ostatnich dniach.

44/ Franciszek Tyczkowski, kapelan Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie, uczestnik bitwy pod Monte Cassino; po wojnie na emigracji w Nowym Jorku; opiekun duchowy polskiego środowiska emigracyjnego, wieloletni spowiednik Lechonia.

45/ „Życie Literackie" 1984 nr 14.

Karin potwierdziła, że Lechoń kochał się w urodziwym, acz mało sympatycznym młodzieńcu. Któregoś dnia Leszek oświadczył mu, że nabył dwa bilety na wieczorny koncert i prosi, aby się razem wybrali. Młodzieniec odmówił, albowiem miał wieczór już zaplanowany.

Lechoń udaje się na koncert sam. Jest przerwa i wówczas natyka się na swego przyjaciela pod ramię z osobą płci niewieściej. Nie pohamowuje gwałtowności i gromi spotkanego, że nie należało go okłamywać, że... etc. I oto człowiek, który na kartach *Dziennika* istnieje we mgle niedopowiadanych wzmiankowań, tutaj istniejący z krwi i kości, wymierza policzek Janowi Lechoniowi.

Nazajutrz uganiający się za zarobkiem emigrant, umówiony w kawiarni hotelowej z menadżerem filmowym, potrzebującym jakiś tekstów, spożywa z nim wczesny obiad. Przeprasza, mówiąc, że wróci za chwilę, wkracza do windy unoszącej go bardzo wysoko. Stamtąd dosięga ziemi.

Ileż tu barwnej fikcji, najdalszej od rzeczywistych faktów i boleśnie krzywdzącej pamięć poety! Nie ma tu miejsca na przejmującą relację Stachy Nowickiej, u której Lechoń w stanie skrajnego wyczerpania nerwowego spędził swój ostatni weekend[46]; nie pasuje do tej konwencji wstrząsające wspomnienie Mariana Hemara o ostatnim spotkaniu z Lechoniem podczas nagrywania audycji dla Radia Wolna Europa[47]; pominięte zostają ofiarność i poświęcenie gen. Kowalskiego, który spotkawszy Lechonia błąkającego się niczym w obłędzie gdzieś w okolicach Times Squere zabrał go na ostatnie dni do swego domu – po to, by zawieźć go do dra Bychowskiego i sprowadzić mu spowiednika, ks. Franciszka Tyczkowskiego. Nieopisana ludzka tragedia przegrywa z sensacją, a fatalnie zawikłany splot różnorodnych dramatycznych okoliczności interpretowany jest w najbardziej uproszczony sposób.

Jedynym na pewno prawdziwym elementem w tej sensacyjnej relacji jest menadżer filmowy. Był nim Wincenty Bejtman, z którym Lechoń związany był zawodowo od 1949[48], później także „sponsor" amerykańskiej wersji wydania *Poezji zebra-*

46/ Stanisława (Stacha) Nowicka-Chylińska, w dwudziestoleciu międzywojennym tancerka warszawskich teatrów kabaretowych; obdarzona parapsychicznymi zdolnościami, prowadziła po wojnie na emigracji rodzaj gabinetu psychoterapii; wielokrotnie opiekowała się Lechoniem. Artykuł wspomnieniowy, o którym mowa, to *Ostatni weekend Lechonia*, „Życie Literackie" 1982 nr 21.

47/ Marian Hemar (1901-1972), poeta i satyryk; po wojnie na emigracji w Londynie; w czasie poprzedzającym śmierć Lechonia odbywał swoją pierwszą podróż artystyczną do Ameryki – serdecznie zaprzyjaźnieni w kraju, spotkali się po raz pierwszy po wielu latach i snuli nawet plany wyjazdu Lechonia do Londynu. Opisał to w *Liście o Lechoniu* w książce *Awantury w rodzinie*, Londyn 1967, s. 73-82.

48/ Bejtman był producentem lub dystrybutorem filmowym, związanym z instytucją o nazwie PIC FILMS Inc., *Producers and Distributors of Motion Pictures*, mieszczącą się wówczas przy 117 West 48 Street w Nowym Jorku. W 1949-50 Lechoń odbył z „jego" filmami (według zachowanych archiwaliów były to m.in.: *Poland now*, *Blind Children* o Zakładzie Opieki nad Niewidomymi w Laskach pod Warszawą, *Warsaw Uprising*

nych 1916-1953, przygotowanych w 1954 w Londynie przez Mieczysława Grydzewskiego. Prawdopodobnie po tym tragicznym wydarzeniu byl przesłuchiwany przez policję, ale w *Criminal Record Section w Police Headquarters* nie zachowały się żadne akta (oficer udzielająca mi informacji wyjaśniła, że najprawdopodobniej nie prowadzono wówczas żadnego szeroko zakrojonego śledztwa, uznając że przyczyną śmierci było samobójstwo, jakich wiele codziennie w Nowym Jorku). Może jednak jego relacja rzuciłaby jakieś nowe światło, które pozwoliłoby uchylić choćby rąbka tragicznej tajemnicy? Trudno mi zatem zrozumieć fakt, że Bejtman pozostał dla polskiego środowiska osobą w zasadzie nieznaną, że nikt z kręgu bliskich Lechonia nie usiłował poznać jego relacji, że dziś nikt nie umie powiedzieć, gdzie można by szukać tego ostatniego rozmówcy tragicznego poety.

Zagadki i tajemnice nowojorskiej biografii Lechonia, w tym tak dramatycznie złożona tajemnica śmierci – prawdopodobnie, mimo usilnych starań badaczy, nie zostaną nigdy do końca wyjaśnione. Bo barwne spekulacje skażone wszechobecną dziś żądzą sensacji nie mogą zastąpić rzetelnej wiedzy. Paradoksalnie prawdziwe w tym kontekście wydaje się jednak zdanie kończące bulwersujący artykuł Szletyńskiego: „Badacze powikłań w życiu jednostek wiedzą o tym, iż są takie lęki, gdy człowiek wybiera śmierć nie tylko przed dalszym istnieniem, nie przez to, że żyć nie potrafi, ale dlatego, że nie może zwalczyć lęku przed nią. Przed śmiercią".

o Powstaniu Warszawskim), szereg podróży do różnych miast Wschodniego Wybrzeża Stanów Zjednoczonych. Projekcje tych niemych obrazów, do których poeta wygłaszał komentarz na bieżąco, odbywały się w domach kultury związanych z Polonią lub w parafiach zdominowanych przez Polonię. W tym samym czasie i w latach następnych Lechoń wielokrotnie na zlecenie Bejtmana pisał komentarze do filmów, czasem też scenariusze filmowe (m.in. o J.I. Paderewskim oraz pełnometrażowa fabula o Brazylii; brak danych o ich realizacji), czego potwierdzenie znajdujemy w wielu zapiskach *Dziennika*.

Sprostowania

Uprzejmie informuję, że książka *Poznanie (w) powieści* została przygotowana w ramach Grantu Komitetu Badań Naukowych 2HO1C 027 23. Publikację jej dofinansowało Ministerstwo Nauki i Informatyzacji, a nie – jak napisano – Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Formuła ta pojawiła się bez mojej wiedzy, w momencie przekazywania funduszy za pośrednictwem Wydziału Polonistyki UW z KBN do Wydawnictwa Universitas. Niniejsze wyjaśnienie winna jestem mojemu sponsorowi.

Zofia Mitosek

Noty o autorach

Clare Cavanagh, profesor, specjalizuje się w badaniach nad rosyjską i polską literaturą nowoczesną, kierownik slawistyki w Northwestern University. Autorka m.in. książki *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition* (1995) oraz licznych przekładów poezji polskiej, zwłaszcza Wisławy Szymborskiej (wraz ze Stanisławem Barańczakiem). Przygotowuje do druku dwie książki: *Poetry and Power: Russia, Poland and the West* (Yale Univ. Press) oraz *Czesław Miłosz: A Critical Life* (Farrar Straus Giroux).

Beata Dorosz, pracownik IBL PAN, w Pracowni Dokumentacji Literatury XX wieku, członek zespołu autorskiego słownika bio-bibliograficznego *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, współautorka pierwszej bibliografii niezależnych druków literackich (J. Czachowska, B. Dorosz *Literatura i krytyka literacka poza cenzurą 1977-1989;* Publikowała w „Pamiętniku Literackim", „Tekstach Drugich", „Twórczości" oraz w nowojorskim „The Polish Review". Autorka m.in. książek: *Lechoń Nowojorski, Księga gości Jana Lechonia.* Obecnie pracuje nad *Kroniką życia i twórczości Jana Lechonia.*

Roman Chymkowski, dr w Instytucie Kultury Polskiej UW, zastępca redaktora naczelnego kwartalnika „Rubikon". Zajmuje się socjologią literatury, historią książki i lektury, filozofią kultury. Publikował w wielu tomach zbiorowych i w czasopismach, przede wszystkim w „Przeglądzie Humanistycznym", „Roczniku Biblioteki Narodowej" i „Rubikonie". Współautor podręcznika *Wiedza o kulturze* (2004). Obecnie stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

Bogumiła Kaniewska, dr hab., profesor w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Zajmuje się historią literatury, literaturą współczesną oraz teorią literatury. Publikowała artykuły i rozprawy w różnych czasopismach i tomach zbiorowych. Autorka książek *Świat w granicach „ja". O narracji pierwszoosobowej* (1997) i *Śladami Tristrama Shandy* (2000).

Bożena Karwowska, dr, starszy wykładowca na Wydziale Studiów Europy Środkowej, Wschodniej i Północnej na Uniwersytecie Brytyjskiej Kolumbii w Vancouver. Autorka książki: *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna w krajach języka angielskiego.* Zajmuje się studiami feministycznymi i postfeministycznymi.

Noty o autorach

Hanna Konicka, dr hab., Wydział Slawistyki Uniwersytetu Sorbony, Paryż IV. Polonista, filmolog, semiotyk. Autorka książki *Semiotyka i film* (1990), współautorka wraz z Anną Fialkiewicz-Saignes, *„Kordian" de Juliusz Słowacki. Etude d'une œuvre*. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich". W przygotowaniu książka o twórczości Mirona Bialoszewskiego.

Philippe Lacoue-Labarthe (ur. 1940), filozof i estetyk francuski; ukończył studia germanistyczne i filozoficzne. Aktualnie jest profesorem filozofii i estetyki na Uniwersytecie w Strasburgu, gdzie również pełni funkcję kierownika Formation doctorale de Philosophie. Wykładał gościnnie w Berkeley. Kieruje Collection de „Détroits" w wydawnictwie Christian Bourgois. Związany z dekonstrukcjonizmem; jego myśl ogniskuje się wokół kwestii relacji między filozofią i literaturą, w której widzi źródłowy obszar wszelkiego myślenia; relację tę rozwija w kontekście pojęcia mimesis, któremu nadaje sens antymetafizyczny, to znaczy niezależny od pojęcia mimesis ustanawianego poprzez przeciwieństwo wobec prawdy. Autor m.in. *Le titre de la lettre*, wraz z J.-L. Nancy; *Le sujet de la philosophie (Typographies I)*, 1979; *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, 1978; *La poésie comme expérience*, 1986; *La fiction du politique*, 1987; *Musica ficta, figure de Wagner*, 1991; Phrase 2000;

Tomasz Łysak, mgr, absolwent filologii polskiej i angielskiej, doktorant w Szkole Nauk Społecznych, IFiS PAN, publikował w „Literaturze na Świecie" oraz „Akcencie" (opowiadania), zajmuje się ekspresją tożsamości drugiego pokolenia ocalałych z Holocaustu w tekstach narracyjnych, reprezentacjami Holocaustu oraz teorią autobiografii, członek Association for Jewish Studies.

Zofia Mitosek, prof. dr hab., kierownik Zakładu Teorii Literatury i Poetyki na Wydziale Polonistyki UW. Autorka książek *Literatura i stereotypy* (1974), *Teorie badań literackich* (cztery wydania, ostatnie 1998), *Mimesis. Zjawisko i problem* (1997), *Poznanie w powieści – od Balzaka do Masłowskiej* (2003).

Krzysztof Mrowcewicz, historyk literatury i kultury w IBL PAN, autor licznych prac o poezji polskiej XVII wieku, w tym wielu studiów i rozpraw o Mikołaju Sępie Szarzyńskim.

Joanna Mueller, doktorantka na Wydziale Polonistyki UW. Zajmuje się utopiami językowymi i poezją lingwistyczną. Publikowała w „Twórczości", „Fa-arcie", „Studium" i „Pograniczach". Autorka tomu poetyckiego *Somnambole fantomowe*.

Anna Nasiłowska, dr hab. w IBL PAN, zastępca redaktora naczelnego „Tekstów Drugich". Zajmuje się historią literatury, krytyką literacką i literaturą. Autorka między innymi prac: *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego* (1990), *Trzydziestolecie* (1995) i *Persona liryczna* (2000). Ostatnio opublikowała książkę prozatorską *Czteroletnia filozofka* (2004).

Noty o autorach

Adam Poprawa, dr, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej po r. 1918 Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor tomu rozmów z J.M. Rymkiewiczem *Mickiewicz, czyli wszystko* (Warszawa 1994) oraz książek *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza* (Wrocław 1999); *Formy i afirmacje* (Kraków 2003). Przygotowuje książkę o relacjach między poezją Barańczaka a jego tłumaczeniami. Zajmuje się krytyką literacką i muzyczną.

Magdalena Rabizo-Birek, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zajmuje się literaturą współczesną i najnowszą ze szczególnym uwzględnieniem jej kontekstów historycznych i związków ze sztukami plastycznymi. Uprawia krytykę literacką i krytykę sztuki. Autorka licznych szkiców literackich. Ostatnio opublikowała książkę *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego* (Warszawa 2002).

Henryk Siewierski, prof. dr, dyrektor Instituto de Letras Universidade de Brasilia, polonista, komparatysta, eseista i tłumacz. Autor m.in. książek: *Spotkanie Narodów* (1984); *Jak dostałem Brazylię w prezencie* (1998).

Michał Warchala (ur. 1977) doktorant w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego; interesuje się filozofią kultury i filozofią społeczną; publikował m.in. w „Społeczeństwie Otwartym, „Nowej Res Publice" i „Civitas. Studia z Filozofii Polityki". Stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

Lidia Wiśniewska, dr hab., profesor Akademii Bydgoskiej, w Zakładzie Literatury Powszechnej i Komparatystyki AB. Zajmuje się literaturą XX wieku, historią motywów literackich, mitologiami, filozoficznym aspektem literatury. Publikowała w „Pamiętniku Literackim", „Z Polskich Studiów Slawistycznych". Autorka książek *Świat, twórca, tekst. Z problematyki nowej powieści* (1993); *Między biegunami i na pograniczu. O „Białym małżeństwie" T. Różewicza i poezji Z. Herberta* (1999).

Tomasz Żukowski, pracownik IBL PAN, w Pracowni Literatury Polskiej XX wieku, zajmuje się polską poezją współczesną, szczególnie poetyckim zapisem doświadczenia ostatniej wojny. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim", „Tekstach Drugich", „Res Publice Nowej".

Warunki prenumeraty

I. Prenumerata krajowa

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Termin przyjmowania wpłat na prenumeratę krajową upływa z dniem 5 każdego miesiąca poprzedzającego okres rozpoczęcia prenumeraty.

Wszelkich informacji o prenumeracie udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 01–248 Warszawa, ul. Jana Kazimierza 31/33, telefony: (22)5328–731, 5328–816, 5328–819, 5328–820; internet: www.ruch.pol.pl, e–mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl, infolinia: 0–800–1200–29.

Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej, cena prenumeraty za rok 2004 **81,00 PLN.**

II. Prenumerata opłacana w złotówkach ze zleceniem wysyłki za granicę

Informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, adres i telefony jak wyżej. Wpłaty w PLN na konto lub w kasie Oddziału, numer jak wyżej. Dokonując wpłaty na prenumeratę w Banku lub Urzędzie Pocztowym należy podać: nazwę firmy (RUCH SA), nazwę banku, numer konta, czytelny pełny adres odbiorcy za granicą, okres prenumeraty, rodzaj wysyłki (pocztą lotniczą lub zwykłą) oraz zamawiany tytuł. Warunkiem rozpoczęcia wysyłki prenumeraty jest dokonanie wpłaty na konto RUCH SA.

Wpłaty w PLN na konto w banku **PKO SA IV Oddz. w Warszawie, numer: 68124010531111000004430494** lub w kasie oddziału.

III. Prenumerata opłacana w dewizach przez odbiorcę z zagranicy

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, adres i telefony jak wyżej.

Cena prenumeraty rocznej za rok 2004 łącznie z wysyłką:

– pocztą zwykłą 49,00 USD lub 51,00 EUR;

– pocztą lotniczą:

1. Europa wraz z Rosją i Izraelem 58,00 USD lub 60,00 EUR;
2. reszta świata 67,00 USD lub 69,00 EUR

Wpłaty prosimy kierować przelewem na konto RUCH SA w banku:

– w USD: **PEKAO SA IV Oddział w Warszawie, numer konta: 54124010531787000004430508**

– w EUR: **PEKAO SA IV Oddział w Warszawie, numer konta: 46124010531978000004430511**

Po dokonaniu przelewu prosimy o przesłanie kserokopii polecenia przelewu z podaniem adresu i tytułu na numer faxu: +48 22 532 87 32.

Opłaty za prenumeratę można dokonać także czekiem wystawionym na firmę RUCH SA OKDP i przesłanym razem z zamówieniem listem poleconym na adres RUCH SA (jak wyżej).

Informujemy, że klienci płacący z zagranicy mogą też dokonać wpłaty na prenumeratę kartami kredytowymi VISA i MASTERCARD w internecie: www.ruch.pol.pl

w najbliższych numerach

Wojciech BAŁUS
Witraż ze św. Franciszkiem

Marshall BERMAN
Baudelaire – modernizm na ulicach

Agata BIELIK-ROBSON
Słowo i trauma

Jan-Luc NANCY
Zakazana reprezentacja

Andrzej PLEŚNIEWICZ
Paweł Valéry

Magdalena POPIEL
O listach Wyspiańskiego

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA
„Te poruszające się znaki zapytania…"