

# teksty

D R U G I E

## Związki tajne i jawne

**Grażyna BORKOWSKA**

Publicystyka społeczna Marii Dąbrowskiej

**Marian BIELECKI**

K. A. Jeleński – historyk literatury nowoczesnej

**Ewa GŁĘBICKA**

M. i M. Dąbrowscy – wolnomularze?

**Lidia BURSKA**

„Pokolenie” – co to jest i jak używać?

**Paweł RODAK**

Wojna i zapis

**Michel FOUCAULT**

Inne przestrzenie

**Tadeusz KANTOR**

Inedita

6

[96]

2005

cena 15.00- PLN  
(w tym 0% VAT)

<b>Anna NASIŁOWSKA</b>	<b>4</b>	<b>Wstęp</b> Papierzyśka
<b>Grażyna BORKOWSKA</b>	<b>7</b>	<b>Szkice</b> Zaczarowana królowa. U źródeł publicystyki społecznej Marii Dąbrowskiej
<b>Lidia BURSKA</b>	<b>17</b>	„Pokolenie” – co to jest i jak używać?
<b>Paweł RODAK</b>	<b>33</b>	Wojna i zapis (o dziennikach wojennych)
<b>Marian BIELECKI</b>	<b>46</b>	Konstanty A. Jeleński – historyk literatury nowoczesnej
<b>Maciej MROZIK</b>	<b>69</b>	<b>Roztrząsania i rozbiory</b> Mąż jako czytelnik. <i>Że gdy raz w Aleppo...</i> Vladimira Nabokowa – propozycje lektury
<b>Piotr MICHAŁOWSKI</b>	<b>85</b>	Prywatne i zawodowe okoliczności poezji
<b>Magdalena REMBOWSKA-PLUCIENNIK</b>	<b>95</b>	Malarska poetyka niewidzialnego
<b>Joanna ORSKA</b>	<b>101</b>	Co chcielibyśmy wiedzieć o Peiperze, ale boimy się zapytać
<b>Irena JOKIEL</b>	<b>111</b>	Poeta w szarej strefie – Tadeusz Różewicz
<b>Michel FOUCAULT</b>	<b>117</b>	<b>Prezentacje</b> Inne przestrzenie Przeł. <i>Agnieszka Rejniak-Majewska</i>
<b>Dorota SAMBORSKA-KUKUĆ</b>	<b>126</b>	<b>Interpretacje</b> Dwa razy <i>Madame</i> . Pigmaliona autoportret z kobietą

<b>Paweł PANAS</b>	<b>141</b>	Na tropach autora. O poezji Marcina Świetlickiego i nie tylko
<b>Kazimierz NOWOSIELSKI</b>	<b>152</b>	Kaprys wolności, wolność dla kaprysu (o jednym wierszu Jarosława Iwaszkiewicza)

<b>Ewa GŁĘBICKA</b>	<b>157</b>	<b>Dociekania</b> Maria i Marian Dąbrowscy wśród wolnomularzy w latach 1909-1925 (w świetle ich korespondencji)
---------------------	------------	--

<b>Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA</b>	<b>177</b>	<b>Komentarze</b> Dzieło utopijne, historia odczarowana? O <i>Niewidzialnym arcydziele</i> Hansa Beltinga
-----------------------------------	------------	--

<b>Anna BUJNOWSKA</b>	<b>192</b>	<b>Przyczynki</b> Kraszewski i Lenartowicz
-----------------------	------------	---

<b>Marek CHMURA</b> <b>[Leon Zdzisław Stroiński]</b>	<b>203</b>	<b>Archiwalia</b> [ <i>Koślawe figurki ulepione ze snów...</i> ]
---	------------	---

<b>Maciej URBANOWSKI</b>	<b>204</b>	Komentarz
--------------------------	------------	-----------

<b>Tadeusz KANTOR</b>	<b>210</b>	Wiersze
-----------------------	------------	---------

<b>Paweł STANGRET</b>	<b>216</b>	Trzy teksty Tadeusza Kantora
-----------------------	------------	------------------------------

<b>221</b>	<b>Sprostowania</b>
------------	---------------------

<b>222</b>	<b>Noty o autorach</b>
------------	------------------------

# Papierzyska

*Autor wstępu jest zawsze w niezbyt zręcznej sytuacji. Szczególnie wtedy, gdy numer nie ma charakteru ściśle tematycznego, a zebrane w nim materiały łączy kilka wspólnych nitek tematycznych, nieprzypadkowo wyłowionych wśród stosu nadesłanych materiałów, ale dopisywanie do tego faktu jakiejś wspólnej myśli byłoby już za daleko posuniętą ideologizacją. I co ma zrobić autor wstępu? Dyskutować z tezami poszczególnych artykułów mu nie wypada, nawet gdyby temperament polemiczny ponosił, to trzeba go powściągnąć, a pisać zupełnie o czym innym – też niegrzecznie. Tym bardziej, że obecny zeszyt „Tekstów Drugich” jest powrotem do historycznoliterackich obowiązków i to nie tych spod znaku wielkich syntez, a skromniejszej miary. Składają się na nie: interpretowanie starych tekstów we wciąż nowych ujęciach, zgodnie z aktualnymi potrzebami, proponowanie odczytań nowszych dzieł w sposób lepiej udokumentowany niż krytycznoliterackie rozpoznania pojawiające się w prasie literackiej, dociekania biograficzne i filologiczne komentarze. Taka to praca, żmudna, wymagająca wielu przygotowań i cierpliwości. Bywa, że powstają w ten sposób teksty bardzo efektowne, ale jeśli czemuś naprawdę przysługuje dumne miano odkrycia – to archiwaliom. Tyle że – w przeciwieństwie do nauk ścisłych – odkrywca jest tu zaledwie skromnym pośrednikiem. Nie będzie biegł po mieście z krzykiem: Eureka! Wie dobrze, że właściwym autorem jest kto inny.*

*Ale jakież to przyjemne – mieć w rękę nieznaną dokument, móc go przeczytać, opublikować, skomentować. Mnie się to zdarzyło latem 2005 roku w Londynie, gdy zapoznałam się z nieznanymi dokumentami polskiego PEN Clubu z czasów II wojny światowej. Wyniki kwerendy ukazały się w Księdze pamiątkowej PEN Clubu, bo tam było ich miejsce. Najciekawszy dokument jednak nie ja odnalazłam – choć we wspomnianej księdze ukazał się w moim przekładzie z francuskiego. Jest to list otwarty Marii Kuncewiczowej do pisarek, napisany we wrześniu 1939 roku, a odnaleziony w Warszawie wśród papierów po Monice Żeromskiej. I jednak – to jest odkrycie, gdyż do tej pory było wiadomo, że taki list istniał, ale nie – co zawierał.*

*Czegóż się można spodziewać po „liście otwartym”? Zazwyczaj jest to tekst napisany dość drętwo, poprawnym, publicystyczno-abstrakcyjnym językiem, wypełniony humanistycznymi deklaracjami. Zdarza się, że tego typu deklaracje wywołują żywe reakcje emo-*

*jonalne, oburzenie, łzy, współczucie, ale raczej zawdzięczają to okolicznościom i trafności retorycznej niż sile literackiej. Tu jednak jest inaczej.*

*Maria Kuncewiczowa miała najpierw okazję ogłosić swój apel przez radio, za pośrednictwem lwowskiej rozgłośni. Niezbyt szczęśliwie wybrała trzy adresatki antywojennej apelu. Pierwsza, Virginia Woolf, pogrążyła się już w depresji, która doprowadziła ją do samobójczej śmierci. Druga, Colette, podczas wojny bała się i nie podejmowała działalności publicznej, ze względu na żydowskie pochodzenie trzeciego męża pragnęła, by o niej zapomniano. A z trzecią pisarką jest problem, mowa o Holenderce Emmie Ammerkuller, najprawdopodobniej chodzi o Dunkę Jo Ammers-Kuller, która sprzyjała faszystom. Podczas ucieczki nie było jednak możliwości, by sprawdzić nazwisko, a pamięć bywa zawodna. Apel napisany został w ogniu, pod bombami.*

*Tekst nie powstał po to, by wywołać łzy, jest obliczony na śmiech, poczucie humoru czytelnika. Oto widzimy niewielką scenkę: mały domek, ogród wypełniony zapachem heliotropów i pracownię malarską z tyłu. Po całym tym gospodarstwie porusza się starsza pani, zazwyczaj zadbana i trzymająca fason. I tego dnia też chce stanąć na wysokości zadania, choć nie miała czasu, aby upiąć kok. Ukazuje się więc w siwych warkoczach.*

– Cóż to jest – krzyknęła przechodząc – ten zapach pieczeni? To zapewne moja cielęcina, przypalona przez Adelę.

Ale to nie cielęcina, to ludzie, którzy płoną żywcem.

Starsza pani nie kłania się okolicznościom i dalej narzeka na służącą:

– I cóż ta Adela wyprawia, najwyższy czas obierać ziemniaki.

*Tymczasem Adela poszła do ogrodu, żeby ukopać ziemniaków, i przysypała ją. Nazwana Schulzowskim imieniem dziewczyna leży pod murem, martwa. Tylko starsza pani wciąż nie przyjmuje tego do wiadomości, a wokół – mimo huku – czuje się jeszcze cudowny zapach kwiatów późnego lata.*

*Jednoczesność groteski i grozy – brawurowe ujęcie literackie.*

*List ukazał się w „Marianne” 25 października 1939 roku, być może nadało go BBC i – znów być może – radio japońskie. Kuncewiczowa poczuwała się do obowiązku zabrać*

## Wstęp

głos jako wiceprezes polskiego PEN Clubu. Wybrała formę bardzo indywidualistyczną, mówiła o sobie, o swoich przyjaciółach, którzy śmieli się, gdy opowiadała im scenę bombardowania. I dopiero ten śmiech udowodnił jej całą grozę sytuacji. Zwróciła się do „wielkich przyjaciółek życia”. Ta wojna jest przecież także przeciwko „pilnej służącej Adeli”, „przeciwko wiejskim ogrodom i dzieciom płaczącym za zabawkami, które zostały w zburzonych domach”. O sobie autorka pisze tak: „Jestem sama, wygnana z mojego świata, bez moich szpargałów, moich książek, zwierząt, bez mojego księżycyca, odbitego w falach Wisły”.

Na pierwszym miejscu wśród strat, litanii żalu – pojawiają się szpargały. W oryginale jest tam słowo *paperasses* – a więc może trzeba było przetłumaczyć: *papierzyska*? Ale to nie brzmiało: „Jestem tu bez moich papierzysk?” Czy może: „papierzysków”? I jeszcze to niefortunne skojarzenie z papierem... Okropność! A więc dobrze przetłumaczyłam: szpargały. Ale i niedobrze, bo zatarłam związek z papierem. To nie chodzi o antykwaryczne specjały, chodzi o te normalne, zwykle lekceważone papierzyska. W ogóle w tłumaczeniu sporo jest punktów niepewnych. Nie mam najmniejszych wątpliwości, że tekst został przez Kuncewiczową pomysłany i napisany od razu po francusku, a nie – przetłumaczony z oryginału polskiego. Wskazuje na to cała koncepcja językowa, idiomatyczność sformułowań. Co ciekawe, wiele listów napisanych przez nią po francusku wypada dość sztywno i blade, są w nich nawet niezręczności. Pod jednym z brulionów znalazł się dopisek – prośba do jakiejś panny Hanki: „Proszę bardzo uważnie przeczytać i poprawić, co trzeba!”. Widać pisanie literatury – to zupełnie inny tryb myślenia, otwierający inne, głębsze pokłady znajomości języka.

I jest tu cała koncepcja praw człowieka. Być człowiekiem: mieć swoją przestrzeń i prywatność, swoje papierzyska i swoje kłamoty. „Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy” – wołał Słowacki. A Kuncewiczowa we wrześniu 1939 roku, bardzo feministycznie, adresując swój apel do największych spośród piszących kobiet, upomina się o pozostawione zwierzęta, widok na Wisłę i płonące dziecinne zabawki. I o papierzyska. To dobre słowo, trafne, ekspresywne. Augmentatywne. Bo jednak na co dzień nie lubimy swoich papierów, notatek, dokumentów. Sprawiają nam kłopot. Gubią się. Łatwo je zapodziać, trudno odnaleźć. Notatki są niedokończone, domagają się nadania im jakiejś ostatecznej wersji. Denerwują. Ale to luksus: móc nie lubić swoich szpargałów. Ciągłe wykraczać poza to, co jest w nich utrwalone, szukać czegoś jeszcze, innego, w przyszłości. Nie lubić szpargałów – i być do nich przywiązany jednocześnie. Zwykle jest tak, że wszystkie ważne egzystencjalnie sprawy wywołują ambiwalentne uczucia, jak wstyd i pożądanie, pragnienie i lęk. Papierzyska są ważne.

**Anna NASIŁOWSKA**

## Grażyna BORKOWSKA

Zaczarowana królewna.

U źródeł publicystyki społecznej Marii Dąbrowskiej

I.

„Dąbrowska jest pisarką «kilku prostych prawd». Dzieło jej cechuje prostota, którą trudno określić i jeszcze trudniej rozszyfrować” – pisał przed laty Tadeusz Drewnowski<sup>1</sup>. Ten sam autor spostrzega, że krytyka nie poświęciła publicystyce Dąbrowskiej „bliższej uwagi”. Nieliczne opinie na temat jej pism społecznych nie układały się w żadną całość: dla jednych była pozytywistką, dla innych reformistką, a byli i tacy – powiada krytyk – którzy wiedzieli w niej masonkę i bolszewiczkę. Zdaniem Drewnowskiego, „postawa społeczna Dąbrowskiej dziwnie wymyka się ocenie”<sup>2</sup>.

Właśnie o tę dziwną trudność oceny chciałabym zapytać: skąd się brała? Dlaczego tak różnie odczytywano publicystykę Dąbrowskiej, jej postawę ideologiczną? Gdzie leżała podstawowa trudność? Rozpoznanie Drewnowskiego stanowią tutaj dobry punkt wyjścia. Krytyk sytuuje pisarkę w przestrzeni polskiego i europejskiego modernizmu, przełamującego tradycje dziewiętnastowiecznego podziału na etos walki i etos pracy. Głosząc potrzebę aktywnego działania i pracy twórczej, wyzwala ją z pęt niewoli politycznej i chaosu cywilizacyjnego, Dąbrowska dyskontuje – zdaniem Drewnowskiego – „podstawowe idee marksizmu i pozytywizmu, bardziej bezpośrednio – Bergsona, Abramowskiego, Brzozowskiego”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> T. Drewnowski *Idee stamtąd. Wokół publicystyki społecznej Marii Dąbrowskiej*, w: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej. Referaty i materiały sesji naukowej*, red. E. Korzeniewska, Warszawa 1963, s. 195.

<sup>2</sup> Tamże, s. 197.

<sup>3</sup> Tamże, s. 199.

Szczególnie dużo miejsca poświęca krytyk wpływom tych dwu ostatnich filozofów. Brzozowski wnosi do społecznej myśli pisarki filozofię pracy jako czynu istotnego, wyzwającego i stwarzającego podmiot historii. Jeszcze silniejszy jest wpływ Abramowskiego. Ten niezwykły myśliciel, socjolog, filozof zaraził Dąbrowską ideą solidarystycznego kooperatywu, który rozbudzał w ludziach inicjatywę własną i zachęcał ich do podejmowania wspólnych przedsięwzięć (spółdzielnie, bractwa, kółka), stanowiących przeciwwagę zarówno dla wielkiego kapitału, jak i instytucji państwa. Poglądy Abramowskiego, nazywane niekiedy „anarchizmem konstruktywnym”, stanowiły rewizję myśli marksistowskiej, zakładały rezygnację z czynnej walki politycznej na rzecz działań wspólnotowych. „Wolny twórca życia, który działa solidarnie i życie doskonali – oto ideał, jaki wyniosła Dąbrowska z filozofii Abramowskiego, ideał, który był jej główną busolą wśród kataklizmów i przemian naszych czasów”<sup>4</sup> – konkludował Drewnowski.

Nie sposób zaprzeczyć tym spostrzeżeniom. Publicystkę Dąbrowskiej, szczególnie tę wczesną, sprzed pierwszej wojny, faktycznie wiele łączy z Brzozowskim. W zasadzie najbardziej istotna wydaje się tutaj – zaznaczona w obu projektach publicystycznych – sprawa oczekiwanej syntezy wieku XIX, rozumiana jako próba urzeczywistnienia tego, czego nie udało się dokonać wcześniejszym pokoleniom. Młodej Dąbrowskiej można by przyporządkować tę samą opinię, jaką w odniesieniu do Brzozowskiego sformułował Andrzej Mencwel. Pisarka wierzyła, podobnie jak jej mistrz, że: „myśl polska, świadomość kulturalna, po raz pierwszy od stuleci miała się wyzwolić z wszystkich wzniosłych kalektw degradacji i niewoli. Kalektem takim bowiem naznaczone były zarówno romantyczny mesjanizm, jak pozytywistyczny organicyzm i modernistyczny estetyzm”<sup>5</sup>.

Jest też tutaj ta sama, fascynująca ambiwalencja wobec myśli dziewiętnastowiecznej, szczególnie wobec romantyzmu polskiego. Dąbrowska nie umie obyc się w swych rozważaniach publicystycznych bez odniesień do wielkich romantyków, przede wszystkim zaś Mickiewicza. Pisze Mickiewiczem i myśli Mickiewiczem. Ale intryguje ją przede wszystkim Mickiewicz późny, biorący rozbrat z literaturą. W wyjeździe do Konstantynopola widzi gest heroiczny: ostateczne porzucenie poezji i dopełnienie obowiązku sumienia<sup>6</sup>. Tak jak autor *Legendy Młodej Polski*, pisarka jest przekonana o niewystarczalności sprawczej siły słowa i tak jak on nie ulega złudnej wierze w moc słownych formuł: „Wielokrotnie wydaje się nam, że to, co m ó w i m y, jest już rzeczywistością, posuwającą sprawę naprzód. Tymczasem słowa, których tak wiele, a tak mało, są tylko zestaloną powierzchnią nurtujących w duszy polskiej potrzeb, które trzeba bezpośrednio wcielić w czyn”<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Tamże, s. 202.

<sup>5</sup> A. Mencwel „No! Io non sono morto...”. *Jak czytać „Legendę Młodej Polski”?*, Kraków 2001, s. 61.

<sup>6</sup> M. Dąbrowska *Kobieta a czyn polski*, „Tygodnik Polski” 1913 nr 11.

<sup>7</sup> Tamże, podkr. autorki.

Także ideologię pracy rzuca Dąbrowska na tło – bliskiej Brzozowskiemu myśli o wymiennej, wzajemnie wspierającej się funkcji heroiczych czynów i codziennej pracy:

Twarda praca nad oświatowym, społecznym i ekonomicznym odrodzeniem musi iść w parze z wychowywaniem heroizmu polskiego, który zdolny będzie do przybliżenia ostatecznego celu. Zaś ludzie, hołdujący tak jednej, jak drugiej zasadzie, muszą się zmienić. Pamiętajmy o jednym. Żołnierz nie stoi zawsze z lancą podniesioną, gotów przebić to, cokolwiek się nań napatoczy. Żołnierz, prócz ćwiczeń, odbywa cały szereg trudnych prac, bez których żołnierstwo jego byłoby mało warte. Czyści on i poi swego konia, utrzymuje w porządku uzbrojenie i ubranie, wypełnia funkcje obozowe, a w społeczeństwach wysoko rozwiniętych chodzi na uniwersytet, pracuje na roli i wykonywa cały szereg pożytecznych rzeczy. I jeszcze jedno! W społeczeństwach samoistnych – a tak samo winno być w tych, które do samoistności dążą – każdy obywatel siejąc, orząc i bronując zupełnie spokojnie, jest o tym przekonany, że gdy ojczyzna znajdzie się niebezpieczeństwie, przyjdzie mu iść na pomoc.<sup>8</sup>

Jeszcze bardziej bezdyskusyjny jest wpływ Abramowskiego. Pośród prawie trzyestu artykułów publicystycznych Dąbrowskiej, co najmniej kilkadziesiąt poświęca autorka sprawie kooperatywu. Pisze o idei współdziałania i ruchu spółdzielczym w Anglii, Belgii, Finlandii, Polsce. Ostatnią wielką pracą na temat kooperacji jest wydana w roku 1938 rozprawa *Ręce w uścisku. Rzecz o spółdzielczości*, w której pisarka broni zarówno ekonomicznej rangi ruchu spółdzielczego, jak i fundującego ten ruch światopoglądu. Odpierając stawiany spółdzielcom zarzut radykalizmu społecznego i rewolucyjności, Dąbrowska stwierdza: „radykalizm spółdzielczości jest pozytywny i twórczy, a jej rewolucyjność pokojowa i budująca. W podobnym sensie radykalnym i rewolucyjnym było chrześcijaństwo, krzewiące nowy zakon wśród zakonu starego”<sup>9</sup>. Kilkakrotnie pisze też o samym Abramowskim. Recenzuje jego prace, szkicuje małą monografię biografii i twórczości (*Życie i dzieło Edwarda Abramowskiego*, 1925), a w roku 1958 poświęca mu piękny szkic *Non omnis moriar*, wchodząc w polemikę z samym Tatarkiewiczem.

## 2.

A zatem Brzozowski i Abramowski. Czy tutaj właśnie bije jedyne źródło społecznych przekonań Dąbrowskiej? Wydaje się, że stwierdzenie takie jest niewystarczające. Nie tylko dlatego, że znacznie częściej od słów Brzozowskiego przywołuje publicystka cytaty i poglądy innych modernistów, np. Żeromskiego. I nie tylko dlatego, że przejmując idee Abramowskiego, dokonuje pisarka istotnych korekt. Gubi się gdzieś tak ważna dla propagatora kooperatywu myśl o neutralizacji państwa jako celu działań wspólnotowych. W publicystyce wczesnej, po-

<sup>8</sup> M. Dąbrowska *Czerwcowe dni*, „Tygodnik Polski” 1913 nr 26.

<sup>9</sup> M. Dąbrowska *Ręce w uścisku. Rzecz o spółdzielczości*, Warszawa. Kraków 1938, s. 103-104.



przedzającej pierwszą wojnę, Dąbrowska traktuje wysiłek spożytkowany w ruchu spółdzielczym jako szkołę myślenia obywatelskiego, jako samorządny ruch wspierający funkcjonowanie maszyny społecznej. Stosunek spółdzielczości do państwa wyklada szczególnie jasno i dobitnie w rozprawie *Ręce w uścisku*:

Jeżeli w czym spółdzielczość odeszła dość daleko od socjalizmu, to w swoim stosunku do koncepcji państwa. Nie walcząc nigdy i nigdzie z państwem, spółdzielczość nie podziela socjalistycznej wiary w opatrnościową misję państwa jako czynnika jedynie powołanego do należytej organizacji społeczeństwa we wszystkich dziedzinach życia. [...] Lecz będąc wielką realistką, liczy się ona z faktem dokonany ogromny wszędzie rozrostu organizacji państwowej, a będąc z natury rzeczy tyleż przeciwną totalizmowi, a choćby tylko przerostom etatyzmu, ile zdolną do słusznej oceny każdego zjawiska, uznaje pożyteczność, a niekiedy konieczność umiarkowanej ingerencji demokratycznego państwa w te lub owe, dotychczas pozostawione inicjatywie prywatnej, dziedziny gospodarcze.<sup>10</sup>

Ale chodzi nie tylko o to, że Dąbrowska myśl społeczną Brzozowskiego i Abramowskiego rozumie, przekształca i uzupełnia po swojemu. Twórcza recepcja, tak jak twórcza zdrada należy do obiegowych sposobów wykorzystywania tradycji historycznej i literackiej. Rzecz w tym, że publicystyka Dąbrowskiej, szczególnie ta wczesna, zawiera wątki inne, słabo przystające zarówno do prac autora *Płomieni*, jak i rozpraw polskiego teoretyka kooperatywizmu, a przynajmniej do obiegowej wiedzy na ich temat.

Jakie to wątki? Drewnowski wyróżnia je wyłącznie na podstawie kryterium tematycznego i nie nadaje im żadnej wykładni ideologicznej, jedynie biograficzną:

Trzecim nurtem publicystyki Dąbrowskiej – najbardziej zresztą dramatycznym – była sprawa chłopska. Dąbrowska wychowała się na wsi, to było jej środowisko własne, naturalne, ku któremu przez całe życie się kierowała. Dzięki temu jest najautentyczniejszą w nowszej literaturze polskiej ruralistką.<sup>11</sup>

Do tych wyjaśnień, słabych i niewystarczających, jeśli zważyć, że pisarka urodziła się na wsi, tak jak wielu innych twórców tego pokolenia i poprzednich, kształciła w mieście, a jako nastolatka wyjechała za granicę, dorzuca krytyk dość enigmatyczne zdanie: „Do wyniesionych z rodzinnego domu umiowań dołączyły się pewne czynniki ideowe”<sup>12</sup>. Ale jakie to były czynniki – niestety – nie pisze.

Odwróćmy więc perspektywę zaproponowaną przez Drewnowskiego i spytajmy nie o to, jak drobnoszlacheckie pochodzenie wpływało na światopogląd pisarki, ale jakie czynniki ideowe sprawiły, że Dąbrowska czuła tak integralny związek z polską wsią? Co sprawiło, iż przedłużała swój kontakt z kulturą porzuconą już w dzieciństwie? Co skłaniało pisarkę do odnawiania tych więzi? Zauważmy więc, że mimo czy obok otwartości na wzory europejskie wczesna publicystyka Dąbrow-

skiej wykazuje silne tendencje wernakularne, tzn. nastawione na definiowanie kulturowej swojskości, rodzimości, ludowości. Przejawia się to w rozmaity sposób. Pisarka apeluje np. o poszukiwanie narodowego stylu w architekturze:

Należy co prędzej wziąć się do przebudowy polskich miast na modłę polską, stylową, nawiązującą do dawnych tradycji. Czy istnieją owe tradycje? Niewątpliwie. Wzory drzeźmią po starych bibliotekach, po nigdy nie otwieranych i nie rozpowszechnianych tekach malarzy. Po obojętnie mijanych zakątkach życia, po wsiach i miasteczkach zapadłych, z których niedawno artysta malarz Gumowski wydobył urjańskie perły urody i prostoty, rysując dawne dwory i plebanie. Polskie tradycje architektoniczne istnieją i muszą one mocą naszego wysiłku na nowo ziemi naszej kształt pięknym uczynić.<sup>13</sup>

Zauważmy, że to poszukiwanie wzorów sztuki narodowej, polskiej należy do obiegowych motywów kultury modernistycznej. Podobne nuty pojawiają się jednak nie tylko u Prusa czy Witkiewicza, ale także w eseistyce krytyków narodowej demokracji, np. Zygmunta Wasilewskiego. Nawiąsem mówiąc, książki Wasilewskiego *Mysł przebudowy* z 1912, broni Dąbrowska przed atakami publicysty „Słowa” (prawdopodobnie Wincentego Kosiakiewicza), ubolewając, iż idea przemiany społeczeństwa siłami ludu natrafia na tak silny opór ze strony ziemiańskiej arystokracji<sup>14</sup>.

Kultura ludowa jawi się Dąbrowskiej jako mityczny obraz siły i piękna oczekującego na przebudzenie. Pisząc o szklanej budowli oddanej w posiadanie społeczności Londynu, publicystka marzyła o przeniesieniu tego pomysłu na grunt polski: „Tym niemniej właśnie o Polsce myślę, gdy śliczna srebrna zjawa szklanego pałacu z zaczarowaną królową-kulturą ludu-majaczy mi przed oczyma”<sup>15</sup>. Kultura ludowa jest jak postać z bajki. Pełna siły i urody, wyniosła i dziewicza, czeka na właściwy moment, by ożyć, by rozpocząć życie na jawie. Ale na przebudzenie czeka nie tylko kultura ludu, ale także on sam, jeśli nie w całości, to przynajmniej w swojej młodej reprezentacji:

Świtem polskim jest dziś, jak po wszystkie czasy, młodzież polska. Od niej zaczyna się jutro. Gdy szukam zaś tej, która najbardziej świtanu jest podobna, znajduję ją pod chłopską strzechą. Cicha, skromna, bezgłówna generacja młodzieży wnosi w życie społeczeństwa rzeczy nowe. Najczystszy i najbardziej współczesny romantyzm uczucia łączy się w niej z zimnym, przewidującym spojrzeniem na świat i jego sprawy. Zamilowanie do praktycznych poczynąń idzie w parze z entuzjazmem i niestęchanie podniosłym zestrojem dusz. Poczucie koniecznej reformy życia społecznego w duchu sprawiedliwym i najbardziej demokratycznym łączy się w nie wysychający strumień z miłością Ojczyzny, której zawdzięczają już oni to, co dobrego w rozwoju swym osiągnęli. Usiłowanie w kierunku podniesienia obyczajowości towarzyskiej idzie w parze z podniesieniem etyki płciowej – co tysiącokrotnie należałoby podkreślić. Dość jest czytać listy tej młodzieży do redakcji

<sup>10</sup> Tamże s. 105-106.

<sup>11</sup> T. Drewnowski *Idee stamtąd...*, s. 203.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> M. Dąbrowska *Polska bezdomność*, „Prawda” 1914 nr 5.

<sup>14</sup> M. Dąbrowska *Demokratyzm gdzie indziej i u nas*, „Prawda” 1913 nr 20.

<sup>15</sup> M. Dąbrowska *Kryształowy pałac*, „Tygodnik Polski” 1913 nr 49.

pism ludowych pisane, dość przejrzyć ich entuzjastyczne pisemka „Drużynę”, „Młodzież”, by odczuć świetlaną czystość tego młodego strumienia.<sup>16</sup>

W tym samym tekście Dąbrowska formułuje ideę odrodzenia narodowego, dokonującego się za sprawą ludu, który dzięki uobywatelnieniu i oświeceniu jawi się ostoją Polski.

Co oznacza ów dyskurs wernakularny w publicystyce Dąbrowskiej? Czy idea budowania kultury narodowej na fundamencie kultury ludowej, rodzimej, swojskiej połączona z pewnym kultem siły fizycznej i moralnej ujawnia jakieś podskórne więzi łączące publicystkę z nurtem narodowym? Czy przeciwnie, zbieżność jest całkowicie przypadkowa? Wiele przemawia za absolutną przypadkowością wspólnych wątków. Znamy wyrażaną wielokrotnie w *Dziennikach* i w późniejszych pismach publicystycznych – niechęć pisarki do Narodowej Demokracji. Znamy jej biografię, europejskie wykształcenie, otwarty stosunek do tradycji angielskiego i belgijskiego kooperatywizmu, humanitaryzm, zdrowy rozsądek, etyczne standardy, o które się upominała i którym starała się być wierna.

Ale jednocześnie natrafiamy w tej wczesnej publicystyce na teksty, nieliczne wprawdzie, ale dość zastanawiające. Dotyczą Żydów, kwestii żydowskiej. Dąbrowska zapewnia w nich, iż szuka neutralnego języka pozwalającego mówić o tej drażliwej sprawie. Powiada, iż chce uniknąć skrajności i przesady. Uchylić się zarówno przed określeniami typu „zalew Żydów”, „bezczelność”, „oszukaństwo”, „wyzysk”, jak i przed formułami w rodzaju „krzywda ludu żydowskiego”, „prześladowani przez całe wieki”<sup>17</sup>. Sprzymierzeńca znajduje w przetłumaczonej na język polski książce Wernera Sombarta, której tytuł umieszcza w nagłówku swego artykułu. Nie zamierzam szczegółowo analizować ani dzieła Sombarta, ani artykułu Dąbrowskiej. Dość powiedzieć, że publicystka uważa omawianą pracę za książkę najzupełniej naukową, tzn. obiektywną i bezstronną. Dąbrowska przyjmuje punkt wyjścia autora, tzn. przekonanie, iż Żydzi odgrywają w światowej gospodarce szczególną rolę i że rola ta wypływa z pewnych cech ich charakteru i społecznego położenia (rzutkość ekonomiczna Żydów jest – według Sombarta – funkcją ich obcości, rozproszenia, półobywatelskości i zamożności). Ulega wyrażonej w przedmowie deklaracji autora, że na kwestię żydowską natrafił przypadkowo; interesowały go właściwie badania Maxa Webera nad związkiem między kapitalizmem a purytanizmem (należałoby powiedzieć właściwie: protestantyzmem). Z czasem Sombart uznał, że wszystkie „składniki dogmatów purytańskich, które posiadały [...] znaczenie zasadnicze dla ukształtowania ducha kapitalizmu, są zapożyczone ze świata ideałów religii żydowskiej”<sup>18</sup>. Dąbrowska zdaje się przyjmować także inne tezy sformułowane we wspomnianej pracy: jednostronność umysłowego rozwoju Żydów, niezdolność do myślenia intuicyjnego, nieumiejętność postrzegania cało-

<sup>16</sup> M. Dąbrowska *Czerwcowe dni*, „Tygodnik Polski” 1913 nr 25.

<sup>17</sup> M. Dąbrowska *Żydzi i życie gospodarcze*, „Prawda” 1913 nr 1.

<sup>18</sup> W. Sombart *Żydzi i życie gospodarcze*, przeł. M. Brokmanowa, 1913.

kształtu życia: „Traktować jaką sprawę jako cel sam w sobie, pracować dla radości pracy, cieszyć się pięknem natury, odnajdywać *treść* świata w jego tragizmie lub jego pięknie, w walce lub w używaniu jest cechą wybitnie *nieżydowską*”<sup>19</sup>.

To, co pochodzi od samej Dąbrowskiej, jeszcze bardziej demaskuje jej stosunek do przedmiotu opisu. We wprowadzeniu do artykułu publicystka pisze o Żydach:

Już gdy chodzi o rzecz tak powierzchowną jak nazwa, nie wiadomo prawdziwie jakim ich mianem obdarzyć. Wymykają się spod wszelkiego mianownictwa, trudno ich nazwać narodem, społeczeństwem, ludem; pod żadną z tych kategorii ściśle oni nie podpadają. Są istotnie jak lotny piasek pustyni, wędrujący z miejsca na miejsce, wszędzie przytomny, wszędzie uczuwalny, a nikły, zmienny i jednocześnie wiecznie jednaki.<sup>20</sup>

Daje się w tym fragmencie odczytać coś, co idąc za Baumanem i innymi badaczami ideologii dwudziestowiecznych, Eugenia Prokop-Janiec nazywa niemożnością dokonania społecznej kategoryzacji Żydów, i co wlicza do wyznaczników nowoczesnego antysemityzmu. Nawiasem mówiąc, Prokop-Janiec przywołuje podobne sformułowania zaczerpnięte z „Głosu” i prasy narodowej, przyrównujące Żydów do „ruchliwej cieczy, przelewającej się bez skrpułów”, „mrowia czerni”, „żywego srebra, szukającego zagłębień”<sup>21</sup>. Schemat semantyczny określenia Dąbrowskiej i powyższych sformułowań jest identyczny: zawsze chodzi o to samo, o materię ruchliwą i słabo identyfikowalną. Publicystka mogła mieć nawet w pamięci te lub inne sformułowania, skoro swoją charakterystykę rozpoczęła od wyraźnego nawiązania: „Są i s t o t n i e jak lotny piasek pustyni...” – podkreśl. moje – G.B).

Można jednak powiedzieć na obronę Dąbrowskiej, że w jej bogatej publicystyce artykuły tak niechętnie Żydom stanowią wyjątek – i będzie to niepodważalna prawda. Co wcale nie znaczy, że elementy dyskursu antyżydowskiego zupełnie zanikną. Będą się pojawiać jako dyskretny *leitmotiv* w różnych miejscach *Dzienników*, zmuszając czytelników do pytania, skąd u liberalnej, otwartej, europejskiej, starannie wykształconej Dąbrowskiej akcenty antysemickie? Ale o ich wyciszonym istnieniu będą świadczyć także późniejsze teksty publicystyczne, paradoksalnie nawet te, które poświęca pisarka obronie Żydów. W artykule *Doroczny wstyd* („Dziennik Popularny” 1936 nr 43), stanowiącym odważny głos protestu przeciwko wzniesianym wszędzie, także na uczelniach, zamieszkom antysemickim Dąbrowska pisała:

Wracając do kwestii antysemityzmu, która dziś staje się już tylko częścią polityczną programu niosącego Polsce reakcję, fanatyzm i ciemnotę, nie miejsce tutaj uprzątnąć nieprzytomnym, że zagadnienie żydowskie wrażliwość w życie polskie zbyt długo i zbyt organicznie, aby można je było rozstrzygnąć lub zlikwidować jakimkolwiek doraźnym sposobem. Nie miejsce tu tłumaczyć młodocianym pałkarzom tragizm i zawilość sprawy

<sup>19</sup> M. Dąbrowska *Judaizm a kapitalizm*, „Prawda” 1913 nr 9; podkr. autorki.

<sup>20</sup> M. Dąbrowska *Żydzi i...*

<sup>21</sup> E. Prokop-Janiec *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, Kraków 2004.



żydowskiej, której nienormalny przerost my sami, nasz stanowy egoizm szlachty, nasze wielkie dziejowe grzechy społeczne hodowały i tworzyły przez wieki. Nie miejsce tu wskazywać drogi, jakimi moglibyśmy zaradzić niedorozwojowi gospodarstwa narodowego. Nie miejsce wreszcie wyjaśniać oślepiłym z nienawiści politykom i zbałamuconym dzieciakom, że uszczuplenie praw jakichkolwiek mniejszości narodowych byłoby moralnie i politycznie klęską państwa polskiego.<sup>22</sup>

Dąbrowska nie ma wątpliwości, iż przemoc wobec Żydów jest aktem barbarzyństwa i na dodatek błędem politycznym, ale fakt ten nie zmienia jej sposobu postrzegania tego, co nazywa „kwestią antysemityzmu”. Napływ Żydów do Polski jest – pisze o tym m.in. w *Rozdrożu* – historyczną zaszłością wynikająca z wielowiekowej pańszczyzny. Chłop przywiązany do ziemi nie mógł rozwijać „narodowego” przemysłu, handlu. Funkcję tę wypełnili Żydzi. Egoizm szlachty przyczynił się więc do obserwowanego stanu rzeczy. Nabrzmiałej sytuacji nie można rozwiązywać siłą, lecz sposobem. Jednym z nich jest właśnie kooperatywa, powoływanie czysto polskich spółek, spółdzielni, bractw. Dąbrowska pisze uczciwie, że nie jest to główny powód rozwoju ruchu spółdzielczego w Polsce i w świecie, ale raczej przyczyna uboczna, służąca rozładowaniu napięć narodowościowych. Podkreślając, iż obok spółdzielczości niemieckiej i ukraińskiej istnieje spółdzielczość czysto polska Dąbrowska konkludowała:

Ci, co żądają, żeby spółdzielczość wystawiła hasła antysemickie i zamiast robić swoje, stała się narzędziem negatywnej akcji szykanowania Żydów, zapominają, że spółdzielczość powstała i rozwinęła się w krajach, gdzie Żydów prawie nie ma lub gdzie nie odgrywają żadnej prawie roli w handlu i przemyśle. Musi więc mieć ona jakieś inne własne i ważne zadania do spełnienia i nie może tych zadań porzucać, aby służyć innym. Tak jak i Polska cała istnieje nie dla walki z Żydami i nie jako narzędzie tej walki, lecz ma inne znacznie donioślejsze zadania do spełnienia. A o ile spełni je należycie, to i kwestię żydowską rozwiąże w sposób, jaki przystoi wielkiemu narodowi i państwu.<sup>23</sup>

Dąbrowska jest więc otwarcie przeciwna upolitycznianiu ruchu spółdzielczego i wplątywaniu go w bieżące działania antysemickie. Podkreślając jednak niezależność spółek od obcego kapitału i obcych elementów etnicznych zdradza swoje rozumienie kwestii żydowskiej: Żydzi są obcym ciałem; trzeba neutralizować ich wpływ na życie społeczne i gospodarcze. Ta bariera jest w myśleniu Dąbrowskiej nieprzekraczalna: nie wiem, czy pisarka się z nią urodziła, ale z pewnością z nią umrze.

### 3.

Jak tłumaczyć tak różne wątki dyskursu publicystycznego Dąbrowskiej? Jak to się dzieje, że u pisarki związanej z odłamem liberalnej inteligencji spotykamy tyle

<sup>22</sup> Cyt. za B.E. Anlen „Doroczny wstyd”. *Tło i odgłosy na artykuł Marii Dąbrowskiej z 1936*, Warszawa 1972, (maszynopis), cz. I, s. 16.

<sup>23</sup> M. Dąbrowska *Ręce ...*, s. 88.

elementów zbieżnych z propagandą odrzucanego przez nią skrzydła narodowego? Dotąd jedynym wytłumaczeniem był wiejski (drobnoszlachecki) rodowód pisarki; on miał być źródłem ludowego antysemityzmu i tendencji wernakularnych. Podobnym chwytem posłużył się Drewnowski lokując wszystko to, co nie mieściło się w dziedzictwie myśli wielkich modernistów (Brzozowskiego i Abramowskiego), w bliżej nieokreślonej tematyce chłopskiej. Chciałabym jednak pójść inną drogą, wywiedzioną z bardzo inspirującej (i przywoływanej już przeze mnie) książki Eugenii Prokop-Janiec o Zygmuncie Wasilewskim. Autorka zauważa elementy wernakularnego myślenia w różnych odłamach publicystyki modernistycznej. Nie wszystkie są pochodzenia endeckiego i nie wszystkie prowadzą w stronę ideologii narodowej demokracji. Motyw rodzimości kultury jest ważny i dla Przybyszewskiego, i dla Kasprowicza, i dla Tretiaka, i dla Wasilewskiego. Jest ważny także dla młodej Dąbrowskiej, która incydentalnie włącza w pole rozważań „kwestię żydowską” i idiom antysemicki. Byłoby więc rzeczą logiczną przyjąć, że w pierwszym dziesięcioleciu i na początku drugiej dekady XX wieku dominował w polskiej publicystyce dyskurs narodowy lub – jak powiedziałby Walicki – dyskurs nacjonalistyczny. Słowo nacjonalizm nie oznacza w tym ujęciu żadnych z góry pejoratywnych (lub pozytywnych) zjawisk, lecz wyraża jedynie takie ukierunkowanie kultury, które czyni z niej narzędzie obrony własnej tożsamości czy stanu posiadania. Publicyści podejmujący ten dyskurs, ten ton, wykazują różnorodną podatność na frazeologię antysemicką, ksenofobiczną. Na ogół jednak, a w każdym razie często, zostawia ona jakiś ślad.

Powtórzmy raz jeszcze. We wskazanym okresie owemu dyskursowi ulegali niemal wszyscy; niezależnie od rodowodu intelektualnego, sympatii politycznych. O rodzimości kultury, o idiomie polskości, o zagrożeniu narodowej tożsamości pisali Prus, Świętochowski, Witkiewicz, Orkan, Popławski, Wasilewski. Ba, nawet w pracach ideologa bezpaństwowego socjalizmu, Edwarda Abramowskiego znajdziemy artykuły naznaczone tą samą narodową gorączką. Polemizując z artykułem Czesława Jankowskiego, publicyści i krytyka związanego przez długi czas z Wilnem, na temat ewentualnego wycofywania się Polaków z tzw. kresów wschodnich byłej Rzeczypospolitej Abramowski pisał z irytacją:

Idea Polski „etnograficznej” nie jest na nieszczęście ideą u nas nową. Są jednostki, których przemoc sugestionuje, które gotowe są nawet uznać, że Polski nie ma wcale, i jak owi znajomi p. Jank.(owskiego) szukać palcem po karcie Europy, gdzie jest ich „ojczyzna”. Bywają i tacy, którzy z poczuciem winy przepraszają za swoje istnienie jako Polaków i gotowi są ustąpić grzecznie miano „Polski” choćby na rzecz „Polsko-Judei”.<sup>24</sup>

Abramowski mógł tak napisać w roku 1914 nie budząc niczyjego zdziwienia, bowiem dyskurs nacjonalistyczny bardzo często, niejako „naturalnie”, splatał się

<sup>24</sup> E. Abramowski *Pomniejszychyciele Ojczyzny*, w: tegoż *Pisma publicystyczne w sprawach robotniczych i chłopskich*, oprac. K. Krzeczkowski, Warszawa 1938, s. 276 (prwd. „Kurier Warszawski” 1914 nr 85-86).

językiem antysemitycznym. Był to także – jak pokazywaliśmy – przypadek Dąbrowskiej. Ukształtowany w czasach jej młodości sposób myślenia o polskiej tożsamości i polskich Żydach przycichł w latach 20. i 30. pod wpływem brutalnej fali europejskiego i miejscowego antysemityzmu, ale nigdy nie zniknął z pola widzenia. Dla Dąbrowskiej obowiązki państwa polskiego wobec wszystkich obywateli, także wobec mniejszości narodowych, to jedno; a przekonanie, że jest jakiś prawdziwy, czysty rdzeń polskiej kultury utożsamiony z idiomem ludowości, gminności, chłopskości – to sprawa równie ważna.

Tym trzecim przemilczanym fundamentem publicystyki Dąbrowskiej nie jest więc, jak pisał Drewnowski, po prostu tematyka chłopska, ale owiany narodową gorączką początku XX wieku mit kultury ludowej (narodowej) jako zaczarowanej królowej. I wszelkie konsekwencje tego sposobu myślenia.

## Lidia BURSKA

### „Pokolenie” – co to jest i jak używać?

Pojęcia oraz metody stawiania i rozwiązywania problemów dziedziczy się tak długo, jak długo w otaczającej rzeczywistości nie zjawia się nic, co burzyłoby spokojny rytm przekazywania tego dziedzictwa. Niby o tym wiemy i powinniśmy być przygotowani na niespodziewane obroty czasu. A jednak, gdy to właśnie nas oświadcza taka niespodzianka zaskakuje, czujemy się nieswojo i szukamy ratunku. Mnie się to przydarzyło, gdy zastanawiając się nad przemianami w naszej kulturze po roku 1968, musiałam zmierzyć się z funkcjonującą u nas od lat koncepcją pokoleń, przejętą w spadku po Kazimierzu Wyce.

Choć ogłoszona dopiero w 1963 roku w książce *Modernizm polski*, koncepcja ta została sformułowana, jak wiadomo, w latach 30., gdy autor przygotowywał swą rozprawę doktorską. Lat trochę upłynęło i czasy się odmieniły, lecz młodzi badacze albo z wiernością kopiowali stanowisko Kazimierza Wyki (jak Małgorzata Szulc-Packalen w rozprawie o pokoleniu '68), albo rozpychając nieco zastane ramy, usiłowali, mimo odczuwanej niewygodności, jakoś wymościć sobie miejsce wewnątrz nich (jak Paweł Rodak w książce o pokoleniu wojennym czy Danuta Zawadzka w pracy o „pokoleniu kłęski 1812 roku”). Nie czuję się uprawniona, by mówić w imieniu tych, którym było niewygodnie w odziedziczonym schemacie generacyjnym, więc zapytam tylko we własnym interesie: czy koncepcja Wyki może być jeszcze dzisiaj użyteczna?

Aby na to odpowiedzieć, trzeba wrócić do starego pytania o biologiczną i duchową witalność młodości, która sprawia, że co pewien czas odmienia się postać świata. Bo tak właśnie – pomiędzy biologią i psychologią dojrzewających jednostek, ich wielką twórczą potencją a społecznym doświadczeniem historii – widział problem Kazimierz Wyka. Stawiał zaś ten problem według wzoru dziedziczonego po niemieckich badaczach, spadkobiercach Leopolda Rankego lub Wilhelma Diltheya, a wzór ten uzupełniał (jak sądzę, nieco sztucznie) o socjologiczną perspek-

tywę (nowość lat 30.) Karla Mannheima. Ponieważ mam wątpliwości, czy można dziś stosować z całym dobrodziejstwem inwentarza koncepcję Wyki, zacznę może od spisu owego inwentarza.

Pytam zatem najpierw o intrygującą badaczy witalną siłę młodości, zdolnej odmieniać oblicze świata. Pisał o niej podniosłe Leopold Ranke, wspominając wschodzącą generację, której reformatorskie idee zdobywały na początku XVI wieku Europę i radykalnie zmieniały nie tylko europejską historię. Pisał o niej także Wilhelm Dilthey, gdy badając impulsy intelektualne przepływające wśród młodych niemieckich romantyków odkrywał takie „zależności w obrębie ducha”, które świadczyły nie tylko o wspólnej, pokoleniowej wrażliwości i emocjonalności młodych ludzi, ale także o nowej jakości ideowej, rewoltującej na przełomie XVIII i XIX stulecia całą niemiecką (i nie tylko niemiecką) kulturę.

Kazimierz Wyka obserwujący w swoich czasach nadużywanie i spopolitowanie terminu „pokolenie” przestrzegał, aby dobrze odróżniać wspólnotę „młodości literackiej”, będącą dogodnym sposobem na sukces, od rzeczywiście twórczych generacji. I choć dostrzegał wielkie zasoby inwencji w każdym roczniku młodych ludzi, to za twórcze pokolenia uważał, jak wymienieni autorzy niemieccy, tylko te, które świadome swej „słuszności humanistycznej” walczą o uznanie własnych „doniosłych treści duchowych” i odnoszą w tej walce sukces, to znaczący narzucają swoje wyobrażenia i symbole całej wspólnoty.

Zatem twórcze są te generacje, które odnawiają kulturę, odżywiają ją swym młodym duchem, dają jej zapal nowych idei, wartości. W takim ujęciu, nazywanym przez Wykę humanistycznym, nowość, którą oferują młodzi wstępujący w życie ludzie, musi być nie tylko swoista, wyjątkowa, ale także przełomowa, wraz z nią musi się odmieniać sposób percepcji świata, epoka zyskiwać pewien szczególnie, niepowtarzalny charakter, a „ster historii” zwykle wskazywać odchylenie od dotychczas obranego kierunku.

Oznacza to, że nie każde pokolenie biologiczne osiąga rangę pokolenia historycznego, nie każde odciska się w zbiorowej pamięci czy legendzie. Wyka pisał:

w każdym właściwie roczniku młodych drzemią możliwości przemian, ale tylko w wybranym roczniku sytuacja ideowa epoki podsuwa materia przemian. Tylko wybrane roczniki trafiają na moment wyczerpywania się, osłabnięcia mijającej sytuacji, wzrostu tęsknot za nowością. Co jaki czas możliwości drzące w młodych zostają uaktywnione i przemienione na wartości ideowe, niepowtarzalne, tego nigdy nie da się przewidzieć.<sup>1</sup>

Jeszcze dobitniej niż Wyka wyraził tę myśl Jan Garewicz, twierdząc autorytatywnie:

Nie każdemu jest dana przynależność do „pokolenia”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> K. Wyka *Pokolenia literackie*, Kraków 1989, s. 74.

<sup>2</sup> J. Garewicz *Pokolenie jako kategoria socjo-filozoficzna*, w: *Na krzyżach epoki. Rozwój duchowy i działanie człowieka*, red. J. Rudniański, K. Murawski, Warszawa 1985, s. 142.

Naturalnie, rozumiał przez tę przynależność nasycenie biografii ważnymi, przełomowymi zdarzeniami historycznymi, związaną jej z „duchem czasu”.

Ów moment czasu, wymieniany jako istotny w konstytuowaniu się generacji, świadczy o tym, że za jej kolebkę uważa się historię. W tradycji niemieckiej mówi się o wielkich „wstrząsach duchowych”, będących rezultatem „wielkich wydarzeń i przemian”, a pokolenie uznaje się za medium idei, które się z nich rodzą. „Die generation ist eigentlich ein Ausdruck für gewisse im Menschenalter wirksame Ideen” – pisze Leopold Ranke<sup>3</sup>. Ów ścisły związek pomiędzy historią, młodością i nowymi treściami kultury w następnym, XX stuleciu, określony został mianem „przeżycia pokoleniowego”. Po raz pierwszy, jak wiadomo, użył tego pojęcia Julius Petersen<sup>4</sup>, a spopularyzował je u nas Kazimierz Wyka. Dookreślając je Jan Garewicz pisze, że zawiera się w nim „przedsmak końca świata”, zetknięcie się ludzi ze sobą „w warunkach katastrofy”. Te dramatyczne okoliczności, według autora, odsłaniają przed młodymi, chłonnymi umysłami wymiar wartości absolutnych i sprawiają, że przeżycie pokoleniowe staje się ich „inicjacją aksjologiczną” – „zmusza ono wszystkich członków pewnej społeczności do opcji o charakterze moralnym. Jest pierwszym zbiorowym spotkaniem ze złem, a tym samym także z dobrem”<sup>5</sup>. Przeżycie pokoleniowe jest zatem totalne – to piętno, z którym się potem żyje.

W ujęciu tym, niezależnie od różnic dzielących badaczy, pokolenia są swoistymi „wypiętrzeniami” historii, gdyż tylko wówczas, gdy w niej dokonują się istotne przemiany, pojawiają się generacje, które tworzą o nich opowieść i święcie wierzą, że to same dzieje tę opowieść dyktują. Z tym przekonaniem łączy się inne, że pokolenia to konieczny „płodozmian” kultury, tajemnicze miejsce, w którym łączy się *bios* i *logos* – wszak zasiew nowych oryginalnych treści, idei, wyrasta na glebie historii, by potem przez długi czas ożywiać i odżywiać kulturę. Niemieccy romantycy, a także myśliciele z kręgu filozofii życia utrzymywali, że tym ideom i treściom duchowym nadają kształt wybitne jednostki – „tytani ducha”. To dzięki nim generacje mają swoje imiona i pozycję w historii. Hegel określał te jednostki jako *Weltgeschichtliche Individuen*, a rozumiał przez to osobowości, w które wcielał się „duch dziejów” i odsłaniał znaczenie pewnego fragmentu czasu (epoki) w wielkiej całości zwanej historią. Wilhelm Dilthey czy idący w jego ślady Friedrich Gundolf byli co prawda krytykami heglizmu, ale pisząc biografie wybitnych jednostek w istocie dociekali tej samej co Hegel tajemnicy – spotkania wielkich, twórczych osobowości będących wyrazicielami dążeń swych generacji, z czasem dziejowych przemian. Tajemnicy tej nie daje się dyskursywnie wyjawić. Tradycja niemiecka, wywodząca się z romantyzmu, usiłuje ją zawrzeć w mistycznym pojęciu *Völkgeistu*. Z kolei myśliciele z kręgu filozofii życia starają się do niej przybliżyć

<sup>3</sup> L. Ranke *Sämtliche Werke*, Leipzig 1874, t. 33, s. 138.

<sup>4</sup> J. Petersen *Die Literarischen Generation*, w: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin 1930.

<sup>5</sup> J. Garewicz *Pokolenie jako...*, s. 148.

przez biografie wybitnych jednostek, prekursorów wytyczających światu nowe horyzonty.

Dziś trudny do zaakceptowania jest ekskluzywizm takiego ujęcia, przecież zegar biologiczny wszystkim równo odmierza czas od kolebki po grób, natomiast w humanistycznym porządku historii tylko niektóre kolebki i groby zostają w szczególności wyróżnione. Ponieważ przełomy nie są codziennym chlebem historii, przeto generacje, które nie mogą go spożywać, nie zaszczycone mianem twórczych, znikają po prostu w mierzwie zdarzeń, skazane przez historyków na bezmienność. W buncie przeciw takiemu rozumowaniu objawia się dziś nie tylko nasz żarliwy egalitaryzm, ale i niechęć do narracji linearnych, sterylnie esencjalnych oraz sympatia do rozmaitych zapomnianych języków, niedokończonych wątków, zmarnowanych historycznych szans.

Przyznajmy bez hipokryzji: o istnieniu bądź nieistnieniu twórczej młodości, o tym czy pokolenia są tylko biologiczne, czy także historyczne, decydują nie jakieś tajemnicze koincydencje czasu i osobowości, lecz reguły opowieści, wytwarzające zbiorową pamięć i wiedzę o rzeczywistości. Problem generacji historycznych, pozostających w długiej pamięci kultury, zrodził się razem z nowoczesnością i jej opowieścią o świecie, wyczuloną na różnicę, spór, walkę, dialektykę trwania i zmiany. Niekwestionowaną bohaterką tej opowieści była historia – sfera (jak ją wówczas rozumiano) stale dokonującego się ruchu wprzód, postępu cywilizacyjnego, którego prawa należało poznawać, opisywać, objaśniać. Opowieść, która ogarniała cały proces i tłumaczyła wszystko, nazwana została przez zirytowanego jej pychą Jeana-François Lyotarda „wielką narracją”. Wszystko to jest już doskonale znane, więc tylko w wielkim skrócie przypominam.

Wchodzące w życie pokolenia reprezentują w wielkiej narracji „zmianę warty”, są metaforą twórczej różnicy, demonstracyjnej nowości, lecz może przede wszystkim sygnałem oznajmiającym, jak ustawiony jest ster procesu dziejowego – bo przecież nowość, choć jest odnową, ulepszonym dalszym ciągiem tego, co trwa, jednocześnie jest także zaprzeczeniem, możliwością zmiany kierunku. „Teraźniejszość, która rozumie siebie w horyzoncie nowych czasów jako aktualnie czasy najnowsze, musi odtwarzać akt zerwania, oddzielający nowe czasy od przeszłości, jako c i a g ł ą o d n o w ę” – rekapitułuje ten styl myślenia Jürgen Habermas<sup>6</sup>.

Ponieważ „ciągła odnowa” nie dokonuje się w naturalnym rytmie wymiany pokoleniowej, przeto generacje historyczne, uznane za kolebkę lub (rzadziej) grób pewnych długotrwałych formacji, zjawiają się w wielkiej opowieści zgodnie z rytmią przełomowych zdarzeń, by dokumentować jedynie przejście – konflikt „dawnego” i „nowego”, walkę o „refleksyjne uobecnienie własnego stanowiska w horyzoncie całej historii”<sup>7</sup>. Czas przełomowych zdarzeń, choć nazywamy go „historycznym”, jest więc w istocie konwencjonalnym porządkiem narracji. Ważne daty

<sup>6</sup> J. Habermas *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przekł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000, s. 15.

<sup>7</sup> Tamże, s. 14.

wiążą go nie tyle z rzeczywistą historią, ile z symbolicznymi momentami opowieści: jej początkiem lub końcem. Jest to zatem czas bardziej rytualny niż realny. Paradoksalnie rzeczywisty czas ciągłych przemian życia i wymiany pokoleń pomija się zwykle w wielkiej opowieści jako „bezczasowe” trwanie.

Za pierwszą zrewoltowaną młodzież inicjującą spór pokoleń w obronie własnych „treści duchowych” uznaje się romantyków. Lecz podkreślam raz jeszcze, aby możliwa była kariera tego pierwszego „pokolenia historycznego”, to wpiery musiała zostać doceniona ranga samej historii – domeny nieustającego procesu, w toku którego ujawnia się ostateczny cel przemian i wielki sens dziejów. Musiał także zostać dostrzeżony i doceniony człowiek jako ich podmiot i główny protagonista. Wreszcie te zmiany musiały zaowocować nowym słownikiem. A ten tworzył się co najmniej od początku XVIII wieku, od czasu słynnej *querelle des anciens et des modernes* we Francji. Francuski spór „starożytników” z „nowożytnikami” wyprzedził, a może i prefigurował wszystkie późniejsze głośnie walki „starych” i „młodych”. Słownik tej nowej opowieści o świecie ostatecznie ukształtował się pod wpływem Heglowskiej filozofii: krytycznej, dialektycznej, aktywistycznej, doceniającej znaczenie konfliktów i z euforią witającej każde „nowe czasy” jako ważny moment odnowy – i kolejny akt ujawniania się ostatecznego celu. Młody Hegel domagał się od herosów wielkiej opowieści rewindykacji „przynajmniej teoretycznej, skarbów wyprzedanych niebu jako własności należącej do ludzi”, a zaczepnym pytaniem – która epoka będzie mieć siłę, by skorzystać z tego prawa i wejść w ich posiadanie? – wytyczał kolejnym nadchodzącym generacjom wspólne, dalekosiężne zadanie: wyzwolenie człowieka<sup>8</sup>.

Wielokrotnie to podkreślam, ponieważ uważam, że w koncepcji pokolenia nazwanego przez Wykę „humanistycznym”, ta właśnie tradycja myślenia, ten słownik – oczywiście ulegające z czasem przeobrażeniom, poddane krytyce a nawet poważnie kwestionowane – są obecne. Pokolenie jest tu intelektualnym fetyszem, manifestuje się w nim fascynacja nie tyle samą młodością, co „fatalną siłą” historii – domeną ludzkiej wolności i twórczości, ale zarazem obszarem alienacji i opresji. Nie jest rzeczą przypadku, że terminem tym posługują się przede wszystkim ci badacze, dla których inicjacja kulturalna oznaczała osvajanie świata według matrycy wielkich opowieści i którzy – w pewnej mierze z tego właśnie powodu (obok osobistych doświadczeń) – widzieli życie jako domenę nie całkiem własną, przytłoczoną zdarzeniami, co jakiś czas ulegającą całopaleniu w historii, by potem odradzać się z popiołów.

Nie uważam, że generacje to tylko „załączniki” do przełomowych zdarzeń – taka opowieść o pokoleniach chce nas uwieść wyobrażeniem jakiejś jednolitej całości społecznej, może nawet ludzkości, w której kumulują się zbiorowe doświadczenia i którą od czasu do czasu wstrząsa oczyszczający konflikt „starych” i „młodych”. A potem następuje uspokojenie i ułożenie na nowo rozsypanych fragmen-

<sup>8</sup> G.F. Hegel *Pozytywność religii chrześcijańskiej*, w: *Pisma wczesne z filozofii religii*, przekł. G. Sowiński, Kraków, 1999, s. 252.



tów. Temu procesowi rozpadu i nowego porządkowania towarzyszy zwykle kojąca świadomość, że całość istnieje jako imperatyw ludzkiego poznania i dążenia do sensu. I dlatego po każdym konflikcie nie tylko można, ale wręcz trzeba ją odbudowywać. W odbudowie zaś pomocne bywa pojęcie „pokolenie”, bo dzięki niemu „humanistyczną słusnością” niewielkiej grupy okazuje się w końcu ożywcza racją całej zbiorowości oczekującej odnowy i dalszego ciągu. Lecz przecież po każdym wielkim konflikcie czy przełomie pozostaje coraz mniej całości, mimo że wszyscy ofiarnie angażują się w jej odbudowę. W końcu kurczy się do tego stopnia, że trzeba szukać ratunku w nowej opowieści.

Myślę więc, że należy z ostrożnością podchodzić do koncepcji pokolenia, określonej przez Wykę mianem „humanistycznej”, zwłaszcza do tak radykalnych sformułowań, jak cytowane zdanie Garewicza, że pokoleniowość przytrafia się tylko niektórym, że jest „jak burza w przyrodzie” niecodziennym i niespodziewanym „wylądowaniem” historii. Już zresztą Kazimierz Wyka uznawał tę koncepcję za niewystarczającą, choć niezwykle inspirującą, i poszukiwał dla niej dopełnienia w socjologii, między innymi w propozycji Karla Mannheima.

Wszakże obu tych ujęć nie da się bezkolizyjnie pogodzić, jeśli każde brać z dobrodziejstwem inwentarza. Wykę nie interesuje jednak całe dobrodziejstwo inwentarza, a tylko to, co w obu stylach myślenia jest nieantagonistyczne i sprzyja stosowaniu pojęcia „pokolenie” jako kategorii opisowej, a może raczej „operacyjnej”, możliwej do wykorzystania w każdym historycznym kontekście. Ale to nie w pełni się udaje i posługując się tą kategorią, badacz stosuje dość znamienne dystrybucję sensów. Używa jej w znaczeniu humanistycznym zwykle wtedy, gdy mówi o duchowości – o rewoltującej, twórczej sile młodości czy o „niezmienności pewnych zasadniczych kształtów duszy”, odróżniającej od siebie kolejne generacje historyczne. Natomiast opis socjologiczny jest mu przydatny przede wszystkim wówczas, gdy przedstawia strategię i socjotechnikę pokolenia, sposoby instalowania się w zbiorowej pamięci. Wydaje się, że dzięki takiej rozdzielczości znaczeń koncepcje Diltheya i Mannheima nie wchodzi z sobą w konflikt. Ale to pozór tylko – w istocie przecież słowniki obu niemieckich myślicieli odsyłają do radykalnie różnych wyobrażeń o rzeczywistości społecznej, której częścią jest kultura.

Otóż mówić o duchu kultury jak spadkobiercy tradycji *Geistundwissenschaften* znaczy co innego niż mówić językiem socjologów o społecznym wytwarzaniu rzeczywistości (czyli potocznej wiedzy o niej). Mistyczny duch narodu, uwielbiony przez romantyków, nie rozpozna siebie w analizach demokratycznego społeczeństwa, którego obywatele dokonują wyborów na rynku konkurujących idei. Wyjątkowy charakter pokolenia „humanistycznego”, w którym jednoczy się w tajemniczy sposób czas, miejsce i wielki człowiek jest nie do pogodzenia z opisem rutynowych raczej niż wyjątkowych procesów socjalizacji. Podobnie jak irracjonalne impulsy charyzmatycznych jednostek są nieporównywalne z irracjonalnymi podstawami naszej przyziemnie racjonalnej wiedzy o świecie. A już podejrzewanie „gigantów ducha” o fałszywą świadomość, będącą nieuchronnym złudzeniem czasu, wydaje się gigantycznym nietaktem po prostu.

Każdy z tych słowników oferuje, jak widać, inne wyobrażenie rzeczywistości społecznej. Można by powiedzieć, że wizja Diltheya jest nieodłączna od społeczeństwa z wyraźnie określoną i dominującą w kulturze elitą intelektualną – nieliczną i ekskluzywną, będącą arystokracją ducha. Intelektualiści uznawali wówczas działalność w sferze symbolicznej za swój wyłączny przywilej i rzeczywistość tę aktywność można byłoby, jak pisze Mannheim – „uważać za prywatne zajęcie tej grupy, gdyby nie to, że wraz z postępami demokratyzacji do politycznej i filozoficznej dyskusji włączyły się wszystkie warstwy”<sup>9</sup>.

Autor *Ideologii i utopii* oraz jego następcy opisywali procesy wytwarzania zbiorowej wiedzy w takich właśnie społeczeństwach, w których kwestionuje się dominującą pozycję dawnych elit, podważa wiarygodność ich wyobrażeń o świecie oraz prawomocność pojęć i definicji. Gdy kultura staje się rynkiem demokratycznie dostępnym dla wszystkich, pojawiają się na nim ludzie nowi – intelektualiści do wynajęcia, rywalizujący o względy publiczności. Konkuruje ze sobą także treści, idee, wartości, coraz częściej nazywane „produkcją intelektualną” i zrównywane z innymi rodzajami wytwórczości. Kiedy zaś zaczynają współzawodniczyć różne style myślenia czy przeżywania, wówczas role zarezerwowane niegdyś dla wybitnych jednostek przejmują najczęściej idole rynku – okupujący masową wyobraźnię politycy, pisarze, artyści obok milionerów, piosenkarzy czy bokserów.

Zjawisko to wielokrotnie i na różne sposoby zostało już opisane i nie ma powodu powtarzać powszechnie znanych opinii na temat demokratyzującej się kultury, jej unifikacji czy trywializacji. Jeśli przypominam o tym, to dlatego, by zwrócić uwagę, że w tak różnie zakreślonych ramach społecznych pojawić się musi, siłą rzeczy, inne wyobrażenie generacji oraz ich historio- i kulturotwórczej roli. Zresztą sama ta rola to także ważny temat do przemyślenia. Jak ją teraz definiować, gdy występują w niej – zamiast przeklętych artystów lub charyzmatycznych proroków – „kultowi” twórcy pop-kultury. Czy możemy bez uczucia niewspółmierności pojęć i rzeczy mówić jeszcze słowami Diltheya i Wyki, że ci bohaterowie kolorowej prasy i naszych czasów ucieleśniają bunt w imię „humanistycznej słusności”? Jaka to słusność? Co ona dziś oznacza? Czy nie poczujemy zażenowania, gdy będziemy poszukiwać związków między „istotnymi duchowymi treściami” pokolenia a popularnym komiksem filmowym dla masowej widowni, w którym to pokolenie zobaczyło i uwielbiło swój wizerunek?

Aby uniknąć takiej dysproporcji słów i rzeczy, nie wystarczy stylistyczna kosmetyka, zastąpienie staroświeckich pojęć współczesnymi odpowiednikami. Nie można przecież szukać odpowiedników dla rzeczywistości nieistniejącej. A przecież tej skonceptualizowanej przez Kazimierza Wykę od dawna już nie ma. Jego koncepcja, ów szczególny *mix* treści humanistycznych i opisu socjologicznego – przemyślany i sformułowany w latach 30. – nie oddaje już naszych dzisiejszych wyobrażeń o pokoleniu i jego roli w kulturze. Mam na myśli nie tylko generacje

<sup>9</sup> K. Mannheim *Ideologia i utopia*, przeł. J. Miziński, Lublin 1992, s. 27.

wchodzące w życie w drugiej połowie XX wieku, ale i te znacznie wcześniejsze, także te, o których pisał sam autor *Pokoleń literackich*, a które my widzimy już inaczej, no bo wiele rzeczy widzimy już nie tak, jak jeszcze widział je Wyka.

Gdy przygotowywał rozprawę doktorską o modernizmie, nie „rozpoznawał” jeszcze – i „rozpoznać” przecież nie mógł, ograniczony perspektywą własnego czasu – ani szczególnego charakteru demokratyzującej się kultury, w której rywalizują różne „fikcje”, „przedstawienia”, ani problematycznego statusu wartości w takiej kulturze nieustającego spektaklu, ani specyficznej roli twórcy (czy raczej „wytwórcy”), ani zaniku historyczności – by nie powiedzieć – rzeczywistości życia. Nie mógł także widzieć pokolenia w innym, nowym kontekście kultury, kiedy to wyczerpuje się zaufanie do starej opowieści totalnej, jej prawodawców i strażników – do których niewątpliwie sam siebie zaliczał.

Czy będąca – sztucznie włączonym i słabo wykorzystanym – elementem koncepcji Wyki nowatorska w latach 30. socjologia Karla Mannheima umożliwiłaby badaczowi lepsze rozeznanie w zmieniającym się czasie, gdyby zechciał poświęcić jej więcej uwagi? Trudno odpowiadać za autora, który z jakichś powodów nie dość czerpał z dostrzeżonej przez siebie możliwości badawczej. Nie wypada też po latach podpowiadać mu lepszych rozwiązań, tym bardziej, że dziś propozycja Mannheima wydaje się ciekawa raczej jako impuls, kierunek myślenia niż gotowy wzorzec do wykorzystania.

Z pewnością jednak wielką jej zaletą jest położenie nacisku na cechy różnicujące, uwydatniające odmienności nie tylko między generacjami, ale przede wszystkim wewnątrz nich, w pokoleniowej synchronii. Techniczna, „operacyjna” nazwa „związek pokoleniowy” (*Generationszusammenhang*) dobrze oddaje niejednorodność i luźny, relacyjny charakter więzi między licznymi grupami wewnątrz tego związku. Grupy te, niewielkie i bardziej spójne, złączone wspólnymi ideami i dążeniami, Mannheim nazywa „jednościami pokoleniowymi” (*Generationseinheiten*). Różnią się one między sobą, nieraz radykalnie, postawami i sposobami reakcji na to, co wspólne wszystkim – a wspólne, historycznie określone, jest „położenie pokolenia” w czasie (*Generationslagerung*). Związek generacyjny między niewielkimi grupami rówieśników możliwy jest dlatego – podkreśla badacz – „że walcząc określają się wzajemnie”<sup>10</sup>.

Znamienne jest określanie niepowtarzalnego, historycznego charakteru pokolenia przez jego położenie w czasie – niezależne od woli, zdeterminowane samym tylko faktem narodzin. Jest ono źródłem podświadomych wspólnych emocji, podobnych sposobów mówienia i myślenia, słowem – wiedzy przedrefleksyjnej, z której wyłania się potem (w sporze, rywalizacji idei) zbiorowa świadomość pokolenia. Ten aspekt generacyjnej przynależności porównuje niemiecki socjolog do położenia klasowego, którego także się nie wybiera.

<sup>10</sup> K. Mannheim *Das Problem der Generationen*, w: *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie*, Köln 1928. Polskie tłumaczenia kategorii Mannheima podają za Kazimierzem Wyką, gdyż w tej właśnie postaci utrwaliły się wśród polskich badaczy literatury.

Polski socjolog, Józef Chałasiński, autor pracy *Młode pokolenie chłopów*, wyróżnik generacyjny stosuje razem z klasowym<sup>11</sup>. W jego ujęciu klasowość staje się szczególnie diachronią – być młodym chłopem to nie tylko zajmować określone miejsce w społeczeństwie tu i teraz, nie tylko być współcześnie „młodym” w konflikcie ze „starymi”, ale być jednocześnie „młodym” i „młodym chłopem” w sporze ze „starymi” i „starym chłopstwem”, ujawniać w pewnej pokoleniowej synchronii głębię czasu – własną historię i tradycję odmienne od historii i tradycji innych klas czy grup społecznych. Książka Chałasińskiego rodzi pokusę, aby rozbijać ujednoczoną wspólnotę metrykalnych rówieśników na wiele niesynchronicznych względem siebie wspólnot określonych tyleż przez jednoczące „położenie w czasie” i emocje pokoleniowe, co przez specyficzną historię klas, warstw, formacji duchowych itp., do których się przynależą.

Podobnego odkrycia dokonał Leon Kruczkowski w powieści z 1932 roku – *Kordian i cham*. Poddał tu dość brutalnej rewizji powstanie listopadowe i wojnę z Rosją. Zaś rezultatem tego było, między innymi, zakwestionowanie podręcznikowej wiedzy, przedstawiającej „dni krwi i chwały” jako przeżycie pokoleniowe polskich romantyków. Pisarz rozwarstwił to przeżycie na dwa radykalnie różne i niedające się zsynchronizować doświadczenia historii, przedstawione w tytułowych metaforach romantycznego, inteligentkiego „Kordiana” i plebejskiego, nieromantycznego (jeśli nie zgoła antyromantycznego) „chama”. Kilka lat później Kruczkowski raz jeszcze powrócił do problemu pokolenia w artykule pod znaczącym tytułem *Wzdłuż nie w poprzek dziejów*<sup>12</sup>. Potwierdzał tutaj i pogłębiał pogląd wyrażony wcześniej w powieści – przypominał, że konflikty narodowe czy społeczne przekraczają okres życia jednego pokolenia, przebiegają „wzdłuż” epok historycznych i odciskają się w każdej generacji. Ten artykuł podobnie, jak prace Chałasińskiego znany był Wyce, lecz intelektualnie przezeń nie został spożytkowany, co może świadczyć o tym, że „opcja” humanistyczna, którą badacz obrał w swej koncepcji pokoleń, była po prostu najbliższą mu tradycją duchową, której nie mógł porzucić, jakkolwiek dostrzegał już jej ograniczenia.

Warto zwrócić uwagę na odmiennie rozumienie świadomości generacyjnej niezależnie od tego, czy pojawia się ona w opisie badacza jako „przepracowane” wspólne wysiłkiem młodych impulsy duchowe, spowodowane „wstrząsem” dziejowym (tak jest w koncepcji Diltheya i Wyki) czy też – jak u Mannheima – jako ograniczony ramami „położenia generacyjnego” szczególny, w znacznej mierze podświadomy sposób emocjonalnego reagowania, myślenia, angażowania się w procesy historycznych przemian. W pierwszym ujęciu akcentowana jest, jak już parokrotnie podkreślałam, radykalna odmiennność doświadczenia historycznego, z którą idzie w parze przełomowa „humanistyczna słusność” nowych treści, manifestowanych przez młodych ludzi. A słusność owa, co też już zostało powiedziane, jest

<sup>11</sup> J. Chałasiński *Młode pokolenie chłopów*, Warszawa 1938.

<sup>12</sup> L. Kruczkowski *Wzdłuż nie w poprzek dziejów*, w: *W klimacie dyktatury*, Kraków 1938.

zarówno rewitalizacją kultury, jak i sposobem popychania historii do przodu, nadawania jej kierunku.

Natomiast w koncepcji Mannheim'a „słuszność” jest względna, uwikłana w relację z przestrzenią społeczną, w której się pojawia, jest złudzeniem punktu widzenia, perspektywą, jest ideologią czy też fałszywą świadomością (w sensie opisowym, jaki temu Marksowskiemu demaskującemu terminowi nadał autor *Ideologii i utopii*). Radykalizm „słusznych” nowych treści jest osłabiony przez kontekst tego, co w historii długo trwa – „pokolenia duchowe, jedności pokoleniowe można ustalić i policzyć jedynie wewnątrz określonych prądów. *Entelechie* prądów wyprzedzają entelechie pokoleń”<sup>13</sup>. W „Ideologii i utopii” pada sugestywne stwierdzenie, że ludzie uczestniczą w dalszym ciągu myślenia o tym, o czym już inni przed nimi myśleli. „Patrząc bowiem z punktu widzenia socjologii nie można na dłuższą metę uzależniać wyłaniania się i rozwiązywania jakiegoś problemu jedynie od pojawienia się wybitnych jednostek i ich talentów – ale od kształtu i stopnia dojrzałości kontekstu, w jakim pewien szczególnie problem się nasuwa”<sup>14</sup>. Zatem długotrwałe struktury myślenia, światopoglądy, prądy artystyczne, ideologie polityczne, formacje duchowe lub formacje klasowe to szerokie ramy, diachronie, w których zjawiają się nowe pokolenia i nowe treści. Te diachronie interweniują w synchroniczną pokoleniową świadomość i różnicują jej manifestacje.

Ta wiedza jest od dawna przyswojona przez badaczy analizujących społeczne konteksty idei. W tym duchu zostały napisane przecież *Rodowody niepokornych* Bohdana Cywińskiego, książka ukazująca ideowo i ideologicznie zróżnicowane – właśnie z powodu odmiennych genealogii duchowych, intelektualnych – pokolenie, które przygotowało fundamenty pod niepodległość w Polsce i wytyczyło na długo linie późniejszych sporów i podziałów politycznych (i światopoglądowych). W podobny sposób Andrzej Mencwel przedstawia zmiany stylów myślenia i „postaw praktycznych” w kilku kolejnych generacjach inteligencji, określającej się jako postępowca czy lewicowca – w pracach *Etos lewicowy* oraz *Przedwiośnie czy potop*.

W opisach, w których nowe treści pojawiają się w szerokim horyzoncie czasu i w relacji do obszerniejszego społecznego kontekstu, słabnie charyzmatyczność pokolenia i fatalizm historii. Generacja objawia się wówczas w łagodniejszej postaci jako – powtarza Maria Ossowska za niemieckim badaczem H. Schelskym –

grupa ludzi o pewnych wspólnych postawach i wspólnej hierarchii wartości. Te postawy i hierarchie przypisuje się wspólnym doniosłym doświadczeniom, które przyczynić się miały do takiego, a nie innego ukształtowania osobowości.

Ostrożny sąd autorki jest wstępem do heretyckiej (z punktu widzenia Wyki) konkluzji:

<sup>13</sup> K. Mannheim *Das Problem...*, s. 321, (tłum. cyt. za: K. Wyka *Pokolenia...*, s. 43.

<sup>14</sup> K. Mannheim *Ideologia i utopia*, przeł. J. Miziński, Lublin 1992, s. 89.

Wspólne postawy to fakt, który w tych wypadkach przede wszystkim uderza przy wyodrębnianiu jakiegoś pokolenia, zaś przybliżone ramy historyczne zdają się być zakreślone później, tak by objąć owe wydarzenia historyczne, które miały uwarunkować owe wspólności kulturowe.<sup>15</sup>

Choć Maria Ossowska nie wspomina w swoim artykule koncepcji Kazimierza Wyki, zapewne jeszcze wówczas jej nieznaną, to tę konkluzję można potraktować jak ładunek wybuchowy podłożony pod absolutyzowane przez badacza „przeżycie generacyjne”, będące – jak twierdzi – „ośrodkiem krystalizacyjnym” zbiorowej świadomości rówieśników. Wypowiedź autorki sugeruje, że jest ono tylko konstrukcją intelektualną, uzasadniającą istnienie pokoleniowej wspólnoty.

Sposób rozumowania Kazimierza Wyki zostaje zatem odwrócony – historia (rozumiana jako świadome przeżywanie tego, co się zdarza) nie jest kolebką generacji, zjawia się później niż spontaniczna zbiorowa reakcja na wydarzenia i jest artefaktem, kreacją. Konceptualizacja wyjątkowego doświadczenia dziejowego może być dziełem zdystansowanego badacza, opisującego generację „od zewnątrz” (Wyka mówi wówczas o „pokoleniu hipotetycznym”), ale także pokoleniowego lidera czy stratega, kreującego wyrazisty zbiorowy wizerunek rówieśników (wówczas Wyka mówi o „słuszności humanistycznej” świadomego swych dążeń „pokolenia historycznego”). Wszakże w obu wypadkach przeżycie pokoleniowe jest obrazem, wyobrażeniem nie zaś kompleksem działających z zewnątrz bodźców. Nie znaczy to oczywiście, że bodźce takie nie działają – chodzi jedynie o to, jak je uwzględnić w opisie analitycznym, o to, jak ukonstytuować „pokolenie” jako problem czy model badawczy. W wypowiedziach Kazimierza Wyki są sygnały, świadczące o tym, że autor zdawał sobie doskonale sprawę z wzajemnych skomplikowanych zależności pomiędzy przeżyciem a świadomością generacyjną, ale gdy „modelował” badane przez siebie pokolenia (romantyczne lub modernistyczne), te zależności stawały się nagle jasne i jednostronne (świadomość pojawiała się jako „odpowiedź” na przeżycie generacyjne, na historię).

Jak dowodzi niedawno wydana książka Pawła Rodaka *Wizje kultury pokolenia wojennego*<sup>16</sup>, koncepcja Wyki budzi obecnie wątpliwości, których rezultatem są opinie podobne do „heretyckiej” konkluzji Marii Ossowskiej. Rodak, pisząc o wzajemnych relacjach przeżycia pokoleniowego i pokoleniowej świadomości, zastanawia się, czy przeżycie owo to tylko bodźce emocjonalne, intelektualne, wywołane przez wstrząsy dziejowe, czy też doświadczenie już jakoś „przepracowane”, od razu ujęte w pewną strukturę świadomości zbiorowej. Choć nie rozstrzyga tego jednoznacznym stwierdzeniem, wydaje się, że bliższe jest mu to drugie rozumienie. Świadomość zbiorową widzi jako ciągły ruch, proces, ciąg dalszy lub korektę

<sup>15</sup> M. Ossowska *Koncepcja pokolenia*, „Studia Socjologiczne” 1963 nr 2, s. 49-50. Autorka odnosi się w tym miejscu do pracy: H. Schelsky *Die Skeptische Generation*, Diederichs Verlag, 1958.

<sup>16</sup> P. Rodak *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000.

wcześniejszych sposobów myślenia. Takie ujęcie osłabia absolutyzm przeżycia pokoleniowego i fatalizm samej historii.

W generacji poetów, konspiratorów i żołnierzy Polski Podziemnej wspólna samowiedza rodziła się nie tylko pod presją czasu, ale również – mówi Paweł Rodak – w starciu rywalizujących ze sobą postaw, tradycji intelektualnych, nurtów politycznych, w szerokich ramach formacji inteligenckiej. Te konteksty pozwoliły autorowi mocniej podkreślić inny niż u Wyki wymiar historyczności pokolenia – zamiast etapów dojrzewania zsynchronizowanych z niepowtarzalnym „czasem pogardy”, uwydatnił zanurzenie w „historii myśli”, w diachronii dyskursu, przekraczającego granice epok, a zarazem wyraziście określonego przez konkretne *hic et nunc*. Pawła Rodaka ciekawił, podobnie jak wcześniej Bohdana Cywińskiego czy Andrzeja Mencwela, długi proces przemiany postaw, rozciągnięte w czasie korekty idei – słowem, to wszystko, co się przetaczało „wzdłuż dziejów”, nie zaś tylko to, co nagle się z nich wynurzało razem z wezbraną falą zdarzeń, jakkolwiek to właśnie owa wezbrana fala nadała pokoleniu wojennemu szczególny charakter.

Akcentując taki wymiar historyczności, badacze *volens volens* obligują siebie, aby z większym zainteresowaniem odnosić się do pokoleń pomijanych jako niehistoryczne przez zwolenników koncepcji humanistycznej. W ujęciu socjologicznym wszystkie generacje są „historyczne”, albowiem są częstką ciągle dokonujących się przemian. Wszakże aby uznać ich historyczność, trzeba wprawdzie od wyobrażeń tego, co przełomowe, co w opowieści daje się przedstawić jako ważne ogniwo postępu, początek lub schyłek cyklu dziejowego. Historyczność może mieć przecież znaczenie słabsze, luźniejsze – może być po prostu nieustającym działaniem się, dalszym ciągiem, nierównomiernie nasyconym zdarzeniami przełomowymi czy ekscytującą nowością, ale mimo to zawsze swoistym i niepowtarzalnym. Przecież przełomy nigdy nie są zupełnie przełomowe, na ich chwałę głoszoną przez zwycięskie pokolenia pracują zwykle prekursorzy, zapomniani odkrywcy, kolumbowie, którzy wypuszczali się na nieznane morza przed Krzysztofem Kolumbem.

Zresztą, paradoksalnie, historyczność rozumiana w sposób „mocny”, wiążąca pokolenie z wydarzeniami przełomowymi, wcale nie gwarantuje sukcesu u potomnych. O takim przypadku pisze Danuta Zawadzka w książce *Pokolenie kłęski 1812 roku*. Przedstawia nieoznakowaną dotąd generację literackich „odludków” (Antoniego Malczewskiego, Aleksandra Fredrę, Kazimierza Brodzińskiego), którą zgodnie z koncepcją Wyki klasyfikuje jako „hipotetyczną”, gdyż może wskazać „wyłącznie potencjalny, historycznie niepotwierdzony charakter owych wspólnotowych znamion”<sup>17</sup>. Zarazem jednak gromadzi dowody świadczące o istnieniu intensywnego przeżycia generacyjnego (wojen napoleońskich z katastrofalną wyprawą na Rosję) oraz przedstawia podobne duchowe rezultaty tego przeżycia, objawiające

się w postaci pesymizmu, lęku przed niszczącą siłą dziejów i zwątpieniu w moralną czystość inicjatywy człowieka jako gospodarza historii.

Ciekawa jest ta hipotetyczność „odludków”, istniejących niby osobno, ale też jakby razem, pokoleniowo. Są odrębni, bo są epizodyczni i mniej ważni w tyrtejskiej opowieści romantycznej, napisanej pod dyktando trochę młodszych, zdolniejszych poetów i z pewnością świadomych tego, że „w jedności siła”. Lecz to właśnie ich marginalność w stosunku do głównego nurtu epoki staje się dla badaczki intrygującym tropem, znakiem pewnej ukrytej więzi, wspólnoty, którą postanawia zrekonstruować już w innej niż romantyczna opowieści. Jest to opowieść o zerwanym wątku, „zapomnianym języku” naszej literackiej tradycji. Odsłaniając znaki tego zapomnianego języka, autorka mimowiednie odsłania podejrzaną status „pokolenia hipotetycznego”, a także całej koncepcji „pokoleń humanistycznych”.

Czyż bowiem nazwa „pokolenie hipotetyczne” nie wydaje się poznawczym eufemizmem, rodzajem *political correctness* – jednoczesnym zatajeniem i przyznaniem się do tego, że opowieść pokoleniową piszą tylko generacje zwycięskie, którym się udało zawładnąć zbiorową pamięcią i wyobraźnią, uczynić z własnych treści, idei, wartości macecznik narodowej kultury. Oczywiście można wierzyć jak Jarosław Marek Rymkiewicz, że razem z takim historycznym pokoleniem duch zstępuje w naród, by go już nigdy nie opuścić. Mnie bliższy jest, w tym momencie „rozdwojony w sobie”, Kazimierz Wyka, gdy zastanawia się, dlaczego nie udało się Brodzińskiemu odnieść sukcesu i przyznaje trzeźwo, że zabrakło pokoleniowej strategii, aby narzucić się wspólnocie z własnym przeżyciem przełomowego czasu, zabrakło „kręgu bliskich rówieśników, który umacnia, zaślepia i pozwala wybaczyć niesprawiedliwość i przesadę. Nie zwycięży się bez nich...”<sup>18</sup>.

Książka Zawadzkiej świadczy jednak i o tym, że z czasem wybija godzina sprawiedliwości dla generacji, które są tylko historycznie niepotwierdzoną hipotezą. Gdy „zapomniany język” ich doświadczeń staje się ciekawym tropem dla późnych wnuków, gdy odświeżając działa na ich duchowość, znużoną słuchaniem stale tej samej opowieści zwycięzców, wówczas epizodyczne postaci „odludków” wkraczają do głównego wątku, dekomponując strukturę narracji. To ważny powód, aby wstrzeźmiwie posługiwać się terminem „pokolenie historyczne” – każde może nim stać się i każde może nim przestać być, bo przecież to zmieniające się z czasem potrzeby zbiorowości, określających lub reinterpreterujących swoją tradycję i wspólną tożsamość decydują o tym, komu wybija godzina zapomnienia, a komu dzwoni się na chwałę powrotu.

Podobnie jak praca Pawła Rodaka, książka Danuty Zawadzkiej świadczy o tym, że nie należy absolutyzować przeżycia pokoleniowego, połuzować jego więzi z fatalną siłą historii i otworzyć na obecne, inne doświadczenie pokoleniowości.

Od co najmniej półwiecza generacje prawie depczą sobie po piętach, zjawiają się w coraz szybszym rytmie, nieomal równocześnie z kolejnymi wchodzącymi

<sup>17</sup> D. Zawadzka *Pokolenie kłęski roku 1812. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000, s. 132.

<sup>18</sup> K. Wyka *Pokolenia...*, s. 178.



w życie rocznikami młodych ludzi. Używając języka Mannheima można by o nich powiedzieć, że są to niewielkie jedności pokoleniowe pozbawione ram pokoleniowego związku. Ich cechą znamioną jest brak przeżycia generacyjnego, jeśli przez nie rozumieć wielkie wstrząsy duchowe, będące efektem przełomowych zdarzeń. Z konieczności więc inaczej manifestują swoją tożsamość – przypominają zamknięte, monadyczne subkultury albo rozrzucone plemiona, których nie łączy żadna ściślejsza więź ponadplemienna. Chyba że za taką uznamy ich uderzającą niegeneracyjność, nie mają bowiem wspólnej pokoleniowej świadomości w znaczeniu proponowanym przez Wykę. Może dlatego częściej stają się przedmiotem badań socjologów analizujących postawy, wzorce życia i wartości kolejnych fal młodzieży niż historyków zainteresowanych przełomami i wyczulonych na to, jak zmienia się kierunek procesu dziejowego.

Jak dużą trudność sprawiają naszym historykom generacje pojawiające się po 1945 roku, świadczy kłopot z kontestatorami roku 68, skądinąd manifestującymi bardzo silnie swą pokoleniową odrębność. Przykładem nieporozumienia czy wręcz niezrozumienia jest stanowisko Jana Garewicza, który uważa, że bunt studentek w Europie w 1968 roku wyrosły „na podłożu zdarzeń nie bardzo wytłumaczalnych” i dowodzi:

ówczesne przeżycie pokoleniowe miało charakter sfingowany, nie w tym sensie, by zostało świadomie przez kogoś wywołane, lecz że wyrosło spontanicznie, z potrzeby samego przeżycia pokoleniowego; [...] potrzeba przeżycia poprzedziła zdarzenia, które ją wywołały. Stąd irracjonalność ówczesnych wypadków, przejawiająca się w zbędnym wandalizmie [...] lub w ekscesach seksualnych w okupowanym Odeonie.<sup>19</sup>

(Swoją drogą ciekawe, czy wiążąc „sfingowane przeżycie pokoleniowe” jedynie z paryskim majem, badacz tym samym wyklucza, czy tylko przemilcza możliwość włączenia w to dziwne pojęcie także polskich wydarzeń marcowych?).

Czy jest możliwe, by w tym samym czasie młodzi ludzie na wielkich obszarach globu spontanicznie odczuli potrzebę przeżycia generacyjnego i zaprojektowali sobie takie globalne doświadczenie, które dało ujście ich witalności, czy raczej seksualności, dotąd więzionej w gorsecie mieszczańskiej kultury lub (jak u nas) komunistycznej dyktatury? Czytając wypowiedź Garewicza, chciałoby się mentorskim tonem zawołać: oto do czego zdolny jest umysł uwiedziony przez fetysze przełomowej historii i wielkiej opowieści!

Ta dziwna konkluzja badacza rodzi się przecież z przekonania, że tylko wstrząsy dziejowe mogą „zjadaczy chleba” wyrwać z bezmiennego trwania i uczynić świadomym wspólnych więzi pokoleniem. Czymże bowiem jest „sfingowane” przeżycie, jeśli nie gwałtem zadaniem historii ospałej i bezwydarzeniowej, i zmuszeniem jej do zadawania ciosów, żeby okrzepła pod nimi zbiorowa samowiedza i tożsamość generacji. Jest paradoksem, że autor tak bardzo przywiązany do dziejowych przełomów, inicjujących przemianę świadomości, nie jest w stanie zobaczyć au-

tentycznego fermentu intelektualnego, jaki ujawnił się w roku 1968 i później, podując, że po tej dacie nasz obraz świata – a w konsekwencji i nasz świat – stał się inny. Nie z przyczyny ekscesów w paryskim Odeonie, lecz dla potężnej fali krytyki, rozrachunków i rewizji europejskiego projektu nowoczesności, dla wciąż toczącej się dyskusji nad dręczącym Zachód pytaniem: skąd przyszliśmy i dokąd zmierzamy. Czy te fakty nie zasługują na miano „przełomu”? Czy trzeba innych historycznych „wstrząsów”?

W Polsce rówieśnicy Stanisława Barańczaka posługiwali się strategią pokoleniową, wykorzystując wiedzę uzyskaną na studiach polonistycznych. Zapewne Kazimierzowi Wyce mają wiele do zawdzięczenia. Jego koncepcja może być więc pomocna w opisie tej generacji – wszakże nie jako narzędzie analizy, lecz jeden z elementów wyróżniających pokolenie '68 jako wspólnotę świadomie przez liderów wykreowaną i zorganizowaną do walki o własne racje. Aby jednak uchwycić ich swoistość w kulturze i serio potraktować ich doświadczenie zbiorowe, należy oderwać się od takich pojęć jak „przeżycie pokoleniowe”, „świadomość generacyjna” czy „słuszność humanistyczna”. Nie chodzi nawet o to, by pojęcia te radykalnie dezawuować. Wystarczy tylko ich nie fetyszyzować, pamiętać o tym, że pokolenia bezsprzecznie pozostają faktem biologicznym. Ilekroć zaś opisujemy je inaczej – jako „nośniki” zmiany historycznej – to zawsze dokonujemy podwójnej arbitralnej selekcji: wpiery, gdy upatrujemy sobie generację, którą typujemy jako „historyczną” i potem, gdy generacji tej „odcinamy” młodość od reszty życia.

Co do pokolenia '68 – z dzisiejszej perspektywy mniej ciekawym problemem poznawczym (jakkolwiek wciąż wdzięcznym tematem anegdot) wydaje się Sturm und Drang młodych buntowników, ich przemyślane taktyki instalowania własnych treści w PRL-owskiej kulturze, ich – tak wciąż broniona – lokalność, czyli odmiennność Marca od rewolty zachodnich studentów. Dziś ciekawsze od lokalnych opowieści o pałowanych warszawskich studentach czy płonących paryskich barykadach wydaje się to, co łączy cały ruch na Wschodzie i Zachodzie. Lecz, aby to uchwycić, nie należy zbyt kurczowo trzymać ani legend o przeżyciu generacyjnym ani trwającej z nim w symbiozie świadomości generacyjnej. Niby której? Tej wyrażającej się cytatami, za jakie uważam zachodni trockizm, maoizm czy nasz Barańczakowski „romantyzm dialektyczny”, będące gorączkowym ruchem myśli poszukującej samookreślenia? Czy tej uczestniczącej w szerszym niż ruch pokoleniowy i wciąż nie zakończonym procesie odczarowywania i dekonstruowania idei nowoczesności i awangardy? Dla wielu zresztą ten proces przebiegał równoległe z rewidowaniem legend o własnej młodości na barykadach i odczarowywaniem fetyszy rewolucji.

Tego drugiego procesu nie należy mylić z opisywanym przez Wykę życiem po życiu pokolenia, z sytuacją rozpadu młodzieńczych więzi i późniejszych indywidualnych wyborów dojrzałych już ludzi. Tutaj chodzi o ten sam wysiłek świadomości – można go określić jako diagnozowanie, definiowanie i nazywanie naszego czasu. Nie jest obojętne, czy ulegając legendzie, będziemy kojarzyć ten czas z barykadami, terrorystami, rewolucją seksualną i sloganami w rodzaju „kiedy myślę



o rewolucji, chciałabym się kochać”, czy też spróbujemy ogarnąć cały ciąg zdarzeń od trockizmu do francuskich „nowych filozofów”, od strajków marcowych do „Gazety Wyborczej” i haseł III, a potem IV Rzeczypospolitej, od zachodniego marksizmu po demonstrację chińskich studentów na placu Tiananmen. Ale czy można aż tak bardzo rozciągnąć pojęcie „pokolenia”?

Nie wiem, czy przystałby na to Kazimierz Wyka, natomiast nie byłoby to sprzeczne z poglądem Marii Ossowskiej, która uważała, że granice czasowe pokolenia mogą być płynne, bowiem „wiek nie jest czymś istotnym dla włączenia ludzi do tego czy innego pokolenia. Decyduje o nim przede wszystkim wspólność postaw i wartości”<sup>20</sup>. Hanna Świda-Zięba pisała co prawda o metrykalnych rówieśnikach, ale i ona za ich cechę wyróżniającą uznała nie przeżycie pokoleniowe, lecz fakt, że stanowili wspólnotę osób „posługujących się swoistym dla nich kodem znaczeń i posiadających wspólny horyzont światopoglądowy”<sup>21</sup>. Naturalnie, że ów horyzont światopoglądowy kształtował się w związku z doświadczeniem społecznym i historycznym, ale to nie na nim koncentrowała się uwaga badaczki, lecz na „kodzie znaczeń” – bo tylko za jego pośrednictwem mogła zetknąć się z doświadczeniem pokoleniowym.

A zatem, koncepcję Kazimierza Wyki należałoby odwrócić – nie mówić już o pokoleniu będącym swoistym „pasem transmisyjnym” przemian historycznych, lecz o pokoleniu jako fantomie naszej wiedzy o dziejach, naszym wyobrażeniu o zmianie i różnicy. Bardziej niż „przeżycie pokoleniowe” akcentować wspólny słownik i reguły wytwarzania świata, i ujmować świadomość generacyjną jako pewną konstrukcję, dającą się wywieść z tych reguł i słownika. Czy to oznacza od-rzeczywistnienie pokolenia, uwięzienie w potrzasku języka, wyobrażeń? Przeciwnie, jest to raczej przywrócenie mu rzeczywistości, w jakiej było zawsze, ilekroć o nim mówiliśmy. A czy jest to potrzask – to temat na zupełnie inną opowieść.

---

<sup>20</sup> M. Ossowska *Koncepcja...*, s. 50.

<sup>21</sup> H. Świda-Zięba *Urwany lot. Pokolenie inteligenckiej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiętników z lat 1945-1948*, Kraków 2003.

## Paweł RODAK

### Wojna i zapis (o dziennikach wojennych)

#### Dokument – dziennik – literatura

Na początku zadajmy najprostsze pytanie o źródła (ograniczając je od razu do źródeł pisanych), które są nam pomocne w poznawaniu, badaniu, rozumieniu, wyobrażaniu sobie przeszłości, w tym jej konkretnym fragmencie, jakimi są lata II wojny światowej<sup>1</sup>. Myślę, że można z grubsza wymienić cztery rodzaje takich źródeł:

- dokumenty i archiwalia,
- prasa i pisma ulotne,
- dokumenty osobiste (dzienniki, listy, pamiętniki, wspomnienia, relacje),
- literatura<sup>2</sup>.

Dwa pierwsze typy źródeł są wyraźnie związane z czasem, w którym powstają (lata wojny) i pierwotnie funkcjonują w kontekście tamtych wydarzeń. Teksty te biorą udział nie tyle w interpretowaniu czy opisywaniu wojny, co w jej tworzeniu; są w sposób wyraźny częścią dziejącego się procesu. Ich autorom niedostępna jest

---

<sup>1</sup> Tekst ten jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego na konferencji „Wojna: doświadczenie i zapis”, zorganizowanej przez Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego (Warszawa, 3-5 listopada 2004).

<sup>2</sup> Tę różnorodność źródeł dobrze pokazuje zbiorowe opracowanie *Ludność cywilna w powstaniu warszawskim*, red. Cz. Madajczyk, PiW, Warszawa 1974; t. 1, *Pamiętniki, relacje, zeznania*, wyb. i oprac. M.M. Drozdowski, M. Maniakówna, T. Strzembosz, wstęp. M.M. Drozdowski; t. 2, *Archiwalia*, wyb., wstęp i oprac. M. Getter, A. Janowski; t. 3, *Prasa, druki ulotne i inne publikacje powstańcze*, wybór W. Bartoszewski i L. Dobroszycki, oprac. i wstęp W. Bartoszewski.

wiedza o jego dalszym ciągu. Dwa kolejne typy źródeł mogą powstawać w czasie wojny, ale też wkrótce lub nawet w wiele lat po jej zakończeniu. Tu już często nie mamy „nacisku” wojennego kontekstu (choć oczywiście, co dzieje się bardzo często, możemy mieć do czynienia z wewnętrznym naciskiem traumatycznego doświadczenia, które nie daje się zapomnieć); nie mamy sytuacji zamknięcia w tym, co trwa, a czego końca nie znamy, stąd możliwe jest spojrzenie na wojnę z powojennej już perspektywy, z pozycji ocalonego.

Archiwalia, dokumenty, prasa i pisma ulotne są zwykle wykorzystywane przez badaczy poprzez docieranie do spoczywających w archiwach oryginałów. Oczywiście, czym innym jest istniejący w pojedynczym egzemplarzu rozkaz dowódcy, jedna z kilkudziesięciu czy kilkuset odbitek powielaczowego pisma czy pojedynczy numer gazety o nakładzie idącym w tysiące. Jednak wszystkie one zjawiają się oczom badacza w ich niepowtarzalnej, historycznej materialności. I choć oczywiście mogą być potem przedrukowywane w opasłych zbiorach dokumentów, antologiach czy podręcznikach – w ten sposób docierając do rąk niespecjalistów – to ich podstawowym, by tak rzec, sposobem istnienia jest zapis słowny (rozumiany tu na razie szeroko – jako pismo lub druk, nierzadko w połączeniu z obrazem etc.), zapis stanowiący jednocześnie materialny ślad historii.

Inaczej jest z literaturą. W tym przypadku materialność nie jest tak istotna (choć oczywiście różnice wydań, zwłaszcza gdy w grę wchodzi wydania podziemne czy konspiracyjne, jak również materialne oznaki lektury, etc. mają swoje znaczenie). Słowo literatura jednak nie nosi na sobie zasadniczo materialnego śladu historii, a przynajmniej nie w takim stopniu jak dokumenty i archiwalia (ta właśnie dematerializacja i dekontekstualizacja słowa jest jedną z najistotniejszych cech literatury<sup>3</sup>).

A jak ma się sprawa z dokumentami osobistymi?

Berel Lang w książce *Act and Idea in the Nazi Genocide* (opieram się w tym miejscu na fragmencie drukowanym w „Literaturze na Świecie”) dokonuje ostrego rozróżnienia pomiędzy „pisarstwem historycznym lub dokumentalnym z jednej strony, a figuratywnym i fikcyjnym z drugiej”<sup>4</sup>. Nie podzielam tak zdecydowanego stanowiska w ocenie literatury Holokaustu (a mógłbym to rozszerzyć w ogóle na literaturę wojny i okupacji), jakie zajmuje Lang, który najwyżej ceni literaturę oddaną „ideałom prawdy i realizmu historycznego”<sup>5</sup>. Natomiast jest mi bliskie myślenie poprzez tego rodzaju dominanty, jak dokumentalne i historyczne z jednej strony, a figuratywne i fikcyjne z drugiej. Bowiem, jak brzmi jedna z konkluzji Langa:

<sup>3</sup> Piszę o tym obszerniej w szkicu *Narracja – dziennik – tożsamość. Przesłanki (projektowanej) antropologii literatury*, w: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2004.

<sup>4</sup> B. Lang *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. Anna Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 21.

<sup>5</sup> Tamże, s. 21.

Istnieje [...] różnica pomiędzy przyznaniem, że reprezentacja historyczna stosuje środki narracyjne i figuratywne a potwierdzeniem tezy mocniejszej, głoszącej że dyskurs historyczny, podobnie jak inne gatunki literackie, jest w sposób zasadniczy od tych środków uzależniony. [...] Może być prawdą, że nie istnieją „nagie”, to znaczy występujące bez środków użytych do ich reprezentacji – fakty historyczne; może być również prawdą, że każde pisarstwo (figuratywne i historyczne) powoduje powstanie tego, co nazwalibyśmy tutaj przestrzenią figuratywną. Jednak nie zaprzecza to możliwości reprezentacji pozostającej w bezpośredniej relacji ze swoim przedmiotem – która w praktyce, jeśli nie z założenia, pozostaje bezpośrednia i niezmienna. To właśnie ta możliwość jest punktem węzłowym rozróżnienia między dyskursem historycznym i figuratywnym.<sup>6</sup>

Takie rozróżnienie pozwala dopiero dostrzec dziennik jako gatunek stojący „na granicy dyskursów historycznego i figuratywnego”<sup>7</sup>. Przy czym dyskurs historyczny nie oznacza tu po prostu dyskursu historyków, ale taki dyskurs, w którym następuje bezpośrednio, tzn. osobowe odniesienie do wydarzeń historycznych.

### Dziennik wojenny: praktyka, materialność, tekst

Chciałbym teraz zaproponować spojrzenie na dzienniki wojenne poprzez pryzmat takiej koncepcji dziennika, w której jest on traktowany szerzej niż tylko jako tekst, a mianowicie jako *p i ś m i e n n a p r a k t y k a ż y c i a c o d z i e n n e g o*, mająca przynajmniej trzy istotne wymiary: egzystencjalno-pragmatyczny, materialny i tekstowy. We wszystkich tych wymiarach wojna w istotny sposób wpływa na kształt praktyki prowadzenia dziennika. Omówię je teraz krótko po kolei.

#### Wymiar egzystencjalno-pragmatyczny

To, co nazywam wymiarem egzystencjalno-pragmatycznym dzienników wojennych jest związane z chęcią nadania większego znaczenia temu przez kogo, jak i po co dzienniki były prowadzone. Przede wszystkim były w czasie wojny pisane częściej niż przed nią i po niej. Nie chodzi tu tylko o liczby, gdyż te są trudne do zweryfikowania, ponieważ duża część wojennych dzienników się nie zachowała. Jednak, gdy popatrzy się choćby na dzienniki wykorzystywane w książkach dotyczących życia codziennego w krajach okupowanej Europy (w tym okupowanej Warszawy), warszawskiego getta czy powstania warszawskiego<sup>8</sup> – zdumiewa ich liczba. Mimo często ekstremalnych wojennych warunków, mimo niebezpieczeń-

<sup>6</sup> Tamże, s. 57.

<sup>7</sup> Tamże, s. 26.

<sup>8</sup> Zob. T. Szarota *Okupowanej Warszawy dzień powszedni. Studium historyczne*, Czytelnik, Warszawa 1973; tegoż *Życie codzienne w stolicach okupowanej Europy*, PiW, Warszawa 1995; R. Sakowska *Ludzie z dzielnicy zamkniętej*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993; B. Engelking, J. Leociak *Getto. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2001; J.K.M. Hanson *Nadludzkiej poddani próbie. Ludność cywilna Warszawy w powstaniu 1944*, Czytelnik, Warszawa 2004.

stwa, jakie mogła pociągnąć za sobą praktyka diarystyczna, mimo prozaicznych problemów z dostępem do materiałów piśmiennych, dzienniki były prowadzone w okupowanych miastach, w gettach, w obozach jenieckich, obozach koncentracyjnych i obozach zagłady, podczas działań wojennych na froncie... I to pisane były częstokroć przez tych, którzy do tej pory dzienników nie prowadzili.

Jacek Leociak w książce *Tekst wobec Zagłady* (do której będę jeszcze wielokrotnie się odwoływał) zwraca uwagę na prawdziwy „fenomen pisania”, świadczący o odrębności żydowskiego doświadczenia w getcie w porównaniu z tym, co działo się poza murami. Cytuje w tym miejscu Emanuela Ringelbluma, który w *Kronice getta warszawskiego* zanotował:

Żyd wziął się właśnie do pisania. Pisali wszyscy: dziennikarze, literaci, nauczyciele, działacze społeczni, młodzież, nawet dzieci. Większość piszących prowadziła dzienniki, w których oświetlała tragiczne wydarzenia przez pryzmat osobistych przeżyć. Napisano bardzo wiele, ale ogromna większość została zniszczona w czasie wysiedlenia wraz z Żydami warszawskimi. Pozostał tylko materiał przechowywany w A[rchiwum] G[etta].<sup>9</sup>

Nie umniejszając w niczym odrębności żydowskiego doświadczenia w czasie wojny, sądzę – choć nie mam na to zdecydowanych dowodów – że fenomen pisania nie był tylko właściwością życia w getcie. Niewątpliwie presja historycznych wypadków sprzyjała nasilaniu się osobistych praktyk pisma (w tym dzienników). Jest to na przykład wyraźnie widoczne w czasie powstania warszawskiego, kiedy liczba prowadzonych dzienników narasta<sup>10</sup>.

Dzienniki wojenne nabierają ponadto dla ich autorów specjalnego znaczenia. Nie tylko są pisane częściej, ale również staranniej przechowywane. Berel Lang jako dwie z cech „odróżniających dzienniki z czasów nazistowskiego ludobójstwa od innych” podaje „spotęgowane poczucie nieprzewidywalności i niepewności związane z opisywanymi wydarzeniami” oraz „troskę autora o ocalenie dziennika”<sup>11</sup>. Będąc świadectwami czasów przemocy, mordy i zagłady, dzienniki stają się jednocześnie aktami istnienia. Akt pisania dziennika staje się aktem egzystencjalnym. Między życiem, nie w jego sensie biologicznym (choć i tu pisanie odgrywa pewną rolę, pomagając zapomnieć czy zepchnąć na dalszy plan głód, ból, cierpienie fizyczne), ale w społecznym i etycznym, a pisaniem dziennikiem ustanowiona zostaje trwała więź.

Część wojennych dzienników stanowi kontynuację wcześniej prowadzonych zapisów (np. dzienniki Zofii Nałkowskiej czy Victora Klemperera), ale bardzo wiele

<sup>9</sup> E. Ringelblum *Kronika getta warszawskiego: wrzesień 1939 – styczeń 1943*, red. A. Eisenbach, przeł. z jidisz A. Rutkowski, Warszawa 1983, s. 471; cyt. za: J. Leociak *Tekst wobec Zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego)*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997, s. 38.

<sup>10</sup> Zob. *Ludność cywilna w powstaniu warszawskim*, t. 1, *Pamiętniki, relacje...*, cz. 1-2; wybór dzienników powstańczych opublikowany w kwartalniku „Karta” 2001 nr 33.

<sup>11</sup> B. Lang *Przedstawianie zła...*, s. 29.

zaczyna być prowadzonych w czasie wojny (np. dzienniki Adama Czerniakowa, Leona Guza, Dawida Rubinowicza, Etty Hillesum, Andrzeja Bobkowskiego, Leopolda Buczkowskiego czy Stefana Kotarskiego – ten ostatni, jak wiele innych, pozostający wciąż w rękopisie<sup>12</sup>). Często dzienniki, nawet jeśli osoba je pisząca przeżyła, przestają być prowadzone lub są porzucane na jakiś czas wraz z zakończeniem wojny. Tak jest np. w przypadku dziennika Leopolda Buczkowskiego i Dawida Fogelmana. Ten ostatni notuje: „Kończę pisać swój pamiętnik, bo teraz – jako wolny człowiek – zaczynam zupełnie inne życie. Po tych [przejściach] zupełnie inaczej niż dotychczas patrzę na życie. Zrywam ze starym [...] i zaczynam nowe życie”<sup>13</sup>.

Zupełnie inne życie: przed wojną, w czasie wojny i po wojnie. Już same ramy czasowe datowanych zapisów inność tę podkreślają. Oczywiście odmiennosc wojennego doświadczenia była przeżywana i zapisywana z różną intensywnością. Zasadniczo dzienniki wojenne możemy podzielić (chodzi tu raczej nie o ostry podział, ale o dominanty) na te, w których wojna pojawia się o tyle, o ile stanowi nieuchronny czasowo-przestrzenny komponent życia piszącego i na te, które wyraźnie są prowadzone ze względu na wojnę, gdzie wojna stanowi podstawowy temat i punkt odniesienia. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z tradycyjnymi, indywidualnymi motywacjami prowadzenia dzienników, takimi jak: chęć zapisania (zarejestrowania) i utrwalenia tego, co terazniejsze; poszukiwanie własnego miejsca w świecie; rozwój samoświadomości i pogłębienie życia duchowego piszącego, autoterapia (rozładowywanie bądź kompensowanie stanów lękowych czy depresyjnych, kryzysów życiowych, momentów zagubienia, przygnębienia czy apatii, sytuacji głębokiej samotności), a w przypadku pisarzy i artystów bycie narzędziem pomocnym w pracy twórczej czy wręcz *atelier d'écriture*.

W drugim przypadku pojawiają się bardzo silne motywacje, które można by nazwać społecznymi. Możliwe rodzaje takich motywacji wskazał na przykład w swojej książce *Tekst wobec Zagłady* Jacek Leociak. Analizując osobiste, najczęściej dziennikowe, relacje z getta warszawskiego Leociak wskazuje, że były one sporządzane, aby „opisać wszystkie potworności” (Mary Berg), zaświadczyć o czasie mordy i przemocy, aby „zaalarmować i wstrząsnąć sumieniem świata”, wreszcie aby sporządzić materiał, który będzie stanowił podstawę aktu oskarżenia w powojennym Trybunale Sprawiedliwości<sup>14</sup>.

Dobrze te różne rodzaje motywacji pisania dziennika – egzystencjalną, społeczną, historyczną, pragmatyczną – oddają zapiski *Warszawskiego dziennika Chaima Kapłana*:

<sup>12</sup> Przechowywany w Gabinetie Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>13</sup> *Z pamiętnika Dawida Fogelmana*, w: *Pamiętniki z getta warszawskiego. Fragmenty i rejestry*, oprac., M. Grynberg, PWN, Warszawa 1988, s. 310.

<sup>14</sup> Zob. J. Leociak *Tekst wobec Zagłady...*, część I, rozdz. 4: *Dlaczego pisali?*, s. 97-129.

Niektórzy z moich przyjaciół i znajomych, którzy znają tajemnicę mojego dziennika, zrozpaczeni namawiają mnie, bym przestał pisać. „Po co? W jakim celu? Czy dożyjesz dnia, kiedy się ukaże? Czy słowa te dotrą do przyszłych pokoleń? Jak? Jeśli zostaniesz deportowany, nie będziesz mógł zabrać go ze sobą, bo naziści będą obserwować każdy twój ruch. Nawet jeśli uda ci się go ukryć, zanim opuścisz Warszawę, ty sam z pewnością zginiesz z braku sił, nazistowski miecz przyniesie ci śmierć. Bo ani jeden deportowany nie przetrwa do końca wojny”. A jednak nie słucham ich. Czuję, że pisanie tego dziennika do samego końca moich fizycznych i duchowych sił jest historyczną misją, której porzucić nie wolno. Mój umysł wciąż jest jasny, moja potrzeba pisania niezaspokojona, choć mija już pięć dni od kiedy miałem w ustach prawdziwe jedzenie. A zatem nie przestanę pisać.<sup>15</sup>

W dziennikach wojennych, a najwyraźniej w dziennikach zagłady, ekspresywna i komunikacyjna funkcja słowa łączy się więc z funkcją performatywną. Widziane w ten sposób, dzienniki te nie są tylko tekstowym utrwalaniem doświadczeń, ale są rodzajem działania słowem, chcącym wywierać wpływ na teraźniejszą i przyszłą rzeczywistość. Choć nie ma się pewności, czy ostatecznie w przyszłości będzie to możliwe: „Jeśli moje życie dobiegnie kresu – czym stanie się mój dziennik?”<sup>16</sup>

Performatywność jest w ogóle cechą dzienników, ale w czasie wojny wzrasta jej rola. Jest to przy tym performatywność nakierowana, z jednej strony, na innych i na czas późniejszy (zaalarmować, wstrząsnąć sumieniami, pomóc w ukaraniu zbrodniarzy), z drugiej strony nakierowana na siebie i czas teraźniejszy (dziennik w funkcji dyscyplinującej i porządkującej, pomagający przetrwać bądź przerwać wojenny strach, chaos, inność wojennego życia; a jeszcze bardziej dziennik w funkcji terapeutycznej pozwalający opanować apatię, bezradność, niechęć do życia, pozwalający przetrwać).

Jednak jest jeszcze trzeci rodzaj dziennikowej performatywności czasów wojny. Jest to performatywność (najczęściej, podobnie jak drugi jej rodzaj, realizująca się w sposób nieświadomy) nakierowana, choć może zabrzmieć to nazbyt patetycznie, na świat ludzki, świat kultury. Zauważa Jedlicki:

A więc właśnie wtedy, kiedy wszystko ginie i kiedy horyzont życia skraca się do jednego tygodnia, do najbliższej wybiórki, właśnie wtedy poczucie historycznej c i a g ł o ś c i, niewzruszonego trwania świata, kultury, narodu staje się oczywistością założoną. To, co jest, jest tylko przerwą w istnieniu świata ludzkiego, który powstanie na nowo, odkopie palimpsesty e p o k i p i e c ó w i będzie usiłował zrozumieć.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, ed. Abraham I. Katsh, Collier Books, New York 1973, s. 383-384, cyt. za: A. H. Rosenfeld *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcowicz, Wyd. Cyklady, Warszawa 2003, s. 60.

<sup>16</sup> Tamże, s. 29.

<sup>17</sup> J. Jedlicki *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska i J. Sławiński, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 345.

W przyjętej przeze mnie perspektywie słowa Jerzego Jedlickiego domagają się wzmocnienia. Dla mnie bowiem sama praktyka prowadzenia zapisów, sam akt pisania dziennika, sama motywacja i jej realizacja w postaci ponawianego wysiłku zapisywania, są równie ważne, jak to, co ostatecznie zostało zapisane. I to, co się zachowało. Chciałbym dzienniki postrzegać nie tylko jako teksty-przekazy z nieludzkiego do ludzkiego świata, ale także jako akty pisania ustanawiające czy też podtrzymujące przestrzeń tego, co ludzkie w obliczu nieludzkiego, przestrzeń kultury w sytuacji jej załamania się.

### Wymiar materialny

Każdy dziennik ma pewną, niepowtarzalną materialność. Można jednak wyróżnić typowe materialne nośniki<sup>18</sup> dzienników, jak i charakterystyczne cechy ich wyglądu. Dziaryści najczęściej prowadzą swoje dzienniki, używając do tego różnego rodzaju brulionów i zeszytów, notesów, podręcznych kalendarzy (agend) lub luźnych kartek. Piszą najchętniej wiecznym piórem lub długopisem, rzadziej ołówkiem lub flamastrem. Bardzo często w dziennikach, oprócz tekstu, znajdują się też rysunki, różnego rodzaju ozdobniki, tabele, spisy, wykresy itd., wklejane (czasem tylko wkładane) są do dziennika zdjęcia, rachunki, wykorzystane bilety, pocztówki, listy, wycinki prasowe etc. specjalnie ozdabiana (często także tytułowana) jest okładka dziennika, nadająca standardowemu nośnikowi, jakim może być zeszyt czy kalendarz, niepowtarzalny charakter.

Widziane od strony ich wymiaru materialnego dzienniki wojenne ukazują swą specyfikę, i to zarówno jeśli chodzi o ich nośniki, jak i ich wygląd, kształt materialny. Trudności z dostępem do tradycyjnych dziennikowych nośników (takich jak bruliony, zeszyty, notesy, podręczne kalendarze, a nawet luźne kartki) sprawiają, że ich funkcje przejmują inne nośniki pisma i druku, a czasami wcale nie będące nośnikami słowa materiały reprezentujące najróżniejsze sfery życia. Opisywani przez Jacka Leociaka w jego książce *Tekst wobec Zagłady* dziaryści warszawskiego getta piszą „prawie na wszystkim, co można było zdobyć i na czym mógł pozostać ślad liter”<sup>19</sup>. Posługują się zazwyczaj utylitarnymi „nośnikami” słowa drukowanego, takimi jak opakowania, etykiety, formularze. Autor podaje m.in. następujące przykłady:

<sup>18</sup> Używam tu przekładu francuskiego pojęcia *support*, które w rozprawach tamtejszych historyków pojawia się bardzo często. Nazywa ono mające swoją materialną postać obiekty czy też prościej 2 typy przedmiotów materialnych, służące do wyrażenia lub utrwalenia znaczących kulturowo struktur słownych, obrazów lub przedstawień. Na znaczenie nośnika w praktyce diarystycznej wielokrotnie zwracał uwagę Philippe Lejeune. Zob. też J. Hébrard *Tenir un journal. L'écriture personnelle et ses supports*, w: *Récit de vies et médias*, sous la direction de Ph. Lejeune, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, Université Paris X-Nanterre 1999 (coll. Ritm 20).

<sup>19</sup> J. Leociak *Tekst wobec...*, s. 85.



Abram Kajzer, tkacz z łódzkiego getta, pisał na skrawkach szarego, grubego papieru z worów po cementcie. [...] Gustawa Dränger, działaczka ŻOB w Krakowie, pisała w więzieniu, w czasie toczącego się śledztwa, na toaletowych bibułkach i różnego rodzaju strzępach papieru. [...] Emanuel Ringelblum część swoich notatek sporządzał na odwrocie etykietek po winie marki „Wermut-Santoza” oraz na makulaturze z przychodni lekarskiej.<sup>20</sup>

Natomiast dzieci lub osoby młode do prowadzenia swoich zapisów wykorzystują często szkolne zeszyty (to m.in. przypadek Dawida Rubinowicza, Dawida Sierakowiaka i autora tzw. *Pamiętnika pisanego paznokciem*, opublikowanego w specjalnym numerze „Więzi” w roku 1998). Jeszcze inna możliwość to używanie książek lub gazet, w których wypełnia się miejsca niezadrukowane (tak postępuje w swoich wojennych notatkach Jarosław Iwaszkiewicz, który podczas panicznej wędrówki na wschód we wrześniu 1939 roku wykorzystuje do bieżących zapisów karty powieści dla młodzieży Zofii Żurakowskiej *Fetyusz*, którą akurat ma pod ręką<sup>21</sup>). Wreszcie zdarza się też, że wojenny diarysta sam tworzy odpowiednik standardowego nośnika. Tu przykładem może być dziennik-zeszyt z zapiskami zrobiony z bibułek do papierosów, a prowadzony przez Waltera M., niemieckiego żołnierza, który trafił do niewoli w Związku Radzieckim podczas II wojny światowej. Bibułkowe zapisy zostały przez niego oprawione w formie zeszytu przy użyciu kawałka materiału z żołnierskiego munduru<sup>22</sup>.

Czasami analiza dziennikowych nośników może nam dostarczyć tego rodzaju informacji, których nie będziemy w stanie wyczytać z samych tekstów, a które mogą mieć zasadnicze znaczenie dla zrozumienia dziennikowej praktyki. Tu podam przykład słynnego dziennika Anne Frank. Naprawdę istnieją dwa dzienniki Anne Frank – dziennik intymny i dziennik-świadeństwo (trzeba pamiętać iż to, z czym zwykle obujemy, poza wydaniem krytycznym, jest kompilacją obu wersji)<sup>23</sup>. Otóż dziennik intymny Anne Frank jest przez nią konsekwentnie pisany w grubym zeszytce o sztywnej oprawie w czerwono-białą kratę, a potem w innych zeszytach, z których część się nie zachowała. Natomiast dziennik pomyślany jako książka-świadeństwo do powojennej publikacji Anne redaguje na luźnych, kolorowych kartkach. Do tego pierwszego dziennika (tylko do pierwszego, co już samo w sobie jest znaczące) Anne wkleja serię własnych zdjęć z zabawnymi podpisami, tak jakby z jednej strony chciała ustanowić relację tożsamościową między sobą i swym dzien-

<sup>20</sup> Tamże, s. 85-86.

<sup>21</sup> Zob. A. Zawada *Wojenny notatnik Iwaszkiewicza*, w: J. Iwaszkiewicz, *Notatki 1939-1945*, aneks A. Iwaszkiewiczowa, oprac. A. Zawada, s. 156-158 oraz il. 1-3 na końcu książki.

<sup>22</sup> Ilustrację tego dziennika można obejrzeć w książce-albumie: Ph. Lejeune, C. Bogaert *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Les Éditions Textuel, Paris 2003, s. 208.

<sup>23</sup> Zob. Ph. Lejeune *W jaki sposób Anne Frank napisała na nowo dziennik Anne Frank*, przeł. M. i P. Rodakowie, „Pamiętnik Literacki” 2002 z. 2.

nikiem, a z drugiej przedstawić się Kitty, wymyślonej adresatce swych zapisów<sup>24</sup>. W drugim dzienniku już tego nie ma. Tu mamy luźne kartki, czasami z kilkoma wersjami tego samego zapisu. Ta różnica w wymiarze materialnym obu dzienników ma swoje odzwierciedlenie zarówno w wymiarze pragmatycznym, jak i w wymiarze tekstowym (o nim będę pisał szerzej za chwilę). Motywacje indywidualne z pierwszego dziennika (poczucie inności, „niedopasowania” do własnej rodziny, samotność i związany z tym proces autoanalizy oraz chęć „kształtowania siebie wedle własnej woli”) zmieniają się wyraźnie na motywacje społeczne w dzienniku drugim (teraz dopiero pojawia się wyraźna chęć zaświadczenia „w jaki sposób my, Żydzi, żyliśmy tutaj”<sup>25</sup>). W wymiarze tekstowym będzie miało to swoje odzwierciedlenie w przechodzeniu od zapisu tożsamości indywidualnej (moje własne ciało, moje własne uczucia, moja inność, osobność) do poczucia tożsamości społecznej (bycie pisarką, bycie Żydówką).

Druga wyraźna cecha materialnej strony wojennych dzienników to ich okaleczenia, wyrwy, zniszczenia. Czasami dotyczy to całego zeszytu, czasami poszczególnych kartek dziennika (np. Leon Guz w pewnym momencie wyrwa kilkadziesiąt kartek ze swojego dziennika, obawiając się, że gdyby wpadły w ręce Niemców, mogłyby zdradzić miejsce przebywania jego córki). Częściej nieciągłości w materii dziennika dotyczą zagubień lub zniszczeń spowodowanych przez wojenne wy-

<sup>24</sup> Fotokopie fragmentów stron z dziennika z tymi zdjęciami, wstawione w odpowiednie miejsca zapisów, można zobaczyć w wydaniu krytycznym dziennika Anne Frank. Posługuję się jego wersją francuską: *Les journaux d'Anne Frank*, intr. de H. Paape, G. van der Stroom et D. Barnouw avec un abrégé du rapport d'expertise du Laboratoire Judiciaire (*Gerechtelijk Laboratorium*), présenté par H.J.J. Hardy, texte établi par D. Barnouw et G. van der Stroom, traduit du néerlandais par Ph. Noble et I. Rosselin-Bobulesco, Calmann-Lévy, Paris 1989. W wydaniu tym wspomniane zdjęcia i towarzyszące im zapisy znajdują się kolejno na stronach: 218, 263, 268. W drukowanych wersjach te partie dziennika są całkiem nieobecne.

<sup>25</sup> Cytaty, we własnym przekładzie, podaję za wspomnianym wyżej wydaniem krytycznym w wersji francuskiej. W wydaniu tym znajdują się trzy wersje dziennika Anne Frank – wersja A (dziennik intymny Anne), wersja B (dziennik opracowywany przez nią na nowo do publikacji po wojnie), wersja C (dziennik przygotowany do wydania po wojnie przez ojca, a stanowiący, najkrócej mówiąc, kompilację wersji A i B). Pierwszy cytat ze s. 557 wydania krytycznego (zapis z dnia 7 marca 1944, cytowane słowa pojawiają się tylko w wersji B). Drugi cytat ze s. 616 wydania krytycznego (zapis z dnia 29 marca 1944, cytowane słowa pojawiają się w wersji A i B). Nowe polskie tłumaczenie dziennika Anne Frank, oparte na holenderskiej edycji z 1991 roku to: A Frank *Dziennik (Oficyna)*. *12 czerwca 1942 – 1 sierpnia 1944*, zestawione przez O. Franka i M. Pressler, przeł. A. Dehue-Oczko, Kantor Wydawniczy SAAW, Poznań 1993 (wznowienie wyd. ZNAK, Kraków 2000, 2003). Niestety nie pozwala ono zdać sobie sprawy z tych wszystkich komplikacji, które odsłania wydanie krytyczne, a które zostały wydobyte przez Philippe'a Lejeune'a we wspomnianym wyżej tekście.

padki (np. nie zachowały się pojedyncze zeszyty dzienników Anne Frank, Dawida Sierakowiaka, Andrzeja Trzebińskiego). W krańcowym przypadku mamy sytuację, kiedy dziennik w swej materialnej postaci w ogóle się nie zachował. To, że był prowadzony, wiemy od osób, które go widziały lub czytały (np. o wielu takich dziennikach wspomina Ringelblum w *Kronice getta warszawskiego*; z relacji Witolda Zalewskiego wiemy na przykład, że istniał dziennik Tadeusza Gajcego). W moim spojrzeniu na wojenne dzienniki proponuję, by te dzienniki również włączyć w obszar naszego myślenia, choć na ich temat możemy zwykle tak niewiele powiedzieć. Choć nie istnieje już ich warstwa materialna ani tekstowa, to przecież przynależą one do tego obszaru wojennej aktywności, który nazywam osobistymi praktykami pisma. Jeśli okaleczenia i zniszczenia są niejako wpisane w ontologiczny status istnienia wojennych dzienników, to tu mamy do czynienia z sytuacją graniczną: z trzech wymiarów dziennika: materialnego, tekstowego i egzystencjalno-pragmatycznego pozostaje nam tylko ten ostatni. Mówiąc bardziej dosadnie: jeśli bruliony, notesy, kartki papieru i zapisane w nich teksty mogą zostać zniszczone lub ulec zniszczeniu, to sam akt pisania dziennika zniszczeniu nie podlega. To, co mu grozi, to nie zniszczenie, lecz zapomnienie.

#### Wymiar tekstowy

Ostatni z wymiarów wojennych dzienników, wymiar tekstowy, już tylko zasygnalizuję, gdyż jest on najlepiej znany i budzi najmniej wątpliwości. Dzienniki wojenne są oczywiście również tekstami. Tu możemy mieć zasadniczo do czynienia z dwoma postawami badawczymi: po pierwsze, z traktowaniem tekstów dzienników jak źródeł historycznych (pytając przede wszystkim o to, co w nich zapisano; tak wykorzystują dzienniki w swej pracy historycy), po drugie, z traktowaniem tekstów dzienników jako specyficznego, ukształtowanego pod wpływem wojennych doświadczeń, rodzaju dyskursu, który badany jest przy użyciu kategorii charakterystycznych dla poetyki i teorii literatury, czasami również kategorii filozoficznych, antropologicznych, teologicznych. Sądzę, że oba te sposoby podejścia, a zwłaszcza drugi z nich, grożą nadmierną absolutyzacją samej kategorii tekstu, a w konsekwencji zatarciem wyjątkowości wojennych dzienników.

Niech mi wolno będzie w tym miejscu wprowadzić wyraźny akcent polemiczny, aby wyraziściej wyartykułować własne stanowisko polegające na próbie całościowego, a nie tylko tekstowego traktowania dzienników. Odwołam się tu raz jeszcze do wyjątkowo cennej książki Jacka Leociaka *Tekst wobec Zagłady*, w której z jednej strony omawia on bardzo obszernie kontekst powstawania dzienników w getcie warszawskim, opisuje więc to, co na swój użytek nazywam wymiarami egzystencjalno-pragmatycznym i materialnym dzienników (z tych opisów zresztą w swoim tekście obficie korzystam), ale zarazem traktuje je „jako rozbudowane wprowadzenie i przygotowanie gruntu”<sup>26</sup> do tekstologicznych analiz i dociekań. Co dla mnie stanowi

nieredukowalną część rozumianej całościowo praktyki diarystycznej, to dla Leociaka będą „szeroko pojęte okoliczności pisania”, które mogą mieć istotne znaczenie dla samego tekstu, determinować jego treść, a nawet stanowić „warunek możliwości zaistnienia samego tekstu”<sup>27</sup>, ale ostatecznie są od tekstu oddzielane. Natomiast dla mnie są one nierozłącznie związane z tekstem dziennika, tak jak jest z nim nierozdzielnie związany jego kształt materialny. Dlatego wolę mówić nie o tekście dziennika, ale o wymiarze tekstowym dzienników (obok ich wymiaru materialnego i egzystencjalno-pragmatycznego). W książce Jacka Leociaka, wybieram ją tu jako przykład pewnego podejścia badawczego<sup>28</sup>, cenię sobie wszystko – poza samym rozłożeniem akcentów. A w tym przypadku zmiana akcentów powoduje zmianę w postrzeganiu statusu ontologicznego wojennych dzienników.

#### Powszednie i niepowszednie w dzienniku wojennym

Czy jednak prawie wszystko z tego, co do tej pory powiedziałem o dziennikach wojennych, nie dałoby się powiedzieć o dziennikach w ogóle? Czy nie czas teraz, patrząc na te dzienniki przez pryzmat ich trójwymiarowości (praktyka, materialność, tekst), wydobyć – niezależnie od różnic między nimi – ich wspólny, zasadniczy rys? Byłoby nim połączenie tego, co można by nazwać poprzez ciąg następujących opozycji: powszednie i niepowszednie, codzienne i niecodzienne, zwykłe i niezwykłe, ludzkie i nieludzkie. To w zasadzie dziś już konstatacja banalna. Nie raz opisywano wojnę poprzez kategorię sytuacji granicznej lub sytuacji charakteryzującej się istnieniem w wiązce przeciwieństw. Dla mnie jednak ważne jest, że – w odniesieniu do dzienników – przeciwieństwa te dotyczą nie tylko wymiaru tekstowego, ale również pozostałych dwu dziennikowych wymiarów: praktyki (wymiar egzystencjalno-pragmatyczny) i materialności.

Jeśli chodzi o praktykę, to trzeba zauważyć, że prowadzenie dzienników nie jest w kulturze europejskiej, przynajmniej od XVII-XVIII wieku czymś wyjątkowym. Przeciwnie, jest raczej praktyką powszednią, która ma swe źródła w prowadzeniu rejestrów handlowych, ksiąg rodzinnych, dzienników pokładowych, kalendarzy i almanachów. Jednak w czasie wojny praktyka ta nabiera znamion powinności, a codzienne zapiski przemieniają się nierzadko, dotyczy to przede wszystkim zapisów Holokaustu, w świadectwo i oskarżenie. Przy czym jednocześnie, bardzo często zachowują wiele z ich powszedniego charakteru.

Należy tu wskazać również na połączenie codzienności i niecodzienności w samej czynności prowadzenia wojennych dzienników. Z jednej strony mamy codzienność powtarzalność biurka, krzesła i lampy; z drugiej coraz to bardziej niezwykłe,

<sup>27</sup> Tamże, s. 37.

<sup>28</sup> Ostatnio podejście to, które najkrócej mogę nazwać „podejściem tekstowym”, jest w interesujący sposób stosowane w pracach Przemysława Czaplńskiego. Zob. P. Czaplński *Literatura Zagłady*, „Przegląd Polityczny” 2004 nr 64; tegoż *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004 nr 5.

zmieniające się przestrzenie zajmowane przez piszących, związane z sytuacją zamknięcia, osaczenia, uwięzienia, ucieczki, przymusowej wędrówki, walki. I coraz to bardziej niezwykle praktyki pisania:

Na pióro skierował mnie dziwny wypadek. Po jednej z wypraw ciemną nocą wypadło mi zrobić 3 km drogi boso. Droga prowadziła przez łąki, poprzez śnieg, lód i wodę. Było okropnie zimno. Sztynniały mi palce u nóg. Zarazem potłukłem sobie gruby palec u prawej nogi. Od tego czasu minęło kilka tygodni. Paznokcie z tego palca w całości zlały. Wpadła mi myśl do głowy, by zrobić zeń stalówkę. Ta była dla mnie najważniejsza. Rozciąłem paznokieć na trzy części i zrobiłem pierwszą stalówkę. Obsadka to kawałek patyka z miotły, o to było łatwiej, atrament zaś powstał z kawałeczka kopiowego ołówka. Kalamaz to połówka z pudełka od pasty.<sup>29</sup>

To fragment notatek „pisanych paznokciem” (taki tytuł nosi publikacja w „Więzi”) prowadzonych przez jednego z członków rodziny żydowskiej ukrywającej się przez pewien czas w ciasnym dole wykopanym w ziemi i przysłoniętym gałęziami na jednej z rzecznych wysepek, najprawdopodobniej w okolicach Sandomierza.

Jeśli chodzi o materialność dzienników, to tu spotkanie powszedniego z niepowszednim, zwykłości z niezwykłością zdarza się może nie tak często, ma za to silniejszą wymowę. Dotyczy to tak samego nośnika dziennika, jak jego wyglądu i struktury materialnej. W pierwszym przypadku można przypomnieć choćby *Pamiętnik Dawida Rubinowicza*. Dawid, który w czasie wojny nie mógł kontynuować szkoły, prowadził swoje zapiski w szkolnych, liniowanych zeszytach z charakterystycznymi szaro-pomarańczowymi okładkami. Pierwszy z nich ma jeszcze w metryczce wpisane: „Język polski. Rubinowicz Mania [to siostra Dawida]. Rok szkolny 1940/1941”<sup>30</sup>. Szkolne zeszyty służące do nauki elementarnych zachowań społecznych i kulturowych, tu służą do dzieciennego osvajania się z barbarzyństwem. W drugim przypadku można przypomnieć różnego rodzaju dokumenty osobiste zakopywane w obozach koncentracyjnych, w dołach mieszczących ludzkie zwłoki lub popioły z pieców krematoryjnych, pod wpływem których sam papier zmieniał swą konsystencję:

Zakopałem to pod popiołami, uważając je za najpewniejsze miejsce, gdzie na pewno będzie się kopało, aby znaleźć ślady milionów zgładzonych ludzi. [...] Notatnik oraz inne notatniki leżały w grobach, przesiąkając krwią nie zawsze całkowicie spalonych kości i kawałków mięsa<sup>31</sup>

– pisze Załmen Gradowski, jeden z więźniów Sonderkommando w Brzezince.

Co do stykania się tego, co codzienne i niecodzienne, ludzkie i nieludzkie w wymiarze tekstowym dzienników, tu znowu tylko to sygnalizuje, gdyż ta warstwa jest

<sup>29</sup> *Pisane paznokciem*, wstęp Sz. Datner, posłowie A. Kamieńska, „Więź” 1998, numer specjalny: „Pod wspólnym niebem. Tematy polsko-żydowskie”, s. 169.

<sup>30</sup> Zob. *Pamiętnik Dawida Rubinowicza*, wstęp J. Iwaszkiewicz, Książka i Wiedza, Warszawa 1960 (wydanie to, jak i następne z roku 1987, zawiera kopię okładek wszystkich zachowanych zeszytów Rubinowicza i fotokopie niektórych zapisanych stron).

<sup>31</sup> Cyt. za: J. Leociak *Tekst wobec...*, s. 103.

najszerzej omawiana w istniejących opracowaniach. Powiem tylko, że realizuje się ono zarówno na poziomie językowym (tak często pojawiające się w języku dzienników wojennych figury niewyraźności – w wersji mocniejszej w bardzo wielu dziennikach prowadzonych w gettach: „tego nie da się opisać”<sup>32</sup> lub w wersji słabszej, tak jak u Nałkowskiej: „tak jest dziwnie, tak jest inaczej”<sup>33</sup>), gatunkowym (nieprzystawalność dotychczasowych, utrwalonych wzorów pisania do zapisu doświadczeń wojennych)<sup>34</sup>, wreszcie na poziomie tematyczno-treściowym (tu chyba najbardziej symptomatyczna jest obecność śmierci w postaci zdegradowanego kulturowo, umarłego ludzkiego ciała w różnych przestrzeniach wojny: od ulic miasta do obozowych dołów, w których zakopywano popioły z krematoriów).

## Konkluzja

Proponuję, aby w naszym spojrzeniu na fenomen wojennych dzienników wyjść zdecydowanie poza kategorię tekstu, nie traktować jej jako kategorii nadrzędnej. Jeśli dzienniki są jednym z języków wojny, w którym łączą się ze sobą doświadczenie i zapis, to nie jedynie jako teksty, ale jako specyficzne praktyki pisma, czy też akty pisania, w których rozumiana dynamicznie postawa (egzystencja, działanie, pragmatyka) łączy się ze słowem w materialności zapisu. Przy czym we wszystkich trzech wymiarach (praktyki, tekstu i materialności dziennika), choć w różnym natężeniu, następuje zetknięcie, zderzenie powszedniości i niepowszedniości. To przesądza o sposobie istnienia wojennych dzienników. To, co zwykle i zwyczajne staje się tu niezwykle i niezwykłe – i odwrotnie. Przedmioty, miejsca, praktyki, zwyczaje, teksty – wszystko to, czemu w świecie człowieka przypisuje się jakieś znaczenie, zaczyna jednocześnie nabierać znaczenia innego. Czy nie tak jest również z samym pisaniem? Tradycyjne kategorie autora, tekstu, literatury, dokumentu nie bardzo przystają do opisywanych tu praktyk dziennikowych. Dzienniki wojenne, a pośród nich osobno jeszcze dzienniki zagłady (tę osobność z przyjętej tu perspektywy widać bardzo wyraźnie), mają odrębny sposób istnienia, odrębny status ontologiczny. Choć na poziomie języka, dyskursu, poetyki można badać ich związki z uniwersalnymi kodami symbolicznymi, utrwalonymi sposobami ekspresji czy wzorcami pisania o sobie i świecie, to postrzeganych całościowo dzienników wojennych nie sposób włączyć bez zastrzeżeń do przestrzeni tekstowego świata kultury. To właśnie chciałem w moim tekście powiedzieć.

<sup>32</sup> Zob. A. Rosenfeld *Podwójna śmierć...*, cz. II, *Między językiem a milczeniem*, rozdz. 2, *Holocaust i historia*, s. 53-78.

<sup>33</sup> Zob. M. Głowiński „*Tak jest dziwnie, tak jest inaczej*”, „Teksty” 1973 nr 4.

<sup>34</sup> Tu na marginesie dodam, że doświadczeń tych nie wytrzymuje nie tylko taki czy inny gatunek, ale w ogóle gatunki ukształtowane w obrębie kultury pisma i druku. Stąd w najciekawszych próbach „opisu” doświadczenia wojny mamy do czynienia z odwołaniem się do reguły mowy (np. u Różewicza, Białoszewskiego czy Buczkowskiego).

## Marian BIELECKI

### Konstanty A. Jeleński – historyk literatury nowoczesnej

„JELEŃSKI... kto to?” – tak zapytywał Gombrowicz rozpoczynając w *Dzienniku* dziękczynne hołdy składane przyjacielowi za bezgraniczne zaangażowanie we wspólnie prowadzonej „walce o sławę”. Wojciech Karpiński przedrukował ten niezwykle fragment jako preambułę do przygotowanego zbioru szkiców Jeleńskiego. To przygodne zapytanie dziś dla nas brzmi z całą pewnością inaczej niż samemu Gombrowiczowi, ale też zupełnie odmiennie niż czytelnikom fragmentów dziurysza, drukowanych w „Kulturze” i czytelnikom antologii Karpińskiego na początku lat dziewięćdziesiątych. Ale jak właściwie brzmi dziś to pytanie i czy trzeba je w ogóle zadawać? Czy możemy czuć się równie zaskoczeni postacią Konstantego Aleksandra Jeleńskiego, tak jak Gombrowicz czuł się zaskoczony afirmacją, którą ten go obdarzył. Czy trzeba przypominać tę postać? Czy nie jest dobrze znana? Otóż sądzę, że nie. Chociaż zachwycamy się wybitną inteligencją i wszechstronną erudycją Jeleńskiego, czasem nawet przywołujemy jego teksty, z najwyższym uznaniem mówimy o jego „europejskości”, a zwłaszcza o koligacjach z ówczesnymi elitami intelektualnymi i artystycznymi, zdajemy sobie sprawę, ile zrobił on dla Gombrowicza, Miłosza, „Kultury”, Kongresu Wolności Kultury, pisarzy-emigrantów i politycznych dysydentów z Polski (długo by o tym mówić), to jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że postać to trochę zapoznana. Dość powiedzieć, że nie mamy ani jednej książki o Konstantym Jeleńskim. Poza kilkoma okolicznościowymi, składną bardzo pięknymi, notami wspomnieniowymi Józefa Czapskiego, Wojciecha Karpińskiego, Zofii Romanowiczowej i Bohdana Paczowskiego, zamieszczonymi w monograficznym numerze „Zeszytów Literackich” poświęconym Jeleńskiemu, dysponujemy właściwie tylko dwoma tak samo świetnymi szkicami, dobrze zdającymi sprawę z wyjątkowości tej postaci i jej zasług, autorstwa Jerzego

Jarzębskiego i Lidii Burskiej<sup>1</sup>. Jeśli zaś chodzi o teksty samego Jeleńskiego, to w języku polskim mamy trzy zbiory esejów: *Zbiegi okoliczności* (wydane przez oficynę KOS i Instytut Kultury), *Szkice*, będące wyborem ze *Zbiegów okoliczności* (opublikowane w roku 1990 przez „Znak”) oraz książkę o Hansie Bellmerze<sup>2</sup>. Oczywiście Jeleński napisał znacznie więcej (a i tak za mało – jak słusznie stwierdził Jarzębski w przywołanym eseju, choćby wspólnie z François Bondym książkę *Witold Gombrowicz Theater* (München 1976). Ma też na swoim koncie prace o malarstwie czy historii politycznej, redakcję numeru *Cahiers de l'Herne*, poświęconego autorowi *Ferdydurke* (Paris 1971) oraz przygotowanie kilku antologii polskiej poezji, przekłady literatury polskiej i francuskiej, nieprzeliczone artykuły rozproszone po czasopiśmie wydawanych w wielu krajach. Jest jeszcze fascynująca, także pod względem metaliterackim, korespondencja między innymi z Witoldem Gombrowiczem i Jerzym Giedroycem<sup>3</sup>.

Wszystko to tłumaczy, dlaczego wciąż czekamy na książkę o tej niezwyklej postaci, bowiem nie ulega kwestii, że Kot Jeleński to temat na książkę – i to bodaj nie jedną. Można by przecież napisać o nim tradycyjną biografię (czyż nie byłaby fascynująca, choćby z uwagi na jego salonowe awanse i koneksje?), ale można by też opisać Jeleńskiego jako znawcę sztuki, a zwłaszcza literatury. W niniejszym szkicu poprzestanę na ogólnym rozpoznaniu właśnie tego ostatniego tematu. A więc – Konstanty A. Jeleński, jako krytyk czy historyk literatury.

Warto najpierw powiedzieć słów kilka na temat niezwykle interesującej i oryginalnej metody krytycznej Jeleńskiego. Punktem wyjścia niech będzie następująca opinia Lidii Burskiej:

Konstanty Jeleński nie dba o „metody” ani „narzędzia badawcze” swojej krytyki – raczej przeciwnie, traktuje je czasem jako problemy do zbadania.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> „Zeszyty Literackie” 1988, z. 21; J. Jarzębski *Urok Jeleńskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1991 nr 16; przedr. w: *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998, s. 204-213; L. Burska *W poszukiwaniu treści życia (Konstanty Jeleński)*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald i T. Zukowski, Warszawa 2003, s. 179-206.

<sup>2</sup> K.A. Jeleński *Zbiegi okoliczności (O przeżytym i przeczytanym przez 30 lat)*, wybór i red. P. Kłoczowski, Kraków 1981; *Zbiegi okoliczności*, Paryż 1982; *Szkice*, wybór W. Karpiński, Kraków 1990; *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, przeł. J. Lisowski, Gdańsk 1998. Korzystam z wydania paryskiego, stosując skrót ZO i podając numer strony. Nieuwzględniony tam szkic „*Ferdydurke*” po pięćdziesięciu latach („Zeszyty Literackie” 1988, z. 21) oznaczam jak FPPL.

<sup>3</sup> *Walka o sławę. Korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstantym A. Jeleńskim, François Bondym, Dominikiem de Roux*, układ, przedmowy J. Jarzębski, przypisy T. Podoska, M. Nycz, J. Jarzębski, tłum. listów z jęz. franc. I. Kania, Kraków 1998; *Jerzy Giedroyc – Konstanty A. Jeleński. Listy 1950-1987*, wybór, oprac. i wstęp W. Karpiński, Warszawa 1995.

<sup>4</sup> L. Burska *W poszukiwaniu...*, s. 179.



Konstatacja ta wydaje mi się niezwykle trafna, jeśli tylko ów brak dbałości o metodologiczne narzędzia rozumieć jako ostrożność przed ich absolutyzacją, gdy warsztatowa sprawność oraz erudycja historyczno- i teoretycznoliteracka autora *Zbiegów okoliczności* wciąż musi robić na nas wrażenie, a i jego skłonność do meta-krytycznej refleksji nie powinna podlegać żadnym wątpliwościom. Jeleński rzeczywiście nie miał wyraźnie określonej metody krytycznoliterackiej, jednak bardzo zainteresowany był swoim dyskursem krytycznym i często tematyzował jego właściwości. Klucza do krytycznoliterackiej metody Jeleńskiego należy szukać w jego komentarzach do twórczości Witolda Gombrowicza i Czesława Miłosza. Nie będzie to – rzecz jasna – ani kwestia przypadku, ani niespodzianka, bo przecież tym właśnie pisarzom poświęcił on swoje najciekawsze teksty. W szkicu o *Historii* pada mówiące wszystko metakrytyczne wyznanie:

Stosunek mój do dzieła Gombrowicza nie jest „obiektywny” (powiem nawet, że dzięki niemu nie bardzo w obiektywizm wierzę). (ZO, 69)

Podobnie na marginesie uwag o *Ziemi Ulro* Jeleński określa przygodnie, acz wiążąc swoje stanowisko metodologiczne. Nie godząc się z pewnymi filozoficznymi konsekwencjami poglądów Miłosza, Jeleński tak uzasadnia podjęcie polemiki:

Niestosowne to wyznanie ze strony „krytyka”, który nawet udając skromnisią przemawia zwykle z niewidzialnej katedry, swe własne bóle, tęsknoty i pożądania pozostawiając na boku. Ale pisząc o tej książce „dziecinnej i dorosłej, wzniosłej i przyziemnej”, jak ją określa sam autor, bardziej niż kiedykolwiek pragnę uniknąć przyprawienia sobie „gęby krytyka” (ZO, 20).

Na następnej stronie dodaje:

Czytelnik już się chyba domyśla, że nie znajdzie tu „krytyki” *Ziemi Ulro*, a raczej echo Miłoszowej metody, łączącej przeżyte z przeczytanym, bez jego – rzecz jasna – maestrii. (ZO, 21)<sup>5</sup>

Zgrabna formuła „łączenia przeżytego z przeczytanym” niezwykle trafnie charakteryzuje czytanie i pisanie Jeleńskiego. Autor ten nie uzurpował sobie wyróżnionego (np. instytucjonalnie) stanowiska komentatorskiego, nie starał się nikogo ludzić tym, że jego interpretacje aspirują do obiektywności i uniwersalności. Jego

<sup>5</sup> Gwałtowną polemikę z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim o politycznych koneksjach Iwaszkiewicza rozpoczął Jeleński deklaracją: „Zacznijmy od tego, że nie wierzę wcale w obiektywizm. Nie mam nawet ochoty starać się o «bezstronność» wobec człowieka który był jednym z ostatnich ogniw łączących mnie z dzieciństwem, z moją matką, powiedzmy z tym, co jest dla mnie wspomnieniem Polski konkretnej” (ZO, 144). Warto zauważyć, że krytyk napotyka w tym momencie ten sam problem, który ongiś nurtował Rolanda Barthes’a przy okazji pisania o Sollersie: jak pisać o autorze, którego się zna osobiście, i czy ta okoliczność nie jest zagrożeniem dla „obiektywizmu” krytycznego opisu?

krytycznoliterackie opisy były sprawozdaniami z indywidualnych lektur, gdzie jednym z podstawowych kontekstów, mimo słynnej erudycji Jeleńskiego, była jego czytelnicza wrażliwość mocno oparta na płaszczyźnie egzystencji i nierozzerwalnie związana z prywatnymi znajomościami czy konkretnymi wydarzeniami. Takie było zresztą podstawowe znaczenie tytułowych „zbiegów okoliczności”, tematyzowane w eseju o *Ziemi Ulro* (ZO, 21). Podam trzy najosobliwsze przykłady, bynajmniej nie odosobnione. Pierwszy to lektura *Historii* Gombrowicza, w trakcie której Jeleński przypomina sobie swoje autentyczne relacje z niektórymi postaciami dramatu (ZO, 69-70). Podobnie krytyk postępuje omawiając *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, odnosząc się przy tej okazji do wspólnych znajomych czy jedności lekturowych zaciekawień (ZO, 40-41). Przykład trzeci to sprawozdanie z jednej z wizyt w Luwrze, odbywanych wspólnie z Józefem Czapskim, kiedy to konfuzję Jeleńskiego, znawcy przecież i miłośnika malarstwa, wzbudzała pamięć o lekcji, jaką Gombrowicz dał m.in. w *Dzienniku* i *Trans-Atlantyku* odnośnie tego, co się odbywa w muzeach (ZO, 337-338).

Wyrazem niechęci do „naukowego obiektywizmu” jest też literackość krytycznego dyskursu Konstantego Jeleńskiego. Nie chodzi tylko o retoryczność zawsze efektownej frazy Jeleńskiego, ale o to, że rozwija on swój dyskurs, zawsze mocno dygresyjny, fragmentaryczny i nieciągły, w ewidentnej opozycji do naukowych sposobów pisania, dążących do obiektywizmu i profesjonalizmu, jakoby gwarantowanych przez logiczną i systematyczną linię argumentacji oraz neutralnym i precyzyjnym metajęzykiem. W następnej kolejności podkreślić należy wysoki poziom intertekstualizacji jego krytycznego dyskursu. W trakcie interpretacji krytyk chętnie uruchamia cały szereg procedur intertekstualnych, takich jak: cytat, aluzja, parafraza, stylizacja, parodia, co zbliża dyskurs komentatorski i idiom komentowanego utworu. Oba dyskursy wchodzą ze sobą w rzeczywistość bliskie relacje. Dobrym przykładem może być analiza tego, co u Gombrowicza być może najtrudniejsze do opisu, mianowicie bardzo zlirowanego, a przy tym silnie nachylonego filozoficznie *Diariusza* Rio Parana (ZO, 181). Dyskurs krytyka sytuuje się wówczas gdzieś pomiędzy parafrazą a pastiszem tekstu interpretowanego – jest zatem dokładnie tak, jak radził Roland Barthes w *Krytyce i prawdzie*<sup>6</sup>. Przypadek szcze-

<sup>6</sup> Pewnie dlatego mógł o utworze Gombrowicza napisać, co następuje: „*Dziennik* jest dla «krytyka» narzędziem tortury. Nie tylko dlatego, że Gombrowicz obwarował się w nim przed krytyką najbardziej wymyślnymi podstępami. Dlatego przede wszystkim, że zawiera najgłębszą i najbardziej wnikliwą krytykę, nie tylko całej twórczości Gombrowicza, ale również samego *Dziennika*. Jest to utwór (w ramach osobistej i obsesyjnej konwencji) dialektyczny, będący dziełem i jego krytyką, zagadką i jej rozwiązaniem, pytaniem i odpowiedzią (która z kolei jest nową formą zapytania)” (ZO, 178). Nawiasem mówiąc, ten tyleż efektowny, co wymagający sporych kompetencji literackich sposób pisania łączy się dziś z poststrukturalizmem, ma on jednak swoje antecedence np. w krytyce młodopolskiej, co pokazał M. Głowiński (*Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 156-192).



gólny stanowią omówienia utworów Miłosa (acz nie tylko jego!), które krytyk interpretuje, by tak rzec – Gombrowiczem, a więc albo porównuje ich pisarskie światopoglądy czy poetyki (ZO, 29, 208, 224-225), albo też swoje hipotezy ilustruje cytatami lub parafrazami myśli z pism autora *Ferdydurke* (ZO, 26, 210, 218, 238). Można by półzartem powiedzieć, że i Jeleński trochę Gombrowiczowi zawdzięczał.

Poza tym rzuca się w oczy, że Jeleński dość dużo cytuje, przy czym przytoczenia stanowią nie tylko istotną, ale wręcz integralną część jego dyskursu krytycznego. Wydaje się to zrozumiałe w kontekście przywołanego wcześniej wyznania niewiary w „obiektywizm” komentatorski. Za takimi poczynaniami kryło się niewątpliwie przeświadczenie, iż cytat oddaje w całej pełni idiomatyczność omawianego tekstu, jego niepowtarzalność i osobliwość, które mogłyby w tej czy innej mierze ulec zatarciu w przypadku próby parafrazy, o czym Jeleński mówi wprost przy okazji prezentacji aforyzmów Georga Ch. Lichtenberga (ZO, 24). Symptomatyczne pod tym względem są też każdorazowe zastrzeżenia o – niewątpliwie dlań przykrej – konieczności streszczeń, gdy krytykowi przychodzi, w sytuacji braku pod ręką tekstu, cytować z pamięci (ZO, 22, 38).

Nie należy jednak sądzić, iż Jeleńskiemu wystarczał sam pisarski talent, ewentualnie idiom omawianego tekstu. Autor interesował się i historią, i teorią literatury, skąd – obok filozofii, psychologii, socjologii etc. – zapożyczał niejednokrotnie terminologię i interpretacyjne pomysły. Tym sposobem Gombrowicz na przykład został połączony (na stałe) między innymi z triadą „mistrzów podejrzeń” – Marksem, Freudem i Nietzschem, z egzystencjalizmem, strukturalizmem (Lévi-Strauss), poststrukturalizmem (Barthes, Deleuze, Foucault, Bataille, Klossowski, Blanchot) itd. I choć trudno wpisywać Jeleńskiego w szereg któregośkolwiek z licznych zastępów teoretyków, bo był po prostu na to zbyt oryginalny i nazbyt cenil niezależność, to nie znaczy, że nie można wskazać pewnych przynajmniej analogii czy inspiracji metodologicznych. W jednym ze swoich szkiców o Gombrowiczu Jeleński powiedział, że pisarz ten bliski jest stanowisku, które byłoby połączeniem otwartego marksizmu i psychoanalizy egzystencjalnej (ZO, 176). Nie miejsce tu rozstrzygać zasadność tej opinii, jeśli idzie o autora *Ferdydurke*, chętnie natomiast tak właśnie określiłbym jego własną opcję metakrytyczną. Wydaje mi się, iż określenia te wyznaczają zasadnicze bieguny orientujące krytycznoliteracką refleksję krytyka, określające kierunki interpretacyjne i sposoby wartościowania. Otóż chciałbym przez to rozumieć najpierw pewien rodzaj presupozycji ideowych, a nawet etycznych, jakie Jeleński nieodzownie wiąże z wszelką wartościową literaturą. Założenia te znajdują swój wyraz w silnej personalizacji dyskursu, co chciałbym z kolei pojmować dwojako. Wszelkie pisanie było dla Jeleńskiego czymś głęboko osobistym, dlatego też jako komentator literatury nie stronił od wyrazistych wartościowań, nie kryjąc nigdy ani swoich pasji, ani swoich idiosynkrazji. Ale można by też powiedzieć, że tego samego oczekiwał od omawianych autorów, w związku z czym konsekwentnie ganił ich w swoich tekstach za to, że ukrywali się za konwencją czy ideologią. Stąd bierze się obecna w dyskursie Jeleńskiego

retoryka wolności ideowej, w której wartościowane są utwory i ich autorzy, i dlatego też naczelnym kryterium krytycznoliterackim u autora *Zbiegów okoliczności* jest zawsze ideologiczna suwerenność, intelektualna samodzielność i artystyczna odkrywczność<sup>7</sup>. Największą cenę miały dlań te utwory, w których wartości te były poręczone przez biograficzną traumę, jeśli jest to – jak się wyraził pisząc o Herlingu-Grudzińskim – „plon doświadczenia «na własnym cielem»” (ZO, 39).

Co wymaga może szczególnego podkreślenia, to radykalizm i wyrafinowanie lektur Jeleńskiego. Jako czytelnik i jako krytyk najbardziej zainteresowany był autorami radykalnymi, takimi jak uwielbiany bezgranicznie i interpretowany przenikliwie Gombrowicz. Podobnie zresztą w twórczości tych, w których widzielibyśmy raczej „zachowawczych” klasyków (jak Miłosz czy Wat), szukał tego, co ideowo skrajne, zaskakujące, ryzykowne, nieoficjalne, co – jak dzisiaj mówimy – „Inne”, i – jako takie – subwersyjne<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Kilka przykładów: „Gombrowicz nie jest «myślicielem»: jest zawsze sobą samym, myśl jego przylega ściśle do jego życia. [...] Nic nie ma nigdy w Gombrowiczu «z drugiej ręki». Nie pozwoliłby mu na to jego narcyzm. Żadna myśl nie może spodobać się Gombrowiczowi zanim, przechodząc przez Gombrowicza i zmieniając go, nie wyjdzie z tego nieco zmienionego Gombrowicza sama na jego obraz przemieniona” (ZO, 173-174); „Bo też ten, na skróś współczesny, proroczy umysł, wolny był od jakiegokolwiek modnego żargonu, niezależny od żadnego systemu, jego dzieło wyrosło z jego własnych odkryć, własnych odczuć, własnych przeżyć. [...] Ale jest to prekursor, którego dzieło i myśl w żadnej z tych wizji świata nie zastęga, który zawsze im się wymyka, otwierając nowe drogi” (ZO, 186-187); „*Ferdydurke* uchodziła za powieść subwersyjną i była nią istotnie dzięki okrutnej karykaturze wzoru wówczas jeszcze w kulturze polskiej silnego” (ZO, 60); „Bo przecież główną cechą Gombrowicza jest jego niezależność od wszelkich konstrukcji myślowych, kompromitacja oficjalnej powagi, odkrycie wstydlivej dziedziny subkultury, dziedziny bepańskiej, porosłej dotąd chwastem kiczu, szmoncesu, brukowej prasy” (FPPL). O Miłoszu: „Walcząc w obronie poezji i życia, musi Miłosz zanalizować przeciwnika, zrozumieć jego postawę i osądzić ją – zrozumieć swą własną postawę, osądzić siebie samego. Stąd tyle wierszy w *Świśle dziennym* będących właściwie esejami w formie poetyckiej. Do nich należy *Traktat moralny* z kapitalną analizą schizofrenii współczesnego człowieka, która ze specjalną siłą występuje u teoretyków komunizmu” (ZO, 230-231). O Janinie z Puttkamerów Żółtowskiej: „Raz jeszcze uderzył mnie fakt jak mało stosunkowo znaczą w literaturze tzw. «opinie» czy «światopogląd», o ile ważniejsze są cechy osobiste: zdolność obserwacji, inteligencja, wrażliwość, samodzielność sądu, przywiązanie do prawdy” (ZO, 137).

<sup>8</sup> Podobnie sądzi Jerzy Jarzębski piszący, iż Jeleński „wybierał to, co indywidualne, osobiste, wyrastające z prywatnego doświadczenia świata, a szczególnie przyrody – przeciw temu, co kolektywne, podyktowane przez wymogi zbiorowości i historii, wiary i ideologii. [...] Bez kwestii: Jeleński szuka u swych wybrańców przede wszystkim tego, co współgra z jego osobistą pasją – przeżycia kontaktu z naturą, zmysłu międzyludzkiej gry, dążenia do autentyczności jednostki, której zagrażają stadne instynkty i konformizmy” (J. Jarzębski, op. cit., s. 207).

Natomiast przywołanie psychoanalizy nie musi tu być posunięciem zupełnie dowolnym, gdyż stosunkowo łatwo odnaleźć w dyskursie krytyka inspiracje psychoanalityczne<sup>9</sup>. Filiacje te bodaj w największej mierze dochodzą do głosu w interpretacjach utworów Witolda Gombrowicza, zwłaszcza w egzegezie *Historii*, będącej zresztą zarazem genetyczną rekonstrukcją dramatu, zaskakującą tyleż radykalizmem wniosków, co subtelnością zastosowanej metody. Charakterystyczne, że psychoanalityczne impulsy odzywają się właśnie tam, gdzie Jeleński jest najbardziej radykalny. To lektura klasyczna, wymienię więc tylko najciekawsze w tej perspektywie jej wątki. Inspiracja psychoanalityczna zarysowuje się na poziomie dyskursu

Hitler jest tam ukryty jak freudowski sęp w fałdach świętej Anny. (ZO, 67)

i w płaszczyźnie ogólnego spojrzenia na utwór –

Ale zawsze mi się wydawało, że ta struktura formalna kryje inną strukturę, bardziej intymną, że tak jak Henryk w *Ślubie*, przetwarza Gombrowicz w królewski mit układ, w którym widzi korzenie własnej psychiki (ZO, 52); Ma w sobie coś z psychodramatu, z egzorcyzmu wcześniej doznanego okaleczenia (ZO, 53); Ukrytym tematem *Historii* wydaje mi się relacja o tym, jak prywatna patologia przemienia się w uniwersalną misję (byłaby to zatem sztuka o egzystencjalnej sytuacji Gombrowicza). (ZO, 55)

Wszystkie dramaty Gombrowicza Konstanty Jeleński skłonny jest nazywać „dramatami rodzinnymi”, już choćby przez wzgląd na podobieństwa kreacji członków rodziny (rodziców, rodzeństwa) z portretami zarysowanymi w *Testamencie. Rozmowach z Dominikiem de Roux* i pierwszej książce Tadeusza Kępińskiego (ZO,

<sup>9</sup> W szkicu *Poeta i przyroda* Jeleński przywołuje naukę mistrza Freuda wprost (choć i supozycja patronatu Lacana nie musiałaby być tu błędem): „Jak uczy psychoanaliza, małe dziecko nie zdaje sobie sprawy, że jest tylko «sobą», że nie zawiera świata, że nim nie rządzi. Oderwanie świadomości indywidualnej od zbiorowego wszechistnienia jest bodaj boleśniejsze od przecięcia pępowiny i dlatego człowiek i o jednym, i o drugim «zapomina». O tym rozdarcie przypomina nam często poezja, a poezja Miłosza – nieustannie” (ZO, 206). Podobnie postępuje pisząc o Julianie Tuwimie: „Powolny wzrost antysemitycznego barbarzyństwa ranił wielu Polaków – ranił wszystkich polskich Żydów. Jakże musiał ranić poetę, który odczuwał nienawiść, niechęć czy pogardę poprzez mury kamienic, w których zawsze żyło żydowskie dziecko. Nie ma bardziej tragicznego motoru od zranionej miłości. Każdy psycholog wie dzisiaj jaką rolę w psychozach gra «odepchnięcie przez matkę», nieświadome poczucie dziecka że rodzice go nie chcą, odrzucają. U źródła psychozy Tuwima leży, jak mi się zdaje, to odepchnięcie przez matkę – Polskę” (ZO, 290). W dalszej części tego szkicu krytyk schodzi na poziom stylistyki tekstu i pisze: „Jeszcze ciekawszy psychologicznie (gdyż zawiera freudowski «lapsus») jest tragiczny wiersz «Matka». [...] Trudno tu nie dopatrzeć się w słowie «faszysta» zamiast np. «hitlerowiec», lub «niemiecki oprawca») podświadomego transferu: w emocjonalnej wizji Tuwima matkę jego zabiła oczywiście ta sama «Żelazna Hołota»” (ZO, 291).

53-54). Rodzina jest tu niezmiennie wielką metaforą „starego świata” (ZO, 62) mieszczącego w sobie wszystko to, co należy przezwyciężyć: patriarchalną opresję, feudalną niesprawiedliwość i anachronizm rytuału. Krytyk we wszystkich dramatach pisarza dostrzega jednakowy schemat: rodzina wywiera patriarchalną presję na protagonistę, zmuszając go – jak by powiedziała Adrienne Rich – „do przymusowej heteroseksualności”, podczas gdy on sam skłonny byłby bardziej interesować się mężczyznami (Cyryl, Władzio, Firulet), w różny zresztą sposób sublimując te zaciekawienia (rywalizacja, estetyzacja, rewolucyjne transgresje).

Jak widać, interpretacja ta mocno jest wychylona w stronę autora, do tego stopnia, że pewnie niejedynemu literaturoznawca zawahałby się dziś przed taką lekturą<sup>10</sup>. Jedyne, co zrobił krytyk, aby osłabić „biograficzny” efekt lektury, to zwrócenie uwagi – za sugestią samego autora – na obecną w bodaj wszystkich utworach pisarza figurę sobowtóra biorącego na siebie odpowiedzialność za wszelkie „występki” (ZO, 54-55)<sup>11</sup>. Wyjątek od tej reguły stanowi właśnie *Historia* i dlatego Jeleński traktuje ją szczególnie. Píše wręcz

W żadnym innym utworze (nawet w *Trans-Atlantyku*) nie poszedł Gombrowicz tak daleko na drodze intymnej powieści. (ZO, 55-56)

Idąc tropami wyznaczonymi przez Jana Błońskiego, który w znanym szkicu *Historia i „Operetka”* opisywał rejestr: nagość – piękność – młodość – niższość – chaos – energia – natura, krytyk powiada:

Bosość należy oczywiście do tego szeregu, z tym, że wzmacnia w nim akcent seksualny i społeczny. (ZO, 57)

Jeleński nadaje temu motywowi znaczenie ideologiczne albo nawet polityczne (ZO, 57-59), kojarzy go bowiem z „buntem, negacją, subwersją, antykonformizmem” (ZO, 60). Nie waha się też z podniesieniem konotacji homoseksualnych, na które aluzyjnie wskazuje postać księcia Eulenburga. Decyduje więc:

<sup>10</sup> Być może tak właśnie należy czytać Gombrowicza, skoro on sam tak pisał o swoim glosatorze: „Nie uważam za dziwne, że on z taką łatwością wchłania i przyswaja sobie moją łatwość... on cały jest łatwy, nie piętzy się, jak rzeka na przeszkodzie, płynie wartko w tajnym porozumieniu ze swoim łożyskiem, nie druzgocze, przeniaka, przecieka, modeluje się wedle przeszkód... on *nieomal tańczy z trudnościami*. Otóż ja po trosze też jestem tancerzem i mnie ta perwersja (żeby «łatwo» podejść do tego, co «trudne») jest bardzo właściwa, mniemam, że to jeden z fundamentów mego literackiego uzdolnienia. Ale co mnie dziwi, to iż Jeleński przedostał się także do mojej trudności, ostrości, nasze stosunki na pewno nie sprowadzają się do tańca jedynie i on rozumie mnie, jak bardzo niewiele, właśnie w tym gdzie jestem najboleśniejszy” (W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1997, s. 323).

<sup>11</sup> Koncepcję „sobowtóra” przywoływał Jeleński w innych szkicach o Gombrowiczu, takich jak *Dramat i anty-dramat* (ZO, 188-189) czy *Tajny ładunek korsarskiego okrętu* (ZO, 196-197).

Homoseksualizm nigdy nie został przez Gombrowicza *explicito* umieszczony w szeregu: młodość–niższość–piękność–wirtualizm, ale bez wątpienia w gombrowiczowskiej konstrukcji do tego szeregu należy. (ZO, 66)<sup>12</sup>

Jak dotąd pisałem o Jeleńskim jako o krytyku literackim, a więc jako o kimś, kto w miarę regularnie zdaje relację ze swoich lektur aktualnie publikowanych książek, nie dbając bynajmniej o tworzenie historycznoliterackich panoram. Gdyby na tym poprzestać, to otrzymalibyśmy wizerunek niepefny. Nawet jeśli większość z tych tekstów rzeczywiście powstała jako typowe recenzje, to takie ich klasyfikowanie musi wydawać się nieuzasadnionym uproszczeniem i bardziej zasadne byłoby określanie ich jako esejów czy szkiców krytycznoliterackich albo nawet historycznoliterackich. W pisaniu Jeleńskiego ujawnia się charakterystyczna dążność do syntezy, dosyć wyraźnie zaznacza się chęć usytuowania czytanej książki (czy innego artefaktu) w szerszym kontekście historycznoliterackim, metaartystycznym czy filozoficznym, który wyjaśniłby w możliwie największej mierze jej osobiłość (najlepiej dokumentuje to oczywiście szkic *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej*). Jeleński wprawdzie nie napisał podręcznika do historii literatury, ale niejednokrotnie w swych esejach mieścił uwagi, o których warto pamiętać. I kiedy dziś usiłujemy opisywać dwudziestowieczną literaturę w perspektywie modernistyczno/postmodernistycznej, to nie wolno nam zapominać o autorach pierwszych prób podobnych rozstrzygnięć historycznoliterackich, mniej lub bardziej śmiałych. Nie chodzi tu tylko o samych pisarzy i ich metaliterackie dyskursy, które tak chętnie badamy, ale o autorów świadomie posługujących się – bądź postulujących posługiwanie się – szerokokakresowym rozumieniem pojęcia „modernizm”. Sam inicjator i promotor historycznoliterackiej rewizji, Ryszard Nycz, w swoich pracach wskazał kilku takich glosatorów, choćby Jana Józefa Lipskiego czy Czesława Miłosza. Konstanty A. Jeleński i tu był pierwszy. Najwięcej powiedział na ten temat w szkicu *O „Ziemi Ulro” po dwóch latach*, gdzie możemy przeczytać:

<sup>12</sup> Uwagi ze szkicu poświęconego *Historii*, zwłaszcza w kontekście homoerotyzmu, wydają się rzeczywiście dość radykalne, trzeba jednak wiedzieć, że jeszcze mocniejsze tezy pojawiają się w eseju *Tajny ładunek korsarskiego okrętu (na marginesie tłumaczenia „Trans-Atlantyku”)*. Niby to tekst w gombrowiczologii klasyczny, a jednak najbardziej wpływowa (tzn. powszechnie przyjęta) interpretacja to ta, wedle której dylemat Ojczyzna–Sincyzna pozostaje nierozwikłany i znosi się w obliczu śmiechu wybuchającego w zakończeniu powieści. Jeleński chyba jako pierwszy przekonywał, iż ta opozycja jest niesymetryczna na korzyść Sincyzny (ZO, 197), właściwe zaś zakończenie *Trans-Atlantyku* sytuje się w utworze nieco wcześniej. Według Jeleńskiego, epizod balu i motyw śmiechu potrzebne były Gombrowiczowi: po pierwsze – dla paraleli z *Panem Tadeuszem*; po drugie – żeby „zatrzeć dokonany już przez siebie wybór, aby nieco uspokoić i tak dobrze już wstrząśniętego polskiego czytelnika sprzed trzydziestu lat” (ZO, 201). Nic dziwnego, że autorzy studiów feministycznych i genderowych (np. Kazimiera Szczuka czy German Ritz) znajdują wsparcie u Jeleńskiego.

Nie zgadzam się z Miłozsem w jego potępieniu w czambuł literatury i sztuki nowoczesnej, z tym, że „modernizm” uważam za okres zamknięty, który trwał około stu lat, powiedzmy od Baudelaire’a i Maneta do lat tysiąc dziewięćset sześćdziesiątych. Można by nań dziś spojrzeć jak na barok, neoklasycyzm czy symbolizm, gdyby nie to, że awangarda ubzdurała sobie teorię zapożyczoną od „nieustannej rewolucji” Trockiego, a trudno wytłumaczyć Fenikowski, że jego prochy są tym razem definitywne. To, co dziś uchodzi za „awangardę” (nie mówię oczywiście o tworzących jeszcze jej „klasykach” jak Beckett) jest polityką, socjologią lub fizjologią w przebraniu, i słusznie ostrzegał Gombrowicz przed zakażeniem sztuki pseudonaukami społecznymi, przed zalewem intelektualizmu („im mądrzej, tym głupiej”), przed groźbą monumentalnej n u d y . [...] Nie zdziwiłoby mnie, gdyby przyszedł historyk poszedł dalej jeszcze proponując, by podziały literatury ostatnich dwóch wieków na romantyzm, symbolizm, modernizmy zastąpić scalonym okresem, w którym czerpie ona swe źródła w dzieciństwie, co nareszcie by dało niezależny od „wpływów” wspólny mianownik dla Chateaubrianda i Prousta, Hölderlina i Rimbaud, Nabokowa i Gombrowicza, Mickiewicza i Miłosza: artystów w y o b r a ż n i i n d y w i d u a l n e j. (ZO, 25-26)

Warto skomentować ten skreślony mimochodem projekt. Nie tylko sama historycznoliteracka hipoteza szerokokakresowego pojęcia modernizmu jest tu niezmiernie ciekawa, ale i argumenty, które przedkładał Jeleński na rzecz posługiwania się taką masywną jednostką periodyzacyjną. Wedle autora *Zbiegów okoliczności*, przyjęcie takiej wizji historii literatury, przy próbach kreślenia syntez historycznoliterackich lub przy opisach nurtów artystycznych, daje możliwość odwoływania się do najbardziej zasadniczych kontekstów determinujących rozwój dwudziestowiecznej literatury. Podziały w jej obrębie przebiegają bowiem o wiele głębiej niż na to wskazywałyby standardowe kryteria historycznoliterackie, historyczne, społeczno-polityczne, socjologiczne etc. Z kolei przy analizach komparatystycznych dzięki takim założeniom można by uniknąć niebezpieczeństwa popadnięcia w anachroniczną „wpływologię”.

Modernizm widziany oczyma Jeleńskiego byłby zatem formacją rozpoczynającą się u schyłku wieku XIX i kończącą się w latach 60. Dlaczego jednak krytyk tak zdecydowanym ruchem zamyka tę epokę? Według Jeleńskiego, wtedy bowiem wyczerpaniu ulegają podstawowe strategie ideologiczne i artystyczne literatury nowoczesnej. Różne zaangażowania społeczne („polityka, socjologia, fizjologia”) i idea artystycznej innowacyjności („nieustanna rewolucja”<sup>13</sup>) sprowadziły

<sup>13</sup> Przy innej okazji cały wiek XX krytyk określał jako „epokę zaślepioną dążeniem do odkrycia «nowości» i «sensacji»” (ZO, 332). Na temat zasugerowanych powinowactw pomiędzy awangardą a rewolucją Jeleński pisał obszerniej w szkicu tak właśnie zatytułowanym – *Awangarda i rewolucja* (co jest faktycznie ciekawe, zwłaszcza że my dopiero dzisiaj naprawdę uświadamiamy sobie „totalitarne” oblicze ruchów awangardowych). Wprawdzie opis ten nie dotyczy bezpośrednio literatury, ponieważ szkic powstał z okazji wystawy rosyjskiego malarstwa współczesnego w Paryżu, ale wyprowadzone wnioski wydają się dostatecznie przenikliwe i inspirujące, aby je obszerniej zacytować, nie opatrując własnym komentarzem. Otóż wedle krytyka – „istniał głębszy związek pomiędzy Rewolucją Październikową



na literaturę kryzys estetyczny („monumentalna nuda”) i komunikacyjny („zalew intelektualizmu”).

Największe chyba zaciekawienie budzi koncepcja modernizmu jako formacji zrzeszającej „artystów wyobraźni indywidualnej”, których literatura czerpie „swe źródła w dzieciństwie”, takich jak Gombrowicz i... Mickiewicz. Zestawienie tych dwóch pisarzy może szokować, ale Jeleński wie, co pisze ta hipoteza mogłaby znaleźć swoje uzasadnienia. Tak jak szkicując zarys literackiego modernizmu, rozciągającego się od końca wieku XIX po lata 60. wieku XX, z pewnością świadomy był całego zróżnicowania tej formacji, tak przesuwając jej granice aż do romantyzmu, nie popada w historycznoliteracki nonsens, ale zbliża się do jeszcze szerszego rozumienia modernizmu, które czasem pojawia się w dzisiejszych badaniach literackich<sup>14</sup>. Ponadto koncepcja ta nie musi się wiązać z utożsamieniem filozofii Mickiewicza i Gombrowicza, bo – po pierwsze – dzieciństwo jako źródło twórczości to przecież bardzo sensownie obliczony projekt badawczy<sup>15</sup>, po drugie zaś – „wyobraźnia pisarza” to jedna sprawa, a to, co się z nią dzieje w tekście, to sprawa druga. Inspirująco pisze o tym sam Jeleński.

Niemniej interesujące są uwagi Konstantego Jeleńskiego na temat literatury i sztuki nowoczesnej, które można zasadnie traktować jako dopełnienie charakterystyki omówionego wyżej pionierskiego projektu modernizmu. Jako wprowadzenie

---

i sztuką awangardy. Komunizm ma teologiczną wizję świata. Chodzi mu o koniec historii, o złoty wiek, który przemieni stosunki między ludźmi. [...] Nie bez znaczenia jest, że dwa wielkie kierunki rosyjskiej awangardy związanej z rewolucją – suprematyzm i konstruktywizm – wynikają z abstrakcji geometrycznej. Wszystkie wyrażone przez człowieka utopijne wizje, mające związek z tym ostatecznym złotym wiekiem, królestwem Bożym na ziemi, którym miało być urzeczywistnienie komunizmu, mają wspólną podejrzliwą niechęć nie tylko do sztuki «figuratywnej», jak mógł przypuszczać Platon, ale do wszystkiego, co łączy sztukę z życiem organicznym. [...] Idealiści, bezwiedni platonieści, natury pionowo religijne i purytańskie odczuwają pociąg do abstrakcji geometrycznej. [...] Wiemy skądinąd, że te same natury skłaniają się nieraz ku komunizmowi, przerzucając na płaszczyznę społeczną swój instynkt religijny” (ZO, 362-363). Zamieszczoną w jednym ze szkiców kolekcję cytatów z Lichtenberga Jeleński nieprzypadkowo zaczął od następującego aforyzmu: „Chciałbym Oświecenie określić znanym symbolem ognia (?). Ogień daje światło i ciepło, jest niezbędny dla wzrostu i postępu wszystkiego co żyje, tyle że – przy nieostrożnym użytku – pali i niszczy” (ZO, 24).

<sup>14</sup> Por. R. Nycz *Literatura postmodernistyczna a mimesis. (Wstępne rozróżnienia)*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 162; W. Bolecki *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekoncesans)*, „Teksty Drugie” 2002 nr 4.

<sup>15</sup> Motyw dzieciństwa czy dziecka jest – jak wiadomo – niezwykle wdzięcznym polem badań. Zob. np. A. Czabanowska-Wróbel *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

nie najlepiej potraktować dygresyjne komentarze ze szkicu *Czyste malarstwo czy poetyka*, osnutego na lekturze książki Józefa Czapskiego. Czytamy tam:

Chciałbym zaproponować podejście do abstrakcji jako reakcji na „wyzwanie” rzucone artyście przez socjologiczną mutację jaką zapowiada społeczeństwo technologiczne (czy społeczeństwo wysoko uprzemysłowione w sensie *industrial society*). Ta reakcja może być dwojaka: bądź „pozytywna” (próba integracji społeczeństwa przemysłowego w ramy współczesnej mitologii), bądź „negatywna” (a w istocie „kompensacyjna”): sztuka jako rezerwat odwiecznych, indywidualnych mitologii w społeczeństwie przemysłowym. (ZO, 86-87)

Dwie strony dalej krytyk dodawał:

Podejrzewam [...], że istnieją ściśle związki pomiędzy mutacją socjologiczną, jaką przeżywa nasze stulecie, i „rewolucją” artystyczną, i że związki te mają dialektyczny charakter [...]: nadania społeczeństwu przemysłowemu cech mitologicznych, lub adaptacji do tego społeczeństwa poprzez wyznaczenie malarstwu funkcji zastępczej, rezerwatu sił irracjonalnych. (ZO, 89)

Tę koncepcję rozwinął w artykule *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej*, bezpośrednio nawiązując do szkicu wyżej cytowanego:

Proponowałem w tym artykule podejście do Sztuki Współczesnej jako formy „odpowiedzi” na „wyzwanie” rzucone artyście przez socjologiczną mutację jaką zapowiada społeczeństwo przemysłowe (w sensie *industrial society*: w którym sektory pośrednictwa i usług przeważają już nad sektorem produkcyjnym). Ta reakcja może być bądź „pozytywna” (próba integracji społeczeństwa przemysłowego w ramy nowej utopijnej mitologii), bądź „negatywna” (a w istocie kompensacyjna): sztuka jako rezerwat odwiecznych, indywidualnych mitologii w społeczeństwie przemysłowym. (ZO, 350)<sup>16</sup>

Z zacytowanych fragmentów wyłania się wizja literatury nowoczesnej jako dialegnozy rzeczywistości społecznej, co odpowiada dziś konstruowanym obrazom

---

<sup>16</sup> Esej *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej* jest niezwykle ciekawy i choć poświęcony jest głównie malarstwu, to łatwo wyobrazić sobie jego lekturę jako ironiczną opowieść o marzeniach nowoczesnej sztuki – także więc literatury – o artystycznej nowości i własnej autonomii, wyrażających się w dyferencjacji i puryfikacji względem tego wszystkiego, co innorodne, i substancjalizacji w „czystą sztukę”. Natomiast omawiana wyżej historycznoliteracka koncepcja modernizmu wydaje się być w jakiejś mierze zainspirowana książką Slemire Zolli *Eclisse dell'Intellettuale* (Bompiani 1959), którą Jeleński omawiał w eseju *O kulturze masowej*. Czytamy tam: „Pierwsza rozbieżność: przyjmuje się świat przemysłowy lub go się odrzuca. «Przyjąć rzeczywistość przemysłową – oznacza stać się jej niewolnikiem, nieraz mimo woli». To los, zdaniem Zolli, Whitmana, Apollinaire’a, futurystów, malarzy abstrakcyjnych. Druga rozbieżność: odrzuca się świat przemysłowy, ale zguba przychodzi w postaci marzeń o utraconej dawnej rzeczywistości: los Céline’a i Montherlanta marzących o rekonstrukcji wojownika, los Rilkego i Hoffmannsthal’a, marzących o rekonstrukcji pasterza. Jedyne wyjście to droga obrona przez Kafkę, Tomasza Manna, Prousta, Musila: przyjąć rzeczywistość, ale zachowując dystans” (ZO, 402).

modernizmu jako formacji ideowo-artystycznej wywodzącej się z ducha oświeceniowego. Literatura będąc w tej perspektywie najbardziej – po nauce – uprzywilejowanym społecznie dyskursem, i zgodnie z obowiązującymi mitami Rozumu i Postępu oraz na mocy swoich specjalnych uprawnień i kompetencji zdolna była opisać i wyjaśnić nowoczesną rzeczywistość, skonstruować kulturowy paradygmat i ostateczne kryteria aksjologiczne, by w konsekwencji przyczynić się do emancypacji człowieka z okowów natury i ułatwić jego egzystencję. Nie była to łatwa misja. Rozróżnienie rodzajów odpowiedzi na opisywane przeobrażenia cywilizacyjne oddaje charakterystyczną dla modernizmu ambiwalencję odczuć, kształtującą ówczesne sposoby myślenia o rzeczywistości społeczno-kulturowej, rozpięte pomiędzy nadziejami związanymi ze zwiększającymi się możliwościami poznawczymi i technologicznymi człowieka a trwogą przed nieprzewidywalną, „niehumanistyczną” cywilizacją. U Jeleńskiego po jednej stronie mielibyśmy zatem bezkrytycznych zwolenników nowoczesności, dążących do urządzenia „nowego, wspańskiego świata”, po drugiej zaś – artystów dostrzegających negatywne oblicze modernizacji i fundujących sobie estetyczne enklawy, artystów kreujących własne mity odgradzające ich od „zdehumanizowanej” rzeczywistości<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Wystarczy zajrzeć do bardzo ostatnio u nas popularnej syntezy historycznoliterackiej, autorstwa Richarda Shepparda (*Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 71-140), by się przekonać, jak bardzo trafne są wnioski polskiego krytyka. Pośród całej mnogości zjawisk artystycznych, będących formą bezpośredniej odpowiedzi na proces globalnej modernizacji, Sheppard, tak samo jak Jeleński, wyróżnił dwa zasadnicze rodzaje reakcji: negatywną i pozytywną. Ta pierwsza przyjmowałaby postaci: nihilistycznego czy apokaliptycznego obwieszczania nieuchronnej katastrofy cywilizacyjnej (Kafka, Keiser, Nietzsche, Artaud, Rimbaud); transgresji biograficznej (Rimbaud) czy tekstualnej (Benn, Stadler, Lotz); mistycyzmu, obiecującego epifaniczne objawienie (Yeats, Eliot, Hesje, Breton, Sartre); estetyzmu, oferującego autonomiczny świat sztuki (Mallarmé, Rilke, Hofmannsthal); odwrócenie się od nowoczesności ku prowincji (Rilke, Yeats, Ball), przeszłości (Eliot, Pound) albo politycznej utopii (Ball, Eliot, Pound, Hofmannsthal, George, Majakowski, Błok); wycofanie się w enklawę natury i prymitywizmu (Lorca). Wariant drugi reprezentowałiby pisarze: zafascynowani nowoczesnością (futyryści, wertycyści); dążący do integracji ze współczesnym światem, acz spostrzegający także jego alienacyjne oblicze (konstruktywizm, Döblin, Mann, Sartre); zbliżający się do postmodernistycznej wrażliwości „mnogich światów”, zakwestionowania transcendencji i estetyki zamknięcia (Woolf, Joyce, Musil, dałaiści). Analogie pomiędzy pomysłami Jeleńskiego a syntezą Shepparda sięgają zresztą dalej. W eseju „*Ferdynandurke*” po pięćdziesięciu latach czytamy: „Urodzony w 1904 r. Gombrowicz doznał dzieckiem olśnienia, że układ społeczny, jaki zastał, przestał być «naturalny». Pozornie nic się wokół niego nie zmieniło, a przecież była już w oczy sztuczność stosunków między dworem a czworakami, jaśniepaństwem i kredensem, a nawet szacunek należny rodzicom stawał się wątpliwy. Za «dział wód» między tradycją a nowoczesnością zwykło się uważać pierwszą wojną światową. W istocie przełom nastąpił już

Wszelako godzi się powiedzieć, że w oryginalnej historycznoliterackiej koncepcji krytyka zarysowuje się inna jeszcze opcja, najpewniej jednak dająca się uzgodnić z powyższymi różniczeniami, a mianowicie dialektyka klasycyzmu i awangardy. Tropem tej opozycji idzie wiele powstających dziś opisów literatury nowoczesnej, w tym i polskiej<sup>18</sup>. Warto więc zobaczyć, jak rzecz widział Konstanty Jeleński. Klasykiem dla niego byłby bez wątpienia Miłosz, o czym dobitnie mówi tytuł jednego z poświęconych poecie szkiców – *Klasyk na wygnaniu*. Autor pisze tam:

Skoro jednak mówimy wyłącznie o poezji europejskiej, nie sposób pominąć tych elementów klasycznych tej humanistycznej ciągłości, która sprawia, że nie możemy dziś ocenić ani zrozumieć większości współczesnych poetów nie znając Wirgiliusza, Shakespeare’a, Racine’a. Ileż wierszy przemówi do nas wtedy dopiero, gdy odgadniemy w nich zadumanie Prospera czy usłyszymy daleki krzyk Fedry. Rozumiał to Czesław Miłosz, poeta o wyraźnie klasycznych skłonnościach. [...] Nawet chcąc ją odrzucić całą siłą woli, Miłosz tkwi niezmiennie w kulturze europejskiej. [...] Uderzająca jest bliskość jego poezji do nowoczesnej poezji angielskiej. Podobne rozwiązania formalne, podobne poszukiwania słów, które rzeczywistości nie odmalowują ale ją tworzą. [...] Poezja Miłosza jest klasyczna i prosta. (ZO, 234-237)

W równie wymownie zatytułowanym eseju *Poeta i historia* Jeleński napisał:

Dla Miłosza kultura nie jest, jak dla wielu innych poetów, składem poetyckich rekwizytów, z których czerpie się nazwy, pojęcia, imiona o pewnym napięciu magicznym, aby je użyć w kontekście osobistej mitologii. W genealogii poetów Miłosz należy do gałęzi, która wydała Claudela, T.S. Eliota, Ezra Pounda, do gałęzi wyrastającej z pnia historii, a nie – jak Rimbaud, Rilke czy Apollinaire – z głębin ludzkiego istnienia. Miłosz identyfikuje się z historią, wydaje się czasem, że życie rodzaju ludzkiego jest dla niego bardziej realne niż życie osobiste. Okaże się zresztą później, jak bardzo obce mu jest deterministyczne

w świadomości co bystrzejszych i bardziej wrażliwych przedstawicieli poprzedniego pokolenia. Ładnie to ujęła Virginia Woolf w swym eseju *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924): «W grudniu albo w okolicach grudnia 1910 zmieniła się ludzka natura. [...] Przesunięciu uległy stosunki między ludźmi: między państwem a służbą, między mężem a żoną, między rodzicami a dziećmi. A kiedy zmieniają się stosunki międzyludzkie, dokonuje się równocześnie zmiana w religii, obyczajach, polityce i literaturze» (FPPL). Oczywiście zbieżności te nie są kwestią przypadku, a wynikiem lektury klasycznych dokumentów modernistycznej świadomości filozoficzno-literackiej. Prócz eseju autorki *Wspólnego pokoju* ważną rolę w argumentacji Shepparda odgrywa *List Lorda Chandosa* Hugona von Hofmannsthala, wysoko skądinąd ceniony przez Konstantego Jeleńskiego. Oba teksty przypomniał ostatnio Ryszard Nycz (*Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 34, 69, 100-114, 212-213).

<sup>18</sup> A. Eysteinnsson *Awanguardia jako/czy modernizm?*, przeł. D. Wojda, w: *Odkrywanie modernizmu...*, s. 155-199; E. Możejko *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994 nr 5/6; J. Orska *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.



podejście do tego zbiorowego życia jakim jest historia. Do jakiego stopnia właśnie ten proces identyfikacji nakazuje mu widzieć w historii życie dramatyczne, pulsujące wolnym wyborem, ciężarne nadzieją, to znów przecuciem katastrofy. (ZO, 226)

Zanim spróbuję zrekonstruować stanowisko ideowe Miłosza, zauważę tylko, że Jeleński już tu mimochodem zarysowuje opozycję klasycyzm–awangarda, rzucając ją zresztą na grunt europejski<sup>19</sup>. Po jednej stronie mamy zatem Claudela, Eliota, Pounda, obok których stoi nasz Miłosz, po drugiej natomiast Rimbauda, Rilkego i Apollinaire’a. A kto z naszej literatury sytuowałby się w tej drugiej linii? W dalszej części szkicu Miłoszowi przeciwstawiony zostaje Konstanty Ildefons Gałczyński i choć glosa o nim nie jest do końca aprobatywna, to jednak dają się z niej wyczytać cechy stanowiska „awangardowego”. Jeleński pisał:

Wiersz jego jest naturalny i bezpośredni jak śpiew ptaka (czy raczej jak bek leśnego koźła). Aluzja historyczna jest u Gałczyńskiego przypadkowa, odpowiada jedynie jego wewnętrznej mitologii. [...] Gałczyński jest obrońcą absurdu (tego poetyckiego tlenu i azotu). Może on chwalić PZPR, plany pięcioletnie, przeklinać Amerykanów, prawić bzdury o wojnie bakteriologicznej – to tylko zewnętrzna szata jego wierszy. Pod tą czapką niewidką siedzi rogaty, przekorny diabeł, koźli faun roześmiany od ucha do ucha, sprośny Marchoń urzędujący polską wódką. [...] Mami jak błędny ogień, huk jak echo po lesie, ma w sobie krew i spermę i przeczy, każdym słowem przeczy higienicznej, abstrakcyjnej, kaznodziejskiej nudzie, którą jak nową zarazę niesie ze sobą świat komunistyczny. Ale Gałczyński jest potomkiem Villona i może spokojnie nabierać, naciągać, „kajać się” – jak wielu artystów pierwszej miary pozostał dzieckiem i nic nie może zdegradować jego natury, która pozostaje dumna, wolna i nietknięta przez uczynki. Gałczyński byłby wolniejszy w obozie koncentracyjnym niż Miłosz w anarchistycznej utopii. Bo Miłosz nie jest poetą wolnym. Cięży na nim jak kamień grzech pierworodny poczucia odpowiedzialności nie tylko wobec własnej natury, ale wobec ładu społecznego, wobec ludzi, wobec „historii”. (ZO, 228)

Trzeba skomentować to przeciwstawienie. Wydaje się, iż obu poetów łączy jedno: egzystencjalne wyobcowanie i próba wykreowania indywidualnej mitologii; różnią natomiast konkretne reakcje na owo dojmujące doznanie. Jeśli Miłosz *remedium* na nie poszukiwałby w kulturze, będącej dla niego skarbcem wciąż ży-

<sup>19</sup> Opozycji klasycyzm–awangarda odpowiadałoby u Jeleńskiego przeciwstawienie Skamandra i Awangardy Krakowskiej. Eseista tłumaczył tę, nie do końca może wyrazistą, relację w szkicu o poezji Kazimierza Wierzyńskiego: „Skamandrycy głosili w swoim manifeście z r. 1920: «Wierzmy głęboko w dzień dzisiejszy», ulegli oni w pewnym stopniu retoryce futurystów, ale to, co awangarda wносиła istotnego i nowego, zupełnie ich nie interesowało. Samoloty, fabryki i wynalazki opiewali Skamandrycy czasami (na równi z egzotyką, snem, dzieciństwem, prowincją i – oczywiście – miłością), ale klasycyzująco-romantycznym wierszem. Stąd wrogość awangardy do Skamandra wydaje mi się całkowicie zrozumiała i nie dziwi mnie wcale, że przetrwała po dziś dzień u Juliana Przybosa czy Jana Brzękowskiego, cierpiących na uraz zapoznanych przez lata odkrywców, których przekreślony patent lansowała wspaniale prosperująca firma” (ZO, 270).

wych humanistycznych treści, tak Gałczyński skłonny byłby raczej sądzić, że i owe kulturowe akcesoria są w stanie przyczynić się jedynie do dalszego wyobcowania, co najwyżej może posługiwać się nimi przygodnie niczym narzędziami. Stąd bierze się jego dystans albo wręcz przekora nie tylko wobec kultury, ale i każdego rodzaju zobowiązań nakładanych nań z racji przynależności do rzeczywistości społecznej. Miłosz zaś żyje i tworzy w poczuciu obowiązku, a nawet dumy z powodu uczestnictwa w kulturowym uniwersum, z którym jest gotów identyfikować się bez reszty do tego stopnia, że jego osoba mniej znaczy dlań od zbiorowości. Jeśli więc Gałczyński sił twórczych poszukiwałby w obszarze swojej własnej egzystencji, to Miłosza określałoby kulturowe dziedzictwo. Miłosz miota się pomiędzy nadzieją a przecuciem katastrofy, ale jest zawsze u siebie<sup>20</sup>. Gałczyński natomiast wszędzie czuje się nieswojo, zawsze jest kontestatorem i elementem wyrotowym. W materii środków artystycznego wyrazu Miłosz skłania się ku formom klasycznym i regularnym, Gałczyński wybiera zawsze radykalnie, woli absurd, ironię i parodię.

Drogą Gałczyńskiego szedłby oczywiście Gombrowicz, który także pozostał przecież „podszyty dzieckiem”. Autora *Ferdydurke* Jeleński również przeciwstawiał Miłoszowi, komentując nieco chybioną recepcję ich dzieł w ojczyźnie:

I tak, Gombrowicz jest w Polsce „mistrzem” jako satyryk, humorysta, widzi się w jego dziele element absurdu, a nie uporczywą eksplorację sytuacji człowieka wśród innych ludzi. Poeci, na których znać wpływ Miłosza – to filozoficzni moralisci, waloryzujący czas historyczny. Nikt natomiast nie kontynuuje jego uporczywej eksploracji sytuacji człowieka w naturze. (ZO, 225)

Natomiast przy innej okazji po stronie Miłosza w tym sporze widział też Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, a rzecz dotyczyła w tym wypadku strategii dyskursywnej w pisaniu autobiograficznym. O ile zatem Gombrowicz często „gra w otwarte karty” (ZO, 39), chętnie eksponując w tekście nie tylko swój punkt widzenia, ale i swoją osobę w najbardziej nawet zwyczajnych uwikłaniach egzystencjalnych, to autor *Dziennika pisanego nocą* marzyłby raczej o pisaniu diariusza, w którym – jak to wyznawał w często dziś cytowanej glosie metaliterackiej – „historia spuszczone z łańcucha” (Stempowski *dixit*) przedstawiana byłaby przez uważnego obserwatora i lojalnego kronikarza zaznaczającego nieznacznym gestem swą sy-

<sup>20</sup> Tak samo jak Jerzy Stempowski, o którym Jeleński napisał: „Hostowiec czuje się u siebie w najszerszych ramach tak zwanej cywilizacji zachodniej, niezależnie do wieku i miejsca: wszędzie tam, gdzie powołaniem człowieka jest wyciśnięcie swego piętna na przyrodzie, wszędzie tam gdzie toczy się, między jednostką i społeczeństwem dialog Antygony i Kreona, wszędzie tam, gdzie istnieje rozdarcie między poczuciem winy i marzeniem o wolności. W tym sensie do cywilizacji zachodniej należą klasyczne Ateny i dzisiejsza Moskwa, Tyberia ewangelistów i współczesne Chicago” (ZO, 300). Por. też fragment rozmowy Jeleńskiego z Renatą Gorczyńską na temat Miłosza (R. Gorczyńska *Portrety paryskie*, Kraków 1999, s. 236-238).

gnaturę gdzieś w lewym dolnym rogu, zupełnie jak na renesansowych malowidłach. To przeciwstawienie krytyk podsumowuje następującą uwagą:

To prawda, że ten autoportret jest „ledwie naszkicowany”, gdyż Herling podziela niechęć Miłosza do zbyt osobistych wyznań. (ZO, 39)<sup>21</sup>

W szkicu *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej* krytyk bardziej szczegółowo, acz w znacznie rozleglejszej perspektywie światopoglądowej, pisze o rozpoznaniach modernistycznej literatury i ich faktycznych konsekwencjach:

Nie ulega wątpliwości, że wspólną cechą myśli, literatury i sztuki współczesnej jest walka o scalenie człowieka. Alienacja Marksa, „tłumienie” (*refoulement*) Freuda, „nieautentyczność” Heideggera – to diagnozy rozczłonkowania, wewnętrznego rozbitcia człowieka współczesnego. Marksizm, psychoanaliza, egzystencjalizm – to różne formy dążenia do wolności, likwidacji kłamstwa. Ale te zagadnienia dotyczące uwolnienia człowieka są częściej przedmiotem studiów, teorią niż praktyką. Jedynie w literaturze (Joyce, Gombrowicz), czasem w sztuce (nadrealiści) przejawia się p r a k t y k a w o l n o ś c i. Istotnie, dzieło, które mówi „trzeba uwolnić” – nie jest niczym innym jak otwartym oświeconym humanizmem. Humanizm zaś – to hodowla „wartości” po śmierci Boga, świecka forma moralizmu. Podziały na nadbudowę i bazę, świadomość i podświadomość, istotę i istnienie wskazują, że prawda tkwi w „niższym” poziomie, z tym że określenie tego poziomu jako „niższy” jest właśnie tradycyjnym błędem humanizmu. Dzieło „uwalniające” jest dziełem, które pozwala nam w praktyce zejść na ten „niższy” poziom i zrozumieć, że nie tylko nas to nie zubaża, ale wzbogaca. Dziełem, które obala sztuczne przegrody między różnymi dziedzinami ludzkiego doświadczenia. Bądźmy zresztą jeszcze ostrożniejsi. Żadne dzieło literackie, żadne dzieło sztuki nie „uwalnia” nas w naszym zachowaniu, nie obala naszych przegród i murów psychicznych. (ZO, 353-354)

Łatwo spostrzec, że w ostatnim zwłaszcza fragmencie dyskurs Jeleńskiego nasyca się idiomatyką Gombrowiczowską (Niższość–Wyższość), co zresztą wskazuje tyleż na wzmiankowaną już zależność krytycznego gustu komentatora od komentowanego autora, co na mocne osadzenie tej twórczości w ideologii artystyczno-filozoficznej modernizmu, niezwykle celnie i zwięźle tu scharakteryzowanej. Ale ten wywód ma więcej niż jednego bohatera, ponieważ przedstawionej argumentacji, a także całej epoki nowoczesności, patronują „mistrzowie podejrzeń” – Marks,

<sup>21</sup> Warto może przypomnieć, że na opozycji Miłosz–Gałczyński (plus Andrzejewski–Gombrowicz) opierała się klasyczna diagnoza Kazimierza Wyki: *Tragiczność, drwina i realizm*, w: *Pogranicze powieści*, Warszawa 1989, s. 7-31. Por. też: Z. Żabicki „Tragiczność” i „drwina” w świadomości „pokolenia 1910”, w: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały konferencji ogólnopolskiej w Toruniu*, red. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Wrocław 1971, s. 123-149. Jeszcze częściej przeciwstawia się Miłoszowi samego Gombrowicza. Por. J. Jarzębski *Gombrowicz: ucieczka z rodzinnego domu*, w: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 28; *Być wieszczem*, w: *Poznanie Miłosza 2, część druga, 1980-1998*, red. A. Fiut, Kraków 2001, s. 102-124; R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, op. cit., s. 73-84.

Freud i Nietzsche, zamiast którego pojawił się tu Heidegger, na różne sposoby diagnozujący zjawisko alienacji. To niewątpliwie z ducha ich myśli wywodzi się zalecenie krytyka wieńczące cytat. Z tych wszystkich powodów nie może więc być niespodzianką, że wątki te pojawiają się w konkretnych interpretacjach utworów Gombrowicza. W roku 1957 w eseju *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza* Jeleński napisał:

Gombrowicz [...] ma wiele wspólnego z twórcami dążącymi do totalnej wizji człowieka. Jak każdy rasowy koń współczesnej myśli, Gombrowicz jest z Nietzschego po Marksie, z Freuda po Kierkegaardzie. Ma za sobą najśmielsze zamierzenia demistyfikacyjne”. (ZO, 174)<sup>22</sup>

Dwanaście lat później w szkicu *Dramat i anty-dramat* nie pisał już bezpośrednio o „mistrzach podejrzeń”, wskazywał bowiem na ich uczniów:

Dzieło Gombrowicza stwierdza na własną rękę to, co zaczyna odkrywać współczesna myśl – „śmierć człowieka” następująca po „śmierci Boga”. Myśl współczesna wyszła poza okres redukcji tego co ludzkie do poziomu biologii i ekonomii (co było zamierzeniem pozytywizmu i marksizmu). Epistemologia Foucault, strukturalizm Lévi-Straussa, psychoanaliza Lacana, neomarksizm Althussera mają jeden wspólny mianownik – odrzucają znaczenie świadomości na rzecz podświadomości, którą określa się dziś jako całość „ponadczasowych praw struktury” (Lévi-Strauss). „Odkrycie” lat sześćdziesiątych to pozbawienie człowieka inicjatywy myśli na rzecz tego, co jest myślane. (ZO, 186-187; por. FPPL)

Warto na chwilę zatrzymać się przy zagadnieniu „kryzysu podmiotu”. Konstanty A. Jeleński nie tylko jako pierwszy polski krytyk pisał na ten temat, także jako pierwszy sugerował, że konstatacja ta nie musi wiązać się z cywilizacyjną katastrofą, z nicowaniem kulturowego dorobku i etycznym upadkiem. Co więcej: z jego całkiem częstych komentarzy można wyczytać zarówno to, na czym miałyby polegać rozgrywająca się w ówczesnej filozofii dekonstrukcja podmiotu, jak i to, jak w tej krytycznej sytuacji miałyby się odnaleźć współczesna literatura. Jak bowiem pamiętamy, jej podstawowym zadaniem i ambicją ma być „walka o scalenie człowieka” (ZO, 353) i dążenie do „totalnej wizji człowieka” (ZO, 174). Problematyka ta wiąże się u Jeleńskiego z często powracającym w jego dyskursie wątkiem „ahumanizmu”.

<sup>22</sup> Zauważając wpływ myśli Marksa i Freuda na nadrealistów, krytyk stwierdził, że ten pierwszy „zburzył świat wartości” (ZO, 363), a drugi „starł konwencjonalne pojęcie człowieka o samym sobie” (ZO, 363). „Mistrzowie podejrzeń” bliscy byli także Jeleńskiemu. O inspiracjach Freudowskich w jego pisaniu już była mowa, wspomnę więc, że i tropy Nietzscheańskie oraz Marksowskie są równie wyraźne. Por. Nietzscheański echa w szkicu o Miłoszu – nadawanie sensu egzystencji naznaczonej jego brakiem (ZO, 17), przygodność (ZO, 21) czy interpretację poezji Kazimierza Wierzyńskiego, utrzymaną w tonie *Z genealogii moralności* (ZO, 279), oraz uwagi o analogiach pomiędzy Gombrowiczem a Marksem (ZO, 176) i o kulturze masowej (ZO, 382-404).

Po raz pierwszy termin ten pojawia się bodaj w szkicu o poezji Miłozsa *Poeta i przyroda* w kontekście współczesnej dekonstrukcji tradycyjnego, humanistycznego, a więc uniwersalizującego i antropocentrycznego, dyskursu o moralności, dokonującej się w filozofii i nauce (neo-marksizm, egzystencjalizm, strukturalizm) oraz literaturze (ZO, 218). Jeśli chodzi o tę ostatnią, to Jeleński wymienia wysiłki na tym polu Miłozsa, który w *Rodzinnej Europie* odsłaniał sakralną stronę natury i erotyzmu (ZO, 222-223; por. ZO, 18), i ujawniał zainteresowanie występkiem godzącym w kulturowe zakazy (ZO, 208), a także Gombrowicza, opisującego podobną transgresję w *Pornografii* i radykalnie dekonstruującego moralność w osławionej diariuszowej scenie z żukami (ZO, 208).

Nieco inaczej interesujący mnie termin zostaje oświetlony przez Jeleńskiego w szkicu poświęconym malarstwu Jana Lebensteina. Otóż krytyk dostrzega głęboką analogię pomiędzy artystyczną pracą malarza, przeciwstawiającego się mitowi „śmierci sztuki”, i intelektualnym protestem Leszka Kołakowskiego przeciwko idei „śmierci człowieka”. Warto przypomnieć, że jest to rok 1973, zatem Jeleński nawiązuje tu do głośnych dyskusji sprowokowanych radykalnymi proklamacjami pierwszych postmodernistów i poststrukturalistów – z „literaturą wyczerpania” Johna Bartha i „zniknięciem człowieka w *épistème*” Michela Foucault na czele. Tylko rzecz w tym, że choć Jeleński pisze z najwyższym uznaniem o wysiłkach Lebensteina i Kołakowskiego, to jego stosunek do bulwersujących tez i kryjącej się za nimi świadomości metaliterackiej i filozoficznej, wcale nie jest oczywisty, a na pewno nie jest jednoznacznie pejoratywny. Co do diagnozy „literatury wyczerpania”, to – choć Jeleński nie pisze o tym wprost – doprawdy trudno znaleźć kontekst inny dla wieńczącego jego tekst o *Trans-Atlantyku* następującego pytania:

Czyż pałac w którym Gonzalo gromadzi swe różnorodne skarby „aby mu trochę Potaniały”, jego biblioteka, w której arcydzieła „Gryzą się Gryzą i chyba jak Psy zagryzą” nie są zapowiedzią owej krytyki sztuki i kultury w naszym społeczeństwie, która dopiero w latach sześćdziesiątych dojdzie do głosu? (ZO, 202)

Natomiast w sprawie „śmierci podmiotu” Jeleński wypowiadał się wielokrotnie i bardziej bezpośrednio. Przede wszystkim autorowi *Zbiegów okoliczności* wcale nieobca jest ta problematyka i właśnie na marginesie przywołanego szkicu o malarstwie stara się przekonać, że oba te mity wywodzą się „ze słusznej reakcji przeciw sztuczному rozwodowi między kulturą i naturą, przeciw antropocentrycznej koncepcji świata” (ZO, 95). Ponadto, wbrew niezwykle częstym wówczas pomówieniom o inklinacje destrukcyjne i nihilistyczne, Jeleński dowodził swoistego, paradoksalnego humanizmu głosicieli „śmierci człowieka” i „śmierci sztuki”, nazwanych trafnie „antymetafizyczną falą” (ZO, 95), a którzy tylko na pozór ryzykownie „przekładają instynkt i impulsy nad myśl racjonalną; przypadek nad przyczynowość i świadomą kompozycję; hałas nad słowo; «zwierzę» nad «człowieka»; ciało nad ducha” (ZO, 95).

Godne uwagi jest to, że Jeleński już dziesięć lat po apokaliptycznych proklamacjach nie odczytywał ich – jak to do dziś bywa tu i ówdzie – w formie symplicy-

zującej, przejęty strachem o los tradycji i przyszłość cywilizacji. Może dlatego, iż dobrze znał teksty, z których pochodziły owe ekstremalne tezy, a czasem i ich autorów. Przede wszystkim precyzyjnie wskazywał wektor polemiczny „ahumanistycznych” rewizji, skierowany w stronę tradycyjnego paradygmatu humanistycznego, który najlepiej nazywać nowoczesnym, i funkcjonującej w jego obrębie wizji podmiotu: esencjalnego, autonomicznego, pewnego, racjonalnego, uniwersalistycznego, posiadającego tożsamość i zajmującego wyróżnioną pozycję. Rejestr zarzutów względem zastanych z końcem wieku XIX ujęć podmiotu jest u Jeleńskiego pełny<sup>23</sup>. Dekonstrukcja podmiotu ma charakter wielostronny i – rzecz by można – przychodzi zarówno z zewnątrz, jak i od wewnątrz. Podmiot nie istnieje w sposób samoistny i uprzedni względem kontekstów powołujących go do życia, konstruujących i określających go, takich jak: struktury językowe – Nietzsche (ZO, 174), Foucault (ZO, 187; FPPL); historyczno-kulturowe – Lévi-Strauss (ZO, 187; FPPL); społeczne – Marks (ZO, 174), Althusser (ZO, 187; FPPL). Te czynniki zewnętrzne blokują czy egzorcyzmują to, co wewnętrzne i naturalne: cielesność, instynkty, pożądania, myśli, a co bynajmniej nie chce poddać się racjonalizacji i uspojnieniu – Nietzsche (ZO, 174), Freud (ZO, 174), Lacan (ZO, 187; FPPL). W eseju *O kulturze masowej* Jeleński odsłonił jeszcze inne, nie dla wszystkich oczywiste, bo i skrętnie przez dyskursy nowoczesności skrywane, właściwości takiego modelu podmiotowości: totalizującą opresywność i ideologiczną interesowność. Odpowiadając na częste krytyki kultury masowej, autor przekonywał:

Ale wystarczy zastąpić „atomizację” przez „indywidualizację”, „wykorzenienie” przez „wyzwolenie z atawistycznych więzów”, „wulgaryzację” przez „rozszerzenie dostępu do kultury”, anonimowość” przez „wolność życia prywatnego” – a otrzymujemy bardzo różny obraz naszej epoki. Podobnie, pojęcia takie jak „organiczność”, „harmonijność”, „humanizm”, „osobowość”, odpowiadające rzekomo temu cośmy utracili, wydają się bardzo nęcące, ale o ileż mniej jeśli podstawimy pod nie „totalizm”, „jednostajność”, „elitaryzm”, „burżuazyjność”. (ZO, 397)

„Nowy” podmiot literatury i filozofii, wedle autora *Zbiegów okoliczności*, byłby zupełnie inny: niepewny, irracjonalny, idiomatyczny, zmienny, zmediatyzowany i nieuzurpujący sobie wyjątkowości, i znów nic dziwnego, że ideowym sprzymierzeńcem okazał się Gombrowicz. W szkicu, od którego zacząłem ten wątek rozważań, czytamy:

Jeśli jego dzieło tak wcześnie zapowiada centralne momenty współczesności – kryzys kultury, śmierć człowieka, konflikt pokoleń, to dlatego, że są to dla niego od najwcześniejszych lat centralne momenty osobiste. [...] Ale na to odkrycie, że „ja” nie istnieje, zareagował wołą, żeby być sobą. (ZO, 187-188; por. FPPL)

Co to znaczy „być sobą”? Być to – oczywiście – pisać. To gest nieustannej auto-kreacji tekstualnej, ciągle konstruowanie „ja”, próba suwerennego posługiwania

<sup>23</sup> Na ten temat zob. przede wszystkim: A. Burzyńska *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 153-192.



się kontekstami kulturowymi czy literackimi, zawieszając metafizyczną opozycję literatura–rzeczywistość (i jeszcze parę innych). A w takim kontekście jako pierwszy pojawić się musiał właśnie autor *Ferdydurke*:

Gombrowicz lubił te przecinające się tory fikcji i życia. (ZO, 70)

Dla Gombrowicza nie istnieją, oczywiście, granice pomiędzy życiem i sztuką. [...] Nie chodzi mu oczywiście o *Exegi Monumentum*, o przetrwanie. Chodzi mu o wyrażenie siebie samego tak silnie i tak odważnie, aby uzyskana w ten sposób forma (a raczej niedoformę, co jeszcze trudniejsze [...]) narzucić innym tak, aby móc się z nią samemu pogodzić. [...] *Dziennik* Gombrowicza nierozdzielnie związany jest z tym zadaniem stwarzania samego siebie. (ZO, 177, 178)

Z kolei w eseju o poezji Aleksandra Wata Jeleński parafrazował Oskara Wilde'a i powiedział: „życie imitujące poezję” (ZO, 257), a przy innej okazji stwierdzał: „W kulturze masowej nie ma podziału na «sztukę» i na «życie»” (ZO, 385), trwa bowiem tam „ciągła gra wzajemnych wpływów” (ZO, 385)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Słowa te padają w interesującej recenzji książek Edgarda Morina (*L'Esprit du Temps*, Paris 1962) i Gastona Bouthoul (*Sauver la Guerre*, Paris 1961), którą wraz z esejem *O kulturze masowej* (zainspirowanym m.in. antologią Miłosza *Kultura masowa*), warto tu wspomnieć. Co ciekawe, łatwo tam dostrzec podobnie „dekonstrukcyjną” strategię opisową, co w powyższym przytoczeniu. Przede wszystkim Jeleński z kilku powodów darzy najwyższym zainteresowaniem kulturę masową, nie lekceważy jej, jak to czynili elitarni modernści (Ortega y Gasset, Jaspers, Eliot, Marcel) widzący w niej tylko barbarzyństwo, degradację, anonimowość (ZO, 384, 395). Po pierwsze, argument demograficzny, związany z koniecznością zaspokojenia potrzeb ludzkości, gwałtownie zwiększającej swoją liczbę (ZO, 382-382), i w tej sytuacji to na płaszczyźnie kultury masowej może ewentualnie dojść do komunikacyjnego konsensusu (ZO, 384-385). Po drugie, cywilizacja wytwarzająca kulturę masową oferuje wysoki standard, komfort i swobodę życia (ZO, 385, 387, 400), a i sama kultura jest tu efektowna i wielobarwna – to świat sportu, rozrywki, mediów, wielkich miast i synkretycznej, heterogenicznej polifonicznej estetyki (ZO, 386, 400). Po trzecie, *mass culture* może się przyczynić do rozbitcia autonomii i zniesienia hierarchii dawnego układu, zniwelowania różnic socjalnych, etnicznych, rasowych i zlikwidowania przemocy w dyskursie społeczno-kulturowym (ZO, 384-386). Po czwarte, wprawdzie kulturze masowej obca jest, będąca tradycją nowoczesności, ideologiczna kontestacja, a właściwy jest raczej permissywizm ideowy, to Jeleński przypomina (za Morinem), jak gładko nowoczesne mieszczaństwo asymilowało najbardziej radykalne transgresje modernistycznych ikonoklastów (ZO, 385-386). Po piąte, programowo rezygnuje się tutaj z ideologii i teologii, tworzy się wprawdzie specyficzną mitologię, ale jej celem jest „indywidualne, natychmiastowe użycie” (ZO, 387); owa zaś mitologia jest specyficzną utopią wyłącznie estetyczną, ukształtowaną poprzez zatarcie metafizycznej opozycji pomiędzy sztuką a życiem (ZO, 385), a wiąże się z powrotem do „stosunku archaicznego ze światem, do dzieciństwa ludzkości, odkrywającej, pod magicznym rytuałem, grę taniec, śpiew, poezję” (ZO, 387). Po szóste, uchylone zostaje następne tradycyjne przeciwstawienie męskość–żeńskość, a wszystko to miałyby związek z coraz

Jakoż te literackie autokreacje nie muszą być jedynie tekstualnymi fajerwerkami, zawieszonymi w zupełnej dyskursywnej próżni. Fundamentem okazało się ciało, należało tylko obalić kolejną metafizyczną opozycję, w czym pomocny okazał się znowu Gombrowicz, ale nie tylko on. W przywołanym wyżej eseju o twórczości autora *Ciemnego świedidla* krytyk napisał:

Wat odkrył na własną rękę to co przeczuło niewielu filozofów i artystów – że również ciało ma „podświadomość” i że istnieją tereny niezbadane (na skutek uporczywej fikcji dualizmu „ciała” i „duszy”) a kluczowe dla zrozumienia czym jest „osobowość” biologiczna. Osiemnastowieczny poeta niemiecki Lichtenberg pisał, że jeśli rozwiązuje matematyczne równanie, to coś z tego równania „rozumie” jego kciuk. Analogiczne rozważania wyrażone w odwrotnym kierunku znajdujemy u Prousta, kiedy budzący się narrator odkrywa, że sny jego i pierwsza świadomość jawy pozostają w ścisłym stosunku do układu nóg i ramion. Erotyzm jest jedyną dziedziną, w której granice między „ciałem” i „psychiką” bywają przekreślane oczywiście. Wat należy jednak do tych rzadkich poetów, którzy, jak Hans Bellmer i Henri Michaux (jeszcze dwaj nadrealiści) a również Witold Gombrowicz, szukają ukrytych relacji między tym, co myślimy, czujemy, a tym co w nas myśli, czuje. (ZO, 256)<sup>25</sup>

W niezwykle interesujący sposób pisał na ten sam temat Jeleński w cytowanym już szkicu o Lebensteinie. Możemy tam przeczytać:

Jak w każdym nieporozumieniu we współczesnej kulturze mamy tu do czynienia z popularyzacją długo zaniedbywanej prawdy: jest nią w tym wypadku uczestnictwo całego ciała w życiu wyobraźni. Prawdy zaniedbanej, ale nie nowej, choć sformułowano ją stonkowo niedawno. (ZO, 96)

Dalej eseista powołuje się w bardzo długim, erudycyjnym wyliczeniu na artystów, którzy mieli odwagę godzić w metafizyczną opozycję duch–ciało. Nie będę ich tu wyliczał, poprzestanę na jednym tylko odniesieniu do... Gombrowicza. Oczywiście, musiał on pojawić się przy tak specjalnej okazji, zupełnie natomiast zaskakująca jest pojawiająca się – jak to u Jeleńskiego niejako mimochodem – krótka interpretacja niesamowitej kreacji Leona z *Kosmosu*. Warto ją przywołać *in extenso*, nie tylko dlatego, iż ciekawie uzupełnia podjęte zagadnienie, ale – jak sądzę – to w ogóle jedna z ciekawszych egzegez powieściowego protagonisty. Oto ona:

U źródeł tej „twórczości” mamy inwersję pasji moralnej, przekonanie, że wszystko co nie jest powszedniością i ciałem nie może być „autentyczne”. Tworzyłem (jeśli można jesz-

wiejszym udziałem w kulturze pierwiastka kobiecego, likwidującego męską skłonność do dominacji, rywalizacji i bohaterstwa (ZO, 390). Po siódme wreszcie, inny będzie też erotyzm, swobodniejszy, bardziej powierzchowny, niezdeteminowany obowiązkiem prokreacji, przede wszystkim zaś bardziej tolerancyjny dla innych orientacji seksualnych (ZO, 391-392).

<sup>25</sup> Nawiasem mówiąc, to właśnie ciało jest jednym z dwóch – obok krytycznego stosunku do narodowych stereotypów (ZO, 166-167, 238) aspektów łączących tak odmienne twórczości Gombrowicza i Miłosza (ZO, 98-99).

cze użyć tego słowa) jest surowiec pewnych form wrażliwości będących jednym z ważnych źródeł sztuki. Wrażliwość tę skondensował Gombrowicz w postaci Leona w *Kosmosie*. Pod pozorami prowincjonalnego ramola mamy tu groźnego demiurga, karykaturalny autoportret autora. Leon umie nadać sakralną siłę dłubaniu w zębie, lepieniu kulek z chleba, wszelkim formom wstydliwego „gmerania”, które tak wiele znaczy w gombrowiczowskiej poezji (choćby w *Ferdydurke* straszne zabiegi z kompotem, czy mucha w trzewiku Nowoczesnej). Nadanie magicznego znaczenia bulgotom ciała czy obgryzaniu paznokci jest niewątpliwie najniższą formą prywatnego mitu, który wzmacnia się w obsesyjnych rytuałach neurozy. Paradoxem współczesnej awangardy jest to, że Leon a nie Gombrowicz jest dla niej wzorem artysty, dziełem sztuki zaś nie *Kosmos* czy *Ferdydurke*, a samo leonowe „gmeranie”, gdyż ono jedynie nie kłamie. Czymże zresztą jest końcowa „celebracja” publiczna Leona na tatrzańskiej polanie, jeśli nie formą, autentycznego tym razem, *happening*’u? (ZO, 98)<sup>26</sup>.

Zatem... pozostaje nam czytać Konstantego Jeleńskiego.

---

<sup>26</sup> Niezwykle interesujące są komentarze Jeleńskiego o twórczości Gombrowicza rozsiane w epistolografii – zwłaszcza schematy interpretacji dotyczące *Pornografii*, *Kosmosu* i *Historii*. Zob. *Walka o sławę...*, s. 64-66, 109-110, 147-148; *Jerzy Giedroyc...*, s. 373, 408-410, 413-417. Należy przypuszczać, że zasugerowane przygodnie konteksty prędzej czy później pojawią się (niektóre już się pojawiły) w pracach gombrowiczołogów.



# Roztrząsania i rozbior

Mąż jako czytelnik.  
*Że gdy raz w Aleppo...* Vladimira Nabokova  
– propozycje lektury

A truth in art is that whose contradictory is also true.  
(Oscar Wilde *The Truth of Masks*)

Wymyślenie więc Imainacji, czyli (jak pospolicie nazywamy) Fikcja, duszą jest Poezji.  
(Filip Neriusz Golański *O wymow*)

Toutefois il se peut faire que je me trompe, et ce n'est peut-être qu'un peu de cuivre et de verre que je prends pour de l'or et des diamants.  
(René Descartes *Discours de la méthode*)

W maju 1943 roku Vladimir Nabokov napisał *Że gdy raz w Aleppo...*<sup>1</sup>, swoje drugie i bodajże najlepsze opowiadanie w języku angielskim<sup>2</sup>. To tekst złożony,

---

<sup>1</sup> V. Nabokov *Że gdy raz w Aleppo...*, przeł. L. Engelking, w: *Feralna trzynastka*, Gdańsk 1995. Polskie cytaty według tego wydania, chyba że zaznaczono, iż chodzi o: tegoż *Gdy raz w Aleppo...*, w: *Opowiadania*, przeł. T. Truszkowska, Kraków 1988. Tekst oryginału na podstawie wydania: tegoż *That in Aleppo Once...*, w: *The Stories of Vladimir Nabokov*, Vintage, New York 1997.

<sup>2</sup> Tu i wszędzie dalej fakty biograficzne podają za dwutomową biografią B. Boyda *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Vintage, London 1993 oraz *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton University Press 1991. Miejscami posilkuję się też

niejednoznaczny, otwarty na wielość lektur i interpretacji – chyba nie sposób nad nim do końca zapanować<sup>3</sup>. Jego forma organicznie łączy się z treścią – pozbawione segmentacji wewnętrznej, jest najbardziej zwartym wśród opowiadań amerykańskich Nabokova (właściwie to nowela).

Nawet pobieżna lektura podsuwa kilka możliwych odczytań. *Że gdy raz w Aleppo...* można widzieć jako opowiadanie (Kafkowskie w duchu) o makabrze biurokracji. Albo jako tekst o koszmarze zdrady. Albo o fikcji i zmyśleniu. Albo o ograniczonych możliwościach poznawania rzeczywistości. O samotności. O sztuce. O szaleństwie, uwięzieniu, zbrodni. Przede wszystkim zaś – jako parabolę o stosunku tekstu do rzeczywistości, fizycznej i metafizycznej.

Jest to tekst przedziwny i przewrotny. Obiecuje wiele, nie daje właściwie nic. Ma ostatecznie rozstrzygnąć wszystkie zagadki, ale oczywiście tego nie robi. Przy jego lekturze proponuję zwrócić uwagę na trzy kwestie: wątków autobiograficznych, związków z innymi utworami Nabokova oraz funkcjonowania motywu fikcji i fikcyjności.

## Życie i twórczość

Jak łatwo się domyślić, część realiów tego tekstu zaczerpnął rosyjsko-amerykański pisarz z własnego doświadczenia. Zaskakujące może okazać się, które to konkretnie elementy.

Po pierwsze, chodzi oczywiście o udrękę przy załatwianiu dokumentów uprawniających do wyjazdu z Francji do Stanów. Nie było to łatwe: należało zdobyć zarówno wizę wjazdową (angielską albo amerykańską), jak i wjazdową (francuską). Do tego potrzebny był jakiś wiarygodny powód wyjazdu, najlepiej propozycja pracy. Później następowało niekończące się odsyłanie od urzędu do urzędu bez nadziei na szybkie załatwienie sprawy. Szczególnie trudne było zdobycie wizy wyjazdowej

---

następującymi tekstami: A. Field *Nabokov: His Life in Art*, Little, Brown and Company, Boston 1967 i *Nabokov: His Life in Part*, Viking, New York 1977; B. Nosik *Mir i dar Nabokova*, Sankt-Pietierburg 2000, S. Schiff *Véra Nabokova. Portret małżeństwa*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2005.

<sup>3</sup> Spośród istniejących jego interpretacji wspomnijmy: odczytanie poszukujące w tekście obrazu procesów psychicznych, postulowanych przez psychoanalizę (zob. G. Green *Freud and Nabokov*, University of Nebraska Press, Lincoln 1988, s. 65-70), zdawkowe zestawienie tego opowiadania z *Emmq Zunz* J.L. Borgesa (zob. L. Toker *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Cornell University Press, Ithaca 1989, s. 136), próbę wpisania go w model „autorskiej tyranii” (zob. M. Wood *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*, Princeton University Press 1995, s. 210) oraz lekturę koncentrującą się na wątku kryminalnym (zob. A.N. Drescher *A Reading of Nabokov's „That in Aleppo Once...”*), tekst opublikowany jak dotąd wyłącznie w Internecie: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/dresch1.htm>). Kwestię fikcjonalności podejmuje (lakońicznie) G. Barabtarlo (zob. G. Barabtarlo *English Short Stories*, w: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, red. V.E. Alexandrov, Garland, New York 1995, s. 106-107).

wej. Jedna z francuskich prefektur zgubiła paszporty państwa Nabokovów. By je odnaleźć, Wiera i Vladimir musieli dać urzędnikowi łapówkę (po czym ten i tak źle ich skierował). Kiedy wreszcie wezwano pisarza do miejscowego MSZ, nie było pewne, czy nie zostanie tam aresztowany za przekupstwo. Wizę amerykańską Nabokovowie załatwili w ostatniej chwili, gdy niewiele brakowało, by pisarz nie został wcielony do francuskiej armii.

Także zdobycie biletów na prom było – w ich sytuacji finansowej – cudem. A jeszcze potem w przeddzień podróży – 19 maja 1940 roku – mały Dymitr (syn pisarza) ciężko zachorował. Rodzice bali się, że nie zostanie wpuszczony na pokład. Po nocy szprycowania dziecka lekami (w pociągu) jakoś się jednak udało... W trzy tygodnie po odbiciu „Champlaina” od francuskich brzegów dom przy ulicy Boileau, ostatnie lokum Nabokovów we Francji, został zniszczony podczas bombardowania.

Losy blakającego się po Francji autora listu z *Że gdy raz w Aleppo...* są zatem amplifikacją autentycznych doświadczeń samego pisarza. Bohaterowie tego tekstu nie załatwili przed wyjazdem z Paryża formalności związanych z dalszą podróżą. Później zaś wszystko miesza się w jednolitą masę rozpaczy: zdobywanie papierów, poszukiwanie żony oraz dociekania, które mają ułatwić zrozumienie jej zdrady.

W opowiadaniu załatwianie spraw na drodze urzędowej rozgrywa się w groteskowo-makabrycznej poetyce: „ogłupiały staruch”, „przypominające scenę z senego koszmaru zmagania z telefonem”, rozesłanie przez policję „niewłaściwych informacji do paru najmniej prawdopodobnych miejsc”, wrzeszczący funkcjonariusze i pisujący wiersze „tłusty *commisaire*”. Bohater przeżywa wszystko to naraz. W szczytowym punkcie jego dysforii problemy zlewają się w jednolitą wizję po kafkowsku absurdalnego świata, w którym rozwiązanie zagadki jest konieczne i niemożliwe:

I proszę zauważyć, pomiędzy etapami tego śledztwa próbowaliśmy wydebić od niechętnych władz pewne dokumenty, które z kolei pozwalały w przewidziany przez prawo sposób starać się o inny rodzaj dokumentów, będących odskocznią do uzyskania zgody na ubieganie się przez jej posiadacza o jeszcze inne papiery, a te – być może – mogły pomóc mu odkryć, jak i dlaczego to wszystko się stało.

A teraz druga kwestia. Nie jest przypadkiem, że motyw ucieczki przed najeźdźcą łączy Nabokov w swym opowiadaniu z motywem zdrady. Jest to związane z innym wydarzeniem w jego życiu – epizodem mało znanym, aczkolwiek niezwykle istotnym – romansem z Irią Guadanini.

Do historii tej jako pierwszy dotarł Andrew Field, który jeszcze za życia pisarza wydał jego autoryzowane biografie. Do publikacji jakiegokolwiek wzmianki o Guadanini wtedy nie doszło. Dopiero w latach 90. najpierw Brian Boyd, a potem już pełniejszym głosem Stacy Schiff ujawnili związki pozamałżeńskie pisarza.

Pewne szczegóły tego dość dramatycznego romansu (pisarz chciał opuścić rodzinę) w zastanawiający sposób łączą się z treścią listu naszego narratora. Można to dostrzec choćby przez porównanie następujących dwóch cytatów. Narrator *Że*

*gdy raz w Aleppo...* pisze: „jestem obecnie przeświadczony, że moja żona nie istniała. Może Pan znać jej nazwisko skądinąd, ale to nie ma znaczenia: jest to nazwisko złudy”. Zaś w jednym z listów Nabokova do Iriny Guadanini czytamy (o Wierze): „Przekonuje siebie i mnie (bez słów), że jesteś tylko halucynacją”<sup>4</sup>.

Cała sprawa miała miejsce na początku 1937 roku, kiedy to Nabokowowie postanowili uciekać z Berlina do Paryża. Vladimir wyjechał pierwszy, by przygotować wszystko na przyjazd żony. Nie znalazł pracy, za to w styczniu spotkał wielbicielek swego talentu, Irinę Guadanini. W lutym można już było mówić o romansie.

Irina zrobiła na Nabokowie niezwykle silne wrażenie. „Kocham Cię tak, że nie da się tego wyrazić słowami”<sup>5</sup> – pisał w liście do nowej ukochanej najznakomitszy pisarz rosyjskiej emigracji. Równocześnie zaś przeżywał męki wyrzutów sumienia. Wiera, choć chyba nieświadoma tego, co się dzieje, za wszelką cenę usiłowała sprowadzić męża do Pragi, gdzie mogliby się spotkać z jego matką. Natomiast Nabokov w codziennych listach prosił, by żona udała się na południe Francji (ale nie do Paryża!), gdzie zamieszkają.

Ostatecznie każde postawiło na swoim: Nabokov miał odwiedzić żonę i syna w Pradze, by potem wysłać ich do Francji. Plan nie okazał się jednak łatwy w realizacji. Nabokov, którego nansenowski paszport był wydany w Niemczech, nie mógł liczyć na otrzymanie czeskiej wizy we Francji. Wiera była już w Pradze, kiedy pisarz zaczął ubiegać się u władz francuskich o nowy paszport. W listach skarżył się na łuszczycę i ból zęba oraz brak czasu (to wszystko nie bez związku z Iriną). Gdy zgłosił się po nowy paszport do prefektury, powiedziano mu, że podanie zaginęło, zaś stary, niezwykle zniszczony dokument urzędnik chciał wyrzucić.

Kiedy wreszcie dopełniwszy wszelkich formalności Nabokov spotkał się z rodziną w Pradze, zaczął przeżywać katorgę podwójnego życia. Nieustannie myślał o Irinie, z którą w tajemnicy przed żoną korespondował, posługując się na *poste restante* pseudonimem V. Korff – baronowa Nina von Korff to prababka Nabokova po mieczu, która wydała córkę za własnego kochanka, by mieć do niego wygodniejszy dostęp. Listy, które pisze do Guadanini, są pełne rozpacz i wewnętrznego rozdarcia. Ich główny temat, prócz miłości do Iriny, to zalety żony.

W tym czasie Wiera otrzymała anonim ujawniający romans męża, ale nie zareagowała. Po jakimś czasie z Pragi Nabokowowie jadą do Franzesbadu, a potem do Marienbadu, gdzie Nabokov pisze brutalne, paranoiczne opowiadanie *Obłok, jezioro, wieża*. Pod koniec czerwca (to już pół roku) cała rodzina udaje się do Paryża, gdzie Nabokowowi znowu udaje się spędzić kilka chwil z Iriną. Wkrótce Vladimir z żoną i synem wyjeżdża na kilka miesięcy do Cannes. Tu pisarz nie wytrzymuje napięcia i przyznaje się Wierze do zdrady. Wszystko wskazuje, iż więź małżonków zostanie odbudowana – ale nagle żona odkrywa, że Vladimir nadal koresponduje z kochanką. Wspólne dni zamieniają się w nieustanne kłótnie, na które on skarży się w listach do Iriny.

<sup>4</sup> Cyt. za S. Schiff *Véra...*, s. 110.

<sup>5</sup> Cyt. za B. Nosik *Mir...*, s. 325.

Całkiem niespodziewanie we wrześniu Irina przyjeżdża do Cannes i usiłuje namówić Nabokova na wspólną ucieczkę (jakby groteskowa transfiguracja dziecięcej przygody z małą Claude Deprès *vel* Colette), ale ten jednoznacznie odmawia i żąda zwrotu listów (Guadanini nie spełniła tego żądania, dzięki czemu w ogóle wiemy o sprawie). W jego życie wkracza znów porządek, osobowość powraca do zintegrowanej monowersji – a w każdym razie tak twierdzi Brian Boyd, który traktuje romans z Guadanini jako jedyny przypadek niewierności małżeńskiej Nabokova. Być może nie zgodziłby się z nim Andrew Field, a otwarcie przeczy takim tezom Stacy Schiff.

Ci autorzy, którzy piszą o romansie z Iriną, podkreślają, że w swoich listach do kochanki Nabokov nieustannie powraca do tematu graniczącego z histerią i szaleństwem wewnętrznego rozdarcia. Z pewnością coś z tych doświadczeń przeniknęło do *Że gdy raz w Aleppo...*, opowiadania bądź co bądź o zdradzie<sup>6</sup>.

Jest jeszcze trzecia, najsłabsza analogia biograficzna. Bardzo niewiele wiemy o zaręczynach pisarza ze Swietlaną Siewert, zerwanych 9 stycznia 1923 roku przez rodziców narzeczonej. Swietlana była w pewnym stopniu pierwowzorem ukochanej Łuzyna. Niejasne są związki tego zdarzenia i ucieczki zranionego Nabokova do Soliès-Point z treścią opowiadania *Że gdy raz w Aleppo...* Wiadomo, że z Prowansji zrozpaczony Nabokov wysłał jeszcze do Swietłany listy<sup>7</sup>, ale jak dotąd żadne materiały z tego okresu nie zostały opublikowane. Wiemy też, że pracował tam przy zbieraniu owoców, a w naszym opowiadaniu motyw pomarańczy jest klamrą łączącą moment zniknięcia i odnalezienia, tak więc owoce (także wiśnie) są jakby atrybutem żony bohatera.

Można powiedzieć, że autor listu z *Że gdy raz w Aleppo...* prowadzi w imieniu Nabokova (bo do jego *alter ego* list jest adresowany) śledztwo w sprawie zdrady, której winny był sam Nabokov. Psychoanalitycznie rzecz biorąc, jest to list nieświadomego do tego, co świadome. Bohater-narrator przedstawia urywek swej autobiografii, uporządkowanej pod jednym kątem: dociekań w kwestii własnej zjawiskowej żony i jej domniemanego szaleństwa bądź zdrady (nasuwa się analogia do Edypa). Śledztwo jest od początku daremne, gdyż płonna musi być każda nadzieja uchwycenia i unieruchomienia własnego pragnienia. Bohater mówi: Chcę odkryć sens swego pragnienia, jednak jest ono z natury zbyt ulotne, bym mógł je uchwycić (bo jest nim już sama ta chęć). Nie ma tu okrzyku: Moja żona mnie zdradziła! Raczej: Pragnę wiedzy! Sytuacja jest rozpaczliwa. Narrator ma przeczuć, że stoi u progu wielkiej zagadki, jednak nie potrafi uchwycić jej istoty. Albo też zna odpowiedź, ale gotów jest zrobić wszystko, by jej nam nie zdradzić...

<sup>6</sup> B. Nosik domyśla się cienia Iriny także w postaciach Niny z *Wiosny w Fialcie* i Lizy Bogolipow z *Pnina* (zob. B. Nosik *Mir...*, s. 324-325). *Wiosnę w Fialcie* łączy z naszym tekstem A.N. Drescher *A Reading...* – być może należy tu wyczytać osobiste pragnienie Nabokova, by kochanka zginęła?

<sup>7</sup> Zob. M.D. Shroyer *The World of Nabokov's Stories*, University of Texas Press, Austin 1999, s. 300.

Najbardziej elementarna interpretacja tego tekstu, w duchu lacanowskim, polegałaby na uchyleniu się od interpretacji. Skoro jest to tekst o pragnieniu, o tym, jak bohater usiłuje złapać w swe niezgrabne palce ulotne widmo „innego”, to naturalne, że ostatecznie nic nie udaje mu się uchwycić, że „inny” mu umyka, że właściwie koniec opowiadania nie jest puentą, ale rozplnięciem się i tak dość mętnej fabuły. Śledztwo narratora dotyczy najgłębszych pokładów jego własnej świadomości, języka, istnienia. I przez to w pewnym stopniu skazane jest na porażkę, bo pomiędzy wiedzą a tajemnicą można co najwyżej osiągnąć rozchwybotaną równowagę – każda próba stanowczego przechylenia szali jest szaleństwem. Na pytania: kim jestem? skąd pochodzę? czym jest rzeczywistość? – nie ma satysfakcjonujących odpowiedzi, bo „rzeczywistość to bardzo subiektywna sprawa”<sup>8</sup>. Lektura *Ze gdy raz w Aleppo...* może dostarczyć naszemu *ego* wstrząsu podświadomego poznania, ale nic o niej samej nie da się powiedzieć, bo to, co się w niej dzieje, dzieje się poza językiem.

Inne odczytanie zaproponował Alexander Drescher<sup>9</sup>. Według niego, prawdziwa zagadka tego tekstu tkwi nie w postaci żony, ale narratora. Dlaczego tekst jest mętny? Bo autor listu usiłuje przed nami coś ukryć. Coś na temat swojej żony i jej tajemniczego zniknięcia. Jego język nie dotyka tego, czego język dotknąć nie może: śmierci. Ale nie dlatego, że nie może – tylko dlatego, że nie chce. Żona nie żyje i właśnie mąż jest jej zabójcą. Śledztwo jest beznadziejne dlatego, że rzeczą, której bohater najbardziej ze wszystkiego pragnie, jest, by nie doszło do żadnego odkrycia. List to albo rojenie chorego z rozpacz (i odrazy?) umysłu, albo próba skonstruowania alibi. Tu także widać analogię do historii Edypa...

## Motywy wybrane

Wątki i motywy pojawiające się w *Ze gdy raz w Aleppo...* nie są w twórczości Nabokova osamotnione. Nici łączące ten tekst z innymi są liczne i biegną zarówno w przyszłość, jak i w przeszłość, zarówno ku twórczości prozatorskiej, jak i poetyckiej. Przyjrzyjmy się kilku najważniejszym.

Niewątpliwym łącznikiem z twórczością rosyjską jest środowisko, w którym rozgrywa się akcja opowiadania. Tekst wpisuje się w nurt „emigracyjny” twórczości Nabokova, nurt obecny w niej niemal od początku. Owocne okazuje się tu szukanie analogii według klucza „epistolarności”. Najistotniejszy wydaje się kontekst opowiadań rosyjskich, zwłaszcza dwóch: *Pismo w Rossiju* (napisanego w 1925 roku) i *Admiraltieskaja Igła* (1933)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> V. Nabokov *Zdecydowane poglądy*, przeł. O. Stanisławska, „Zeszyty Literackie” 1997 nr 2, s. 57.

<sup>9</sup> Zob. A.N. Drescher *A Reading...*

<sup>10</sup> *Pismo w Rossiju*, w: *Russkij pieriod. Sobranije soczinenij w 5 tomach*, sost. N.I. Artiemienko-Tołstoj, tom 1: 1918-1925, Sankt-Pietierburg 2000; *Admiraltieskaja igła*, w: *Russkij pieriod...*, tom 3: 1930-1934, Sankt-Pietierburg 2001.

W obu wypadkach są to listy Rosjanina na emigracji do kochanki z lat rosyjskich. Pierwszy to melancholijny obrazek z życia w Berlinie. Kończy się deklaracją szczęścia w samotności oraz opowieścią o pewnej Rosjance, której mąż zmarł, a ona powiesiła się na jego nagrobnym krzyżu. Nie jest do końca jasne, kto teraz popełni samobójstwo – autor listu czy jego kochanka. Jednakowoż wydaje się, że takie rozwiązanie dla któregoś z nich jest nieuniknione. Konstrukcja zakończenia jest niemal identyczna, jak w późniejszym o blisko dwadzieścia lat tekście amerykańskim.

Drugie opowiadanie to tekst anonimowego listu do rosyjskiego pisarza, Siergieja Sołncewa. Autor listu sądzi, że Sołncew to w rzeczywistości pseudonim, za którym ukrywa się jego petersburska ukochana, Katia. Uważa, iż Katia zbezczeszczyła pamięć ich rosyjskiego romansu, pisząc na jego temat powieść, której poziom literacki jest żałośnie niski, a sprzeniewierzające się pamięci o ich miłości przeinaczenia – kompromitujące. Jednak dopuszcza też myśl, iż zbieżność fabuły powieści i życia może być przypadkowa, dlatego postanawia zachować anonimowość. A więc i tu ostatecznie nie mamy pewności. Analogia do *Ze gdy raz w Aleppo...* jest subtelna, ale tematycznie niemal pełna.

Jedną z konsekwencji wspomnianego wcześniej zerwania z Swietlaną Siewert, oprócz spraw czysto „życiowych”, było pełne uformowanie się Nabokova jako pisarza rosyjskiego. W tym czasie pojawiły się pierwsze jego utwory poetyckie większej wartości<sup>11</sup>. Wśród nich szczególnie uderzający jest napisany wieczorem 9 stycznia 1923 roku, po powrocie od niedoszłych teściów, wiersz *Fimis*. Kończy go sugestia, że dysforia, której doświadcza poeta i jego ukochana, jest tylko złudzeniem, złym snem, z którego w końcu uda się przebudzić (motyw snu powraca w utworach z tego okresu wielokrotnie). Nie mniej znamieny jest napisany następnego dnia wiersz zaczynający się od słów „Ja widział śmierć twoją...”.

Oniryczność i poczucie, że rzeczywistość jest czymś subiektywnym, które wydaje się być istotną cechą naszego opowiadania, to motywy wywodzące się z takich utworów rosyjskich Nabokova, jak *Zaproszenie na egzekucję* i *Oko*. Leona Toker wspomina *Ze gdy raz w Aleppo...*, omawiając pierwszą z tych powieści<sup>12</sup>: „rzeczywistość” przestaje być istotnym kryterium, kiedy wkraczamy w świat snu (koszmaru) i wyobraźni. W świecie Cyncynata udana ucieczka z więzienia kończy się otwarciem drzwi domu, które prowadzą z powrotem do celi, a przed chwilą przesuwany stół ma nogi „od wieków przyśrubowane do podłogi”<sup>13</sup>.

Wizję „rzeczywistości subiektywnych” zawiera w formie wręcz alegorycznej krótka powieść Nabokova z okresu rosyjskiego – *Oko*. Jej główny bohater (choć jest narratorem) przez większość opowiadania nie istnieje „sam w sobie”, a jedy-

<sup>11</sup> Zob. B. Boyd *Vladimir Nabokov...*, s. 202-204.

<sup>12</sup> L.Toker *Nabokov...*

<sup>13</sup> V. Nabokov *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 1990, s. 21.



nie w relacji osób trzecich. A właśnie lustrzane odbicie jest motywem zaznaczającym w opowiadaniu moment dysocjacji – od tej chwili nie będzie już jednej jedynej rzeczywistości: „spojrzała na mnie w dół tak, jak gdybym był odbiciem w szklance, które zauważyła po raz pierwszy w życiu”. Równie wyrazisty obraz funkcjonowania owej „zasady subiektywizmu” daje końcowy rozdział *Pnina*, zderzający dwie, równie prawdziwe, subiektywne wizje świata.

Zestawiając opowiadanie z fabułą *Pnina* możemy też spekulować, iż żona jednak wsiadła na statek, ale nie z mężem, a z kochankiem. Takie bowiem połączenie motywu zdrady małżeńskiej i ucieczki z Europy występuje w tamtej powieści. Ale nie tylko – powraca ono nieznacznie zmienione także w początkowych partiach *Lolity* (zdrada Walerii).

Charakterystyczny dla naszego opowiadania motyw przemieniania się realnego przeżycia w coś niedostępnego i nieprzystępnego, we wspomnienie (w tekst), pojawia się w amerykańskiej twórczości Nabokova często, także właśnie w *Lolocie*, której narrator pisze „mogę się bawić już tylko słowami!”<sup>14</sup>. Również widmowy pościg pociągami – w którym najpierw możemy się domyślać goniącego młode małżeństwo kochanka, później zaś, wraz z opuszczonym mężem, śledzimy domniemaną parę – prefiguruje „podróżny” wątek *Lolity*.

Warto też zwrócić uwagę na konstrukcję bohatera, który jest adresatem listu przebywającego w Stanach rosyjskiego emigranta W. (w oryginale i w przekładzie Teresy Truszkowskiej – V.), który „zdradza [rosyjską] literaturę narodową”. Aluzja do samego Nabokova jest oczywista. Zresztą list zawiera dalszą, żartobliwą charakterystykę w krzywym zwierciadle. W. jest bowiem „szczęśliwym śmiertelnikiem” (jeden z elementów poży Nabokova), z „uroczą rodziną”, na którą składają się żona Ines (znał przecież pewną Irinę) i bliźnięta nieznanego płci (miał jednego syna, ale bliźnięta i sobowtóry fascynowały go i często pojawiają się w jego twórczości). Autor listu wspomina o „urozmaiconej pracy (jak tam Pańskie porosty?)”, co przypomina szerokie horyzonty samego Nabokova (w tym wypadku chodzi przede wszystkim o lepidopterologię).

Taka „gra w siebie” nie jest w twórczości Nabokova czymś nowym. W finale *Króla, damy, waleta* Nabokov portretuje siebie z żoną jako przechodniów. V. (lub V.N.)<sup>15</sup> to inicjał, który nieustannie się powtarza w jego utworach. Tak tytułuje siebie narrator *Prawdziwego życia Sebastiana Knighta*, blisko spokrewniony z Wadimem Wadimiczem N., „autorem” *Patrz na te arlekiны!* Nazwisko głównego bohatera *Ady*, Veen, to wariacja na temat zapisu angielskiej wymowy VN (wi-en, a więc „vee” „en”). Do najbardziej znanych kalamburowych „wcielen literackich” Nabokova należą, oprócz Sirina: Vivian Darkbloom, V. Cantaboff, Vivian Calmbrood i Dorian Vivalcomb, Cantab, a także bardziej pospolity MacNab i bardziej subtel-

<sup>14</sup> Przekład mój, w oryg. „I have only words to play with!” (*The Annotated Lolita*, red. A. Appel, Penguin, London 2000, s. 32).

<sup>15</sup> Czasem jeszcze subtelniej, np. para głównych bohaterów *Wiosny w Fialcie* – Wiktor i Nina.

ny Wasilij Szyszkwow. Być może ich krewnym jest także Boko (z *Pnina* oraz opowiadań *Muzyka* i *Lance*<sup>16</sup>), z pewnością zaś: „ulubiony filozof” Nabokova: Pierre Delalande. We wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia z wyraźnymi aluzjami do osoby samego autora, najczęściej z lekką domieszką autoironii. Warto też wspomnieć, że Wiera, prowadząc korespondencję męża w okresach, gdy sam się tym nie zajmował, w swoich listach na ogół mówiła o nim „V” lub „VN” (jej inicjały są takie same... można by sądzić, że i ona jest jego wymysłem). Nabokov uwielbiał skróty, akronimy, kalambury i akrostychy – każdą formułę, która pozwalała ukryć jedno słowo za drugim słowem i jedną tożsamość za inną. Maski (które i w tym opowiadaniu się pojawiają) były jego pasją.

### Żona jako fikcja

Główne źródło swego zagubienia narrator ujawnia w zdaniu, które już cytowaliśmy: „jestem obecnie przeświadczony, że moja żona nie istniała”. Oto ostatni aspekt opowiadania, któremu się przyjrzymy: kartezyjańskie śledztwo w sprawie egzystencji. Nasz bohater kwestionuje istnienie „świata” (tu w postaci żony) – nie przychodzi mu jednak do głowy zakwestionowanie samego siebie. Być może tu tkwi jego błąd, chyba że po prostu wypiera zbrodnię, jakiej dokonał? Pierwszy wybuch miłości Nabokov opisuje tak:

znamy przecież wszyscy tę oślepiającą eksplozję, spowodowaną głupim podniesieniem laleczki z podłogi skrupulatnie porzuconego domu: żołnierz, który ją podnosi, nie słyszy niczego, dla niego jedynie ekstatycznie, bezdźwięcznie, nie znając żadnych granic rozrasta się to, co przez całe życie było malutkim jak lepek szpilki punkcikiem światła w mrocznym jądrze jego istnienia. W istocie przyczyną, dla której kojarzymy śmierć z niebiosami, jest to, że widzialny firmament, zwłaszcza nocą (nad naszym zaciemnionym Paryżem z wymizerowanymi łukami na Boulevard Exelmans i nieustannym alpejskim bulgotaniem wyludnionych ustępów) jest najstosowniejszym symbolem owego potężnego milczącego wybuchu.

Ten barokowy błysk łączy wszystko, co składać się może na nagły „wybuch duszy”: miłość, pamięć, dzieciństwo, śmierć. Przypomina to fragment jego innego tekstu:

Kiedy myślę o swej miłości do kogoś wyprowadzam od niej, od czulego rdzenia własnego uczucia linię prostą ku przerażająco umykającym punktom wszechświata. Coś każe mi – tak świadomie, jak to tylko możliwe – przymierzać własną miłość do bezosobowych i niewymiernych wielkości – do pustki między gwiazdami, do mgławic (których samo oddalenie stanowi już rodzaj szaleństwa), do przerażających matni wieczności, do całej owej bezradności, zimna, zawrotu głowy, stromizna, czasu i przestrzeni, niepojętym sposobem przemieniających się jedne w drugie. [...] wtedy muszę uszczypnąć się w myśl, aby sprawdzić, czy mój rozum nie śpi. Muszę [...] uczynić z całej przestrzeni i czasu współuczestników mego śmiertelnego uczucia miłości, ażeby ową śmiertelność osłabić niczym ból i wspomóc samego siebie w walce z głupotą i zgrozą tej poniżającej sytuacji, w jakiej ja,

<sup>16</sup> *Muzyka*, w: *Ruskiejj pieriod...*, t. 3. *Lance*, przeł. L. Engelking, w: *Feralna trzynastka*.



człowiek, którego istnienie jest ograniczone, zdołałem rozwinąć w sobie uczucia i myśli bez granic.<sup>17</sup>

Autor listu do V. robi to samo: łączy w wielopoziomowej konstrukcji kilka obrazów ukazujących poczucie „kosmicznej synchronizacji” (termin Nabokova), której doświadczył. Jest tam on i nieznamy nam z imienia dziewczyna, w której właśnie się zakochał. Jest tam żołnierz i podniesiona przez niego lalka. Jest dzieciinne wspomnienie tego żołnierza (być może i samego narratora). Jest Paryż zatopiony w mrokach wojennej nocy<sup>18</sup>. Jest wieczność i bezmiar przestrzeni. Jest wreszcie śmierć, synonim bezczasu i „bezprzestrzeni”. Trwałe wyjście z pułapki życia.

Nie wiemy, co – oprócz nagłego wzniesienia ponad tkankę czasu – przytrafiło się żołnierzowi. Możliwe, że jego doświadczenie przypomina śmierć dlatego, że w tym momencie naprawdę umarł? Może opuszczony dom, do którego trafił, okazał się jego własnym, a lalka pamiętała również jego dzieciństwo? Wiemy tylko, że wybuch w świadomości naszego bohatera i wybuch w świadomości żołnierza to chwila przywrócenia jedności czasu i jedności wszystkiego, co istnieje. Przeszłość, przyszłość i teraźniejszość (cały wszechświat) przez chwilę znajdują się w jednym punkcie: eksplozja – śmierć – ejdetyczna anamneza – rozgwieżdżone niebo.

Tak intensywne przeżycie transgresji sprawia, iż świat „rzeczywisty” ujawnia swoją pozorną, fasadową („dekoracje abstrakcyjnych miast”). Paradoksalnie, również przedmiot miłości zaczyna wydawać się mało realny: inflacja podmiotu pożera wszystko. Nic dziwnego, że żona pozostaje w stosunku do uczucia, które wzbudza, dość nieokreślona: „uzmysłowić sobie jej rysów nie mogę. Pozostaje [...] mglista”. Jest mglista również przez swą bezimienną (ale bezimienny jest też główny bohater) i młodość. Miłość do żony to dla narratora forma powrotu do dzieciństwa (tak samo, jak w wypadku Nabokova i Iriny, których łączyły wspomnienia Petersburga), a tym samym coś na podobieństwo śmierci.

Bliskość dzieciństwa i śmierci wraca także w scenie, którą bohater obserwuje z okna pociągu<sup>19</sup>. Jest to wprawdzie typowy dla Nabokova obraz fantazji dziecka, ale też spotykają się tu główne elementy obsesji bohatera: dzieciństwo zlewające się w jedno ze śmiercią, skojarzone z otaczającym wszystko wokół (niebo, czyli

<sup>17</sup> V. Nabokov *Tamte brzegi*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1991, s. 219.

<sup>18</sup> Łącznie z pisuarami. Ten zaskakujący element wraca w późniejszym o kilka lat wierszu *Pariżska poema (Russkij pieriod...)*, t. 5, s. 424) i wg A. Fielda (*Nabokov: His Life in Part*, s. 211) zawiera „prywatne echo metafizyczne oraz dowcip”.

<sup>19</sup> Dygresja geograficzno-stylistyczna: Oprócz Pirenejów wszystkie nazwy geograficzne pojawiające się we wspomnianym opisie są jednosylabowe, co rzeczywiście daje efekt „rozproszania”. Absurdalne Pau (zbyt blisko granicy) ma sens tylko aliteracyjny („paused in Pau”). Z kolei „safety in the Gard” to gra z francuskim znaczeniem *garde* (ochrona) – może też *gare* (dworzec)? Możliwe, że Aude pojawia się tu na zasadzie żartobliwego współbrzmienia z *hautes* (górne – w związku z Basses-Pyrénées, dolne Pireneje). Z kolei Var wiąże się z Solis-Point i rozstaniem ze Swietlaną Siewert.

kosmos) chaosem. Przeciwwstawienie a zarazem paralela dramatu wojny i dramatu miłosego bohatera to jeden z konstrukcyjnych filarów tego tekstu. Wojna, jak miłość, ma wymiar kosmiczny: jest „koszmarem”, „piekłem”, „apokalipsą”, „seksodusem”. Dramaty te współbrzmia, a jednak jeden jest nieprzetłumaczalny na drugi. To poczucie „obiektywnej” niewspółmierności to kolejny krok w traceniu przez bohatera poczucia rzeczywistości.

Wrażenie nieokreśloności (a więc fikcyjności) postaci żony jest budowane w opowiadaniu za pomocą dwóch jeszcze mechanizmów: uwypuklenia jej materialności (apsychiczności) oraz upodabniania jej do tekstu (przez język, obrazowanie i aluzje intertekstualne), przekształcania jej w tekst (we wspomnienie).

W świadomości narratora żona przestaje być osobą (o ile kiedykolwiek dla niego nią była): „Kiedy chcę ją sobie wyobrazić, muszę przyłgnąć myślą do malutkiego brązowego znamienia na jej pokrytym puszką przedramieniu”. Jej rysy zamieniają się w litery i znaki interpunkcyjne. Żona utkana ze słów wydaje się być wymysłem, fantazmatem – czystym pragnieniem. Dla naszego bohatera jest ona tylko miejscem projekcji „innym”. Jest realna tylko o tyle, o ile uczestniczy w konwencjonalnym, najbardziej zewnętrznym świecie znaków: „Może gdyby stosowała więcej makijażu albo robiła to bardziej regularnie, mógłbym przedstawić sobie dzisiaj jej twarz, a przynajmniej te delikatne poprzeczne bruzdy jej suchych gorących, umalowanych ust”<sup>20</sup>. Kiedy żona znika, fakt ten ukazany jest nie tyle przez nieobecność osoby, co rzeczy: „Dwie zapasowe sukienki żony zniknęły, zniknął jej grzebień, jej płaszcz w kratkę i fiołkoworóżowa wstążka do włosów z fiołkoworóżową kokardą, które były nakryciem jej głowy”<sup>21</sup>. Każde zniknięcie żony jest zaznaczone takim „oderwaniem” od materii, bo przecież także i w Faugères to mąż ma bilety i pieniądze.

Przemienianie się w tekst i depersonalizacja są właściwie tym samym, bo zapis tekstu jest tylko materią, a jego znaczenie tylko duchem. Oderwanie znaczącego od znaczonego sprawia, że myśl (językowa) sama jest rozerwana – nie może dotknąć materii. Rzeczywistość staje się fikcją: „W rezultacie mogę mówić o niej z takim dystansem, z jakim mówiłbym o fikcyjnej postaci z jakiegoś opowiadania”. Pojawia się jednak pytanie: Czy potrafię tak mówić o sobie (skoro też mam być bohaterem tego opowiadania)? A przede wszystkim: Czy rzeczywiście potrafię tak o niej mówić? Przecież dalsza część tekstu w sposób jasny temu przeczy. Iluzje – zawsze budzą emocje! O żonie narrator może mówić z obojętnością jako o bohaterce cudzego opowiadania. Ale, póki co, jest ona bohaterką jego własnego opowiadania – fabuły, która jest jego życiem.

Fikcyjność (czy też fikcjonalność – jako „fikcyjność potencjalna”) opowiadania jest uwypuklona za pomocą jeszcze dwóch innych chwytów – przez nieustanne

<sup>20</sup> Przywołanie makijażu ma u Nabokova niezbyt pozytywne konotacje. Por. R. Weiler *Nabokov's Bodies: Description and Characterization in His Novels*, Aarau 1976, s. 56-58.

<sup>21</sup> A.N. Drescher interpretuje ten fragment przewrotnie: jako listę rzeczy, których pozbyć się musiał morderca.

podkreślanie dystansu narratora do własnej opowieści („nie wierzę”) oraz wpisywanie całości w szeroki kontekst literacki.

Bohater od początku kreuje siebie na artystę<sup>22</sup>, a tekst opowiadania na tekst artystyczny (bezpośrednia deklaracja fikcyjności: „Mam dla Pana opowiadanie”<sup>23</sup>). Oto pisarz relacjonuje swą historię pisarzowi. Ścisłej mówiąc: poeta prozaikowi – opowiada coś, co nie mieści się w poezji, co wymaga prozy...? Narrator jest jednak bardziej aspirantem niż prawdziwym artystą (zresztą żona podobna jest do jego kiepskich wierszy). To zwierciadło a u t e n t y c z n e j sztuki ma pomóc w odnalezieniu prawdy. Nie przychodzi mu jednak do głowy, że taką sztuką są – być może – już konfabulacje żony. Ona to bowiem ma wiele rysów wspólnych z autorem opowiadania (Władimirem Nabokovem). W jej wypowiedziach nie brak wyobraźni literackiej – ani w tym, co wymyśla, ani w tym, w jaki sposób o tym mówi. Jej żywiołem jest wielość rzeczywistości oraz to, że rzeczywistość poddaje się wyobraźni: „Może przeżywam kilka biografii naraz. Może chciałam cię wypróbować. Może ta ławka to tylko sen, a naprawdę jesteśmy w Saradowie albo na jakiejś gwiazdzie”. Być może żona wie, że sama jest zmyśleniem, i właśnie dlatego „eksperymentuje z rzeczywistością” (ma odwagę ją kwestionować, kwestionować istnienie). A może pozwala sobie na to dlatego, że już nie istnieje (została zamordowana)...?

Przekształcaniu rzeczywistości w tekst służą także świadome aluzje intertekstualne. Narrator zdaje się przez takie, trochę patologiczne, literackie pojmowanie własnej biografii oddalać żonę jeszcze bardziej („Dramat układasz!”).

Jako pierwszy wzór przywołuje Puszkina. Ma nadzieję, że perypetie biograficzne jakoś zbliżą go do wielkiego patrona. W pewnym sensie więc pragnie być zdradzany, gdyż byłoby to kulturowo stosowne. Aby tworzyć jak mistrz, trzeba również życiem powtórzyć jego życie – w takim zakresie, w jakim życie to funkcjonuje w kulturze jako pierwowzór.

Zabieg odrealniania żony pogłębia, gdy pisze o „jasnowłosym Kasju” – zarazem zaś wplątuje swą historię w kolejne uwikłanie intertekstualne. Chcąc ująć żonę jako motyw mityczny (czy to z mitycznej biografii, czy arcydzieła literatury funkcjonującego na zasadzie obiegowego mitu), wpada w pułapkę. Chce być drugim Puszkinem, lecz paradoksalnie staje się podobny do innego, tym razem fikcyjnego, bohatera kultury europejskiej: Otella. Ale zostać bohaterem Szekspira (wcielić się w mit Szekspira, skoro nie można stać się samym Szekspirem), to prawie tak,

<sup>22</sup> Zarazem zaprzecza: „Teraz jednak nie jestem poetą”. To nie negowanie fikcyjności, a odrzucenie „władzy” twórcy. I być może właśnie w tym miejscu bohater popełnia błąd. Wyrzekając się sztuki, oddala się od rzeczywistości, nie uczestniczy w grze życia, a więc skazuje siebie na śmierć.

<sup>23</sup> Narrator daje znajomemu pisarzowi do obróbki materiał już przetworzony. Następuje dziwaczne odwrócenie ról: pisarz, który ma być fantastą, nie wzbogaca historii – przekazuje surowy tekst (jakby zrzekając się autorstwa), natomiast ten, kto historii doświadczył, podaje ją już jako fabułę (coś obcego).

jak zostać Puszkinem. I stąd obecność zazdrości w romansie narratora, od początku wynika z pragnienia znalezienia się w jakikolwiek sposób „w literaturze”.

Zresztą, już tytuł opowiadania odsyła do finału *Otella*, a zarazem do zakończenia listu, gdzie pojawia się nazwa „Aleppo”. *Otello* staje się ramą, z jednej strony podkreślającą literackość, z drugiej – sygnalizującą wstępnie jeden z głównych tematów opowiadania: temat zdrady i zazdrości. Może też temat pomyłki i krwawej zbrodni? Sam nagłówek z kolei (jak i fakt, że list wydaje się być cytatem *in extenso*, a nie trawestacją) wskazuje wyraźnie, że to nie autor listu „podaje tekst do druku” i nadaje tytuł<sup>24</sup>. Urwanie tekstu (brak formuły zakończenia listu) można by więc tłumaczyć tym, że narrator popełnił samobójstwo – tak jak Otello (na Cyprze, a nie w Aleppo). Pozostaje pytanie: dlaczego? Czy dlatego, że po kolejnym ataku swoich halucynacji (które w opowieści przenosi na żonę) zabił z zazdrości ukochaną niemal tak samo, jak wcześniej zabił psa – topiąc niewinną istotę (już tylko jej zwłoki?) przy nabrzeżu (a może nie było psa, a on pisząc o nim, myśli naprawdę o kochanku, którego nigdy nie złapał)?

Funkcja tekstu jako całości może być taka, jak ostatniego monologu Otella: ma być usprawiedliwieniem, ostatnią podjętą przez bohatera próbą odnalezienia argumentów, które oczyszczą jego imię. Finał *Że gdy raz w Aleppo...* to podobnie, jak finał *Otella* moment, w którym bohater dochodzi do wniosku, że jego żona była niewinna. Uzasadnienie w opowiadaniu niezupełnie pokrywa się z tym u Szekspira. Żona była niewinna, bo po pierwsze, nie zdradzała męża, a po drugie, nawet jeśli zdradzała, to robiła to w warunkach, które absolutnie odrealniały jej zdradę, usprawiedliwiając ją jednocześnie (kategorie życia codziennego tracą zastosowanie w kontekście wojny). Ale faktyczny stan rzeczy jest bez znaczenia: w subiektywnej rzeczywistości narratora żona zdradziła. Bo on uwierzył i zdradę tę (choćby fikcyjną) przeżył.

## Ucieczka w opowiadanie

Problemy, które stawia przed nami *Że gdy raz w Aleppo...*, są w większości nierozstrzygalne. Jako takie są postawione. Opowiadanie to jest majstersztykiem zapętlenia. Nie potrafimy definitywnie rozwikłać jego zagadki, tak jak bohater nie potrafi rozwiązać swojej. Jest to opowiadanie modelujące własną lekturę. Sami poznajemy problem narratora: niewystarczającą ilość danych. Nie możemy nic orzec ostatecznie. Nierozstrzygalność jest wpisana w strukturę tekstu (nie jest istotne, co narrator naprawdę wie, ale co dopuszcza do naszej wspólnej świadomości).

Tą nierozstrzygalnością opowiadanie komunikuje elementarną tezę: ludzkie poznanie jest ograniczone. Rzeczywistość jest rzeczą subiektywną, trudną do kon-

<sup>24</sup> Zatem na dwóch planach mamy tu „list postaci do jej autora”. Niektórzy interpretatorzy twierdzą, iż zrozumienie, że autor popełnił (najprawdopodobniej) samobójstwo, możliwe jest tylko po poprawnym zidentyfikowaniu cytatu (zob. S.J. Parker *Understanding Vladimir Nabokov*, Columbia: University of South Carolina Press 1987, s. 18-19). Jak widać, nie jest to konieczne.

kretnego uchwycenia. Istnienie (lub mówiąc szerzej i ściślej: możliwość oceny prawdziwościowej zdań egzystencjalnych) jest czymś niemożliwym, nieuchwytnym, zagadkowym, niezrozumiałym, wymykającym się ludzkiemu poznaniu, poznaniu, które staje się bardzo ograniczone, jeśli chce się zatrzymać na tym tylko, co jest pewne, widzialne i dotykane. Istnienie to kwestia metafizyczna. A kwestii metafizycznych dotknąć się nie da.

Rzeczywistość zawiera elementarną sprzeczność, do której najbardziej zbliża się narrator w dwujęzycznym kalamburze: „We play, we die: *ig-rhyme, umi-rhyme*”, co czuły na ukryte znaczenia Engelking tłumaczy: „Bawimy się, umieramy: *igrajem, umiram*”. Truszkowska przekazuje drugą połowę znaczenia: „Gramy, umieramy: rymy na «-ig» i «-umi»”. Ten drobny żart oddaje całą rozpacz narratora. Śmierć rymuje się z zabawą. Swobodna twórczość zmyślającej żony z pogrążoną w wojennej pożodze Europą. Literacki list narratora z jego planowanym samobójstwem. Zdrada z morderstwem. Wszystko, co można o życiu powiedzieć, mieści się w tym „rymie”. Najweselejsza zabawa kończy się śmiercią (zazdrością, rozpaczą), nie może trwać wiecznie. Świat życia i śmierci współistnieją, wykluczając się zarazem („Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci”). Jedno wydaje się niemożliwe z perspektywy drugiego jak różne wersje opowiadania żony narratora.

Równocześnie to najgłębsza opozycja rzeczywistości: zderzenie życia i śmierci, miłości i śmierci, zabawy i śmierci, gry i śmierci. Bo nie ma gry ze śmiercią. Śmierć jest ostateczna, śmierć wszystko kończy. Śmierć, jak głosi motto *Daru*, „jest nieuchronna”<sup>25</sup>. To prawda absolutna. Gramatyka rzeczywistości.

Ta podstawowa opozycja staje się właściwym źródłem logicznej niedorzeczności tekstu. Język nie jest w stanie przekroczyć progu śmierci, a zatem istnienia. A zarazem robi to nieustannie i zdaje się, że to nie „gra”, a możliwość autentycznej transgresji. Rozpacz narratora jest rozpaczą poszukiwania odpowiedniego języka, odnalezienia właściwego modelu opisu rzeczywistości. Modelu, który by tę rzeczywistość uładził, ogarniając nawet chaos. Modelu, który zredukowałby zniszczenie i cierpienie.

Ratunkiem jest oczywiście sztuka, która nadaje sens pozornie bezsensownej rzeczywistości. Ale już do poszukiwania sensu ma w sobie coś z szaleństwa. Nie tylko w umyśle poety, ale i w świecie chłopca z *Sygnatów i symboli* „drzewa ciemno gestykułują o zmierzchu”<sup>26</sup>. Status figury literackiej jest chwiejny – z jednej strony odsyła do nowych znaczeń, z drugiej (inaczej niż frazeologizm) nigdy całkowicie nie traci sensu dosłownego. Wypływa to właśnie z tego oczywistego ograniczenia języka – niemożliwości uporania się ze światem. A zarazem z jego oczywistej mocy (konieczności?) – unieruchomienia, zatrzymania (zabijania).

Wszystko to związane jest z elementarnym paradoksem: język opisuje rzeczywistość, a więc jest jakby poza nią, ale równocześnie jest zawsze jej częścią. Jest

<sup>25</sup> P.W. Smirnowski *Podręcznik gramatyki rosyjskiej*, cyt. za: V. Nabokov *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1995, s. 7.

<sup>26</sup> V. Nabokov *Sygnaty i symbole*, przeł. L. Engelking, w: *Feralna trzynastka*.

jakby samoświadomy – a samoświadomość jest z punktu widzenia zdrowego rozsądku niemożliwa. Język jest równocześnie magiczny (jako część rzeczywistości) i całkowicie „realistyczny” (jako narzędzie zewnętrznego opisu). Jest czarująco racjonalny. Nierozzerwalnie łączy *sacrum* i *profanum* – i robi to w sposób wewnętrznie sprzeczny.

I właśnie język, językowa konfabulacja jest dla bohatera jedyną nadzieją przywrócenia sensu, dlatego pragnie być opisany. Jedyna szansa to NA BOK OWOCną nawet twórczość odłożyć i samemu stać się przedmiotem opowiadania. Pozwolić, by w cudzym umyśle nastąpiła fuzja światów: utraconego, uporządkowanego petersburskiego nabrzeża i marsylskiego koszmaru.

### *Concors discordia*

W swoim szale narrator popada w manię szczegółów, ulegając złudzeniu – temu samemu, któremu i my być może ulegliśmy – że to szczegóły pozwolą mu zbliżyć się do nieosiągalnej rzeczywistości. Ale zamiast prawdy ostatecznie pozostaje pustka, której nic nie jest w stanie wypełnić: „Odeszła. To był koniec. Musiałbym być szaleńcem, żeby zaczynać od nowa koszmar poszukiwań i oczekiwania na nią”.

Opowieści żony, prawdziwe czy nie, tworzą dwa przeciwstawne ciągi, i tym samym dwie fabuły. W pierwszej z nich żona pozostaje wierna, mąż natomiast dwukrotnie ją opuszcza (najpierw w pociągu, potem na brzegu). Istota drugiej to zdrada. Siłą obu jest to, że porywają w swój wir także męża, czyniąc go potworem (potworem-ofiarą oczywiście). Jeśli wierzyć relacjom naocznych świadków, za zmyśleniami (?) krył się dramat kobiety nieszczęśliwej, która chociaż może była szalona, chociaż nie kochała męża, postanowiła jednak popłynąć razem z nim. A on zostawił ją na brzegu, skazując na pewną śmierć, unieruchamiając ją tam na wieczność. Morze Śródziemne, całkiem stosownie, przemienił w Styks lub Lete.

Jak kończą się losy narratora? Kiedy zanosi okrzyk „Litości, W.”, są to słowa przerażonej postaci, która domyśla się, co autor dla niej szykuje. Która zyskała też świadomość fikcyjności i wie, kogo winić za swoje nieszczęście („Do diabła z Pańską sztuką”). Twórca postępuje jednak perfidnie i – wysłuchawszy inwokacji – oszczędza gorzkiego finału tylko o tyle, że zawiesza postać w próżni, delikatnie sugerując, że mało prawdopodobne, by dobrze skończyła.

Że *gdy raz w Aleppo...* można więc czytać na kilka sposobów. Po pierwsze więc, jest to tekst o zdradzie, bazująca na własnych doświadczeniach autora wizja stanów umysłu, przede wszystkim zaś specyficznego „rozdwojenia”, które czyn taki wywołuje; a także o naiwnej ślepotie zdradzanego (motywnie najpełniej rozwinięty w *Śmiechu w ciemności* i *Lolice*). O zbrodni, która czai się pod skórą wydarzeń. Po drugie, jest to tekst o fikcji i regułach jej funkcjonowania, o kłamstwie i o zmyśleniu, o podstawowej nieprzystawalności dwóch porządków – fantazji i rzeczywistości, oraz o elementarnych ograniczeniach ludzkiego poznania. Po trzecie, jest to tekst o rzeczywistości jako fikcji, o odczytywaniu jej jako fabuły, z tymi samymi z góry nałożonymi na odczytywanie ograniczeniami. Tak jak fikcja – rzeczywi-

stość podlega interpretacji, i tak jak w wypadku fikcji – rzeczywistości mnożą się wraz z interpretacjami (i interpretatorami). Po czwarte, jest to tekst o niedoskonałym, choć ambitnym i świadomym swych niedociągnięć artyście. Po piąte, o pisaniu, o relacji faktycznego autora do świata przedstawionego i jego wydarzeń. Po szóste, o szaleństwie<sup>27</sup>. Po siódme, o samotności. Wreszcie zaś o metafizycznej zagadce istnienia, które jest paradoksem, niemożliwością – kłamstwem, które jest prawdziwe.

Jak wszystkie te sensory udało się pogodzić w jednym zwartym ciągu jednej krótkiej noweli, pozostaje tajemnicą tego tekstu i jego autora. Kolejną tajemnicą, której nie rozwikłamy.

**Maciej MROZIK**

---

<sup>27</sup> Ścisłej mówiąc – o rozdwojeniu. W tym sensie jest to też tekst o rozpaczach pisarza rozdzieranego pomiędzy dwoma językami. Por. E.K. Beaujour *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the „First” Emigration*, Ithaca: Cornell University Press 1989, Chapter 4: *Vladimir Nabokov*; a także mój artykuł: M. Mroziak *Dwujęzyczność w twórczości Vladimira Nabokova*, „Stylistyka” 2003 (t. XII).

## Prywatne i zawodowe okoliczności poezji

Wspomnienia i wypowiedzi okazjonalne wybitnego uczonego skłonni jesteśmy traktować jako boczny tor jego twórczości, *opus minor*, produkt półpoważny, przysłonięty długą półką rozpraw naukowych. Zwłaszcza tekstem drobnym z pogranicza eseju i felietonu długo nie przyznawaliśmy tej samej rangi, co tomom wypełnionym teorią i historią literatury. Jednak widoczny dziś proces eseizacji nauki, związany z silnym upodmiotowieniem języka humanistyki, wynikający z postmodernistycznego równouprawnienia odmian dyskursu, to zjawisko, o którym pisać tu nie chcę. Chodzi bowiem nie o nurt alternatywny, wypierający dawny styl prac badawczych, ale równoległy i komplementarny – bliższy dawnym wzorcom popularyzatorstwa z jednej, zaś autobiografizmowi z drugiej strony. W Edwarda Balcerzana pisarstwie ta „łżejsza” jego część, będąca domeną zwłaszcza kilku ostatnich lat, spełnia rolę podwójną: po pierwsze w pewnym stopniu jest wakacyjnym zawieszeniem zobowiązań naukowca i języka instytucji, a więc chwilowym zejściem z katedry; po drugie – istotnym suplementem, który ma zagospodarować zaniedbane wcześniej obszary prywatności, dopełnić naukę wyłaniającą się z anonimowości podmiotem i zrekompenzować czas dlań „utracony” (choć niezmarnowany).

Co ciekawe, szybko narastająca literatura dokumentu osobistego Balcerzana tworzy komplementarną całość z symetrycznie snutymi wspomnieniami i reportażami Bogusławy Latawiec<sup>1</sup>. Pisarskie małżeństwo przedstawia się tu rolą narratora i drugoplanowego bohatera, toteż często znajdujemy te same zdarzenia z ich wspólnego życia, ślady udziału w tych samych imprezach literackich i podróżach, ale widziane z przeciwnych perspektyw. Najciekawsze wydaje się jednak zesta-

---

<sup>1</sup> M.in.: B. Latawiec *Gęstwina*, Warszawa 2001.



wienie odmiennych geograficznie życiorysów: ona reprezentuje osiadły Poznań i tropi genealogię rodzinną (zwłaszcza w konfabulowanej rekonstrukcji listów swego dziadka z frontu I wojny światowej<sup>2</sup>), natomiast on swą najdalszą pamięcią wędruje na wschód – kresowy, a więc wielokulturowy, pograniczny, ruchomy i nomadyczny. Interesujące antropologicznie spotkania: okcydentalizm i orientalizm, topika miasta i topika wędrowki, tożsamość odnaleziona i tożsamość poszukiwana, monolityczna i wielokrotna... – to tylko niektóre wątki, które mogłyby podjąć przyszyły badacz tej zespolonej, podwójnej biografistyki, w której niby między równoległymi lustrami, prócz referencji, zachodzi również interferencja, Leśmianowska „gra odbić wzajemnych”. Ciekawym przedmiotem badań mogłoby się stać nałożenie perspektyw, przepływy, zgodności i różnice obu narracji. Ale równie fascynujące są tory fabuł osobnych, sięgające w rozbieżną przeszłość dzieciństwa i przodków.

Po zbiorze *Perehenia i słoneczniki*<sup>3</sup> kolejną próbą fragmentarycznej autobiografii intelektualnej Balcerzana, a więc próbą połączenia nurtów zainteresowań odpowiadających kolejnym etapom życia, są *Zuchwałstwa samoświadomości*<sup>4</sup>. Obydwie książki obejmują jeden czas biograficzny, toteż powtarza się w nich wiele miejsc i zdarzeń, ale ta sama przeszłość opowiedziana została inaczej. W *Perehenii* chodziło bowiem o odnalezienie autobiograficznych źródeł w literaturze (powieści i wierszach Balcerzana), odcedzenie surowca przedwcześnie przetworzonego w fikcję; chodziło o proces odzyskiwania prawdy pamięci z tygła wyobraźni. „Spóźniony” pamiętnikarz zaangażował więc do swego przedsięwzięcia poetę i prozaika, by poddać ich przesłuchaniom w żmudnym dochodzeniu „jak to było naprawdę”. Natomiast w *Zuchwałstwach* podmiotem jest dociekający nieco innych aspektów swego życiorysu literaturoznawca. Podejmuje on wyprawy do źródeł swych zainteresowań naukowych i akademickiej profesji; szuka pierwotnych związków przy czynowo-skutkowych między życiem zawodowym a prywatnością, a potem połączeń wtórnych, czyli przejść w kierunku odwrotnym: od zainteresowań tekstami do skrywającej się za nimi prywatności cudzej. Są to zatem książki komplementarne, ujawniające w wielu miejscach powiązania i wzajemne przemieszczenia motywów; wyobrażalne są nawet konsekwencje skombinowanych tytułów: *Zuchwałstwa perehenii* i *Słoneczniki samoświadomości*; jednak zaznaczona okładkami osobnych książek podwójność czy dwuaspektowość podjętych narracji manifestują zarazem wolność w kreowaniu tożsamości otwartej i wielotorowej, wskazującej na odrzuconą utopię ujęcia całościowego, jakim byłaby wielokondygnacyjna budowla autobiografii: z parterem ukraińskiego dzieciństwa, na którym wzrastały piętra kolejnych etapów dochodzenia od czytelniczych zaciekawień do poezjowania, a następnie do krytyki poezji i nauki o literaturze. W „odzyskiwaniu” prywatności li-

<sup>2</sup> B. Latawiec *Kochana Maryniuchna*, Warszawa 2003.

<sup>3</sup> E. Balcerzan *Perehenia i słoneczniki*, wstęp S. Sterna-Wachowiak, Poznań 2003.

<sup>4</sup> E. Balcerzan *Zuchwałstwa samoświadomości*, Lublin 2004.

teraturoznawcy, który zwykle przemawiał językiem instytucji, postrzega autor zadanie trudniejsze niż było to w wypadku pisarza. Genealogia badacza okazuje się bowiem wtórna wobec narodzin poety i czytelnika poezji cudzej, toteż profesja akademicka nie znajduje mniej korzeni bezpośrednio w życiu niż w literaturze. Sięgać więc trzeba do najdalszych i niepozornych śladów tych zainteresowań, a były to: wieczór autorski Michaiła Zoszczenki, lata szkolne spędzone w Szczecinie, nastoletni debiut poetycki w „Świecie Młodych”...

Część pierwsza – *Literackie inicjacje, przyjaźnie, przestrzenie* – opowiada o pierwszych wtajemniczeniach, których wspólnym wyznacznikiem była wielość podyktowana przeprowadzkami, zmianami upodobań i lektur, a więc: wieloetniczność, wielokulturowość, wielojęzyczność. Doświadczenie tej ostatniej zaowocowało zresztą potem rozprawą doktorską<sup>5</sup>, licznymi pracami z teorii przekładu oraz tłumaczeniami z poezji rosyjskiej.

Poetyka własnych wierszy, początkowo kształtowana jeszcze pod wpływem edukacji socrealistycznej, to daremne wysiłki pisania utworów zaangażowanych, które mówiłyby o rzeczach ważnych i służyły „walce”.

Wierszowanie stawało się czynnością sprawnościową. Traciło swą pierwotną funkcję. Słowo nie dotykało mnie, nie chciało odbudowywać mnie i urzeczywistniać. (s. 32)

Ale wkrótce –

Empiria wymykała się ideologii. Ułomności natury człowieczej szydziły z rewolucyjnego patosu. (s. 33)

Odkrycie rozdźwięku między językami poezji i oficjalnego socu wiąże się z poznaniem Witolda Wirpży. Z kolei narodzinom drugiego języka, którego wymagały metateksty krytycznoliterackie, patronował Przyboś; przypadają one na rok 1955 i mają podłoże awangardowe: wiarę w progres poezji i sprawiedliwość dziejową docenienia dzieł mało popularnych, lecz wartościowych, w stopniową eliminację kiczu i samooczyszczenie sztuki. Młodzieńcze spotkania z autorem *W głąb las*, choć poprzedzone fascynacjami Gałczyńskim, którego Przyboś nie cierpiał, przypominały czyhanie młodego Tuwima na ocenę swej twórczości ze strony Staffa; nie mogły jednak liczyć na podobną przychylność, jaką okazał Stary Poeta swemu wielbicielowi. We wspomnieniach pierwszych rozmów z Przybosiem pojawia się jednak motyw znacznie ważniejszy z perspektywy dzisiejszej: narodziny Balcerzana-literaturoznawcy, bo właśnie Przyboś namawiał go, by nie ufał zbyt innemu poetom, ale raczej krytyce w osobach Sławińskiego i Kwiatkowskiego. Autorytet nowej, systemowej i naukowej teorii poezji był dla autora *Linii i gwaru* przedłużeniem jego wysiłków programotwórczych; oto szczęśliwie pojawił się strukturalizm, w którym dostrzegł nie tyle sprawne narzędzie opisu, ile forpocztę awangardy, zdolną by sztukę słowa nie tylko skodyfikować, ale i zreformować. Przyboś szukał

<sup>5</sup> E. Balcerzan *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław 1968.

oparcia w nauce, toteż pochwalał i wspierał pierwsze przedsięwzięcia analityczno-interpretacyjne, chociaż dokonanej przezeń oceny „złych poetów” (Gałczyńskiego, Majakowskiego, Jasińskiego, a więc właśnie „mistrzów” młodego Balcerzana) żaden autorytet nauki nie był już w stanie zrównoważyć. Spowodowało to konflikt wewnętrzny adepta nauki i poety, doprowadzając do radykalnej reorientacji: obiektywizm literaturoznawcy skłaniał do poszerzania horyzontu poezji, natomiast jednoznaczny wybór własnej poetyki autorskiej oznaczał zawężenie (wprawdzie awangardowe) ścieżki poezjowania. W *Zuchwałstwach samoświadomości* wspomnienia młodzieńczych spotkań z Przybosiem przeplatają się jednak ze znacznie późniejszą przybosiologią – także pośmiertną i okołokonferencyjną. Przywoływane epizody początku znajomości oświetlone są więc interpretacją z perspektywy skutku, co jest nieuniknionym rysem każdego pamiętnikarstwa: dojrziała samoświadomość wpisuje dawne „zuchwałstwa” w mniej lub bardziej dystansujący cudzysłów.

Nie miejsce dane, nie miejsce urodzenia, ale właśnie miasto „zdobyte” i odkrywane wyzwala świeżość spojrzenia, potrzebę ogarnięcia i kolonizacji nowej przestrzeni wyobraźni. Takim wyzwaniem i zarazem zagadką był Poznań, drugi po Szczecinie etap inicjacji literackiej. Tę część autobiograficznej opowieści, nim rozproszy się w szereg odrębnych epizodów, zostaje ujęta w coś w rodzaju konceptu lub ramy niespełnionej monografii. Poznań definiowany jest jako miasto, którego świadomość została rozpięta między historyczną dumą piastowskiej stolicy a swym kresowym położeniem z początku XIX wieku; miasto bez własnych tradycji literackich, ale dla literatury niezwykle gościnne; zadowolające się importem pisarskich wielkości, choć samo w ich dziełach prawie nieutralne. Cztery wymiary wizerunku grodu Przemysława tworzą: mit, stereotyp, kronika i epifania. Potem jednak obraz miasta rozpada się na szereg mniej i bardziej osobistych fragmentów – kolekcję miejsc ulubionych, a więc zagospodarowanych przez autobiografię: Opera (gdzie autorowi zdarzyło się statystować w *Kniaziu Igorze* Borodina), gmach Radia przy Berwińskiego (gdzie występował przed mikrofonem), palmiarnia, ogródek działkowy nad Wartą, Rynek Wildecki, czyli przestrzenie prywatne i półprywatne, zaułki naznaczone piętnem przelotnego lub trwalszego związku z osobą piszącego. Z miejsc publicznych są instytucje kultury: Teatr Nowy z nieukończoną rolą Łomnickiego, teatr Biuro Podróży, Muzeum Mickiewicza w Śmiełowie... Chociaż te reportażowe impresje „małouczyniane” mają nadać piętno „mojości” Poznaniowi i okolicom, raczej oddalają od osoby, a naznaczone spojrzeniem profesjonalisty, wydają się kontekstem zewnętrznym, drugorzędym, naskórkowym.

Książka obejmuje kilkadziesiąt tekstów, zazwyczaj niedługich, w których mieszają się żywioły gatunkowe: felietonu, reportażu, mikroeseju, portretu, anegdoty, marginaliów. Ostro spuentowane epizodyczne fabułki przeplatają się z obszerniejszymi partiami narracji pamiętnikarskiej, przy czym odnieść można wrażenie, iż nie zawsze felietonowa błyskotliwość dobrze służy archeologii pamięci. Miejskami w tym kalejdoskopie wspomnień, odkryć, rozbłysków, szkiców i zarysów chcia-

łoby się dopisywać glosy własne – do czego zresztą zaprasza ta odmiana dzieła otwartego. Prasowa proveniencja poszczególnych fragmentów – publikowanych cyklicznie na łamach „Arkusza” i „Odry” – usprawiedliwia wtórność migotliwej mozaiki, ale zarazem pozwala docenić zmysł kompozycyjny widoczny w oryginalnym układzie. Oto dział II (*Wtenczas w Poznaniu*) – w paradzie smakowitych epizodów młodzieńczych inicjacji i początków osiedlenia się na stałe w tym mieście – otwiera perspektywa niemal kosmiczna: refleksje o Ziemi, snute wokół głośniejszej wystawy fotograficznej Yann-Arthusa Bertranda w Ogrodzie Luksemburskim *La Terre vue du Ciel* (*Ziemia widziana z nieba*). Ten wstęp może nasunąć taką obserwację: w książce Balcerzana splatają się dwa sprzeczne wysiłki; pierwszym jest odczarowywanie przeszłości dalszej, drugim – zaklinanie w literaturę przeszłości bliskiej, tej reportażowej, gdzie troska o sens uniwersalny przewyższa potrzebę dokumentowania. Natomiast wspólna obu tym kierunkom narracji wydaje się potrzeba formy i wyrafinowana elegancja stylu.

Mnogość krzyżujących się, choć oderwanych spojrzeń, nieciągłość rzutów oka z pozycji bardzo różnych, ale zawsze zewnątrzliterackich – czytelnika na literaturę, pisarza na życie okołoliterackie, krytyka i uczonego na poezję, poety na krytykę i naukę – tworzy kalejdoskop zmiennych punktów widzenia i wzajemnych odbić, obraz względności zjawisk, uczy na przemian dystansu i osobistego zaangażowania. Konteksty literatury to zarówno dzieje instytucji (ZLP i SPP), jak i środowiskowe anegdoty dostarczające przyczynków do badań recepcji, na przykład o różnicy działania magii poezji na ignorantów i zawodowców.

Okolice literatury wypełniają przede wszystkim osoby. Nawiązując do przytoczonej anegdoty, wedle której Janusz Sławiński twierdził, iż osobowość to tylko „wiązka ról” (przeciw czemu zaoponowała Maria Janion), postuluje Balcerzana zreformowaną formułę „życiopisania” – odbierając dotychczasową na nią wyłączone „poetom wyklętym” i dopominając się „uczłowieczonego” wizerunku nauki:

Dlaczego, pytam, zmówiliśmy się, by „życiem” nazywać jedynie bolesną autodestrukcję? A konstruowanie? Z jakiej racji „życiem” (prawdziwszym?) ma być gra w pokera, dworcowa bezsenność, sny wytrzeźwieniowe, zastrzyki dożylnie i prochy, a nie mają być życiem wielogodzinne obrady komitetu organizacyjnego konferencji naukowej ani (z reguły honorowe) prace w gremiach dzielących fundusze i nagrody, ani pomysły edytorskie czy redagowanie ksiąg zbiorowych? (*Sześć początków o Januszu Sławińskim*, s. 97)

Wiele z takich rozproszonych uwag można poszerzyć o konteksty znacznie szersze niż samo życie konferencyjne z jego przyległościami. Moje skojarzenia przenoszą na przykład w sferę poczucia realizmu i psychosocjologii prawdopodobieństwa: z reguły prawdziwsze wydają się wiadomości złe, a za przedstawienia najbardziej wiarygodne uchodzą najciemniejsze zaułki świata i wydobywane z nich rewelacje. Wytwory polskiej prozy, prezentujące różne formy patologii społecznej bywają promowane jako „kawał świeżego mięsa” – niezależnie od tego, na ile są empirycznie weryfikowalne. Natomiast próby przedstawiania jakichkolwiek zjawisk pozytywnych odsyła się do rezerwatu kiczu razem z literackim stylem, gdyż

za „prawdziwszy” uznawany jest kolokwialny, najlepiej wulgarny, połamany i dotknięty afazją, a więc raczej język bram i ulic niż biurów i sal konferencyjnych. Postulat równouprawnienia zdarzeń konstruktywnych z uprzywilejowaną destrukcją wydaje się ze wszech miar słuszny. Z pewnością bowiem życie konferencyjne (oczywiście razem z całym folklorem biesiadnym i kularowym) bywa co najmniej równie interesujące, jak głośne skandale i tarapaty osobiste Baudelaire’a, Bursy czy Wojaczka, choć zapewne tworzą legendę biegunowo różną – elitarną, a nie popularną, środowiskową, a nie widowiskową.

W galerii portretów konterfekt Wiktora Woroszyńskiego jest wyjątkiem – jako scalony monograficznie, syntetyczny i zamknięty, bo spisany już z perspektywy śmierci pisarza, a więc bliski formie literackiego nekrologu. Pozostałe sylwetki są „otwarte”, a więc fragmentaryczne, złożone z epizodów spotkań, od których liczby i częstotliwości zależy stopień rozproszenia bądź scalenia w sekwencję fabularną czy syntetyczny portret. Wizerunki dynamiczne, a więc „wielokrotnie” jak postaci Picassa czy fotografie Witkacego, mają Sławiński i Barańczak. Zlepkiem epizodów jest konterfekt Białoszewskiego (co zresztą współbrzmi z techniką auto-kreacji poety, który stworzył kiedyś swój *Autoportret rozproszony*). Składają się na wspomnienia ze spotkań autorskich w Poznaniu i wizyty IBL-owskiej w warszawskim mieszkaniu, ale najważniejsze wydaje się odkrycie osobiste: otóż autor *Młynych wzruszeń* zostaje zidentyfikowany jako ten, który odpowiadał młodemu Balcerzanowi-poecie w listach z redakcji „Świata Młodych”. Wydaje się, że portreciście wcale nie zależy ani na pełnym studium biograficznym, ani na sensacyjno-śledczym prześwietleniu osoby, ale przeciwnie – na przyczynkarskim wykreowaniu tajemnicy i zagadki, która wzbogaci środowiskową mitologię literaturoznawstwa.

Portret Herberta ma najpierw postać rozproszoną, jest garścią wspomnień okrucich, zbiorem cytowanych wypowiedzi ustnych na tematy literackie i nieliterackie, których nigdy on sam nie zapisał.

Wynotowałem tu „w stanie surowym” niektóre zapamiętane przeze mnie wypowiedzi poety – z różnych czasów i miejsc. Nie tylko w mojej pamięci teksty wiodą byt zuchwale suwerenny, niepostrzeżenie zmienia się ich szyk, rytm, intonacja – oddalają się od siebie lub łączą w nowe syntagmy. Zapewne i to, co mówił Herbert, zmieniło swe kształty pierwotne, z całą jednak pewnością ocalał sens. (s. 80)

Komentarz ten nasuwa możliwość pewnego uogólnienia, które dotyczy tyleż biografistyki, co pisania monografii twórczości: każda z tych form jest bowiem aktem scalenia arbitralnego, montażem dobranych fragmentów, samowolnym konstruktem tożsamości domniemanej, a więc zastygłą hipotezą cudzego życia, dokonaną przez sztuczną integrację epizodów, śmiercią utekstowienia tego, co formę życia zachowywało jedynie poza tekstami. Balcerzan nie wierzy w tożsamość zamkniętą i ostatecznie zdefiniowaną; wierzy w ograniczoną możliwość narracyjnego jej kreowania. Jest jeszcze drugi portret Herberta, którego autor w żaden sposób nie konstruuje, ale – przeciwnie – podważa. To portret zmodyfikowany przez pośmiertną sławę poety, przez publikacje ineditów, zwłaszcza listów. Tu Balcerzan

protestuje przeciw bezceremonialnym wykładniom wyciąganym z korespondencji pisarza w celu nowego oświetlenia jego dorobku. *Implicite* można tu wyczytać znowu polemikę metodologiczną, a przynajmniej zgłoszenie poważnej wątpliwości do powszechnej dziś procedury zrównującej rangę niewspółmiernych źródeł: kreacji poetyckiej z wyznaniem pozaartystycznym. Ponowoczesna metoda w praktyce służy bowiem ostatecznie celom bardzo staroświeckim – wydobywa na jaw te fakty, których status wynika z niezłomnej wiary w jakąś „prawdę” (której zresztą przy innych okazjach odmawia się prawa do istnienia). Balcerzan wprawdzie takich uogólnień nie czyni, ale – jak się wydaje – leżą one gdzieś na przedłużeniach jego refleksji.

Tytuł jednego ze szkiców – *Poeta i etykieta* – wydaje się czytelną parafrazą formuły nowofalowej „etyka i poetyka”. Jednak ta asocjacja brzmieniowa i etymologiczna wprowadza w błąd zapewne celowo, by zreinterpretować relację sztuka–życie; przenosi bowiem z problematyki zawodowego etosu pisarza na personalne peryferie egzystencji – w sferę konfliktu prywatności autora z jego publicznym wizerunkiem wynikającym ze społecznych uwikłań profesji artystycznej. Ciekawym przedmiotem rozważań staje się więc to wszystko, co czyha za bezpiecznym parawanem tekstu, co wystawia wrażliwą osobowość twórczą na próbę komunikacji bezpośredniej i odgrywanie trudnej roli bohatera. Rekonesans tej problematyki obejmuje więc relacje: poezja–obyczaj, poezja–życie towarzyskie, poezja–rytuał i bunt, poezja–sława. Narzucanie dworskiej etykiety świeżym noblistom narusza ich autonomię przez przydział artystom słowa ról obcych – w stopniu mniejszym (Miłosz) lub drastycznie większym (Szymborska). Rozwijając te uwagi wkraczające na słabo zbadany obszar psychosocjologii literatury, można dodać, że laureat staje się ofiarą Gombrowiczowskiej gęby, aktorem w cudzym teatrze, a potem – towarem na nowo opakowanym i podlegającym dystrybucji masowej wedle nagle zmienionych zasad rynku.

Refleksja okololiteracka obejmuje także problem wspólnoty pokoleniowej, która przez niektórych poetów hałaśliwie manifestowana, przez jednych badaczy przeakcentowana, przez innych kwestionowana, konstytuuje się w świadomości dopiero z oddalenia, z perspektywy wieku dojrzałego; wtedy bowiem wszyscy niedostrzeżeni i spóźnieni zwoływani są na apel pamięci. W roczniku Balcerzana (1937) pojawiają się na tej właśnie zasadzie postaci nieoczekiwane, ściągnięte z różnych przestrzeni kultury, a tworzące dziwną konfigurację wskutek nagle odczytanych podobieństw: Andrzej Tarkowski, Czesław Niemen, Georges Perec...

My: niemowlęta ery wieszczb katastroficznych i początków stalinowskich czystek. Przed-szkolaki wojny gorejącej. Uczniacy wojny zimnej. Maturzyści odwilży. Właśnie ich (nas) wskazałbym bez wahania jako tę wspólnotę, która dała mi i daje dotąd poczucie bezpieczeństwa – bezdyskusyjne i nieodwołalne. (*Późne „my”*, s. 103)

To przecież spóźniona manifestacja pokoleniowa, deklaracja tryskająca poetyckim patosem, ale bezinteresowna bo retrospektywna, zatem pozbawiona uzasadnień taktyczno-ofensywnych, a ukierunkowana genealogicznie. A więc i ten gene-

racyjny aspekt tożsamości wchłonięty zostaje w narrację historycznoliteracką i konstituuje się dopiero w czasie przeszłym – tak samo, jak epoki i przełomy.

Część III książki zatytułowana *Impet zamętu* skupia refleksję periodyczną nad cezurą końcową XX stulecia, którą autor proponuje umieścić w roku 1981. Do ważniejszych fragmentów w całym hybrydycznym zbiorze należy *13 akapitów o poezji* – szkic podsumowujący epokę transformacji ustrojowej i jej wpływ na ówczesną literaturę. Stosunek do „bruLionowców” i zmian w życiu literackim wyważony tu został perspektywą całego stulecia, która tonuje fascynacje i oburzenia, wpisując niedawne fenomeny w rytm dziejów. Wiele wykrojonych z tego tekstu aforyzmów domaga się wręcz ekspozycji – jak ten o literackiej „walce o byt” i strategii pokolenia:

nierzadko rzeczywistym celem waśni literackich okazuje się bezpardonowe unicestwienie konkurencji, wyeliminowanie cudzego dorobku, wyrzucenie z bibliotek, wykreślenie z leksykonów, przepędzenie z historii, wepchnięcie w próżnię odbiorczą. I choć tak bywa często, my (obserwatorzy naiwni) z uporem wypatrujemy szlachetnego dramatu – w dżungli im. Karola Darwina. (s. 157-158)

W takiej demystyfikacji dziejów sztuki słowa – jako jeszcze jednego obszaru walki o władzę – można dostrzec krytykę samej konwencji narracji historycznoliterackiej, gdzie szlachetne pojęcia: „debiut”, „manifest pokolenia” czy „zmiana warty” skrywają zawiść, podstęp i zwyczajne świństwa popełniane w myśl zasad Machiavellego. Oczywiście stoickie spojrzenie historyka poezji, zwłaszcza awangardowej, które zachowuje Balcerzan, pozwala zjawiska te skonstruować jako akcje i reakcje typowe, choć w bliskim sąsiedztwie cytowanych uwag pojawia się i niepokój o przyszłe zasoby tradycji, i obawa, że mogą one ulec trwalszej deformacji dokonywanej przez postmodernizm – ale nie ten erudycyjny, lecz w odmianie popularnej, a więc wykazujący ignorancję wobec doświadczeń poprzedników.

Oto w czasie, gdy o własności prywatnej mówi się jak o *sacrum*, rzecznicy swobód postmodernistycznych traktują twórczość (czyli własność) poprzedników jak dobro niczyje. W gospodarce mamy liberalizm, w literaturze komunizm wojenny. (s. 162)

Wiele z takich sentencji mogło zaistnieć jedynie w felietonistyce. Śmiałe metafory w tekście naukowym zginęłyby w trybach innego dyskursu; zostałyby obywatelnione siecią obowiązujących pojęć zależnych od panujących konwencji badawczych.

Felietony zgromadzone w części ostatniej udzielają rozmaitych, bo pierwotnie rozproszonych i okazjonalnych, odpowiedzi na pytanie tytułowe: *Czym zajmują się literaturoznawcy?* Przywołane zostają konteksty związane już z profesją autora: poezja a poezjoznawstwo, poezja a dydaktyka uniwersytecka, poezja a filozofia, poezja a polityka... W tygłu tematów mieszają się więc wielogatunkowe okrucy: epizody z pracy uniwersyteckiej, glosy do książek własnych i cudzych, komentarze do bieżących zjawisk, a więc o sztuce przekładu, poetyce i polityce (temacie konferencji naukowej w 1981 r.), konkursach literackich, strajku studenckim w po-

znańskim Collegium Novum (luty 1981), „szkołach pisania”, potrzebie interpretacji, „skrzydlatych słowach” jako kodzie porozumienia, „faktach medialnych”, grafomanii, postmodernizmie, Baudrillardzie i Markowskim... Cała finałowa sekwencja tekstów zawiera krytykę dekonstrukcjonizmu, nazywanego tu ND – Nową Doktryną. Zastrzeżenia dotyczą między innymi „modernizacji” i „postmodernizacji” historii kultury, a więc narzucania rodzimym dziejom sztuki słowa sieci pojęć nieadekwatnych do swoiście polskiego charakteru epok i rytmu przełomów.

Te felietonowe marginalia nauki w jakimś stopniu stanowią przeciwwagę dla zapatrzonych w siebie dyskursów teoretycznych, otwierając okna na nieoczekiwaną empirię, na świat niewirtualny, niezłożony z urojonych modeli, lecz w pełni weryfikowalny dziejami literatury i przywracają na chwilę wiarę w zapomniane racjonalne prawa umiaru i zdrowego rozsądku. Owa *Izba wytrzeźwień*, jak autor zatytułował jeden ze swych cykli w pierwodrukach prasowych, funkcjonuje w książce inaczej – wydaje się głosem złagodzonego, ujętym cudzysłowem okładek książki autorskiej; nie krzyczy z łamów, nie domaga się polemik; starcie poglądów wydaje się tu nawet bezkolizyjnym wyminięciem; przeciwne głosy w tym sporze zostają trwale rozdzielone przydziałem do odległych od siebie półek literaturoznawczego księgozbioru – jak właśnie izba wytrzeźwień mieści się z dala od luksusowego baru, gdzie podaje się wyłącznie trunki z obcojęzyczną etykietą. Zauważyć jednak warto, że felietonowa zadziorność autora w niczym nie osłabia wagi jego argumentacji, choć zarazem ta ostatnia wydaje się głosem endemicznym, donkiszoterią, szarżą lekkiej kawalerii na czołgi dekonstrukcji skazaną na klęskę. Błyskotliwy dystans, przeciwstawiony filozoficznemu wyrafinowaniu, nasunąć może pytanie (dopuszczalne tylko w pierwszej odmianie dyskursu) o przyszłą recepcję obu przeciwstawnych, ale zarazem coraz bardziej obcych sobie porządków: co ocaleje, a co jest efemerycznym skrzeblem, skazanym na – by nawiązać do innej książki Balcerzana – „śmiech pokoleń – płacz pokoleń”<sup>6</sup>.

Właśnie. Czy wyraźny tu rozdźwięk poglądów z ND da się sprowadzić naprawdę do konfliktu pokoleń? W jednym z końcowych felietonów cytuje autor osobliwe życzenia przedwigilijne, które usłyszał od jednej ze swych doktorantek: „ – A ja życzę, żeby się pan profesor odnalazł we współczesności”. Balcerzanowi nasunęła się poniewczasie trafna riposta: „No a ja ci życzę, żebyś się odnalazła w historii”. Ten potencjalny dialog w jakimś stopniu wskazuje na odmienne kompetencje dwóch generacji: zanurzenie w kipiącą terażniejszość z jednej, a panoramiczne widzenie przeszłości z drugiej strony, które dopiero łącznie tworzą krajobraz mieszczący się w możliwym, a zaniedbanym widnokregu przyszłej refleksji literaturoznawczej.

Autor *Zuchwałstw samoświadomości* taką korektę perspektywy przyjmuje; natomiast nie sposób przewidzieć, na ile jego oponenti zdolni są do podobnej korekty i czy dystans do wyznawanych metodologii pozostanie w tym polemicznym rozdźwięku na zawsze asymetryczny. „Wszyscy nie mogą mieć racji” – przytacza Bal-

<sup>6</sup> E. Balcerzan *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997.



## Roztrząsania i rozbiory

cerzan przy innej okazji wypowiedź Jerzego Ziomka. Ten aforyzm implikuje wnio-  
ski rozmaite, także od siebie najdalsze, a właśnie od nich zależy, czy nauka o lite-  
raturze (jeśli w ogóle nie zaniknie jako dyscyplina, rozplywając się w badaniach  
tekstualności wszelakiej) poruszać się będzie efemerycznymi dzikimi ścieżkami  
przez błyskawicznie rozrastającą się dżunglę pomysłów (w większości importowa-  
nych) czy też – siecią zintegrowanych autostrad. Czy jutrzejszy badacz będzie  
uczestnikiem zabawy w podchody z plecakiem pełnym zepsutych busoł, czy też  
odzyska wiarę w jakąkolwiek użyteczność swych dociekań, trwającą nieco dłużej  
niż dyskurs i echa polemik podszytych niemądrą satysfakcją z posiadania efeme-  
rycznej racji.

**Piotr MICHAŁOWSKI**

## Malarska poetyka niewidzialnego\*

Książka Joanny Bielskiej-Krawczyk *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*<sup>1</sup> poświęcona jest roli kategorii malarskich i dzieł plastycznych w dorobku autora *Innego Świata*. Przedmiotem zainteresowania stały się nie tylko *expressis verbis* obecne w jego prozie refleksje na temat malarstwa, lecz i te cechy warsztatu pisarskiego, które noszą znamiona celowego lub nieuświadomionego pokrewieństwa z technikami sztuk plastycznych. Metodologiczne założenia pracy zostały jednoznacznie określone: Horacjański motyw *ut pictura poesis* i Symonidesową formułę o literaturze jako „mówiącym malarstwie” rozumie autorka w sposób normatywny, pomijając zupełnie zarówno wielowiekową dyskusję nad ich adekwatnością, jak historycznie zmienną hierarchię obu sztuk.

Centralną kategorią analityczną badaczka uczyniła sferę naoczności, widzialności w malarstwie i omawianej prozie, koncentrując się na sposobach, dzięki którym sfera form i kształtów odsyła u Herlinga do świata pozazmysłowego. Pojęcia granicy, pośredniości, „bycia pomiędzy”, a także współlistnienia przeciwieństw (stanowiące w recepcji Grudzińskiego jeden z podstawowych tropów interpretacyjnych) zyskują swe dodatkowe uzasadnienie przez ich powiązanie z właściwościami stylu i wrażliwości pisarza ukształtowanymi – zdaniem autorki – dzięki fascynacji sztuką. Co ważne, uznanie odniesień malarskich za zwornik artystycznych poszukiwań Herlinga umożliwiło scalającą analizę jego bogatego i różnorodnego dorobku – *Innego Świata*, diariusza, opowiadań i esejów. Dzięki temu dokonane przez Bielską-Krawczyk obszernie omówienia poszczególnych tekstów odsłaniają niepodjęte dotychczas zagadnienia.

---

\* Tekst powstał w ramach stypendium FNP.

<sup>1</sup> J. Bielska-Krawczyk *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2004.

Większość zaproponowanych przez badaczkę pojęć z zakresu korespondencji sztuk i teorii sztuki potwierdza swą interpretacyjną funkcjonalność, korespondując z tymi wątkami, które w omówieniach twórczości Grudzińskiego zostały już dobrze rozpoznane. Tematyka malarstwa oraz inspiracje nim – znajdujące swój wyraz w kształcie artystycznym pisarstwa Herlinga – okazują się bowiem przydatnym tłem do badania autobiografizmu jego prozy, genologii konkretnych utworów czy jednoznacznej postawy etycznej spajającej tę twórczość. Jak przekonuje Bielska-Krawczyk, mogą one również dostarczyć nowych argumentów w sporach o najbardziej kontrowersyjne cechy jego poetyki, jak choćby o status fikcji, prawdopodobieństwa i realizmu w opowiadaniach.

Już kompozycja pracy zakłada, iż analiza tekstów fabularnych i eseistycznych Herlinga podporządkowana będzie perspektywie teorii sztuki. Jak przyznaje autorka, tok wywodu i konstrukcja poszczególnych części książki motywowane są chęcią naśladowania procesu narodzin dzieła malarskiego. Badaczka zmierza więc od prezentacji narzędzi tworzenia (widzenie, oko), przez tajniki warsztatu (techniki użycia koloru, światła i światłocienia) po analizę kształtu gotowego już obrazu (formy i funkcje ekfrazy) i interpretację jego znaczeń (światopoglądowa w prozie Herlinga rola odniesień do malarstwa).

Rozdział pierwszy traktuje o Herlingowej „teorii widzenia”, w której – zdaniem badaczki – oko i mechanizmy postrzegania świata uzyskują nowe symboliczne znaczenia dzięki ich ścisłej relacji z malarskimi upodobaniami pisarza. Według niej, pokrewieństwo Herlinga z dawnymi mistrzami pędzla (takimi, jak Duccio, Piero della Francesca, Lotto, Caravaggio, de La Tour, Rembrandt) opiera się na dzielonej z nimi wierze w egzystencjalną rangę sztuki przedstawiającej materialno-duchowy charakter rzeczywistości ludzkiej. Bielska-Krawczyk udowadnia, iż motywy plastyczne w pisarstwie Grudzińskiego nie tylko stanowią jeden z głównych wątków tematycznych, lecz również warunkują kształt stylistyczny tej prozy, wpływają na jej poetykę, a także współtworzą jej przesłania moralne. Autorka pokazuje, w jaki sposób zagadnienia wizualizacji literackiej wiążą się z etycznymi założeniami pisarza – w myśl jej teorii – to, co staje się przedmiotem wizualizacji, pełni u Herlinga rolę „znaku metafizycznego”, odsyłając poza granice widzialnego. Interesują ją zarówno efekty wzrokowe w tej prozie, wyposażenie sensualne postaci konstruowanych przez autora *Wieży*, jak i jego sposób waloryzowania wybranych dzieł i ich twórców. Autorka porusza więc kwestię aksjologii i poetyki patrzenia, wpisana w prozę Herlinga – analizuje symbolikę oka, jego rolę w charakteryzowaniu bohaterów. Badaczka dostrzega istotę związków między pisarstwem Grudzińskiego a preferowanym przez niego malarstwem w podobnej formie ekspresji i nastawieniu emocjonalnym do podejmowanej uniwersalnej tematyki egzystencjalnej.

Zagadnienie widzenia zostało potraktowane w tej pracy bardzo szeroko. Autorka nie koncentruje się na czysto warsztatowych tajnikach opisów u Herlinga, lecz funkcjonalizuje motyw patrzenia i oka w obrębie kluczowego dla tej prozy zagadnienia ewokacji tajemnicy, niesamowitości, niepoznawalności bytu. Za rów-

nouprawnione sposoby postrzegania świata uznaje ona sensualną percepcję ukształtowaną u Herlinga dzięki wrażliwemu obcowaniu z ulubionymi dziełami sztuki oraz przekraczający sferę realnego refleksyjno-intelektualny ogląd rzeczywistości.

To „inne widzenie” angażuje predyspozycje duchowe człowieka (także narratora wielu opowiadań Grudzińskiego): głęboko religijne odczuwanie świata, zdolność do doświadczeń epifanicznych, przypisywanie symbolicznych znaczeń snom i wizjom czy też jednoznaczne wartościowanie etyczne zjawisk. Jeśli jednak za kategorii z zakresu pogranicza sztuk uznaje się także na przykład sen czy sumienie, a z takiej perspektywy rozpatruje je Bielska-Krawczyk, to taka metoda zaczyna budzić podejrzenia o anektowanie znaczeń, które wzrokowi i widzeniu nadają te konteksty, do których badaczka z założenia się nie odwołuje.

Wzrok nie jest przecież kategorią jedynie malarską. Wystarczy przywołać jego znaczenia psychologiczne, filozoficzne (choćby motyw „patrzącego przedmiotu” w koncepcji Lacana czy Sartre’a), wyróżniane przez *cognitive science* schematy wyobrażeniowe (np. „widzieć znaczy wiedzieć”) i poznawcze, odwołujące się do dominacji wzroku w naszej hierarchii zmysłów. Autorka najczęściej posługuje się językową zbitką „widzenie malarskie”. Formuła ta odnosi się do przedstawień o funkcjach mimetycznych (zarówno w omawianej prozie, jak i w przywoływanych w niej dziełach plastycznych), podczas gdy na modernistyczną teorię postrzegania wpłynęły zasadniczo zjawiska negujące figuralne zasady odwzorowania widzialnego (kubizm, abstrakcjonizm, konstruktywizm). Literatura również nie utożsamia *a priori* problematyki widzenia i technik deskrypcji, choć wizualizacja jest jej cechą immanentną, a nie przysługującą jedynie wybranym utworom. Wpisane w dzieło reguły percepcji to swoista metafora epistemologiczna, nierzadko sprzeczna z potocznymi regułami organizacji efektów wzrokowych<sup>2</sup>. Swoistym literackim traktatem o epistemologicznej roli patrzenia jest *Kosmos* Gombrowicza, w którym ludzkie spojrzenie pełni funkcję narzędzia obsesyjnego strukturyzowania rzeczywistości. Według Witolda oko (rozumiane jako metonimia umysłu) konstruuje własną kosmologię, z gruntu fałszywą, „gdyż urodzeni z chaosu nie możemy nigdy się z nim zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek i kształt”<sup>3</sup>.

Przywołana przeze mnie powieść Gombrowicza jest oczywiście kontekstem nieco przypadkowym – można jednak na jej przykładzie wskazać zagadnienie bardzo istotne, które w książce Bielskiej-Krawczyk zostało zmarginalizowane. Literackie reprezentacje widzenia i wzroku (a także inne analizowane w pracy kategorii: światłocień, kolor) zyskują odmienne, historycznie uwarunkowane realizacje, dla których punktem odniesienia jest również tło historycznoliterackie: poetyka okresu, nurtu literackiego, tendencje artystyczne i indywidualne propozycje twórców. Książka *Między widzialnym a niewidzialnym* nie tylko nie udziela odpowiedzi,

<sup>2</sup> Zagadnienia te na gruncie literatury omawia B. Sienkiewicz w swej książce *Literackie „teorie widzenia”*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1992.

<sup>3</sup> W. Gombrowicz *Kosmos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 24.

w jakiej tradycji literackich związków między sztuką słowa i obrazu sytuować Herlinga, ale takich pytań w ogóle nie stawia. Trudno pominąć ten wątek w wypadku pracy, która ukazuje się w obrębie konkretnej serii wydawniczej („Modernizm w Polsce”), mającej na celu rozpoznanie wieloaspektowości modernizmu. Nie sposób również nie zauważyć, iż sam Herling prezentowany przez Bielską-Krawczyk jako wyznawca „wzrokocentryzmu” właśnie na tle praktyk artystycznych modernizmu bardzo się wyróżnia<sup>4</sup>. W takiej perspektywie jedynie marginalnie pojawiają się w omawianej pracy te zjawiska artystyczne, które od wizualizacji się programowo odcinają.

Dwa kolejne rozdziały książki dotyczą jakości barwnych i operowania kontrastem światła i cienia w deskrypcjach tworzonych przez autora *Srebrnej Szkatułki*. Jednak nie tylko walory plastyczne opisu zostają tu dokładnie zrekonstruowane – równie cenne są uwagi o symbolicznym znaczeniach barw oraz światłocienia. Paleta kolorystyczna Herlinga opiera się bowiem na silnych kontrastach barwnych, korespondując z nacechowaniem emocjonalnym jego prozy oraz współtworząc wpisane w utwory przesłanie moralne. Bielska-Krawczyk opisuje użycie efektów barwnych i świetlnych jako istotny element prozopografii oraz oceny postaci, a także medium, poprzez które ujawnia się tajemnica i *sacrum*, gdyż pisarz posługuje się często hierarchią i symboliką kolorów właściwą dla średniowiecznego malarstwa religijnego. Interesujące w tej pracy są wnikliwe poszukiwania tych zjawisk plastycznych i takich przejawów artystycznej wrażliwości i wyobraźni (zarówno indywidualnej, jak i właściwej konkretnym okresom w historii sztuki), które okazują się współbieżne z Herlingowym „światooglądem”. Autorka stara się wytropić, kto mógłby być patronem pejzaży w jego prozie i który mistrz pędzla najbardziej wpłynął na jego sztukę literackiego portretu; porównuje różne nurty w malarstwie, by odnaleźć w omawianej prozie możliwe podobieństwo technik obrazowania. Jej analizy biegną dwutorowo: zestawia refleksje stematyzowane przez samego pisarza ze stosowanymi przez niego literackimi środkami wizualizacji oraz z niezwykle szerokim kontekstem zjawisk plastycznych.

Ten ostatni jednak bardzo często nasuwa pytania o swą przydatność w interpretacji prozy i upodobania artystycznych Grudzińskiego. Raz po raz znajdziemy takie oto zastrzeżenia: „Czerń u Herlinga nie ma nic wspólnego z *Czarnym kwadratem* Kazimierza Malewicza [...]” (s. 160); „Różnice między obydwojma (sic!) wizjami są jednak zbyt znaczące, aby można potraktować te ujęcia jako paralelne” (tamże) – w tym wypadku chodzi o symbolikę czerni w *Piętnie* Grudzińskiego i w pracy pod tytułem *Stella* Aliny Szapocznikow. Czy poza erudycją autorki (i jej zdolnością kojarzenia...) istnieje więc konieczna i istotna motywacja tego typu zestawień? Dlaczego nie porównać by w takim razie elementów czerni u Herlinga

<sup>4</sup> Na temat statusu wzroku w różnych dyskursach kulturowych zob. M. Jay *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 295-330.

z późnoarchaicznym greckim malarstwem w stylu czarnofigurowym, dajmy na to, w jego odmianie attyckiej?

Wskazany przeze mnie absurdalny punkt odniesienia ponownie uwidacznia problem, którego autorka poruszać nie zamierzała, choć powinien był on stanowić choćby drugoplanowy kontekst prezentowanej przez nią, bardzo istotnej i interesującej problematyki. Chodzi mi o tradycję literacką, która byłaby bliska Herlingowi w jego malarskich zapożyczeniach i która potwierdziłaby lub zakwestionowała oryginalność poczynań pisarza. Oczywiście zaproponowana przez autorkę perspektywa historyka sztuki odczytującego tę prozę przy użyciu pozaliterackich narzędzi badawczych została jasno sformułowana i daje świetne efekty interpretacyjne, lecz w zetknięciu z tekstem ujawnia niekiedy także ich nieprzystawalność. Uwidacznia się to w sposób szczególnie w wypadku omawiania przez autorkę tych zjawisk łączonych przez nią z malarstwem, które mają swoje funkcjonalne odpowiedniki w terminologii literaturoznawczej. Te niefortunności terminologiczno-interpretacyjne mają – jak się wydaje – swe źródło w nazbyt pochopnym utożsamianiu pewnych zjawisk pokrewnych na gruncie literatury i malarstwa (szerzej: sztuk wizualnych). Przyznając genetyczny prymat pojęciom ze słownika historii sztuki, autorka mechanicznie nakłada ich znaczenia na kategorie poetologiczne, co prowadzi do jałowych sporów o kwestie łatwe do opisania w terminologii literaturoznawczej. A przecież, gdy dwoje mówi to samo, to nie to samo<sup>5</sup>. Nie wnosi nic nowego szerokie omawianie zmian w „scenach widzenia” narratora *Cmentarza Południa* jako zjawiska związanego z malarskością, skoro dokładnie temu służyłaby analiza literackiej techniki focalizacji. Bezzasadna jest polemika z Arkadiuszem Morawcem o znaczenie pojęcia *ready-made* na gruncie sztuk plastycznych, gdyż Morawiec posługuje się nim, rozpatrując techniki intertekstualne w prozie Grudzińskiego, autorka zaś poszukuje dla nich odpowiednika we współczesnych zjawiskach plastycznych. Dlatego stwierdzenie Bielskiej-Krawczyk na temat związków międzytekstowych w omawianej przez nią prozie, iż „analogia między interesującymi mnie tutaj zabiegami Herlinga a assemblage’ami Hasióra jest więc niezupełna” (s. 357), wydaje się eufemistycznym podsumowaniem nieprzydatności tego rodzaju analogii. Do opisu intertekstualnych powiązań teoria literatury dysponuje tyloma pojęciami i koncepcjami, że tworzenie nowych w oparciu o techniki korespondencji sztuk jedynie zaciemnia i tak dosyć skomplikowany obraz. Podobnie rzecz się ma w wypadku uwag o narratorze opowiadań Herlinga, którego pozycję w świecie przedstawionym badaczka określa za pomocą porównań z... „narratorem” Grotterowskich cyklów alegoryzujących historię. Tworzona w ten sposób teoria narracji „w obrazkach” niekoniecznie służy wskazywaniu nowych wątków w prozie autora *Pierścienia*.

<sup>5</sup> Dobrym przykładem może być status impresjonizmu w obrębie historii sztuki i historii literatury – dla tej ostatniej nabiera on znaczeń intelektualnego oglądu rzeczywistości, nie zaś formuły percepcji zmysłowej. Zob. na ten temat W. Bolecki *Impresjonizm w prozie modernizmu*, „Teksty Drugie” 2003 nr 4.



Doskonałym podsumowaniem zaproponowanej przez Bielską-Krawczyk lektury Herlinga są dwa ostatnie rozdziały *Dzieło sztuki w dziele literackim* oraz *Dlaczego sztuka?* Szczególnie ciekawie przedstawia się typologia funkcji, które w eseistycznych i fabularnych tekstach Grudzińskiego pełnią wzmianki o dziełach plastycznych czy obszerne fragmenty o charakterze ekfraz. Nie są to bowiem jedynie dygresje nie-zróźnicowane pod względem roli kompozycyjnej i znaczeniowej, a dokonana systematyka ich zastosowań pozwala wyjść poza myślenie o nich wyłącznie w kategoriach eseizacji narracji. Obecność odwołań do dzieł sztuki w twórczości autora *Wieży* kształtuje także rozwój akcji, charakterystykę postaci, staje się elementem uwiarygodnienia narratora.

A zatem – dlaczego sztuka u Herlinga? To z pozoru tylko banalne pytanie stawiane pisarzowi powszechnie uznanemu za konesera sztuki okazuje się kluczem do zrozumienia jego drogi twórczej. Bielska-Krawczyk przekonuje, iż fascynacja malarstwem to podskórny nurt jego wyobraźni, dający się uchwycić na powierzchni tekstów nawet wówczas, gdy sztuka nie jest głównym ich tematem. Autorce udało się stworzyć bardzo interesujący trójportret Herlinga. Tę twarz lepiej znaną – miłośnika i komentatora malarstwa – odsłaniał sam w swoich tekstach. Rzadziej natomiast widziano w nim filozofa sztuki o sprecyzowanych poglądach na jej zadania metafizyczne, egzystencjalne i moralne. Jeszcze rzadziej dostrzegano w jego stylu tyle subtelnych powiązań ze sferą sztuk pięknych, ile wskazała i sfunkcjonalizowała w swojej książce Joanna Bielska-Krawczyk.

**Magdalena REMBOWSKA-PLUCIENNIK**

## Co chcielibyśmy wiedzieć o Peiperze, ale boimy się zapytać

To w zasadzie nieuczciwe, żeby na początku recenzji odwracać uwagę czytelników od głównego jej przedmiotu – w tym wypadku świetnej książki Agnieszki Kluby *Autoteliczność – referencjalność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*<sup>1</sup>. A książka to wyjątkowa – z wielu powodów. Wychodząc od szerokiego pojęcia modernizmu, Kluba kieruje się ku zapomnianym bądź nie dość dokładnie zbadanym źródłom polskiej nowoczesnej liryki. Dwudziestolecie międzywojenne to z punktu widzenia ewolucji wiersza polskiego fascynujący okres, który w pewnym momencie jednak jak gdyby przestał badawczo inspirować. Zamykany jest on zazwyczaj w konwencjonalnych omówieniach historycznoliterackich, w sieci powtarzających się pojęć, interpretacyjnych szablonów, nazw nurtów, tendencji i grup programowych. Książka Kluby pokazuje, jak nieocenioną pracę wykonali rzecznicy „otwarcia” modernizmu na cały XX wiek. Reinterpretacja współczesnej literatury z perspektywy jej długiego trwania daje między innymi możliwość ponownego przeżycia przygody Dwudziestolecia: odkrycie poezji awangardowej w całej jej świeżości i oryginalności.

Taką właśnie przygodą jest *Autoteliczność...* Badaczce udało się na nowo przeczytać, a tym samym przypomnieć istotne dla ewolucji polskiej liryki teksty, o których obecnie mówi się i myśli niewiele. Przypomnijmy, że konferencja poznańska upamiętniająca stulecie urodzin Juliana Przybosa – jednego z bohaterów książki Kluby – przerwała blisko dwudziestoletni okres zaniedbywania twórczości fundamentalnej dla polskiego wiersza. O Adamie Ważyku jako o poecie (nie tłumaczu)

<sup>1</sup> A. Kluba *Autoteliczność – Referencjalność – Niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2004, s. 316.

także niewiele się dzisiaj pisze. Tymczasem Klubu nie tylko w nowatorski sposób omawia awangardowe początki jego drogi twórczej, ale i przywołuje wydane w latach 70., zapomniane chyba *Zdarzenia* i doskonały poemat *Labirynt*. Zwraca uwagę rozdział pracy poświęcony Władysławowi Sebyle – tak kiedyś cenionemu, obecnie wspominanemu tylko od przypadku. Przede wszystkim zaś z całą należąą powagą potraktowana została przez Klubę literacka i programotwórcza spuścizna Tadeusza Peipera, który dla polskiej krytyki literackiej pozostawał zwykle okresowo wskrzeszanym historycznoliterackim chłopcem do bicia (inaczej mówiąc – papieżem awangardy).

Lekturę książki Agnieszki Klubu można podjąć w dwóch perspektywach. Jedną byłby zgodna z intencjami autorki – praca traktowałaby wtedy o autoteliczności w polskiej liryce; o tym, do jakiego stopnia i w jaki sposób proces jej adaptacji na naszym gruncie i rozwój wiązał się z problemami referencji. Dominujące – przynajmniej jeśli chodzi o wybranych przez Klubę autorów – byłoby tu poczucie konieczności budowania na nowo związków znaku z tak zwaną rzeczywistością wobec modernistycznego zwątpienia co do jego przezroczystości czy autentyczności ekspresji, której jest nośnikiem. Z punktu widzenia modernizmu właśnie sama referencjalność domaga się przeformułowania zagadnień *mimesis* w bardziej filozoficznych kategoriach – wyrażalności i tego, co niewyraźalne. W ten sposób zagadnienia literackie zyskują w literaturoznawstwie wymiar antropologiczny, a sam autotelizm nabiera znaczeń odbiegających od typowego, strukturalistycznego o nim pojęcia. W pracy Klubu projekty poetyckie rozpatrywane są na zasadzie swego rodzaju performacji światopoglądów; stąd próby interpretowania ich przez pryzmat wypowiedzi programowych Dwudziestolecia pozostają jak najbardziej uzasadnione. Wszystko to w *Autoteliczności...* stanowi spójną i bardzo nowoczesną koncepcję liryki, która wiele zawdzięcza dwóm książkom Ryszarda Nycza – *Językowi modernizmu* i *Literaturze jako tropowi rzeczywistości*.

Kusi jednak i inna perspektywa czytania książki Agnieszki Klubu, która pojawiła się tu może przypadkiem, w sposób niezamierzony. W trakcie lektury nabrałam przekonania, że można było – rozkładając nieco inaczej akcenty – skomponować ją jako rzecz o przyswajaniu myśli i poetyckiego eksperymentu Tadeusza Peipera przez wybitnych polskich liryków awangardowych albo nawet szerzej: jako książkę o „problemie peiperizmu” w poezji polskiej. Sądzę, co więcej, że takie ukierunkowanie analiz umożliwiłoby sformułowanie uogólniających wniosków co do polskiego autotelizmu poetyckiego – domknięcie pewnych problemów, które, mam wrażenie, Klubu świadomie pozostawia otwarte jako tematy do dyskusji. To wobec programu „chłopca do bicia awangardy” ustawieni zostają bowiem prawie wszyscy bohaterowie jej książki (najmniej zależny od jego myśli wydaje się Czechowicz; niemożliwe jest oczywiście też mówienie w takich kategoriach o poezji Leśmiana czy Iwaszkiewicza). Peiperowi przypada zaszczytna rola tego, który doprowadził do poetyckiego przełomu – do rozbudzenia świadomości autotelicznej w polskiej poezji. Tego, który w naszej literaturze rozpoczął – jak to określa Klubu – „epokę pomallarmezańską”. Stworzone przez awangardzistów poetyki stanowią

jednak mniej albo bardziej świadomą ucieczkę przed konsekwencjami jego radykalnych projektów. Janusz Sławiński w *Próbie porządkowania doświadczeń* opisywał poetyki po 1956 roku jako kształtujące się wobec czy raczej na przekór Przybosiowi. Peiper w książce Klubu pełni podobną rolę w stosunku do poezji awangardowej Dwudziestolecia międzywojennego. Autor *Żywych linii* to niejako szara eminencja *Autoteliczności...*; nielubiany nauczyciel awangardowych poetów, którym jego dziedzictwo wydawało się jednocześnie zobowiązujące i niewygodne. Ciekawe, że podobną funkcję myśl i poezja Peipera odgrywa w samej pracy Klubu. Badaczka docenia wagę Peiperowskiego eksperymentu: autor „A” jest określany jako „rewelator funkcji poetyckiej”, który „wypełnił lukę w polskiej refleksji metapoetyckiej” i „dotarł do rozpoznania zbieżnych z ustaleniami formalistów i strukturalistów”. Jego twórczość traktowana jest przez autorkę jednak zgodnie z dotychczasowymi rozpoznaniem krytyki jako swego rodzaju kuriozum, wypadek przy pracy, i nie zyskuje tu pozytywnego dowartościowania. Także Klubu ucieka więc przed „peiperyzmem” ku wzniosłej „niewyraźności” wierszy Przybosia czy Czechowicza. Także jej wydaje się twórczość autora *Żywych linii* z jednej strony zbyt intelektualna, konstruktywistyczna, z drugiej – zbyt głęboko związana z mimetycznie rozumianą reprezentacją rzeczywistości przedślownej – więc nie dość kreatywna. Sądzę, że metafora kłacza („i... i...i...”) Deleuze’a i Guattariego – gwarantująca pracy Klubu retoryczną spójność, przedstawiająca jednocześnie pewien sposób rozumienia procesu literackiego, dzięki któremu można przedłużać narrację o współczesnej liryce w nieskończoność – przywoływana zostaje w *Autoteliczności...* nieco zbyt na marginesie i w efekcie dość kokieteryjnie. Pozostaje jednocześnie zbyt oczywista i za mało wyrazista. Interpretacje Klubu natomiast dyskretnie, ale z całą konsekwencją owijają się jak bluszcz wokół pnia Peiperowskiego projektu artystycznego – w charakterystycznej dla całości naszej recepcji jego twórczości *love and hate relationship*.

Pierwsza, zgodna z intencjami autorki, perspektywa lektury doprowadza nas do problemu autoteliczności w polskiej poezji w ogóle. Kształt polskiej nowoczesnej liryki Klubu wiąże przede wszystkim z recepcją francuskiego symbolizmu. Pomimo iż ciekawie pisze ona o przyczynach, dla których poeci młodopolscy byli w stanie przejąć myśl, ale już nie eksperyment artystyczny francuskich nowatorów drugiej połowy wieku XIX, zabrakło tu ostatecznie wniosków co do istoty poetyckiego przeformułowania problemów autonomii języka w związku ze specyfiką polskiej świadomości literatury. Być może właśnie wdzięczna, ale zbyt lekko przyjęta tu metafora procesu literackiego jako kłacza przeszkodziła autorce w ukształtowaniu całościowej koncepcji autoteliczności w Polsce. Symptomatyczne chociażby pozostaje, że książce w wyraźny sposób brakuje zakończenia. Tymczasem recepcja francuskiego symbolizmu, szczególnie dzieła Mallarmégo i myśli Valéry’ego, nadal prosi się o solidne komparatystyczne badanie. Polskich tłumaczeń ich poezji dotąd było niewiele – szczególnie jak na wielki wpływ na ewolucję naszej poezji, jaki zwykle twórczości tych dwóch autorów się przypisuje. Podobnie artystyczne pisma Valéry’ego, idące przecież w całe tomy, funkcjonują w Pol-

sce dzięki jednemu w zasadzie wyborowi Frybesowej *Estetyka słowa*. To, że Peiper, ojciec polskiego autotelizmu poetyckiego, w jakikolwiek sposób inspirował się myślą Mallarmégo, pozostaje oparte zwykle na poszlakowej opinii Adama Ważyka z *Dziwnej historii awangardy*, na którą powołuje się także Klubka<sup>2</sup>. Największy niepokój budzi z tego punktu widzenia jednak chociażby fakt, że Tadeusz Peiper nigdzie nie wypowiadał się o Mallarmém, a opinia, jaką miał o Valérym, nie była dla tego ostatniego szczególnie pochlebna. Wzmianka o francuskim poecie pojawia się w pismach Peipera, wydanych przez Wydawnictwo Literackie tylko raz:

Paweł Valéry otoczony jest grubym kręgiem czytelników, adoratorów, przeciwników, obserwatorów. Nie czują na sobie żadnego kryzysu poezji – dlaczego? Bo Valéry stanął na jednym odcinku poezji, zwrócił się tylko do jednego odłamu czytelniczego [...]. Odłamek tym jest dla niego elita, a zwrot ku niej nosi u niego charakter konserwatywny, społecznie zacofańczy. Lecz istnieje jeszcze elita postępu, elita umysłów oddanych ideałom progresywnym...<sup>3</sup>

Z wypowiedzi tej wynika, że Peiper – ze względu na formę wiersza, do jakiej odwoływali się symboliści – mógł potraktować autotelizm francuski w najlepszym wypadku jako „klasycy-sen”. Istnieje możliwość, że Valéry, a pewnie tym bardziej Mallarmé wydawali mu się co najwyżej „oblizywaczami talerzy”, którzy „radośnie oblizują bezzębne usta” i „już mlaskają na myśl, że można będzie być nowym, nie przestając być starym; że będzie można kupić czas, a jednocześnie być kupowanym przez handlarzy konserw”<sup>4</sup>. Peiper zaś – jak wiadomo – hołdował „nowemu sposobowi budowania dzieła sztuki”.

Valéry miał szczęście zostać poetą uhonorowanym za życia i kiedy w 1924 roku wraz z Larbaudem i Fargue'em założył czasopismo „Commerce”, młodzież literacka naigrywała się, że sam jego tytuł (handel) świadczy, iż jego pisarstwo to dobrze płatny proceder handlowy. Surrealiści dość powierzchownie chyba wykorzystywali spuściznę myśli ucznia Mallarmégo. Chodziło przecież o surreálną aurę *Wieczoru z panem Teste* (a tego typu opowiadań w Paryżu pisało się ówczesnie mnóstwo) i o zdanie „Hrabina wyszła o piątej”, od którego Breton także by niczego nie zaczął, nie zaś o idee „czystej poezji”. Valéry nawet z perspektywy ówczesnej awangardy francuskiej mógł być twórcą raczej konserwatywnym, nawet jeśli uznanym i poważanym. W rozmowie z Hulewiczem, wydawcą polskiego tłumaczenia jego *Duszy i tańca*, wypowiada się o hermetyczności poezji w słowach stojących w skrajnej sprzeczności z autotelicznym programem poetyckim Peipera:

<sup>2</sup> A. Ważyk *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 24-25. Ważyk wypowiada się tu jedynie o tym, co Peiper „mógł” czytać w Paryżu w 1914 roku, nie o tym, co rzeczywiście czytał, tak więc jego przypuszczenia co do wielkiego wpływu, jaki mogły na autora „A” wyrzucić modne ówczesnie *Dywagacje*, stanowią tylko i wyłącznie dywagacje właśnie, nic więcej.

<sup>3</sup> T. Peiper *O wszystkim i jeszcze o czymś*, Kraków 1974, s. 237-238.

<sup>4</sup> T. Peiper *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 333-334.

Jeśli chce on [poeta] osiągnąć harmonię, ciągłość, efekt plastyczny, wypełnić samą myśl, nie zatracić wdzięku i giętkości składni – i jeśli chce, żeby to wszystko zawierało się w armaturze klasycznej – wówczas musi niekiedy przeladować styl.<sup>5</sup>

Pojęcie „czystej poezji” Valéry utworzył w oparciu o klasyczne pojęcie „czystego języka”, pochodzące z wykładów o poetyce Boileau, w których była mowa o jego bezwzględnej poprawności i wykwinnym wiązaniu zdań. W dużej mierze stanowiła ona ideę doskonałości formalnej, która dla francuskiego spadkobiercy XIX-wiecznego symbolizmu oznaczała przede wszystkim wyrozumowany dobór elementów wizji. Ciekawe, że te aspekty poetyckiego programu Valéry’ego pojawiają się pomiędzy argumentami krytyków Peipera, także mówiących o przeladowaniu składni elementami z punktu widzenia semantyki redundantnymi i o klasycznych, normatywnych przesłankach, jeśli chodzi o tworzenie poezji w ogóle. Tymczasem Peiperowskie zdanie wydaje się o wiele głębiej związane z nowatorską, czysto już awangardową koncepcją metafory Vincente Huidobra. Z samych wypowiedzi autora „A” wynika, że to właśnie autoteliczność w tym bardziej awangardowym ujęciu miała wpływ na jego program poetycki. W tekście *Nowa poezja hiszpańska* opublikowanym w „Nowej Sztuce” w 1922 roku Peiper pisze między innymi o właściwym dla poezji Huidobra „kulcie zdania”, które „uzyskuje szeroką autonomię w stosunku do rzeczywistości”:

W takim wypadku nie może być mowy o opisie „przedmiotu” [...]. Nieraz zaś zdanie zrywa zupełnie kontakt ze światem rzeczywistym. Powstają tedy obrazy, którym nic rzeczywistego nie odpowiada, a które posiadają jakąś nieodporną siłę sugestywną [...]. W ten sposób powstaje nowa rzeczywistość – rzeczywistość literacka, samorodna i samorządna, w której możliwe jest wszystko, czego wymaga życie słowa.<sup>6</sup>

Peiper chwali też rzadkie rymy, które pozostają jednak wiązaniem dla utworu i rytm pozbawiony „elementu periodyzacyjnego”; dostrzega natomiast zagrożenia w układaniu zdań na zasadzie jukstapozycji, która może prowadzić do „dowolności”. Czym było poetyckie zdanie Huidobra? Czym był jego organiczny kreacjonizm? Jaki był jego rzeczywisty wpływ na Peipera? Nie zdołamy się o tym przekonać, bo znowu brak nam tłumaczeń. Prezentacja *Altazora* w „Literaturze na Świecie” (2000 nr 7-8) nie wystarczy.

Nie chodzi nawet o to, czy Ważyk miał rację co do wpływu francuskiego symbolizmu na Peipera, czy też nie. Wpływ Mallarmégo na młodopolan czy Valéry’ego na poetów Dwudziestolecia jest niewątpliwy, a polski autotelizm – jak mówiłam – mógł ukształtować się pod wpływem francuskiego symbolizmu i bez pomocy Peipera, przy czym sam Peiper nadal może pozostawać największym reformatorem polskiego wiersza. Zaniedbanie kontekstu komparatystycznego powoduje jednak, że uwadze badaczy umyka fakt, iż autoteliczność nie jest pojęciem ani „czystym”, ani też oczywistym. Nie można jednocześnie inspirować się poetycko autotelicz-

<sup>5</sup> P. Valéry *Dusza i taniec*, przekł. i wstęp W. Hulewicz, Wilno 1926, s. XXVIII.

<sup>6</sup> T. Peiper *O wszystkim...*, s. 79.



nością Mallarmégo i Vincenta Huidobro, bo mamy tu do czynienia z zupełnie innymi, wykluczającymi się w zasadzie typami poetyk. W związku z tym kontekstem właśnie rodzą się trzy zasadnicze pytania, na które Kluba w końcu nie odpowiada. Po pierwsze, czy autotelizm francuskich symbolistów i autotelizm polskich piewców niewyraźnego to w ogóle to samo? Po drugie (zakładając, że to Peiper jest rewelatorem wiersza polskiego i że to francuscy symboliści przyczynili się do tej rewolucji), czym różni się jego autotelizm od autotelizmu francuskich symbolistów? Po trzecie (zakładając, że różnice pomiędzy autotelizmem Peipera i polskich liryków są tak znaczące), czym różni się autotelizm nielubianego Peipera od autotelizmu wykształconego w polskiej liryce, nastawionego – jak chce Kluba – przede wszystkim na wyrażanie niewyraźnego?

Przyznaję, że trzecie z tych wyzwań autorka otwarcie podejmuje. Pisze, że Peiperowska „nadwyraźność”, uzależnienie samozwrotnych metafor od przedślownej rzeczywistości, więc ich zależność od tradycyjnie pojmowanej *mimesis*, powoduje swoiste ujednoznacznienie jego poezji, ze względu na które staje się ona filozoficznie spłycona w stosunku do bardziej epifanijskich projektów pozostałych liryków. Peiper miał się jakoby przestraszyć radykalnego autotelizmu swojego programu i na zasadzie reakcji obronnej wpisywał w swoje wiersze swego rodzaju poznawcze protezy, ułatwiające odbiorcom porządkowanie znaczeń. Autorka nawiązuje tu – być może nieświadomie – do tez Janusza Sławińskiego z *Koncepcji języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, wchodzi więc na rozpoznane już tory krytyki języka poetyckiego autora „A”. Odpowiedź ta jednak mogłaby brzmieć inaczej, gdyby uwzględnić różnice pomiędzy polskim i zachodnim pojęciem o autoteliczności, pomiędzy którymi – jak sądzę – projekt liryczny Peipera się plasuje. Nie chodzi tu bowiem o sam, rozpoznany przez autorkę fakt stopniowego i trudnego zakorzeniania się przekonań o autoteliczności literatury na polskim gruncie, ale także o sposób jej rozumienia w związku ze specyfiką naszej liryki i społecznej świadomości literackiej.

Autotelizm pozostaje pojęciem, które zazwyczaj rozumie się jako przezroczyście; jego znaczenie traktowane jest jako oczywiste, bo wskazuje ono samo na siebie. Historyczny moment procesu literackiego i społeczny kontekst myśli o literaturze tymczasem w znaczący sposób zmienia jego znaczenie. Kluba wychodząc z podobnych założeń, próbuje przedstawić przyczyny, dla których do rozbudzenia świadomości autotelicznej języka nie doszło już pod koniec XIX wieku, chociaż myśl Mallarmégo była znana doskonale takim poetom, jak Wacław Rolicz-Lieder czy Antoni Lange. Badaczka pisze, że młodopolska liryka symbolistyczna w dużej mierze kierowała się utopią „absolutnej wyrażalności” i że dopiero dzieła Leśmiana, a potem Iwaszkiewicza umożliwiły od niej odejście:

Ich poezje powstają na przekór złudzeniu, że nieprzezroczyście języka daje się ominąć i unieważnić.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> A. Kluba *Autoteliczność...*, s. 84.

W jej pracy utopia ta przystaje dokładnie do wcześniejszego twierdzenia Jana Prokopa, który w swojej pracy o poezji Tadeusza Micińskiego pisał, że

Młodą Polskę zżera tęsknota do autentyczności, do szczerości, do nagiej duszy.<sup>8</sup>

Kluba nie chce zgodzić się z autorem *Żywiołu wyzwolonego*, kiedy ten końcowi XIX wieku odmawia świadomości językowej porównywalnej z francuskim symbolizmem, dlatego powołuje się więc na „Język modernizmu” Ryszarda Nycza, który w rodzącej się wówczas świadomości językowej upatruje korzeni całego polskiego modernizmu. Ponieważ świadomość językowa także z jej punktu widzenia nie była w Młodej Polsce dość silna, próbuje z kolei uratować wnioski Prokopa przed generalizacją, którą grozi „całościowa” koncepcja Nycza. Badaczka łądzi więc ostre cięcia, do jakich zobowiązują obie radykalnie stawiające sprawę koncepcje, a jej własny projekt stwarza możliwość wyróżnienia niejako dwóch etapów zakorzeniania się autotelizmu w polskiej świadomości literackiej: wcześniejszy – w sferze świadomości i późniejszy – w sferze liryki.

Dobrze stało się, że przekonanie Prokopa o młodopolskiej „utopii komunikacji pozakodowej” zostało tu z taką mocą przypomniane, że taki nacisk Kluba położyła właśnie na problemy referencji. Początki polskiego autotematyzmu z tej perspektywy nie byłyby ufundowane przez autoteliczny program Peipera, a raczej w ogóle przez poezję twórców borykających się z jednej strony właśnie z tym programem, a z drugiej – z romantyczną prerogatywą autentyzmu. W Młodej Polsce mogła ona mieć kształt utopii wyrażalności, nie sądzę jednak, by jako modernistyczny problem niewyraźności utraciła cokolwiek ze swojego przeświadczenia o istocie i wadze referencji. Być może właśnie ten element nadawałby polskiemu autotelizmowi specyficzny odcień, który chętnie nazwałabym mistycznym czy mesjanicznym. Różniłby się on w takim sensie zarówno od projektów poetyckich Peipera, jak i od autotelizmu zachodniej wysokiej moderny o bardziej racjonalistycznych przesłankach. W związku z tymi przypuszczeniami pozwolę sobie na hipotezę, której oczywiście nie można dowieść na przestrzeni szkicu. Autotelizm polski byłby transgresyjny – nie-abstrakcyjny i kreacyjny zarazem w takim sensie, że formułowałby zdania o rzeczywistości, dzięki którym magicznie powinna zmienić się rzeczywistość. W ten właśnie sposób także w samozwrotny projekt literatury modernistycznej wpisane zostają romantyczne prerogatywy wyzwolenia narodowego. W Klubu interpretacjach poezji Juliana Przybosia, a szczególnie Józefa Czechowicza, najbardziej chyba dowartościowanych poetów *Autoteliczności...*, widoczne jest typowe – jak sądzę – i dla polskiej poezji, i dla recepcji liryki przywiązanie do głębokiej, romantycznej duchowości, do transgresyjnej religijności w poezji, której Peiperowi rzeczywiście brak. Wydaje się, że to głęboko romantyczne przywiązanie do idei przebudowywania świata przez poezję odpowiada w ogóle za specyfikę polskiej współczesnej liryki. Historia jego zaś rozpoczyna się już od braku rzeczywistej recepcji niemieckiego idealizmu klasycznego, który był w pierw-

<sup>8</sup> Tamże, s. 31.

szym rzędzie abstrakcyjny i racjonalistyczny. Pism Friedricha Schlegla dotąd nie przełożono w całości na język polski. Polscy romantycy – Brodziński, Mickiewicz – pomimo iż prawdopodobnie świetnie znali niemiecki, nie chcieli się nimi zajmować. Pośród znawców romantyzmu panuje przekonanie, że idealistyczny racjonalizm po prostu nie był dość referencjalny, żeby móc w jakikolwiek sposób przysłużyć się polskiej sprawie narodowej. Stąd romantyzm niemiecki zaistniał w Polsce przede wszystkim jako Herderowski entuzjazm i Schillerowska czułość<sup>9</sup>. Podobnie mogła się mieć sprawa, jeśli chodzi o recepcję „poezji czystej”, takiej jak Mallarmégo w Młodej Polsce czy Valéry’ego w Dwudziestoleciu; albo doszukiwano się w niej mistyki, albo odrzucano ze względu na jej zbytne wyrozumowanie. Autotelizm francuski, poczucie samozwrotności sztuki, wydaje się przede wszystkim właśnie racjonalistyczny i abstrakcyjny; odnosi się do rzeczywistości tak, jak abstrakcyjny obraz do zastanego modelu czy wiersz do nieuporządkowanego intelektualnie materiału. Nie jest kreacyjny; raczej na nowe sposoby stara się uprzytomnić rzeczy takimi, jakimi już są. Występuje nie jako romantyczna „rzeczywistość *in spe*”, a raczej jako „rzeczywistość literacka *ex post*”, dla której autotelizm języka nie jest skazą do wyeliminowania czy problemem, ale najbardziej naturalnym jego uwarunkowaniem. Stąd nacisk na warsztat, na samo słowo – podobnie zresztą, jak w programie poetyckim Peipera. Nie znaczy to, że autotelizm taki nie będzie podnosić problemów referencjalności. Pojawia się one niechybnie, ale inaczej – bez religijnej wzniosłości właściwej dla polskiej autotematyczności transgresyjnej – składając się na swego rodzaju abstrakcyjny reizm. Parę argumentów? Hulewicz pisze o Valérym tak:

Duchowy jego przewodnik, Mallarmé, powiedział: „Les choses existent: nous n’avons pas les créer”. I Valéry naprawdę tworząc czyni to w pełni przekonania, że tylko ubiera w szatę słów to, co jest, co stoi wszędzie i wyraźnie. Niewielkie ma zaufanie do natchnienia.<sup>10</sup>

W podobnym duchu, choć z właściwym sobie umiłowaniem paradoksu, wypowiadał się Picasso w rozmowie z Christianem Zervos:

Nie ma sztuki abstrakcyjnej. Zawsze trzeba od czegoś zacząć. Później można umniejszać pozory rzeczywistości [...]. Człowiek, chce czy nie chce, jest narzędziem natury. Ona mu narzuca swój charakter i wygląd.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Tadeusz Namowicz we wstępie do *Pism teoretycznych niemieckich romantyków* mówi: „W polskiej polonistyce przeważa pogląd, że po kresie oświecenia stanisławowskiego w życiu umysłowym kraju zapanowało przeświadczenie, iż najważniejszym środkiem ratowania samowiedzy i świadomości narodowej jest literatura. Oznaczało to, że w życiu literackim marginalizowano zagadnienia teoretyczne na korzyść wyraźnego preferowania utworów fikcyjnych, odwołujących się w większym stopniu do uczucia niż do intelektu” (Wrocław 2000).

<sup>10</sup> Tamże, s. 12.

<sup>11</sup> P. Picasso *Rozmowa z Christianem Zervos*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 553-554.

Agnieszka Kluba podejmuje śmiało analizy poetyckich programów, dokonując krytyki niektórych obiegowych sądów o autotelicznych programach awangardy i z tego punktu widzenia jej praca jest nieoceniona. Widoczne jest to chociażby na przykładzie analizy programu Peipera, którego poetyka tradycyjnie krytykowana była za „niewyobrażalność” – zbytne wyabstrahowanie metafor. Kluba pokazuje, jak Peiperowski program wynikać mógł mimo wszystko z ekspresjonistycznych, romantycznych tendencji polskiej liryki. W związku z tym celnie wskazuje na pewną niedostrzeżaną, wewnętrzną sprzeczność programu autora *Nowych ust*, w którym ośrodkiem zainteresowania niekiedy pozostaje przede wszystkim słowo, kiedy indziej zaś przede wszystkim dojmująca emocja, teraźniejszość, rytm nowoczesności. Należałoby zdecydować, czy jest to sprzeczność wynikająca bardziej z przesłanek polskiego programu romantycznego, czy raczej – z właściwego zachodniemu, awangardowemu autotelizmowi – pietyzmu dla rzeczy na nowo zobaczonych. Rozstrzygać tego problemu nie będę; warto jednak zwrócić przy okazji uwagę na to, że polskie usytuowanie problemu referencjalności, nie zaś pływająca Peiperowskich metafor, doprowadziły do dosłownych odczytań takich wierszy, jak *Noga*. Na ten wiersz – za Sławińskim – powołuje się Kluba, a ja muszę również zwrócić na niego uwagę, bowiem przesądzenie, że to wprawka techniczna – wiersz o „nodze”, jak się zwykło uważać – wydaje mi się niedelikatnością. *Noga* to erotyk, którego tematem pozostaje przeżywanie pewnych emocji – pomieszanie pożądania, pietyzmu, poniżenia i wstydu – dla którego dobrym kontekstem interpretacyjnym mogłyby być rysunki Schulza z *Xięgi bałwochwalczej*, nie zaś „protetyczność” pojmowana rzeczywistość (czym ona jest?). Dopiero z takiej perspektywy pointa wiersza: *i jaka jest jej przystań?* powoduje pewne poznawcze zaniepokojenie; przywodzi na myśl *voyeryzm*, erotyzm wzrokowy Peipera, o którym w *Dziwnej historii awangardy* pisał Ważyk.

Uzależnienie od swoiście pojętej referencyjności jest właściwe dla polskiej liryki w ogóle; dowodzą tego badania nad projektami lirycznymi pozostałych bohaterów książki Kluby. Jedynie może poezji Adama Ważyka, którą autorka określa jako nominalistyczną obca byłaby pewna „kreacyjność” i esencjalizm właściwy Przybosiowi, Czechowiczowi czy Sebyle. Kreacyjność pozostaje uzależniona od funkcji referencyjnej w taki sposób, że próbując ufundować referencję na nowych zasadach poeta w dalszym ciągu ukierunkowuje tekst „stwórczo” ku pozasłownej rzeczywistości, podczas gdy autotelizm sugerowałby, że powinien się on kierować autorefleksyjnie tylko już ku samemu językowi – ku temu, co w nim odkryte. Z romantycznych powinności języka wobec świata pochodzi – jak sądzę – także epifanijność polskiego wysokiego modernizmu, o której pisze w *Literaturze jako tropie rzeczywistości* Ryszard Nycz, a która – jak sądzę – w polskiej liryce zawsze wyposażona jest właśnie w kreacyjne ostrze. Skąd inaczej brałyby się „nieznane i niepoznawalne dotąd aspekty obserwowanej rzeczywistości”? W Polsce, nawet współcześnie, wielki poeta to nadal „wiedzący” czy „wiedźmin” – ten, co „rzeczywistość tworzy. Takiej pozycji w wysokim modernizmie angielskim nie miał nawet Eliot, tym bardziej Pound, nie mówiąc o Joysie czy Beckecie, pomimo iż problemy egzy-

## Roztrząsania i rozbiory

stencji czy etyki głęboko stanowią o istocie ich twórczości. Prerogatywa „przekroczenia” słowa jako przeszkody, którą należy wyeliminować, więc transcendencji poetyckiej, wbrew wnioskowi Kluby pozostaje czymś właściwym dla całej polskiej liryki współczesnej i powoduje, że projekty językowe typowe dla modernizmu na Zachodzie – dążące czy to do „uprzytomnienia” rzeczywistości na nowo, swoistego powtórzenia tego, co zastane, poprzez kreację drugiej rzeczywistości prywatnej, w samym słowie – są oceniane często niżej, jako nie dość funkcjonalne, nie-użyteczne. Zasada „kreacji prawdziwej” przyczyniła się właśnie do niepopularności poetyk takich, jak ta, Tadeusza Peipera.

**Joanna ORSKA**

## Poeta w szarej strefie – Tadeusz Różewicz

We współczesnym języku potocznym frazeologizm „szara strefa” zrobił zawrotną karierę. Wystarczy odwołać się do pomocy internetowej wyszukiwarki, aby otrzymać tysiące zapisów, w których owa zleksykalizowana przenośnia pojawia się w najrozmaitszych kontekstach, zaskakując nieustanną metamorfozą i podatnością na różne użycia. Zatwierdzona przez zbiorową zgodę i zbrojna w ten rodzaj siły, której udziela statystyka, „szara strefa” przypomina organizm żyjący własnym życiem, aktualizując coraz nowe znaczenia przez metaforyczne zaspokajanie potrzeby więzłej informacji. Świadczą o tym połączenia słowne „szarej strefy” z takimi leksemami, jak: „obejmuje”, „powstaje”, „rozrasta się” lub „kurczy”, „pasożytuje”, a nawet „zaspokaja” (np. popyt na samochody). Klisza ta funkcjonuje również jako określenie cechy wspólnej dla wielu zjawisk, pojawiając się w zestawieniach z pojęciami z różnych dziedzin, jak na przykład „przemoc”, „transformacja”, „legislacja”, „moralność”, a nawet „interpretacja” („szara strefa interpretacji” – cokolwiek by to miało znaczyć) oraz w charakterystyce wielu instytucji (np. szara strefa w edukacji, gospodarce, turystyce, w szpitalach, na stacjach benzynowych). Nierzadko staje się nazwą własną (np. działający w Warszawie klub Szara Strefa czy film Nelsona *Grey Zone*, także gra internetowa), spotkać ją można w akcydentalnych, eliptycznych konstrukcjach językowych (z artykułu prasowego: „co wymusza szarą strefę?”), zdarza się w humorystycznie nieporadnych wypowiedziach polityków („szara strefa, która występuje, to jest gaz płynny”)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Wszystkie przykłady zaczerpnięte zostały z tekstów zamieszczonych w internecie. Frazeologizm ów, stosunkowo świeżej daty, genetycznie związany jest z terminologią ekonomii kapitalizmu; nie notuje go jeszcze ani *Słownik języka polskiego* pod red. M. Szymczaka (PWN, Warszawa 1978), ani *Słownik frazeologiczny języka polskiego* S. Skorupki (Wiedza Powszechna, Warszawa 1974).



Można zatem stwierdzić istnienie rozległej sieci znaczeń wariantowych, odnoszących się do figuralnego sensu „szarej strefy” jako współczesnej alegorii zjawisk sytuujących się na pograniczu, dwuznacznych, niejasnych, umykających jednoznaczniemu wartościowaniu.

Tę utartą formułę zauważył i wyróżnił Tadeusz Różewicz, wyczułony jak mało kto na przemiany zachodzące we współczesnej polszczyźnie potocznej; wierszem *Szara strefa* z tomu *Szara strefa*<sup>2</sup> włączył się do dialogu, w którym frazeologizm ów jest odmieniany na wszelkie możliwe sposoby.

Odpowiadając niejako na głosy dochodzące z przestrzeni socjolektu, inicjalnym dwuwersem („moja szara strefa / powoli obejmuje poezję”, s. 12) nawiązuje poeta do schematu – „szara strefa obejmuje”. Dopełnia jednak ową ramę składniową własnymi, ruchomymi elementami: zaimkiem „moja” i rzeczownikiem „poezja”. Pierwszy zapowiada indywidualne, nie obiegowe użycie stereotypowego powiedzenia, intrygując manifestacyjnym odcięciem się od sensów, w które wyposaża ją go publicystyczna codzienność. Co do funkcji drugiego, to struktura składniowa frazy nie upoważnia do jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy desygnatem „poezji” jest tu zjawisko jednostkowe, tzn. poezja Różewicza, czy ogólnie – poezja współczesna.

Niejasność zaprogramowana w semantycznej organizacji początkowych wersów rozciąga się na dalsze. Bo cóż znaczy tak oczywiste z pozoru stwierdzenie: „m o j a szara strefa” i na czym polega własne, niezapośredniczone użycie frazeologizmu? Fraza mająca postać stwierdzenia definiującego:

biel nie jest tu absolutnie biała  
 czerń nie jest absolutnie czarna  
 brzegi tych nie-kolorów stykają się  
 (s. 12)

zdaje się wskazywać, że chodzi tu o aktualizację znaczeń związanych z wyobrażeniami plastycznymi. Ale czy istotnie można na tym poprzestać? Kto wypowiada tę formułę? Czy to sam poeta w ten sposób wyklada sens „szarej strefy”, którą wcześniej określił jako atrybut własnej świadomości?

Formuła definiująca szarość jest w istocie poetycką parafrazą sądu Ludwika Wittgensteina i odsyła do motta zaczerpniętego z jego *Bemerkungen über die Farben*<sup>3</sup>: „Szarość znajduje się pomiędzy dwiema skrajnościami (czernią i bielą)”, a na pytanie filozofa, również przytoczone w motcie („Co sprawia, że szary jest kolorem neutralnym? Czy jest to coś fizjologicznego, czy logicznego?”) odpowiedzią jest cytat z *Melancholii* Antoniego Kępińskiego, traktujący o „szarości depresji”.

<sup>2</sup> T. Różewicz *Szara strefa*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2002. Cytaty z wierszy Różewicza opatrzone stronami podanymi w nawiasach pochodzą z tegoż wydania.

<sup>3</sup> Polskie wydanie: L. Wittgenstein *Uwagi o kolorach*, przeł. R. Reszke, Spacja, Warszawa 1998.

Do dyskursu o szarości włączeni zostają także poeci, Cyprian Norwid z *b i a ł y - m i i c z a r n y m i* kwiatami oraz Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki, którzy „byli kolorystami”. Czy w kontekście przytoczeń z dzieł filozofa i psychologa należałoby przyjąć sugestię, że romantycy nie akceptowali szarości ani w sensie wizualnym, ani psychologicznym? Że nie byli *n e u t r a l n i*?

Tekst nie kieruje ku wyrazistemu rozstrzygnięciu, dopuszcza różne interpretacje, także i tę, że ci wielcy poeci byli twórcami i nosicielami światów ufundowanych na klarownym porządku wartości, i że w opozycji do tych światów współczesność jest nijaka, szara, pozbawiona konturów i granic, tkwi między czernią i bielą, w strefie pozorów. „Świat w którym żyjemy” – powiada poeta – to tylko

kolorowy zawrót głowy  
 ale ja w tym świecie nie żyję  
 zostałem tylko niegrzecznie przebudzony  
 (s. 13)

Frazę tę, pobrzmiewającą Norwidowskim echem, można by odczytać jako wyraz tęsknoty za jednoznacznością i powrotem do snu-życia w utraconej rzeczywistości, natomiast ze względu na swą strukturę wyznania i stopień uogólnienia mogłaby stanowić puentę wiersza. Jednak w kompozycyjnym układzie całości ten przywilej jej nie przysługuje, a kontynuację wątków potencjalnie w niej zawartych zostawia poeta asocjacyjnej inwencji czytelnika.

Od tego momentu rozpoczyna się poetycki dyskurs o szarości i innych barwach w ich pierwiastkowym, wizualnym bycie. Ujęty jest on w formę relacji z rozmowy z malarzem i grafikami, Getem Stankiewiczem („malarz Get mówi”, „rozmawiamy dalej”, „wydaje mi się mówię do G.”), który twierdzi, że „ma wadę wzroku”, „kolory rozróżnia po napisach / na tubach czy pudełkach”, „ale jego paleta jest szara” (s. 13). Tematem są ponownie Wittgensteinowskie dociekania, (np. o „czerwonym kole / czerwonym kwadracie zielonym kole”<sup>4</sup>) ujęte w kształt parafraz, dosłownych przytoczeń, a nawet cytatów drugiego stopnia (cytowany przez Wittgensteina kilkakrotnie Lichtenberg jako autor aforyzmu mówiącego, iż tylko nieliczni ludzie widzieli czystą biel).

Trudno o trafniejszy wybór – poeta w „szarej strefie” i malarz „ślepy na kolory”, obaj z różnych względów zainteresowani szarością, rozprawiają o sądach filozofa, który zakwestionował utrwalone w tradycji przeświadczenie, iż kolor jest obiektywnie daną, logicznie jednolitą formą bytu. Szarość w rozumieniu psychologa, malarza i filozofa to zupełnie różne szarości. Także w rozumieniu poety. Wypada zatem powtórzyć: czy w metaforycznej tkance analizowanych dotąd wersów odnajdujemy odpowiedź na pytanie o indywidualne użycie wyeksponowanego na początku stereotypowego powiedzenia? Zapytajmy inaczej: czy poeta chce i czy może nam tej odpowiedzi udzielić? Kryje się wszak za głosami innych, przybiera maskę słuchającego, posługuje się cytatami i kryptocytatami, konfrontuje różne

<sup>4</sup> L. Wittgenstein *Uwagi...*, s. 68-69.

kody, odsyła po wykładnię do znaków przestrzeni kulturowej, nie werbalizując ostatecznie, czym jest j e g o szara strefa, poprzestając na impulsach znaczeniowych, które prowokują do wejścia w semantyczną pułapkę, w skomplikowany i pozbawiony krawędzi świat językowej gry. Nie bierze odpowiedzialności za żaden rodzaj interpretacji, przyzwalając zarazem na różne odczytania. Mówi tylko tyle, że jego szara strefa to coś, co istnieje między czernią i bielą, i od czytelnika zależy, czy poprzestanie na literalnym znaczeniu słów, czy w owej czerni i bieli dostrzeże metafizyczne symbole odwiecznych przeciwieństw i z opozycji tej wnioskuje o naturze szarości.

Próba dekonstrukcji frazeologizmu, który we współczesnym socjolekcie funkcjonuje jako znak tego, co pośrednie, niejasne, zmieszane – bo do tego sprowadza się Różewicza poetycki dyskurs o kolorach – pozwala przypuszczać, że mówiące w wierszu „ja” nie potrafi wysłowić wewnętrznej prawdy ukrytej za wyznaniem w inicjalnym dwuwiersie. Aby wyrazić tę prawdę sięga po kliszę, po intersubiektywny zwyczaj językowy, choć jest to narzędzie zwodnicze z samej natury, nie tylko dlatego, że nadużyte, ale głównie z tego powodu, że język jest upośledzony wobec jednostkowego doświadczenia, wobec tego, co nazywamy wewnętrzną prawdą. Odwołuje się do głosów z zewnątrz, ale i one zaledwie tej prawdy dotyczą. Jej eksplikacja wymagałaby stworzenia prywatnego kodu, tyle że ów kod uniemożliwiłby oznaczanie, a zatem i porozumienie.

Nie znamy jednak innej drogi porozumienia, niż poprzez kulturowe, a więc zapośredniczone symbole. Wittgensteinowska teza mówiąca o granicach naszego języka, które są granicami naszego poznania<sup>5</sup>, odnosi się także do owej prawdy wewnętrznej. Prawdy ukrytej za sztafażem „szarej strefy”, o której poeta powiada: „moja”. Można się domyślać, zbliżyć się do niej może ten, kto sam nosi w sobie światy sobie tylko znane, dla których nie znajduje innego określenia poza metaforyczną szarością.

Intencją tekstu jest, abyśmy z takim bagażem przemyśleń dotarli do finału, w ich świetle bowiem końcowy fragment wiersza zaczynający się od słów „niemiec mówi...” zyskuje prawomocność w semantycznej organizacji utworu. Fragment

<sup>5</sup> Znakomitą wykładnię tej prawdy daje Ryszard Kapuściński w *Podróżach z Herodotem* (Znak, Kraków 2004), opisując wrażenia wynikające z nieznaności języka w obcym kraju: „Poczułem się nagle schwyty w pułapkę, osaczony. Osaczony przez język. Zdał mi się w tym momencie czymś materialnym, czymś istniejącym fizycznie, murem, który wyrasta na drodze i nie pozwala iść dalej, zamyka przed nami świat, sprawia, że nie możemy się do niego dostać. Było coś przykrego i poniżającego w tym uczuciu” (s. 24). I dalej: „Pojąłem, że każdy świat ma własną tajemnicę i że dostęp do niej jest tylko na drodze poznania języka. Bez tego świat ów pozostanie dla nas nieprzenikniony i niepojęty, choćbyśmy spędzili w jego wnętrzu całe lata. Co więcej – zauważyłem związek między nazwaniem a istnieniem, bo [...] widziałem na mecie tylko to, co umiałem nazwać, [...] pamiętałem napotkaną akację, lecz już nie drzewo, które stało obok niej, ale którego nazwy nie znałem” (s. 26).

ten można potraktować jako poetycką głosem do wspomnianego wyżej twierdzenia austriackiego myśliciela, jest bowiem argumentem na rzecz tezy, iż wszyscy tkwimy w klatce języka, znaków, które przystają do rzeczy wyłącznie na zasadzie umowy<sup>6</sup>. Wystarczy nieznanostwo kodu, aby porozumienie stało się niemożliwe:

niemiec mówi  
weiße rose i rote rose  
ktoś nie zna niemieckiego  
dla niego róża  
nie jest „rote” ani „weiße”  
jest tylko róża  
ale ktoś inny nie słyszał słowa  
róża i to co trzyma w ręce  
jest kwiatem albo fajką

Otóż to. Mieszkamy w języku, jesteśmy jego zakładnikami, język jest twórcą naszych prawd, poruszamy się w jego labiryntach, prowadząc gry słowne, chwytamy się idiomu w złudnym przeświadczeniu, że skoro ów wytrych otworzył tyle znaczeń, to otworzy i naszą prawdę. Ale słowa odsyłają do słów, rozrastają się jak fraktale, nic nie zostało rozstrzygnięte, nic powiedziane ostatecznie. Słowo niczyje zderza się tu ze słowem wtajemniczonego – filozofa, psychologa, malarza, słowa te wchodzi w służbę poetyckiej konstrukcji, a tym samym na nowo się semantyzują, skłaniając nas do tego, abyśmy zwątpili w możliwość osiągnięcia znaczeń pewnych, które umykają jak horyzont przed wędrowcem<sup>7</sup>. Czyż pojawiające się w zakończeniu „róża” i „fajka” nie zachęcają do wyjścia poza tekst? W stronę innych tekstów? Wolno przecież tę „różę” interpretować nie tylko na tle wszystkich róż zaistniałych w twórczości Różewicza, ale i słynnej ikony językowej Gertrudy Stein: „Róża jest różą, jest różą, jest różą”. A „fajka” – czyż nie przywołuje na myśl rozważań Michela Foucaulta o zwodniczej władzy pozorów na rysunku René Magritte’a zatytułowanym *To nie jest fajka?*

<sup>6</sup> „Ale dlaczego ten sam przedmiot ludzie opisują za pomocą znaków zupełnie różnych? Na całym świecie człowiek, góra czy drzewo wyglądają podobnie, a jednak w każdym alfabecie odpowiadają im inne symbole, wyobrażenia czy litery. Dlaczego? Dlaczego ta pierwsza, najpierwsza w każdej kulturze istota, chcąc opisać kwiat, stawia kreskę pionową, inna robi w to miejsce kółko, a jeszcze inna – dwie kreski i stożek?” (tamże, s. 66).

<sup>7</sup> Por. wnikliwe uwagi R. Nycza (*Tajemnica okaleczonej poezji. Trzy glosy do twórczości Tadeusza Różewicza w: Zobaczyć poetę*, red. E. Guderian-Czaplińska i E. Kalembe-Kasprzak, WIS, Poznań 1993) o strategii pisarskiej Różewicza. Mówiąc o „parataktycznej strukturze” jego wierszy, „ukrywającej związki między częściami całości” [utworu] i „przerzucającej obowiązek ich odtwarzania na czytelnika” (s. 103), badacz zwraca uwagę na fakt, iż niekonkluzywny charakter tej organizacji semantycznej aktywizuje podważające się, konkurencyjne wykładnie, alternatywne hipotezy interpretacyjne, zaś „każda próba wyjścia poza krąg sprzecznych odniesień prowadzi, mocą samej swej logiki, ku [...] wieloznacznej grze znaczeń” (s. 102).

## Roztrząsania i rozbiory

W którąkolwiek stronę podążymy, rozważając sensy zawarte w tym wierszu, którego prostota wyrazu dorównuje semantycznej złożoności, natrafimy na ironiczne podteksty, rodzące się na podłożu sugestii, że ślizgamy się po powierzchni słów, a nasze prawdy mają charakter „życzeniowy” i dopiero demontaż wyrazistych na pozór sformułowań uczy zbawczej podejrzliwości co do treści kryjących się za regułami gry ludzkiego języka.

Truizmem stał się powtarzany przez krytykę uogólniony sąd, w myśl którego Różewicz to pesymistyczny diagnosta naszej współczesności, specjalista od opisu cywilizacyjnego śmietnika, zatem i języka, który jest tej cywilizacji organicznym elementem. Począwszy od napisanego przed półwieczem wiersza *Ocalony*, Różewicz wciąż mówi o konieczności odbudowania znaczeń elementarnych i jednoznacznych, z tą różnicą, że tamten utwór był postulatem zaprowadzenia porządku etycznego po wojnie, szukaniem mistrza, który „jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia / [...] oddzieli światło od ciemności”<sup>8</sup>, natomiast *Szara strefa* powstała w kontekście współczesnego naporu kultury masowej. W jednym z najpiękniejszych utworów wchodzących w skład tomiku (*Jest taki pomnik*) poeta składa hołd jednemu z tych mistrzów. Dzisiaj pod jego pomnikiem

nikt [...] nie składa wieńców  
czasem wiatr przymiecie  
jakieś gazety śmiecie  
ktoś zostawił blaszaną puszkę  
po piwie  
puszka po kamieniach się toczy  
to taka metalowa  
muzyka techno  
[...]  
zrobili cię na szaro

(s. 33-34)

„Zrobili cię na szaro” – mówi poeta o Janie XXIII. Wolno przyjąć, że wyświechtane powiedzenia, dla powstania których szarość stała się podstawą, wprowadził Różewicz do języka poetyckiego po to, aby je odświeżyć w ironicznym kontekście. Taki bowiem sens – jeden z wielu alternatywnych sensów – może mieć korespondencja z wierszem sprzed półwiecza: światło od ciemności nie zostało oddzielone, tkwimy w szarej strefie.

Irena JOKIEL

## Dorota SAMBORSKA-KUKUĆ

Dwa razy *Madame*.

Pigmaliona autoportret z kobietą

Bo on miłował i miłował w swej samotności; zawsze z rozrzutnością całej swej natury i w niesłychanym lęku o wolność drugiego. Powoli nauczył się przedmiot miłości prześwietlać promieniami swego uczucia, a nie spalać go w nim. Rozpieścił go ów zachwyt, kiedy poprzez coraz to bardziej przejrzystą postać ukochanej poznawał dale, przez nią otwierane jego bezgranicznej woli posiadania”.<sup>1</sup>

R.M. Rilke

*Madame* – wspólny tytuł dla dwu powieści o zauroczeniu kobiecością, o miłości dojrzewającego licealisty do swej nauczycielki. Obie historie stanowią reminiscencje z czasów młodości narratora, przygód widzianych z perspektywy czasu i opisanych z użyciem *perfectum*, a nawet *plusquamperfectum*<sup>2</sup>. Pierwsza *Madame*, powieść Aleksandra Jackiewicza, która ukazała się w 1963 roku, dotyczy wydarzeń z lat trzydziestych i czterdziestych, druga, opowieść Antoniego Libery, opisująca wypadki z połowy lat sześćdziesiątych, swe pierwsze wydanie miała kilka lat temu<sup>3</sup>.

Przedmiotem artykułu będzie porównanie obu dzieł<sup>4</sup> i pokazanie funkcjonującej w nich odmiany arche- (stereo-?) typu Pigmaliona-Artysty w powieści inicja-

cyjnej<sup>5</sup>, a co za tym idzie, uchwycenie symulacyjnej taktyki pisarskiej w kreacji postaci tytułowej oraz autoironię narratora-bohatera, będącą dyskretną demaskacją naiwności „zielonych lat”.

„Rozszczepienie intencji”, celowe zamierzenie autorów, pozwala na dwa poziomy odczytań: bezpośredniej zmistyfikowanej charakterystyki oraz kreacji ukrytej, bez domieszki subiektywizmu narratora, angażującej aktywność czytelnika. Powinowactwa tematyczne utworów są czytelne, choć one same manifestują niekiedy inne sensy, ujawniają odmienny typ wrażliwości bohatera. Także językowo-stylistyczne tworzywo jest zupełnie różne: poważny, nostalgiczny Jackiewicz oraz anegdotyczny, tryskający humorem i ironią Libera. W układzie komparatystycznym obie powieści zaczynają żyć w innym wymiarze, osiągają nową ostrość w pryzmacie egzystencjalnych pokrewieństw. A powieść nieżyjącego już Jackiewicza w zetknięciu ze swym nowym wcieleniem zyskuje świeżość.

Pierwszy plan obu powieści wypełnia osoba wspominającego własną przeszłość, świat widziany jest z subiektywnej perspektywy narratora, spatynowanej upływem czasu. Fakty, daty, stany świadomości własnej i przedstawionych postaci podlegają rekonstrukcji, wskazując na powieściową odmianę memuarysty: u Jackiewicza konwencjonalną, przez Liberę pojętą jako powieść-mit. Obaj pierwszoosobowi narratorzy są adeptami sztuki pisania, ich kontakt z literaturą nawiązuje się niejako za sprawą młodzieńczego uczucia do starszej od siebie kobiety, a pisanie wpływa nie tylko z emocji, ale nade wszystko staje się świadomym aktem twórczym, rekompensatą marzenia, wskrzeszaniem, zbawianiem minionych zdarzeń, ocaleniem od unicestwienia. Obaj opowiadają o spotkaniu z kobietą. Mesdames – piękne lektorki języka francuskiego w balzakowskim wieku, dojrzałe, atrakcyjne, osobliwe na tle polskiej bylejakości. Stworzone, by je kochać, zbyt wyniosłe jednak i nieosiągalne, by odwzajemnić uczucia.

Akcje powieściowe rozgrywają się w dwu różnych miejscach. U Jackiewicza przestrzeń wypadków to małe, senne, prowincjonalne miasteczko, narrator-bohater odbywa w nim swoje małe peregrynacje, zna tu każdy kąt, przenika zwyczaje i normy środowiska. Partykularyzm przestrzeni posłuży ekspozycji kontrastu: obca kobieta – swojski pejzaż, zdemaskuje parafiańską moralność mieszkańców i ich aprioryczną niechęć do inności. Akcja *Madame* Libery dzieje się w Warszawie. I tu opowiadacz-bohater przemieszcza się niczym szachowy laufer, poszukując w wielkim mieście śladów *Madame*; gra rolę archiwisty, archeologa, detektywa. Prospekt stolicy nabiera niekiedy wymiaru symbolicznego, stając się topograficzną namiastką Europy. Bywa labiryntem z krętymi ścieżkami i skarbami, których strzegą rozmaici stróż prawa.

<sup>1</sup> R.M. Rilke *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, wstęp M. Jastrun, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 235-236.

<sup>2</sup> Por. D. Ulicka *Czekanie na opowieść*, „Nowe Książki” 1999 nr 1, s. 10-11.

<sup>3</sup> Warto dodać, że pierwotnie powieść *Madame* nazywała się *Dawniej! Ale dziś?* Jej fragmenty tak zatytułowane ukazywały się w krakowskim piśmie „Na Głos”.

<sup>4</sup> Na powinowactwa obu powieści zwrócił uwagę J. Gondowicz (*Dialogi listów w butelkach*, „Nowe Książki” 1999 nr 4, s. 75). Sugestię tę przypomniała M. Wolny (*Królowa Śniegu. Międzynarodowa kariera „Madame” Antoniego Libery*, „Polityka” 2000 nr 12, s. 64).

<sup>5</sup> Obie powieści reprezentują tę jej odmianę – *Entwicklungsroman* – która pokazuje wpływ środowiska i kultury na rozwój duchowy jednostki, wskazuje na rolę tych czynników w procesie kształtowania charakteru i woli, osiągnięciu pełni osobowości. Zob. np. M. Janion, M. Żmigrodzka *Bildung i Bildungsroman*, w: *Odyssey wychowania. Goethańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Aureus, Kraków 1998, s. 65.



Różne są realia. W pierwszej powieści rzecz ma swój początek parę lat przed wybuchem wojny, obejmuje okres jej trwania i wkracza w lata pięćdziesiąte; druga to rok 1966, czas gomułkowskiego *spleenu* i PRL-owskiej szarzyzny. W obu powieściach tło nie jest przypadkowe: to czasy polskich zmagania z historią, walka o prawo do godnego bytu. Usytuowanie planu fabularnego w określonej czasoprzestrzeni – prowincja w przededniu Września, stolica na krótko przed Marcem, ma na celu ekspozycję fragmentów historii napęczniałych frazesem, brzemiennych w slogan. Bohater, protagonistą świata przedstawionego, to *egzemplum* człowieka myślącego, który chce żyć na własny rachunek, buntownik, niezależny od kontekstów wielkiej i małej polityki, mający marzenia i większe potrzeby niż poprzestawanie na powszechnie oferowanym komforcie „małej stabilizacji”.

Bohaterowie – obaj to bezimienni autsajderzy – trwają w swym świecie, tęskniąc do czegoś lepszego, ożywczego i podejmując próby wybicia się ponad przeciętność. W ten pejzaż pustynny, w tę szarość i monotonię zawitają One, załsnia innością i luksusem, zauroczą:

Miała chyba ponad trzydziestkę. Ale wydała się nam taka inna od wszystkich tutejszych pań, taka niecodzienna i wspaniała, z mocno umalowanymi ustami, z jasnobrązowymi, kręcącymi się włosami, z upudrowaną obficie twarzą, pachnąca cała [...]. Ładna nie była. Miała długą, bladą, mimo różu na policzkach, twarz, lekko podbite [...] podpuknięte, podkrążone oczy, jasne, przy całym jej nerwowym zachowaniu się – o spokojnym i cokolwiek zmęczonym wyrazie.<sup>6</sup>

Powieść Jackiewicza rozpoczyna się wraz ze zjawieniem panny Guyard; jej przyjazd do miasteczka wywołuje ciąg zdarzeń, zdaniem narratora, godnych opisanie<sup>7</sup>. On bowiem dojrzuje w cieniu jej obecności, stwarza ją i jest przez nią stwarzany, jego prawdziwa biografia zaczyna się wraz z jej przybyciem, ciągnie zaś bez celu po jej odesiściu. Etapy jego fascynacji zrodzonej na dwu planach: autorytetu i egzotyki, to – jak zauważa Włodzimierz Maciąg<sup>8</sup> – ujemna gradacja emocji, od podziwu i przywiązania po niemoc zerwania i uwolnienia się od beznadziejnej miłości.

Inaczej u Libery: Madame zjawia się w powieściowym świecie jak „spóźniona na obiad Telimena”<sup>9</sup>, kiedy narrator-bohater degustuje z niesmakiem niewyszukane „postne menu” PRL-owskiej szkoły i „światlicowej” kultury. Jego artystyczne próby wybicia się ponad absurd i mizeryę realiów są wówczas przygłuszone i nie obiecuje zmiany, możliwości wyrwania się z groteski, kredowego koła infan-

<sup>6</sup> A. Jackiewicz *Madame*, Czytelnik, Warszawa 1963, s. 7.

<sup>7</sup> Recenzenci powieści Jackiewicza wskazują na podwojenie prawie każdego elementu fabuły (antycypacja zdarzenia, opowieść o zdarzeniu). Por. J. Katz *Romans prowincjonalny*, „Twórczość” 1964 nr 5, s. 73.

<sup>8</sup> W. Maciąg *Cena trwałej miłości*, „Życie Literackie” 1963 nr 44, s. 4.

<sup>9</sup> P. Huelle *KPP i duch Racine’a*, „Tygodnik Powszechny” 1998 nr 39, s. 12.

tylności i miernoty. Z obrzydzenia współczesnością zrodzi się młodzieńcza fascynacja bohatera<sup>10</sup>.

Była to trzydziestoparoletnia, nader przystojna niewiasta, która w zasadniczy sposób odbijała od reszty nauczycieli – szarych, zgorzkniałych, nudnych, w najlepszym razie nijakich. Chodziła elegancko ubrana, wyłącznie w garderobie produkcji zachodniej (to się widziało od razu), miała wypielęgowane ręce, zdobione gustowną biżuterią, i bił od niej odurzający zapach dobrych, francuskich perfum. Jej twarz pokrywał zawsze starannie zrobiony makijaż, a głowę wieńczyły lśniące, kasztanowe włosy, przycięte krótko i zgrabnie ułożone ponad długą wysmukłą szyją. Trzymała się prosto, miała nienaganne maniery, a przy tym ciągnął od niej jakiś mrozący chłód.<sup>11</sup>

I od razu robi w szkole furorę, wywołuje zachwyt i uwielbienie, błyszczy na tle szarej, nijakiej masy ludzkiej, kontrastując z wyglądem, i zachowaniem z innymi kobietami. Jest cudem wobec klasowych koleżanek bohatera – „brzydkich poczwarek” kobiecości, niedojrzałych żeńskich podlotków.

Pojawienie się obu kobiet w obcych im środowiskach wzbudza naturalne dla ich osobliwości zainteresowanie, spekulacje i domniemania. Plotka staje się podstawowym środkiem komunikacyjnym między ciekawskimi, żądnymi sensacji obserwatorami. Ambiwalencja postaw waha się „od uwielbienia do wzgardy”, podziw zżerany podskórnie zawiścią ewoluje w stronę niechęci. A obie nauczycielki, zachowując rezerwę i chłodny dystans, nie ułatwiają otoczeniu zaspokojenia ciekawości, mimo woli prowokując domysły:

Alicja, której na śmiałości w stosunku do nauczycieli nigdy nie zbywało, zapytała ją stojąc w ławce, zachęcana, zdaje się, do zadania tego pytania przez inne dziewczyny, skąd ona panna Guyard – rodowita Francuzka, wzięła się w Polsce. Alicja spytała ją o to po polsku. Odparła łamaną polszczyzną, że jej matka była Polką. Ale dlaczego wzięła się w naszym mieście? – nastawała Alicja. [...] Chcecie za wiele wiedzieć – odparła i roześmiała się po raz pierwszy od początku lekcji.<sup>12</sup>

I Madame Libery:

Raz pewien adorator przygotował sobie całą mowę, by w pewnym momencie omotać ją siecią pytań i wydobyć z niej w końcu coś osobistego. Na próżno. Naprzód, gdy zorientowała się, że jakoś zbyt płynnie mówi, zaczęła mu co chwilę przerywać, poprawiając niedociągnięcia gramatyczne; gdy zaś przebrnął przez to szczęśliwie i postawił nareszcie pierwsze z obmyślanych pytań – gdzie i jak spędziła wakacje – usłyszał w odpowiedzi, że bardzo jej przykro, *mais elle n'a pas eu de vacances cette année*, co zamknęło mu drogę do dalszych podchodów.<sup>13</sup>

Co bardziej dociekliwi snują fantastyczne opowieści, na domysłach budują mity, w świat wypuszczają zmyślane historie i oszczerstwa. Zawistna, żeńska połowa

<sup>10</sup> Por. K. Masłoń *Podążać za Gwiazdą Północy*, „Rzeczpospolita” 1998 nr 226, s. 18.

<sup>11</sup> A. Libera *Madame*, Znak, Kraków 1999, s. 44.

<sup>12</sup> A. Jackiewicz *Madame*, s. 13-14.

<sup>13</sup> A. Libera *Madame*, s. 50.

populacji, rzekomo zaznajomiona ze stanem rzeczy, produkuje na użytek publiczny swe skandaliczne scenariusze, płody chorej z zawiści wyobraźni. Najciekawszym polem dociekań staje się w obu wypadkach, rzecz jasna, erotyczne życie obiektu spekulacji. W powieści Jackiewicza punkt ciężkości zostaje położony na faktyczny kontakt przybyłej z miejscowym lekarzem, wdowcem, z którym w jakiś czas po przyjeździe zaczyna się ją widywać. Fantazja małomiasteczkowej społeczności mnoży hipotezy o rzekomym romansie obojga, sięgającym jeszcze czasów pobytu doktora w Paryżu. U Libery aspekt ten urasta niemal do obsesji publicznej, panięństwo nauczycielki staje się powodem do groteskowych rozstrząsań, którymi pasie się rozbudzona erotycznie młodzież. Co więcej, gorączkowe spekulacje splatają się z asocjacjami pochodzącymi z innych źródeł: scena erotyczna z ekranizowanych wówczas *Popiołów* łączy się z myślą o pięknej lektorze, zaczyna towarzyszyć śmiałym domniemaniom.

Cechy osobowościowe Mesdames są odmienne, choć wspólnym ich atrybutem wydaje się twardość i nieustępliwość charakteru, widoczna determinacja, z jaką zdążają do wytyczonych przez siebie celów. *Madame* Libery to opowieść o „Królowej Śniegu, Gwieździe Północy”, kobiecie zimnej, tajemniczej, rozsiewającej urok zgubny, przywiązującej do siebie nieokreślonym, niemogącym osiągnąć spełnienia pragnieniem i tęsknotą; natomiast Jackiewicz snuje historię cudzoziemki w obcym jej świecie, kobiety narzucającej innym swój despotyczny matriarchat, by w ten osobliwy sposób znaleźć ludzkie ciepło i zrozumienie. Victorie, jako obca i niedostępna, samotna i niezależna jawi się niczym monolit, posąg z jednej bryły, jakby zrodzona, by imponować. Panna Guyard na odwrót – mimo swej zagadkowości kształtuje siebie pod wpływem cudzego wzroku, cudzych sądów i wyobrażeń o niej. Ta pierwsza ma tajemnicę, druga – nie mając – pozwala stwarzać swój falsyfikat. Dociekanie tych osobliwości wypełnia karty obu dzieł.

Powściągliwość, indywidualizm podkreślony alienacją, milczenie – oto cechy warunkujące efekt własnego kreacjonizmu u obserwatora. Skoro ekspozycja potencjalności podlega interpretacji, odkrycie istoty osobowości nastąpi zgodnie z wolą komentatora. Adorowane zostaną więc obdarzone miłością bezwarunkową, idealizującą i wybaczącą. Ich młodzi admiratorzy, choć dostrzegą błędy, nietakty, a nawet poważne grzechy, zdolni są szybko o nich zapomnieć, wytlumaczywszy sobie ich przyczynę. Obie kobiety, widziane zakochanymi oczyma, urastają do ról monumentalnych heroin. Nieprzypadkowo w obu powieściowych światach dane im będzie odtwarzać role literackich monolitów – panna Guyard wcieli się w postać Corneille’owskiej Chimeny, Victorie – w Racine’owskiego Hipolita. Sytuując bohaterki w konkretnych realiach politycznych i społecznych. Powieści ilustrują ich postawy wobec polskości. Egzaltowana panna Guyard, pół-Francuzka wychowana w domu o polskich, zapewne romantycznych tradycjach, wzdycha do „ziemi wierzby i rycerzy”<sup>14</sup>, chciałaby uczestniczyć w wypadkach wymagających najwyższych ofiar. Rzeczywistość przychodzi w sukurs jej oczekiwaniom: nadchodzi wrze-

sień 1939. Panna Guyard może grać rolę w tragedii, stawać twarzą w twarz ze śmiercią „wyzbyta wszystkiego, co małe, w kręgu tych spraw ostatecznych – wspaniała i tragiczna”<sup>15</sup>. Chce być patetyczna, potęgując swoją identyfikację z polskością, powołując się na romantyczną tradycję „kamieni na szaniec”.

Madame z kart powieści Libery to dokładne jej odwrócenie. Mimo iż jest Polką, chce jak najprędzej opuścić ten padół absurdu, nie identyfikuje się z Polakami. Cała przynależy do Zachodu. Daleka od romantycznych tradycji, nie posiada skłonności do repertuarów tragicznych. Czuje się wolna i pragnie przeciąć gordyjski węzeł, którym tak nieopatrznie uczynił jej los ojciec-idealista:

Była silna i dumna. I jakby niepodległa znieprawionej i szpetnej rzeczywistości polskiej, tworzonej w ponurym obłędzie przez demokrację ludową. Całym swoim jestestwem mówiła „nie” temu światu. Wyglądem, manierami, językiem, inteligencją. Była niemym wyrazem, że tkwimy w bagnie i w bzdurze, a można żyć inaczej.<sup>16</sup>

Nie uznaje, mówiąc o tym wprost, w życiu goryczy. Jej dewiza brzmi: „Rien n’est plus drole que le malheur” („Nic nie jest tak śmieszne, jak nieszczęście”).

Inicjatorami „niebezpiecznych związków” są, zgodnie z klasycznym etosem zdobywcy, młodzieńcy, tubylcy, gospodarze przestrzeni, w której pojawiły się One. Chłopcy, którzy miast przestawać z dziewczętami „skrojonymi na ich miarę”, Alicją czy Lucyllą, tęsknią do nieosiągalnego. Bohater Jackiewicza nawiązuje kontakt z przybyłą, wykorzystując do tego proste i bezpośrednie środki: gdy panna Guyard wychodzi za męża za doktora Straszewicza i zostaje macochą czworga dzieci z pierwszego małżeństwa, zaczyna u nich bywać, najpierw jako kolega i rówieśnik najstarszego syna, z czasem zostaje najlepszym przyjacielem domu, powiernikiem i męża, i żony, obserwatorem gorzko konstatującym osobliwy związek à la *Punch and Judy*. Nie dybie jednak na stosowny moment, by uwieść doktorową – kreując jej obraz w sobie, staje się mistrzem cierpliwości i czekania. W tej roli pozostanie do końca.

Odmienne u Libery. Bohater postępuje jak rasowy wywiadowca, planowo i metodycznie bada „genealogię” intrygującej lektorki. W detektywistycznych kwerendach wykorzystuje swój *esprit* – urok osobisty i inteligencję. Stopniowo zdobywa układające się w całość informacyjne puzzle. Wybiera strategię szachisty: ruch, namysł, kolejny ruch<sup>17</sup>, dzięki czemu osiąga zamierzony cel. Logika porządkowania danych wchodzi w interakcję z jego bujną wyobraźnią, a ich interpretacja wykracza daleko poza faktyczny stan rzeczy. Madame jawi się bohaterowi jako doskonałość, ale jej apoteoza wyrasta z intencji i wyobrażeń apologety: imponderabilia i zdarzenia obiektywnie akcydentalne nie mają z nią wiele wspólnego, jej aureola lśni w aurze jego erudycji, łączy się ze wzniosłością jego wyobrażeń o kul-

<sup>15</sup> Tamże, s. 292.

<sup>16</sup> A. Libera, *Madame*, s. 319.

<sup>17</sup> P. Huelle *KPP i...*

<sup>14</sup> A. Jackiewicz *Madame*, s. 65.

turze. Erudycja młodego licealisty jest, co należy podkreślić, jego najważniejszym atutem. I znów także subiektywnym. By zwrócić na siebie uwagę Madame, bohater wytacza cały arsenał sprawności, uruchamia i uaktywnia swój stan wiedzy i umiejętności, dokonuje na jej oczach ekwilibrystyki słownej, popisując się świetną znajomością francuszczyzny, imponując aluzją, cytatem, zręcznością replik. Nic dziwnego, że onieśmiela nauczycielkę. W odróżnieniu od bohatera Jackiewiczowskiego stosuje taktykę mediatyzacji – przemawia do Madame tekstami kultury, językiem Racine’a, Goethego, Conrada. Buduje „wokół niej przestrzeń, w której każda reakcja będzie odpowiedzią”<sup>18</sup>.

Obie kobiety, choć atrakcyjne, pozostają właściwie poza kręgiem typowych fizycznych pożądań bohatera. Kontakt cielesny rekompensują subtelności dotyku, zapachu, przelotnego spojrzenia. We wzajemnych relacjach symboliczny staje się taniec. W obu powieściach pary raz tylko zatańczą ze sobą – na maturalnym balu, gdy bohater osiągnie stan przepiśowej dojrzałości:

przyszło mi na koniec wieczora tańczyć z Madame. Był to znów walc. Poprosiłem do niego malutką Zosię Koenig, a później – jak było w zwyczaju – Tyszkiewicz, pełniący na wszystkich naszych balach funkcję wodzireja, zawołał: – Kóleczo! Przerwaliśmy taniec, wzięliśmy się za ręce i wtedy w mojej dłoni poczułem jej dłoń. Poznałem ją od razu. Tyszkiewicz zawołał: – Panowie proszą panie z lewej rączki! Odwróciłem się do niej. Zawałałem się i, nie patrząc na nią, z mocno bijącym sercem, delikatnie ją objąłem. Wsunęła się w moje ramiona, poddając się objęciu, przysuwając się do mnie bliżej, niż ja bym się to zrobić ośmielił. Ona także na mnie nie patrzyła. Rozglądała się. Jaka była szczupła, pachnąca, szeleszcząca jedwabiem! Była zharmonizowana w ruchu, tylko czasem, jak w jej gestach, zdarzały się w tej harmonii zamącenia, niby nieznaczące pomyłki w tańcu. Wtedy jej ciało twardniało, by za chwilę znów poddać się rytmowi i memu prowadzeniu. Później przyszła nowa figura i nas rozdzieliła. [...] Ten wieczór pozostał we mnie przez całe długie wakacje.<sup>19</sup>

Bohater Jackiewicza przygodę z Madame tańcem rozpoczyna, bohater Libery – kończy. W pierwszym wypadku zbliżenie taneczne ośmieli, otworzy perspektywę zażyłości, w drugim staje się krokiem ku pożegnaniu, nazajutrz po maturalnym balu Madame la Directrice opuści Polskę na zawsze. Taniec, do którego sama poprosi swego byłego już ucznia, to motyw muzyczny Beatlesowskiego *Yesterday*, po balu Victorie wręczy chłopakowi książkę z wymowną dedykacją. Sama odejdzie w przeszłość, pozostawiając słowo-przesłanie.

Zrobiliśmy pierwsze kroki. Nie szło mi to za dobrze. Byłem oszołomiony, nie wiedziałem, gdzie patrzeć. Jej twarz – jej oczy i usta – miałem przed sobą nie dalej niż dziesięć centymetrów, odurzał mnie zapach jej perfum [...], a jeszcze na dobitkę, jakby tych wszystkich wrażeń ciągle było za mało, palce mej prawej ręki wyczuwały pod suknią, pod jej

<sup>18</sup> P. Czapliński *Między nostalgią i melancholią*, w: *Wzniosłe tęsknoty: nostalgii w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 254.

<sup>19</sup> A. Jackiewicz *Madame*, s. 62.

wiotką materią, pasek i sprzączkę stanika. Mignęła mi w pamięci czarno-biała przebitka z *Kobiety i mężczyzny*, która ukazywała ich pierwszy, pozornie niewinny dotyk [...]. To kicz, wołało coś we mnie, jesteś w okowach kiczu! – No, weź się wreszcie w garść – powiedziała przez zęby – i zacznij mnie jakoś prowadzić! Wszyscy na nas patrzą. Chcesz sobie narobić wstydu? A przy okazji i mnie? Ująłem ją nieco mocniej, lecz krok płątałem dalej.<sup>20</sup>

Nieśmiałość w kontakcie z uwielbioną kobietą potęguje świadomość potencjalnego zespolenia w seksualnym akcie. Obydwaj młodzieńcy snują podobne refleksje. Gdy bohater Jackiewicza znajdzie się nocą sam na sam z ukochaną w urokliwej karczmie, a właściciel zaproponuje obojgu nocleg, ogarnie go popłoch i przerażenie tym, co mogłoby się stać. Natychmiastowa ucieczka wyzwoli go od pokusy. Bohater Libery doświadczy podobnych myśli na wernisażu, gdzie ekspozycja obrazów Piccassa obnaży przed nim najzwyklejsze, fizjologiczne formy międzyplciowych relacji. Będą to doświadczenia porażające, wstydlive, nie do przyjęcia dla niedojrzałego młodego człowieka, nie do zaakceptowania przez jego wrażliwość i bunt wobec ekwiwalencji: *coitus* – miłość. Lęki te odżyją, gdy odprowadzając Madame po maturalnym balu, przez moment pomyśli, że nauczycielka „ciągnie go” do swego mieszkania. Brak zgody na zwyczajną rzeczywistość wywoła eksplozję marzenia.

Czytelnik prowadzony przez intencjonalnego narratora ulega jego sugestiom, postrzegając nierzeczywistą, lecz zinterioryzowaną kobiecość. Ta zaś tak widziana staje się

punktem styczności między wyobrażeniem a światem realnym, pomiędzy tym, co poczyna się w nas wraz z rosnącym uczuciem, a tym, co bez tego uczucia okazuje się, jeśli nie całkowicie inne, to przynajmniej dalekie od wymyślanego pierwowzoru.<sup>21</sup>

Wizerunek budowany na przypuszczeniach, życzeniu, idealizacji kreuje podobną zaledwie do rzeczywistej bohaterkę własnej, prywatnej mitologii, legendową heroinę ucieleśniającą marzenia i wyobrażenia o doskonałej kobiecości, a także o idealnej miłości ku niej, nobilitującym zakochanego uczuciu.

Bohater Jackiewicza zdaje sobie sprawę z własnej pigmalioniczności, kiedy charakteryzuje uwielbianą przez siebie kobietę jako

nieposkładany zbiór cech czekających dopiero, aż ktoś bez jej udziału – coś z nich zbuduje. Ona wymaga dotwarzania. Więc może tyle było tych Madame, ilu było ludzi wokół niej, i była tym wyraźniejsza, im ten ktoś, kto z nią obcował, więcej w nią wysiłku i uwagi włożył [...] jej w ogóle nie było: miejsce do wypełnienia.<sup>22</sup>

Pusta, wyczekująca na treść forma? Bezwolna, plastyczna, poddająca się pieszczocie imaginacji materia? Nieświadoma siebie i świata Galatea?

<sup>20</sup> A. Libera *Madame*, s. 349.

<sup>21</sup> M. Dzień *O Micie, który staje się Słowem*, „Kwartalnik Artystyczny” 1999 nr 1, s. 178.

<sup>22</sup> A. Jackiewicz *Madame*, s. 271-272.

Powiedziałem jej, że ją kocham. Odparła, że jest przecież moim dziełem [...], muszę więc lubić tego, kogo sam stworzyłem. Pygmalion – powiedziała. [...] Spytałem, czy z kolei dzieło nie może pokochać swego twórcy. Odpowiedziała, że dzieło dopiero zaczyna żyć, więc nie może w ogóle wiedzieć, co będzie dalej.<sup>23</sup>

Jedną z prób zrozumienia fenomenu panny Guyard stanie się później wybranie przez bohatera jej zawodu – lektorki. Uświadomi mu to perspektywę *ex cathedra*, która musiała warunkować postrzeganie zakochanego uczniaka. Bohater Libery, empirysta, odpowiedź na pytanie o tożsamość swej pani profesor znajdzie również w roli nauczyciela, którą zagra próbnie jako praktykant w swym byłym ogólniaku.

Kim ona była? Kim jest? Nigdy się tego nie dowiem. Czy w ogóle można wiedzieć lub poznać taką rzecz? [...] Czego nie daje się poznać od zewnątrz, obiektywnie, można to poznać od wewnątrz, traktując samego siebie jako rzecz samą w sobie. Przeniknę ją, zdołę, niejako stając się nią! Poznam ją przez – wcielenie.<sup>24</sup>

Inspirowana ideą Schopenhauera percepcja przez „zmysł udziału”, identyfikacja z przedmiotem, Pigmalion na obraz i podobieństwo swojego tworu.

Tymczasem tworzywem mitu jest ukryta w świecie powieściowym, ale nietrudna do rozpoznania rzeczywistość. Panna Guyard przyjeżdża do małego miasteczka uczyć francuskiego w miejscowym gimnazjum. O posadzie dowiaduje się zapewne od swego kochanka, doktora Straszewicza, z którym ma wieloletni romans. Po śmierci jego żony postanawia połączyć się z ukochanym małżeńskim węzłem, zaangażowana w związek nie dba o opinię publiczną. Samotna, wchodząca w staropanieński wiek, przepełniona macierzyńskimi uczuciami, pragnie mieć coś stałego, pewnego – rodzinę.

Madame la Directrice – nauczycielka francuskiego, urodzona i wychowana poza Polską, po śmierci matki skazana zostaje przez nierozważny krok ojca na mieszkaniu w Polsce. Zdeterminowana swym beznadziejnym położeniem, zagrożona inwigilacją bezpieki, uwikłana w prymitywizm i bylejąkość swej ojczyzny, której nie wybrała, robi wszystko, by stąd wyjechać. Czuje się nie tylko cudzoziemką, ale – jak każdy obcy z Zachodu – kimś lepszym, pogardza rodzimą tandetą, stroni od społecznej mimikry. Toteż wszystkie siły zwraca ku instytucjom mogącym zapewnić jej emigrację do kraju, w którym została wychowana i który traktuje jak swój prawdziwy dom. Planowo, z uporem dąży do celu. Nie przywiązuje się do nikogo i do niczego, żyjąc tymczasowo, zwrócona pragnieniami w stronę przyszłości; bezwzględnie wykorzystuje nadarzające się okazje, by wspiąć się na kolejny szczebel drabiny do „zachodniego nieba”. Najprawdopodobniej wstępuje do PZPR (zostaje przecież dyrektorką szkoły), rekwiruje znakomite wypracowanie młodego lice-

<sup>23</sup> Tamże, s. 284.

<sup>24</sup> A. Libera *Madame*, s. 380.

alisty<sup>25</sup>, sobie przypisując zasługę jego zdumiewających umiejętności, ma to bowiem posłużyć jej jako dowód świetnych możliwości dydaktycznych i w efekcie skłonić władze do wydelegowania jej jako dyrektorki eksperymentalnego liceum na szkolenie we Francji. Victorie traktuje ludzi instrumentalnie lub wręcz protekcyjnie, z wyższością, nie obchodzi jej los szkoły, którą zarządza<sup>26</sup>. Być może nawet romans z wpływowym Francuzem ma charakter interesowny, podporządkowany celowi – zdobyć upragniony paszport. Jej erudycja, tak pożądana przez młodego wielbiciela, też ma charakter wątpliwy: nie zna lub czytała powierzchownie największe dzieła literatury światowej, nie od razu rozumie aluzję z *Czarodziejskiej góry* i przyznaje się otwarcie do nieznajomości Conradowego *Zwycięstwa*. Odczytaniem nie dorasta do poziomu swego inteligentnego ucznia. Sprzyja i patroluje rozwojowi bohatera – nie wychowuje i nie kieruje<sup>27</sup>. Dyskretna? A może zwy-

<sup>25</sup> Umiejętne pokierowanie symulacyjną charakterystyką Madame powoduje, że interpretatorzy podążając za narratorem nie rozpoznają „rozszczenia intencji”. Trudno zgodzić się np. z interpretacją K. Szczuki, gdzie czytamy: „Szkolne wypracowanie naszego bohatera, poświęcone Goethemu i astrologii, a zatytułowane *Pieśń Wodnika i Panny*, które on sam określa mianem błagi, odegra niezwykle istotną rolę w powieści. Zeszyt z tą pracą popchnie niewidzialne na pierwszym planie, ale doniosłe zdarzenia fabuły *Madame*. Zabranemu chłopcu umożliwi – pośrednio – nauczycielce wyjazd za granicę, a w każdym razie przeweduje do plastikowej teczki dyrektora Service Culturel ambasady francuskiej, aby zaświadczyć o świetnych rezultatach pracy Madame. Być może więc jednak był nasz bohater w jej życiu rycerzem, wybawicielem, który przyczynił się do jej wyzwolenia, ucieczki z kraju «czerwonych pigmejów», którzy zniewolili dumną Wiktoria» (*Forma i chłopiec*, „Res Publica Nowa” 1999 nr 1/2, s. 97). Sarkastyczne i nonszalanckie sądy, a także implikacja dwu faktów powieściowych – kradzież zeszytu oraz emigracja Madame – pojęte jako zjawiska usytuowane w konwencji baśniowej ujawniają płytkość odczytania powieści Libery. Uderza niejednoznaczność, a raczej degrengolada ocen: postawa Madame jest nie tylko usprawiedliwiona, ale nawet nie podana w wątpliwość etyczną. Zakochany, a oszukany chłopiec sprowadzony zostaje natomiast do roli instrumentu, na którym dumna Wiktoria wygra swój zwycięski hymn, zapewne o wolności, a także (o ironio!) równości i braterstwie.

<sup>26</sup> Po jej wyjeździe w zoliborskim liceum „zapanował chaos”, a funkcja dyrektora przypadła Soliterowi, tępemu, zindoktrynowanemu belfrowi. Nietrudno było przewidzieć taki ciąg dalszy.

<sup>27</sup> Można mieć wątpliwości co do tezy J. Łukasiewicza (*Mowa na uroczystość wręczenia Antoniemu Libersze Nagrody im. Andrzeja Kijowskiego za powieść „Madame”*, „Kwartalnik Artystyczny” 2000 nr 1, s. 150), który twierdzi, że Madame jest „główną wychowawczynią chłopca – w tej edukacyjnej powieści. Nie tylko edukacją sentymentalną kierują jej ręce. Wychowawcy prawdziwi – w odróżnieniu od fałszywych – są dyskretni, pozwalają na niezależność, samodzielność, własne zdanie”. Pani dyrektor pełni swoje obowiązki edukacyjne wobec wszystkich uczniów i wszystkich równo traktuje. Ponieważ czytelnik widzi ją oczyma bohatera, udzielają mu się jego intencje i oczekiwania. W istocie Madame nie obchodzi ani intelektualny, ani tym bardziej duchowy los jej podopiecznego. Wystarczy



czajnie obojętna? I ostrożna. Każda bliższa znajomość może stanąć na przeszkodzie jej planom, zerwała wszak kontakty z dawnym przyjacielem ojca – godnym i zacnym panem Konstantym.

Kabotyństwo panny Guyard odkrywa się wprost. Bohater przyłapuje ją na udawaniu, widzi jej nienaturalność, wyuczone triki. To, co zdawało się spontaniczne, jawi się jako wyrafinowana, użytkowa, obliczona na efekt gra:

Miała swoje sposoby, swoją kokieterię intelektualną, swoje chwyt, które na nas swego czasu wypróbowała. Jakże się czułem zawiedziony! Więc wszystkie piękne słowa, śmiałe lektury, to był tylko popis kabotyńki? [...] Jej lekcje głośnie w całej szkole, jej wykłady niemal uniwersyteckie!<sup>28</sup>

Ginie stopniowo urok niezwykłości Madame, wyjątkowość zamienia się w przeciętność, miłość przestaje być zachwytem.<sup>29</sup>

One same, mimo pozoru czarujących i fascynujących osobowości, nie są źródłem promieniowania, to nie ich osobowości hipnotyzują i uwodzą. Sami zakochani bohaterowie, skłoniwszy się ku nim, ulegają autohipnozie. Zauroczeni idealistami snują fantasmagorie, stwarzają mity, tworzą asocjacje, roztaczają niezwykłą atmosferę wokół adorowanych kobiet. Epizody powieści Libery, w których Madame jawić się może jako elektryzująca i olśniewająca osobowość (na lekcji, gdy ostro ucina burzliwą dyskusję na temat Polaków lub podczas wernisazu, gdzie milcząca i dostojna sęczy szampana), są – jak się zdaje – odpowiednio skrojone i oświetlone przez kreującego tę postać narratora-bohatera. Odpowiednio – to znaczy nie tylko subiektywnie, ale wręcz hiperbolicznie, a przez to także ironicznie. Nauczycielka – stanowczo przerywająca klasową dyskusję nad polskością w momencie, gdy padają podejrane słowa: „najlepsi albo są obcy, albo zwiewają stąd”<sup>30</sup> – jest w oczach narratora „pogromczynią dzikich, drapieżnych zwierząt”, „pyszną lwicą, która pacnięciem łapy powala krnąbrnego zuchwalca”<sup>31</sup>. Trywialne belferskie ostrzeżenie „ze mną nikt jeszcze nie wygrał” zostaje odczytane jako wyzwanie prowokujące do nierównej walki i wywołuje skojarzeniową identyfikację z mitycznymi postaciami wojowniczych kobiet.

Bohaterowie, stwarzając mit Madame, uczą się tworzyć, umiłowanie kobiety rozumieją jako ukochanie świata, jako demiurgiczny proces kreacji, dojrzewający w jasności kochania. Młodzi erudyci rzeźbią posąg Madame, kochając w nim to, co pragnęliby w nim widzieć i bez względu na to, co ten naprawdę w sobie kryje.

---

prześledzić ich wzajemne bliższe kontakty. Ile ich będzie? Najpierw utarczki słowne na lekcjach, potem opatrywanie rany w gabinecie, wreszcie finalny taniec na naturalnym balu. Dyskretna chyba nazbyt dyskretna.

28 A. Jackiewicz *Madame*, s. 178.

29 Maciąg *Cena...*

30 A. Libera *Madame*, s. 98.

31 Tamże, s. 99.

Ale układ to korzystny, bilateralny – dzieło zaświadcza o swym twórcy. „Jesteś, jakim się wymyślisz”, jesteś takim, jakim jest mit, który stworzysz. Pieśń Pigmaliona o Galatei, prolegomena wielkiego dzieła życia. Opowieść forsująca zapory płaskiej rzeczywistości. Historia miłosna z rzędu tych, co nie mając dalszego ciągu – posiadają zdolność pokonywania romansowej tandety i kiczu, zapładniając fantazję i rozniecając aktywność tworzenia.

I na wieki się nie rozdzieli! Podporządkowanie swego losu jej losowi, splecenie własnej biografii z jej życiem-mitem wyraża wierność dziełu, identyfikację i samodoskonalenie w ponawianej aurze asocjacyjnych wspomnień. Rolę Proustowskiej magdalenki wypełniają w obu powieściach przechowywane z nabożeństwem chusteczki otrzymane przez bohaterów w chwili ich słabości, daleki zwietrzały zapach perfum, wyblakłe plamki krwi. W obu tekstach nie wypełnia się ani sentymentalny melodramat, ani komedia ludzka ze szczęśliwym zakończeniem, objawia nie werteryzm, ale miłość jako forma autokreacji, samorealizacji<sup>32</sup>, twórcza konstruktywna miłość do własnych możliwości, do wyższych zdolności emocjonalnych. „Być kochanym znaczy przemijać, kochać – znaczy trwać”<sup>33</sup>. Rację miał Tonio Kröger:

Bo szczęście nie polega na tym, że jest się kochanym. Jest to zmieszane ze wstrętem zadowolenie próżności. Szczęściem jest kochać i chwycić drobne, zwodnicze zbliżenia – do tego, co się miłuje...<sup>34</sup>

Wykreowany w obu powieściach specyficzny posąg kobiecy, daleki od obiektywnej prawdy zawiera coś jeszcze – brak ostatniego szlif, niedopowiedzenie, otwartość losów bohaterki, byt dzieła odłączony od świadomości i kierującej mocy artysty. Obie kobiety wyjeżdżają, opuszczają kraj, nic pewnego o nich nie wiadomo:

Czasem przecież myślę, że nie umarła, że wiadomość o jej śmierci jest nieprawdziwa: ta depesza od jej krewnych oraz później list, niejasny, niepodający nawet okoliczności śmierci ani zwrotnego adresu. Może chciała w ten sposób przeciąć ostatnie nici? Tak sobie czasem myślałam.<sup>35</sup>

Podobnie Madame Libery emigruje do Francji, paląc za sobą mosty i zostawiając swemu admirałowi otwarte drzwi do tajemnicy i zachętę do wyjazdu. Po roku przysłała mu symboliczne pióro, stygmat pisarskiego posłannictwa. Nie podaje zwrotnego adresu.

Nagła absencja powieściowa Mesdames staje się jednak paradoksalnie uobecniona demaskacją pustego miejsca. Dla Victorie wyjazd jest zwycięstwem, osiągnięciem tak upragnionej wolności, przedsięwzięte środki uświęciły cel. Jej emi-

---

32 Por. A. Ostowicz *Nie urodziłem się za późno*, „Warsztaty Polonistyczne” 1998 nr 4, s. 129.

33 R.M. Rilke *Malte...*, s. 232.

34 A. Libera *Madame*, s. 386.

35 A. Jackiewicz *Madame*, s. 321-322.



gracja jest wykpieniem czujnej władzy PRL-u. Ale jest jeszcze także czymś innym – obnażeniem położenia tych, co pozostali: szarej, bezwolnej lub ubezwłasnowolnionej masy ludzkiej, jest jaskrawym uwidocznieniem PRL-owskiej nudy, z której tak trudno się wyzwolić. W tym sensie jej wyjazd jest triumfem – prywatnym zwycięstwem, którego nie zasmucają Conradowskie dylematy moralne. W sferze mitu pozostaje godną zwyciężczynią, poza nim manifestuje postawę odciążenia się od wszystkiego, co polskie. Na koniec, w przeddzień wyjazdu, wyróżniwszy zakochanego w niej chłopaka, wyświadczy mu łaskę, zdradziwszy Polaków tajemnicę poliszynela, podpartą, jak na ironię, zbyt dużym dla tej oczywistości kamuflażem, cytatem z Becketta – imperatywem: *deserte*. Czyżby pomysł ten przekraczał wyobraźnię młodego intelektualisty? Madame znika tak, jak się pojawiła

w sposób nagły i nieoczekiwany. Ale to zamknięcie stanowi zarazem próg nowej przestrzeni, w którą wkracza bohater. Wcześniej obserwowaliśmy narodziny jego świadomości, pierwsze próby zmierzania się z rzeczywistością. Teraz umie się w niej poruszać, rozpoznawać jej pęknięcia i słabe strony.<sup>36</sup>

Przy okazji deszyfracji losów intrygującej pani dyrektor bohater dokonuje rekonstruksji historii i współczesności, uzbraja się w przenikliwość, niezbędną odporność na toksyczną rzeczywistość. Powieściowe *envoi* („list” w zakorkowanej butelce) niewątpliwie tego dowodzi.

Po śmierci Straszewicza, bohater, nawykły do towarzyszenia obojgu, wypada z roli *cavaliere servente*. Związek z Madame nie tylko nie może być podjęty w żadnej innej konfiguracji, ale wobec nowego położenia wszelakie ich kontakty tracą swój sens. Każda kontynuacja naruszy bowiem narosły przez lata bezpieczny dystans, zniweczy niepisana konwencję układu. Dla dobra wspomnień konieczne stanie się rozstanie, by mogła powstać opowieść – „melancholijna ironia pod adresem legendy o trwałej miłości”<sup>37</sup>:

ona dla mnie [...] zatrzymała się, skamieniała. Widziałem ją teraz [...] tragiczną wśród swoich zmarłych. Nie wiem, czy taką naprawdę wówczas była. Bo miała nowych znajomych, podobno nawet przez jakiś czas była z kimś związana. Niewiele o tym wiem [...]. Może więc tylko [...] ja ją tak widziałem. A ona dostosowywała się do tego widzenia, do kolejnej roli, jaką jej narzucałem, wtedy kiedy ze mną obcowała. Lubiła przecież wielkie słowa i dramatyczne kreacje.<sup>38</sup>

Panna Guyard wyjeżdża, odegrawszy swą patetyczną rolę wiernej, zdolnej do poświęceń małżonki, osiągnąwszy tragizm, ku jakiemu tęskniła.

Odjechała do tej swojej już zapomnianej prawie Francji, jak zwierzę [...] na czas umierania. [...] A przecież też mogłaby w życiu coś zrobić, przecież nie musiała żyć tylko tym,

<sup>36</sup> W. Kaliszewski *Nareszcie powieść*, „Więź” 1999 nr 2, s. 202.

<sup>37</sup> W. Maciąg *Cena...*

<sup>38</sup> A. Jackiewicz *Madame*, s. 321.

czym on żył. Gdyby go nie spotkała, miałaby przynajmniej własny los. A tak, żyła za kogoś; może za jego zmarłą żonę, która mu nie była przyjacielem, czy za niego samego. Zresztą czyż ze mną inaczej? Mnie wystarczy, że o sobie i o niej mogę myśleć my.<sup>39</sup>

Akt odejścia obu kobiet nie wywołuje katastrofy ani rozpaczającego. Stanowi raczej rozwiązanie konfliktu, znieruchomienie stanu rzeczy, wymknięcie się z rzeczywistości i całkowite już wstąpienie w mit. Paradoksalnie wydaje się sprawić ulgę zakochanym. Bohater Jackiewicza osiąga świadomość satysfakcjonującą jego nieprzepartą ochotę do celebracji przeszłości jako czasoprzestrzeni zamkniętej, nienaruszalnej. Skamieniałego posągu ukochanej nie zmieni żadna siła, wyciosany ze wspomnień przefiltrowanych przez subiektywne, nostalgiczne spojrzenie wstecz zastyga na wieczną pamięć idealnego uczucia. Oddalenie jako zaprzeczenie bliskości jest uwolnieniem od obsesji wiecznego spóźnienia wobec epifanii drugiego człowieka<sup>40</sup>. Wyjazd Madame la Directrice rozwiązuje wewnętrzny konflikt bohatera, nurtujący go z powodu uzmysłowienia sobie jej położenia i nietrudnych do przewidzenia dalszych kroków – emigracji:

Bo będąc po jej stronie, byłem przeciwko sobie. Jej dobro kłóciło się z moim czy wręcz je wykluczało. Chcąc sprzyjać jej, powinienem zaniechać dalszej gry. Poddać partię. Ustać.<sup>41</sup>

Tymczasem jej ustąpienie sprzyja samoświadomości bohatera, zrozumieniu istoty jego miłości, w której „tkwi [...] tęsknota i smutna zazdrość, i odrobina pogardy, i zgoła niewinna szczęśliwość”<sup>42</sup>.

Poniesienie ostatniego rysu – „jednego rzutu pędzlem po wargach i jednej plamy na oku”<sup>43</sup>, niedokończenie, pół-otwarcie życiorysów ewokuje trwanie, wieczność młody, ponawiający się w wariacjach i domysłach dalszy żywot mitu. A dzięki stworzonemu w Słowie dziełu miłości niespełnionej w życiowym, zwyczajnym sensie obaj bohaterowie rozumieją swoje miejsce w czasoprzestrzeni, entelechię własnego bytu<sup>44</sup> i imperatyw tworzenia, błogosławiony dar oczyszczania, unierucha-

<sup>39</sup> Tamże, s. 42.

<sup>40</sup> E. Levinas *Bliźność*, przeł. E. Bieńkowska, „Znak” 1976 nr 1, s. 93.

<sup>41</sup> A. Libera, *Madame...*, s. 319.

<sup>42</sup> T. Mann *Tonio Kröger*, w: *Tonio Kröger i inne opowiadania*, przeł. L. Staff, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 72.

<sup>43</sup> A.E. Poe *Portret owalny*, w: *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 31.

<sup>44</sup> Obaj bohaterowie mają swych obserwatorów-mitotwórców. U Jackiewicza to wprost określane mianem sobowtóra uczeń – Kozłowski, u Libery – Smutny Chłopiec. Pod wpływem spotkania ze Smutnym Chłopcem bohater Libery zrozumie także fenomen mitologizacji czasu. Uzna, że „może jednak wcale nie urodził się za późno”.

## Interpretacje

miania, unieśmiertelniania, apostołstwo wzniosłości<sup>45</sup>. Zwykły akt zmysłowości zniszczyłby to, co jest wytworem umysłu i najwznioślejszych emocji. Obaj bohaterowie w pełni zdają sobie sprawę, że ich romantyczne „romanse” wywołały ekspresję tworzenia, szczególne odnalezienie „formy dla porywu miłości”<sup>46</sup>. Obaj są świadomi, że subtelne doświadczenia sublimują się w słowie, przyoblekają w kształt mitu, opowieści obezwładniającej urokiem powabniejszym niż czas miniony, by żyć w spóźnionej biografii na chwałę Pigmalionowego dłuta. Bohater Libery wyznaje wprost

Jej życie bowiem dla mnie uobecniało mit – owo „kiedys”, „gdzie indziej”, epokę i świat herosów, o których marzyłem i śniłem, do których aspirowałem i pragnąłem nawiązać, z którymi jednak, niestety, wciąż nie mogłem się spotkać. Była i „niegdys” i „tam”; przedłużeniem Przeszłości i przybliżeniem Dali; czasoprzestrzenią Legendy. Była materią, z której mogła powstać Opowieść.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Por. P. Czapliński *Między nostalgią...*, s. 262.

<sup>46</sup> A. Libera, *Madame*, s. 367.

<sup>47</sup> Tamże, s. 320.

## Paweł PANAS

### Na tropach autora. O poezji Marcina Świetlickiego i nie tylko

Wstaję wraz ze stronką, którą się  
odwraca, kładę się ze stronką, którą  
się zamyka

E. Jabès<sup>1</sup>

Zacznijmy od końca: nie od literatury, lecz od krytyki, dokładniej zaś od – zapewne niezamierzonego – swoistego podsumowania prób dotychczasowego czytania poezji Świetlickiego. W krótkim artykule zamieszczonym w gazecie codziennej, mającym traktować, jak głosi nagłówek, „o nowym tomie wierszy Marcina Świetlickiego *Nieczymy*”, pojawia się stwierdzenie nawiązujące bezpośrednio do poprzedniej książki poetyckiej autora *Schizmy*:

Zatem przed dwoma laty Świetlicki stanął wobec konieczności dokonania karkołomnego wyboru między orientacją na tekst lub życie, powrotem do zajmowania się metaforą i metrum a ostatecznym prze-kształceniem wiersza w akt egzystencjalny. Wybrał drugie, pogłębił autobiograficzne inklinacje, napisał śmiertelne piosenki, wiersze upodobnił do osobistego zapisku i – zgodnie z logiką aktów desperackich – przegrał.<sup>2</sup>

Ten krótki fragment ze szkicu Śliwińskiego potraktować chcę jako wypowiedź skupiającą cały dotychczasowy kierunek ustaleń krytycznoliterackich, dotyczących twórczości poety<sup>3</sup>. Stąd też pozwolę sobie na dosyć szczegółową analizę zacy-

---

<sup>1</sup> E. Jabès *Księga pytań*, przeł. A. Wodnicki, „Literatura na Świecie” 2001 nr 7, s. 17.

<sup>2</sup> P. Śliwiński *Poeta wyłączony*, „Gazeta Wyborcza” z 27 marca 2003, s. 3.

<sup>3</sup> W żaden sposób nie przeszkadza mi, iż szkic, na który się powołuję, ma charakter bardzo popularny – chociażby ze względu na miejsce docelowej publikacji – i nie proponuje bardziej pogłębionych rozważań. Poprzestaje na zaledwie

towanych powyżej dwóch zdań. Co w innym wypadku mogłoby wydawać się wątpliwe, staje się uzasadnione jako swoiste *exemplum* szerszego zjawiska.

Jeżeli trzymalibyśmy się twardych rozgraniczeń pomiędzy tekstem a życiem – a nie wydaje się, by było konieczne czy wręcz możliwe poważne odstępianie od nich – wybór (przed którym poeta został postawiony, zdaniem Śliwińskiego, ale przecież także innych piszących o tej twórczości) rzeczywiście okaże się dojmujący i tragiczny. „Ja” liryczne znalazło się w zawieszeniu, na granicy pomiędzy rzeczywistością a jej obrazem. Konieczność, o której mowa, ma podłoże wyłącznie sytuacyjne: żyć, a jednocześnie pisać; egzystować zarazem w tekście, jak i poza tekstem – oto postulowana przez podmiot sytuacja kompromisu, który jest niemożliwy lub pozostaje wyłącznie w świecie pozorów.

W tym, co do tej pory mogłoby wydawać się sensowną konstrukcją interpretacyjną, zaczynamy napotykać jednak pierwsze pęknięcia: jeżeli istotnym celem strategicznym miało być zachowanie dramatycznego zawieszenia „pomiędzy” – celem wyznaczonym, jak pisze Śliwiński, przez sam podmiot – to skąd nagle decyzja o wykonaniu kroku w jedną ze stron? Sytuacja „konieczności dokonania karkołomnego wyboru” pozostawiona jako nierozwiązana w czasie, nie dość, że była możliwa, to wręcz domagała się swojego urzeczywistnienia. Podmiot, opowiadający się po jednej ze stron, unieważnia istniejącą różnicę, dokonuje niechlubnego aktu zdrady, który – jeśli wziąć pod uwagę samoświadomość owego wyboru – jest podwójnie paradoksalny. Okazuje się występkiem przeciwko samemu sobie, a jednocześnie bezsilnym aktem rezygnacji, skoro – wobec nierozstrzygalnej opozycji – musi ponieść klęskę:

Wybrał drugie, pogłębił autobiograficzne inklinacje, napisał śmiertelne piosenki, wiersz upodobił do osobistego zapisku i – zgodnie z logiką aktów desperackich – przegrał.

---

naszkiowanych intuicjach interpretacyjnych, dodajmy, że w wielu miejscach bardzo interesujących i prowokujących do dalszych rozważań, czego przykładem niech będzie i mój tekst. Co więcej, widzę w zaistniałych okolicznościach wcale wymierną korzyść, zawiera bowiem on także zbiór pewnych – jak się zdaje – ustalonych już przekonań interpretacyjnych, każących widzieć w pisarstwie Świetlickiego wzajemne zmaganie się pomiędzy tym, co z egzystencji a tym, co z konwencji, „między rzeczywistością i jej obrazami” (P. Śliwiński *O Świetlickim słówko*, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001 nr 3, s. 47), między językiem a „autentyczną podmiotową ekspresją” (T. Kunz *Zobaczyć poetę. O kontekstach lektury wierszy Marcina Świetlickiego*, tamże, s. 56). Podobną optykę jako pierwszy zaproponował Marian Stala, który nazwał pisarstwo Świetlickiego „poezją autentyczności”, stającą się swoistą „bio-grafią”, „re-konstrukcją” egzystencji: jej miarą pozostaje konkretne podmiotowe przeżycie, co stanowi prawdę i drogę poety. (Zob. M. Stala *Piosenka niekochanego*, w: tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Znak, Kraków 1997, s. 189-196). Wystarczyło zrobić już tylko krok, aby stwierdzić chroniczny konflikt fundujący, zdaniem kolejnych interpretatorów, poezję Świetlickiego, a który pokrótce został streszczony przez Śliwińskiego w przytoczonym akapicie.

Poza tą drobną sprzecznością, która mogłaby być – chociaż nie bez trudu – do przyjęcia<sup>4</sup>, ujawnia się jeszcze jedno, znacznie poważniejsze, załamanie w dyskursie krytycznym. Paradoksalnie bowiem, przy tak zakreślonej przestrzeni, w której ma się dokonać owego dramatycznego wyboru, on sam okazuje się niemożliwy. Decyzja, o której wspomina badacz, nie mogła zostać w rzeczywistości podjęta (!), gdyż wbrew pozorom, w ogóle nie było binarnego rozczłonkowania na przestrzeń tekstu i egzystencji, stanowiącego jej warunek konieczny. Na czym bowiem polegałoby owo dramatyczne przekroczenie: „ostateczne przekształcenie wiersza w akt egzystencjalny”? Czy byłoby zasadniczo różne od „powrotu do zajmowania się metaforą i metrum”? Oczywiście nie, wszak wszystko rozgrywa się w polu tekstowym, pomiędzy metaforami i rytmem pisma. Cóż bowiem oznaczają takie sformułowania: „pogłębienie autobiograficznych inklinacji”, „napisanie śmiertelnych piosenek” albo „upodobnienie wiersza do osobistego zapisku”? Owszem, mówią o pewnej przyjętej strategii, ale strategii wyłącznie *p i s a r s k i e j*, w obrębie której nie ma mowy o przekraczaniu granic pomiędzy egzystencją a jej obrazami, nie istnieje w ogóle taki problem, jako że mówi się z wnętrza. Z punktu widzenia tekstu, a przecież mowa tu o wierszach, absurdalnym wydaje się – i takim też jest – zupełne znoszenie różnicy pomiędzy wnętrzem i zewnątrzem, owszem, granica ta może ulegać zacieraniu jednak nigdy unicestwieniu, nawet jeżeli przyjąć, jak chcieliby niektórzy, że rzeczywistość istniejąca realnie i niezależnie od poznającego podmiotu jest wyłącznie fantazmatem myślenia fundamentalistycznego<sup>5</sup>, zawsze pozostanie zasadnicza jakościowa różnica pomiędzy strofami wiersza a za pośrednictwem przez język rzeczywistością. Dlatego też można nazwać decyzję, o której wspominał krytyk, „aktem desperackim” również i w tym sensie, tyle że jak wynika z analizy dokonanej przez tego samego interpretatora, nie miała ona miejsca, co więcej: okazała się jedynie utopią, która nigdy nie mogła zaistnieć. Jeżeli literatura może być jakimkolwiek aktem, to wyłącznie aktem mowy<sup>6</sup> i to aktem performatywnym, a więc „stwarzającym” – utrwalającym nie zaś znoszącym

<sup>4</sup> Por. chociażby nie tak dawno sformułowaną przez Edwarda Balcerzana „sprzecznościową” koncepcję literackości, wedle której sprzeczności pozostają organicznie wręcz związane z literaturą („*Sprzecznościowa*” koncepcja literackości, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, IBL, Warszawa 2002, s. 264).

<sup>5</sup> Por. S. Fish *Antyfundamentalizm, nadzieja na teorię a nauczanie kompozycji literackiej*, przeł. M. Glasenapp-Konkol, przekład przejrzał A. Szachaj, w: tegoż *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szachaj, wstęp do wyd. pol. R. Rorty, przedmowa A. Szachaj, Universitas, Kraków 2002, s. 362. Por. także S. Fish *Droga antyformalistyczną aż do końca*, przeł. A. Szachaj, tamże, s. 137-181. Na temat dwuznaczności terminów „fundamentalistyczny” oraz „antyfundamentalistyczny” por. przypis tłumacza do cytowanego eseju Fisha (s. 361-362).

<sup>6</sup> Nawiązuje tutaj oczywiście do teorii aktów mowy J.L. Austina, zreinterpretowanej już przez Richarda M. Ohmanna (*Literature as Act w: Approaches to Poetics*, ed. Seymour Chatman, Columbia University Press, New York-London 1973, s. 81-107).

źródłowe różnice pomiędzy literaturą a rzeczywistością<sup>7</sup>. Wybór nie był ani karłomorny, ani desperacki – nie było go w ogóle.

Świetlicki ma świadomość performatywnej natury języka, która wiąże się z określoną nierozstrzygalnością: z jednej strony ustanawia zasadniczą różnicę pomiędzy tekstem a egzystencją, z drugiej zaś na mocy tej samej siły performatywnej tworzy iluzję przekroczenia, przerzuca pomost pomiędzy językiem a rzeczywistością. Ma to w sobie coś ze swoistej fatamorgany: uwodzi na pustyni, przedstawiając w y m y ś l o n ą rzeczywistość, jednocześnie tak r e a l n ą, że niemalże namacalną. Uwodzi obietnicą, której nie chce i nie może spełnić. W języku poetyckim Świetlickiego aporię tę można dostrzec w metaforycznym obrazie z jednej ze „śmiertelnych piosenek”:

Umarły. Ale ten, co w ciebie,  
jest żywy. Ale ten, co śpiewa,  
jest umarły, jest żywy. Wystarczy, że szepniesz  
jego imię. Wystarczy, że ty go obrysujesz dłonią.  
Bo przecież ty.

(*Piosenka umarłego*, S, s. 63)<sup>8</sup>

Kim jest Umarły? Pytanie równie zasadne, co i właściwie nierozstrzygalne, skoro nie można nawet ustalić, czy Umarły rzeczywiście jest umarły, czy żywy. Cóż to bowiem za umarły, który „śpiewa”, „podnosi dziecko ku światłu”, „świętuje święto”, „wynosi trójnogie krzesło na śmietnik”, a nawet awanturuje się? Najporęczniejszą dałoby się go określić formułą „żywego trupa”, ale takiej oksymoronicznej struktury użył już Świetlicki, więc – trochę żeby się nie powtarzać, a trochę ze względów strategicznych – spróbuję problem naświetlić z nieco innej strony. Zamiast mówić o figurze oksymoronu, posłużę się inną – *fictio personae* (prozopopeją), o wiele bardziej źródłową w omawianym wypadku<sup>9</sup>. Co prawda, nie przybliży

<sup>7</sup> Nie możemy jednak zapominać o wewnętrznej sile figuracji, która nieustannie dąży do zamazywania różnicy pomiędzy konstatacjami a performatywami, a także w pewnym sensie analogicznej, chociaż nietożsamej, różnicy między tekstem a rzeczywistością pozatekstową, o czym dalej.

<sup>8</sup> Cyt. za: M. Świetlicki *Schizma*, Wydawnictwo Czarne, Czarne 1999 (dalej jako S z podaniem numeru strony); tenże *Czynny do odwołania*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2001 (dalej jako CdO z podaniem numeru strony).

<sup>9</sup> Różnica pomiędzy obiema figurami, mimo że zasadnicza przy rozpatrywaniu sytuacji modelowej, traci swoją ostrość w konkretnych analizach. Każda prozopopeja ma bowiem w swojej strukturze głębokiej swoiście oksymoroniczną konstrukcję: *fictio personae* „jest wprowadzeniem nieosobowych obiektów jako osób posiadających zdolność mowy i inne formy ludzkiego zachowania” (H. Lausberg *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł., wstęp i oprac. A. Gorzkowski, Homini, Bydgoszcz 2002, s. 454). Sama teza o płynności rozgraniczeń pomiędzy zakresami poszczególnych tropów i figur nie jest szczególnie odkrywczą, a kolejne jej potwierdzenie możemy odnaleźć także u Lausberga, kiedy pisze o interesującej nas figurze: „Ogólnie, personifikującą

nas to do odpowiedzi na pytanie, kim jest ów przedziwny Umarły, ale pozwala na pewną analogię tym bardziej, że podsuwa nam ten trop sam tekst. Wróćmy zatem jeszcze na chwilę do *Piosenki umarłego*:

Umarły śpiewa: „ja nie chcę umierać!”  
Zawsze się śpiewa w beznadziei i  
świeci się światło w niemożliwych miejscach,  
w ciemnościach, oko wykolach, egiptach,  
zawsze się pisze wiersze.

Czyżby więc poeta? Poeta, który umarł czy raczej poeta porównany do umarłego i co by to mogło znaczyć? A może to właśnie każdy umarły jest kimś w rodzaju poety? No i na koniec pozostaje jeszcze jedna problematyczna kwestia, czy naszego poetę traktować jako zupełnie typowy obraz, czy też raczej jako swoistą inkarnację konkretnej osoby: Marcina Świetlickiego?

Wieloznaczność, z którą mamy tutaj do czynienia, jest efektem uaktywnienia się tropologicznych przekształceń, puszczeniem w ruch kolejnych odbić bez realnej możliwości zatrzymania tego procesu wobec wiążącego się z tym ryzyka uproszczeń i fałszywych ujednoliczeń. Doskonałe świadomym podobnego uwarunkowania jest podmiot mówiący w *Piosence...*:

Wystarczy, że szepniesz  
jego imię. Wystarczy, że ty go obrysujesz dłonią.  
Bo przecież ty.<sup>10</sup>

Inaczej mówiąc, jedyną szansą na ocalenie osobowej egzystencji jest zamilknięcie, wykonanie samego gestu bez słowa, poza zakresem wpływów języka, poza jego retorycznością<sup>11</sup>. Dodajmy – gestu tyleż upragnionego, co i niemożliwego. Żeby móc obrysować coś ruchem ręki, musi istnieć wcześniejsza zgoda, co się zakreśla. Inaczej gest pozostanie pusty semantycznie, ot figurą geometryczną szybko skreśloną w powietrzu, która ulotni się, nim ostatecznie domknięty zostanie pełny obrys kształtu. Potrzebny jest więc język, nazwa, imię, aby powołać do życia, aby stworzyć nić porozumienia. Niezależnie od tego, jak delikatna to będzie nić, na trwałe złączy to, co miało być na zawsze rozdzielone, obojętnie czy imię zostanie wykrzywane, czy też ledwie wyszeptane. Powołanie nowego istnienia

metaforę oraz alegorię można, w ostatecznej analizie, objąć terminem «prozopopeja» (tamże, s. 455).

<sup>10</sup> Dotyk staje się także odczuwalnym znakiem bliskości: początkiem, treścią i końcem erotycznej erupcji; nie bez znaczenia w interesującym nas kontekście jest również jego „uzdrawiająca” moc, gdzie gest nałożenia rąk daje „nowe” życie.

<sup>11</sup> Na temat „retoryczności” por. M. Rusinek *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003. W kwestii milczenia jako komunikacyjnej sytuacji, jedynej w której podmiot niemalże utożsamia się z osobą por. W. Panas *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, w: tenże *W kręgu metody semiotycznej*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1991.



dokona się poprzez język i w języku, mocą jego figuratywnej natury, siłą prozopopei. Droga ucieczki okazuje się bezpośrednią drogą powrotu do tego, od czego się uciekało. Podobnie ma się rzecz również z osobą, którą podmiot prosi o pomoc w *Piosence*... – przez bezpośrednie zwracanie się do niej, przez wskazywanie i nazywanie jej, wprowadza się ją – jakby powiedział autor *Księgi pytań* – na karty *Księgi*, powołuje do istnienia w przestrzeni tekstu. Paradoksalnie więc można powtórzyć za jednym z zabierających głos w poemacie francuskiego poety rabinów: „Milczysz – byłem. Mówisz – jestem”<sup>12</sup>.

Zarówno Jabès, jak i Świetlicki mają świadomość tej aporii – język „uśmierca”; wprowadza w przestrzeń martwych liter i konwencji systemu, podmiotowość redukuje do zapisanej kartki papieru, odbiera jej więc to, co źródłowe – autonomiczne życie; jednocześnie powołuje do istnienia; aby jednak cokolwiek mogło zaistnieć, trzeba nadać mu nazwę, tym samym twarz musi zostać „zredukowana” do imienia, życie do pisma:

Jeśli Bóg jest, to tylko dlatego, że jest w księdze; jeśli istnieją mędrcy, prorocy i święci, jeśli istnieją uczeni i poeci, jeśli istnieje człowiek i owad, to tylko dlatego, że ich imiona są w księdze. Świat istnieje, bo istnieje księga; istnieć bowiem to wzrastać razem ze swoim imieniem.<sup>13</sup>

Chciałoby się podsumować: będąc w księdze, musisz już tam pozostać na zawsze. Raz znalazłszy się w przestrzeni tekstu, „zrodziwszy” się z języka, nie masz szans na przekroczenie jego ograniczeń; pomiędzy życiem a tekstem rozciąga się nieusuwalna przepaść, przepaść o wiele ciemniejsza niż to mogłoby się nam początkowo wydawać. Z jednej strony bowiem – powtórzmy to, o czym od początku tutaj mówimy – szczelina pomiędzy „czystą językowością” a „czystą podmiotowością” nosi znamiona nieredukowalnej, z drugiej zaś figuratywny tryb *mimesis* rozpościera przed naszymi oczami kolejne „iluzje” i fantazmaty zdające się posiadać „zaledwie” strukturę śladu, w przestrzeni właściwej sobie – strukturę równie „realną”, co imitowana rzeczywistość:

Więc nie masz twarzy. Musisz się pogodzić z tą sytuacją. To za każdym razem jest jednakowo silne. To za każdym razem jest jednakowo martwe. Urojony deszcz zamalowuje podwórze na nieco ciemniejszy odcień szarości. Jednocześnie zjawia się zjawia słońce – więc kolory, zdaje się, pozostają jednakowe. Całkiem anonimowa historia, tu nikogo nie ma, wymięta pościel z szybko znikającą płamą o kształcie ciała i otwarte okno.

(\*\*\* *Budząc się z ręką złożoną spokojnie*, S, s. 8)

<sup>12</sup> E. Jabès *Księga pytań*, s. 16.

<sup>13</sup> Tamże, s. 17.

Figurą, która ma tutaj do odegrania główną rolę, jest wspomniana już kilkakrotnie prozopopeja, ta sama, którą obserwowaliśmy w *Piosence*... Bezosobowe litery zapisane na stronie, będące „depozytariuszami” osoby, nabierają zgoła ludzkich kształtów:

Głosowi przydano usta, oko i wreszcie twarz, przy czym na taką procedurę wskazuje wyraźnie etymologia nazwy tego tropu, *prosopon poiēn*, przydawać maskę lub oblicze [*prosopon*]. Prozopopeja to trop autobiografii, dzięki któremu imię, tak jak w wierszu Milтона, staje się równie czytelne i pamiętne jak twarz.<sup>14</sup>

Literatura, tekst, a przecież właściwie chodzi tutaj o sam język, zabierają coś, czego namiastkę (czy jest to jednak najtrafniejsze określenie?) starają się później zwrócić. Zabierają twarz, aby później oddać jej miraż, zaledwie wyczuwalną poświatę, pozbawiają życia, (żeby pozostać przy metaforze Świetlickiego) jednocześnie obdarzając nim, i – co najistotniejsze – już na wieki. Tutaj właśnie napotykamy kluczową różnicę, różnicę pomiędzy życiem biologicznym a jego retorycznie ufundowanym zamiennikiem; różnicę wyrażającą się jedynie poprzez śmierć – realną bądź metaforycznie (nie)obecną w przestrzeni pisma<sup>15</sup>. Paul de Man z właściwą sobie przewrotnością zwrócił uwagę na szczególną niejednoznaczność tej opozycji:

Śmierć to przemieszczona nazwa pewnej sytuacji, w jakiej stawia nas język, przywrócenie zaś śmiertelności poprzez autobiografię (prozopopeję głosu i imienia) pozbawia twarz i kształtu dokładnie w takiej samej mierze, w jakiej je przywraca.<sup>16</sup>

Oboczność, na którą wskazuje de Man, ma charakter wyłącznie retoryczny, jednak zważywszy na to, że materią, której dotyczy, jest literatura czy szerzej język, oboczność ta pozostaje wiążąca. Przywołajmy tu jeszcze raz (to też jest swoista prozopopeja) amerykańskiego literaturoznawcę:

<sup>14</sup> P. de Man *Autobiografia jako od-twarzanie*, przekł. M.B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 117-118.

<sup>15</sup> Na śmierć, jako na moment odróżniający życie „bardziej realne” od „mniej realnego – literackiego”, zwrócił uwagę Jean-Benoît Puech (*Du vivant de l'auteur*, „Poétique” 1985 nr 63). Oczywiście Puech dokonał rozróżnienia pomiędzy stematyzowaną w dziele literackim śmiercią a faktyczną jej nieobecnością.

<sup>16</sup> P. de Man *Autobiografia*..., s. 123-124. Trzeba zauważyć, iż nie ma żadnej sprzeczności pomiędzy tym, co piszą Puech i de Man. Obaj dosyć podejrzliwie traktują możliwość jednoznacznego jakościowego rozróżnienia egzystencji „prawdziwej” od „literackiej”. To, co de Man nazywał kształtem i namacalnością świata pozatekstowego, niedostępną rzeczywistością językowej, Puech skontretyzował jako doświadczenie śmierci, absolutnie niewspółmierne w rzeczywistościach: językowej i pozajęzykowej, nadające pierwszemu doświadczeniu kształt i będące do bólu namacalne, w drugim zaś motywowane wyłącznie metaforą, umową zawieraną w akcie lektury.

Autobiografia to zatem nie gatunek czy tryb wypowiedzi, lecz pewna figura odczytywania albo rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźnie mamy do czynienia we wszystkich tekstach

Zajmując się autobiografią, zajmujemy się nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, figurą, formą i deformacją.<sup>17</sup>

Podobnie, jak sądzę, ma się też rzecz z przypisywaniem wymiaru autobiograficznego pisarstwu Świetlickiego. Kolejne głosy z sygnalizowanej na wstępie krytycznej debaty kazały widzieć poezję autora *Schizmy* jako celową realizację, być może nie zawsze uświadomioną, określonej strategii – strategii autobiograficznej<sup>18</sup>. Odczytanie takie kryje się już w formule „poezji autentyczności”, która ukierunkowała całą tę dyskusję, do czego nie będę tu wracał. Oczywiście nie da się zakwestionować faktu, iż centralnym problemem poezji Świetlickiego pozostaje zagadnienie bio-grafii. Nacisk jednak należy położyć na jej wymiar „graficzny”, przede wszystkim ze względu na przestrzeń, w której poruszać się ma nasza lektura. Nie wolno bowiem zapominać, że istotą omawianych zagadnień jest ich literackość, choć może lepiej byłoby użyć terminu „językowość”, a fakt ten bezpośrednio odsyła nas ku retorycznej naturze przekształceń językowych. Mając na uwadze powyższe, chciałbym (za de Manem) wysunąć tezę, że krytyczne teksty dotyczące poezji Świetlickiego, suponujące jakoby poeta w swojej twórczości przyjął strategię autobiograficzną, same są wynikiem przyjęcia przez ich autorów autobiograficznej strategii odczytywania tekstów literackich i jako takie są do przyjęcia, jednak pod zasadniczym warunkiem, którym jest pełne uświadomienie sobie metatekstowych założeń leżących u podstaw podobnej lektury oraz uświadomienie sobie wszystkich płynących stąd ograniczeń.

Kwestią kluczową dla przedstawianych zagadnień jest bowiem problem relacji autora do podmiotu literackiego – problem na tyle szeroko już dzisiaj przedyskutowany, że nie byłoby ani potrzebne, ani możliwe chociażby skrótowe przedstawienie kolejnych stanowisk teoretycznych. Ograniczę się wyłącznie do jednej z najnowszych propozycji, którą uważam za nader trafną.

Już na wstępie poczynię pewną deklarację stwierdzając, że twórczość Świetlickiego pozostaje głęboko osadzona w tradycji modernistycznej, pomimo wyraźnej tendencji do wykraczania poza ramy sztywno określonej „nowoczesności”. W tra-

<sup>17</sup> Tamże, s. 110-118. Na temat dwóch sposobów używania terminu biografia por. P. Lejeune *Pakt autobiograficzny (bis)*, przeł. S. Jaworski, w: tegoż *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Gajewski i in., Universitas, Kraków 2001, s. 182-185. Pierwszym byłoby to zaprezentowane przez de Mana, w którym autobiografia jest określoną figurą rozumienia, drugim (używanym przez Lejeune’a) – kiedy rozumie się ją w sposób węższy jako gatunkowy tryb organizujący daną wypowiedź.

<sup>18</sup> Byłoby to bliskie koncepcji postawy autobiograficznej sformułowanej, przez Małgorzatę Czermińską w obu jej książkach: *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987; oraz *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.

dycji, dla której równie ważne, jak „upieranie się przy podmiotowości” (Śliwiński), jest rozumienie jej jako rzeczywistości odpersonalizowanej<sup>19</sup>.

Śliwiński nie zaznacza bowiem, że kluczową dla dojrzałego modernizmu jest pozorna sprzeczność dwóch tendencji: z jednej strony kierowania się ku wnętrzu jednostki i celebracji tego, co subiektywne, z drugiej zaś – dążenia do rozkładu podmiotu poprzez zwrócenie się ku językowi<sup>20</sup>. Świetlicki jest modernistyczny, ale właśnie w owym rozbięciu, rozdarciu na dwa pragnienia, obecności i nieobecności, „ja” i „nie-ja”. Brak jest w tej poezji opowiedzenia się po którejkolwiek ze stron, byłoby to bowiem równoznaczne z wyrzeczeniem się jakiejś części samego siebie i swoich pragnień. Poezję Świetlickiego funduje gest spojrzenia ku wnętrzu, jednak – jak przystało na „prawdziwy” modernizm – nie odnajduje się tam ani jedności, ani harmonii, pozostaje dojmujące poczucie nie-obecności i zapośredniczenia poprzez język. W tym aspekcie jest więc to poezja modernistyczna, ale nie można jej wyczerpać takim przyporządkowaniem – rzecz jest o wiele bardziej skomplikowana.

Nycz nakreślił także „nowocześniejszy” model obecności osoby we współczesnej literaturze, model, którego nie da się zamknąć w ramach dopiero co opisywanej modernistycznej sytuacji:

Wydaje się wszakże, że w tego rodzaju tendencji chodzi o gruntowniejszą krytykę relacji literatura–rzeczywistość; relacji, która nie daje się pojąć w kategoriach opozycji, alternatywy czy oboczności autonomicznych dziedzin. Za sprawą wkroczenia osoby do tekstu granica zostaje przelamana i zatarta. Literatura zaś na nowo się uprawomocnia, włączając się w porządek (i nieporządek) życia jako – uprawniona, a może nawet uprzywilejowana – forma jego narracyjnego rozumienia, dramatycznego rozwinięcia czy lirycznego wypowiedzenia.<sup>21</sup>

Pozwolę sobie na jeszcze jeden obszerny cytat z tego zawierającego tak wiele cennych rozpoznań tekstu, będącego chyba dzisiaj najcelniejszą próbą opisaną „na nowo” relacji podmiotowych w literaturze:

Dawni autorzy musieli być na zewnątrz relacjonowanych zdarzeń, aby móc je opowiedzieć (od początku do końca). Nowocześni nie mogli opowiadać w tym znaczeniu (tzn. spójnie i w sposób uporządkowany), gdyż odkryli, że znajdują się wewnątrz opowiadanej

<sup>19</sup> Zob. R. Nycz *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: tegoż *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 53. Por. zwłaszcza H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*, przekł. i wstęp E. Feliksiak, PIW, Warszawa 1978; O. y Gasset *Dehumanizacja sztuki*, w: tegoż *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Czytelnik, Warszawa 1980; z nowszych tekstów por. H. Meschonnic *Modernity Modernity*, „New Literary History” 1992 nr 2, s. 401-430.

<sup>20</sup> Por. Ch. Taylor *Epifanie modernizmu*, przeł. L. Sommer, w: tegoż *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., oprac. naukowe T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, PWN, Warszawa 2001, s. 837-909.

<sup>21</sup> R. Nycz *Osoba...*, s. 67.

historii. Dzisiejsi opowiadacze „muszą być w środku tego, o czym opowiadają” – aby móc opowiadać. [...] Autor przedstawia coś, jednocześnie przedstawiając siebie i swoje przedstawienie; jest częścią świata, który opisuje i, w pewnym sensie, tekstu, w którym się wypowiada.

[...]

Literackie ślady osobowej obecności przestają być, z tego punktu widzenia, jedynie wstecz prowadzącymi wieloznacznymi tropami-wskaźnikami – czy niedoskonałym odbiciem – źródłowych zachowań, decyzji czy postaw, zachodzących jakoby w pozatekstowej i pozaznakowej rzeczywistości empirycznej. Stają się natomiast – często jedynym dostępnym – zapisem tropicznym (w retorycznym tym razem znaczeniu) procesu formowania się oraz samego sposobu istnienia podmiotowości.<sup>22</sup>

Podmiotowość rozumiana byłaby więc w sensie retorycznym jako trop, którego naturę (za Genettem) oddałbym jako obraz niedających się zatrzymać wirujących drzwi obrotowych<sup>23</sup>. Mówiłbym zatem nie o obrazie autora w dziele literackim, ale jego figurze, inaczej rzecz ujmując: nie o *mimesis*, lecz o prozopopei (pamiętając wszak o niemożliwości radykalnego oddzielenia obu trybów figuratywności). Pojęcie figury autora w tekście rozumiem zaś za Nyczem, który zaproponował kilka „metatropów” jako heurystycznych wzorców przejawiania się osoby w tekście literackim<sup>24</sup>. Spośród różnych koncepcji podmiotowości ta, którą moż-

<sup>22</sup> Tamże, s. 68-69, 86-87.

<sup>23</sup> Zob. P. de Man *Autobiografia...*, s. 108-111.

<sup>24</sup> R. Nycz *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia, w: tegoż Język modernizmu. Prologomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002. Trzeba również wspomnieć o odmiennej koncepcji sformułowanej przez Maurice’a Couturiera w jego książce *La figure de l’auteur* (Seuil, Paris 1995). Francuski badacz posługuje się tą samą kategorią, jednak w nieco innym znaczeniu. Rozumie on figurę autora jako obraz autora zrekonstruowany podczas lektury, przejawiający się w osobie podmiotu wyrażającego w tekście (s. 20-22). Couturier widzi akt lektury jako akt komunikacji pomiędzy dwoma podmiotami (autorem i czytelnikiem), co jednak nie prowadzi do wyrzucenia ich poza tekst, lecz wręcz odwrotnie – na powrót ich tam „wprowadza”. Autor „rozszewnia” w tekście za pośrednictwem kolejnych „aktantów” (analizy Couturiera opierają się wyłącznie na materiale prozatorskim, choć – trzeba przyznać – bardzo szerokim) swoje myśli, rzeczą zaś czytelnika jest w akcie lektury śledzić je oraz – czy to pozytywnie, czy też negatywnie – weryfikować i składać w całość, czyli rekonstruować figurę autora (s. 22). Couturier rozumie literaturę jako kontakt pomiędzy nadawcą (autorem) a odbiorcą (czytelnikiem) realizowany wyłącznie poprzez tekst, kontakt dający się uchwycić jedynie w przestrzeni tekstowej, stąd słuszne jest przyjęcie terminu „figury autora”. Już tylko dla porządku zwrócę uwagę na jeszcze jedną ciekawą koncepcję rozumienia komunikacji literackiej jako efektu współpracy pomiędzy czytelnikiem a narratorem, sformułowaną przez dwoje kanadyjskich badaczy, Petera Dixona i Marisę Bortolussi (*Literary communication: Effects of reader-narrator cooperation*, „Poetics” 1996 nr 23).

na rozpoznać w pisarstwie Świetlickiego, sytuuje się w „horyzontalnym modelu sylleptycznym”<sup>25</sup>. Modelem, który Nycz scharakteryzował w następujący sposób:

W odniesieniu do koncepcji podmiotowości oznaczałoby to, że – w tym wypadku – relacji podmiotowej nie tworzy związek „ja” wypowiedzenia z nieuchwytnym „ja” wypowiedzianym, czy „ja” powierzchniowego z ukrytym „ja” głębokim, lecz interferencja dwóch równie „obecnych” podmiotów wypowiedzi.

Rzecz by tedy można, iż podmiot sylleptyczny jest nie tyle językowo zastępowany, tropologicznie reprezentowany w tekście, co raczej *f i g u r a l i z o w a n y* – to znaczy figuruje w nim, poddaje się procesom figuracji i dysfiguracji, i w końcu staje się figurą: indywiduum o niepowtarzalnym kształcie.<sup>26</sup>

Tyle teoria. Jednak co ta nieco odmieniona optyka wnosi nowego do obrazu pisarstwa Marcina Świetlickiego? Zarówno wiele, jak i niewiele; nie odmienia radykalnie, lecz jedynie reorganizuje obszar zainteresowań badawczych i czytelnicy. Przede wszystkim uświadamia z całą dobitnością, że widzenie w podmiocie wierszy samego autora, jakkolwiek pod pewnymi założeniami jest możliwe do przyjęcia, to jednak wyłącznie jako wytwór konkretnej koncepcji odczytania, nie zaś jako bezwzględna konieczność. Innymi słowy, „autentyczność” poezji Świetlickiego i cała wynikająca z tego problematyka są wyłącznie pewnym, jednym z kilku możliwych trybów lekturowych, wcale nie uprzywilejowanym. Jak napomina autor jednego z haseł do współczesnego kompendium wiedzy o literaturze:

Autorski podmiot nie jest faktem modernistycznej egzystencji, lecz tylko efektem dyskursywnych praktyk konstytuujących podmiotowość. Podobnie jak wszystkie inne efekty dyskursów, podmiot autorski zależy od krytycznego metatekstu oświetlającego go poprzez operacyjne reguły swoich praktyk.<sup>27</sup>

Z tego punktu widzenia zupełnie inny jest status rozpoznania kolejnych, mówiących często zupełnie odmiennymi głosami krytyków, iż naczelnym problemem tej poezji jest akcentowanie bądź zacieranie, ustanawianie lub przekraczanie, przeciwstawianie się albo uleganie różnicy pomiędzy egzystencją a konwencją (językiem), rzeczywistością a jej obrazami. Wybór pomiędzy nimi nie byłby w ogóle możliwy właśnie ze względu na tropiczny charakter „bytności” autora w tekście; ze względu na współkonstituowanie przez język jego podmiotowości w dziele literackim. Innymi słowy, gdyby nie tekst, autor nie byłby taki, jaki jest – tutaj tkwi cała istota tego, co należy rozumieć przez rzeczywistość nazywaną przeze mnie (za Nyczem) „figurą autora”.

<sup>25</sup> R. Nycz *Tropy „ja”...*, s. 108-115.

<sup>26</sup> Tamże, s. 116-117.

<sup>27</sup> D.E. Pease *Author*, w: *Critical Terms for Literary Study*, ed. by F. Lentricchia and T. McLaughlin, The University of Chicago Press 1995, s. 116 (tłum. własne).

## Kazimierz NOWOSIELSKI

### Kaprys wolności, wolność dla kaprysu (o jednym wierszu Jarostawa Iwaszkiewicza)

#### Ogrodniczki

Panienecki, mieszczaneczki, polewają ogródeczki,  
Posypują żółtym piaskiem drobne, kręte, wąskie steczki.

Paniczyki (och, okrzyki!), cynie, fuksje i goździki,  
Rezedowe wonne grządki, pieski, kotki i króliki.

Zakasawszy swe spódniczki, z falbankami perkaliczki,  
Panienecki – mieszczaneczki, panienecki – ogrodniczki.

\*

Za sztachetą ktoś karetą przybył. Czarne stoją konie,  
Stoi rycerz czarny, w masce, w czarnym płaszczu, z kosą w dłoni.<sup>1</sup>

Niezwykajny układ dźwięków, linia melodyczna tego wiersza zdaje się podobać ścieżce („steczce”) w rokokowym ogrodzie. Bywamy zachwyceni, gdy spoglądamy z oddali, subtelnościami arabeskowego ładu takiej dróżki, lecz gdy wstąpimy na nią – zaskakuje przemyślnie zaaranżowanymi tajemnicami. Zapropionowany tam układ „steczek” bawi, cieszy oko i inne zmysły, i jakby w ramach reguł starannie obmyślanej zabawy – trochę zatrwaja jednocześnie. I w *Ogrodnickach* także,

w obrębie założonej formy, podstawowe wierszotwórcze struktury jawią się jako w zasadzie dość czytelne: to oktostych ze stałą ilością sylab w wersie, wersy ułożone w dystychy zakończone parami gramatycznych rymów; jakby na wejście, dla zachęty: rzadki w polskim wierszu, wyszukany czterostopowiec peoniczny trzeci, aż do ostatniej zwrotki otwierający każdą przedśredniówkową część linijki, po cezurze zaś przeplatany trocheicznym metrum.

Rzec by można: logaedyczny wiersz dla smakoszy, dla koneserów dźwiękowych subtelności, utwór do nieśpiesznego delectowania się walorami spożytkowywanych głosek. Oto już na początku, w pierwszej wersowej odślonie w zaledwie czterech wyrazach ton im nadająca samogłoska lekkiego znudzenia (prawdziwemu koneserowi nie wypada się śpieszyć!) – dźwięk „e” (sześć razy występujący, w tym aż trzykrotnie pod akcentem!); wysokie „i” tylko w funkcji zmiękczonej; spółgłoski płynne, półotwarte (ń, n, m’)

poprzedzone – jakby otwarciem furtki – inicjalnym, zwarto-wybuchowym „p”. Do tego seria zdrobnień („Panienecki, mieszczaneczki”, „ogródeczki”) sugerujących, że przecież nie o coś poważnego tu chodzi, ale o zabawę, o dające uciechę zgromadzonym gościom imitowanie powagi w rzeczywistości utrudniających, ogrodniczych czynności; wszak któż by tak naprawdę zabierał się za „polewanie” (nie zaś, jak nakazywałyby wymogi ogrodniczego fachu, podlewanie!) grządek ubrany w „spódniczki”, „z falbankami perkaliczki”, skoro elementarna znajomość rzeczy nakazuje na tę okoliczność przyodziewać się w strój maksymalnie prosty, bez jakichkolwiek fałd, zagłębień, wypustek...

Czyżby w prezentowanych tu czynnościach chodziło tylko i wyłącznie o ich czysto estetyczny walor? O podkreślenie dystansu, który dzieli trudną realność pracującego człowieka od rzeczywistości wykoncypowanej, skonwencjonalizowanej, sztucznej, tworzonej w oparciu o zastane formy i zarazem przez artystę stwarzanej tu i teraz, na naszych oczach? Wszak chyba z tego ostatniego porządku, z porządku aktualnie aranżowanego sztuki biorą się eksklamacyjne dyspozycje w trzecim wersie, coś jakby didaskalia, polecenia wtrącane w tok reżyserowanych zdarzeń, owe: „och, okrzyki!”? A może... dotyczą one poetyki odbioru, poetyki, w której reguły – jak w dzisiejszej „operze mydlanej” – wpisano zapis możliwych reakcji rozbawionej publiczności? Mnożymy pytania, gdyż mimo założonej prostoty tej artystycznej wypowiedzi, tyle w niej jednocześnie intrygujących zagadek i niedopowiedzeń. Skąd mieszczaneczki? Kim są i po co paniczyki w ogródkach? Co oni tu robią – w tym teatrzyku ogrodowym? W nieco oleodrukowej scenerii wymyślnego życia?

Owa gra w niedopowiedzenia, zabawa w staranie wkomponowane w tok wypowiedzi zagadki, zdaje się wpisana zarówno w reguły prezentowanego scenariusza wydarzeń, jak i w jego składniową oraz dźwiękową formę. Zwróćmy uwagę, iż wiersz otwierają czytelne w swej konstrukcji dwa pojedyncze, pokrywające się z długością wersu zdania, z których drugie wypełnione zostało niezwykajnymi jak na polski obyczaj językowy multiplikacjami przydawkowych dookreśleń („żółtym”, „drobne, kręte, wąskie”), natomiast trzeci i czwarty wers to elipsy, o których styli-



stycznym oraz semantycznym kształcie przesądza aż do przesady wyeksponowana (dla stylistycznego konceptu?), aż do zatarcia czytelności komunikatu, wyliczanka rzeczy. Po niej następna niespodzianka – imiesłowowe zdanie, któremu najwyraźniej brakuje... dookreślającego je członu: „Zakasawszy swe spódniczki [...] Panienczki” – co zrobiły? Zakasały je – w jakim celu? Czyżby swych bucików nie chciały pobrudzić nawet żółtym piaskiem? A może to element prowadzonego z paniczykami flirtu, jakiejś delikatnie aranżowanej gry erotycznej? Nie wiemy. (I do owego „nie wiemy” jeszcze nie raz przyjdzie tu się przyznawać).

Dziejące się wewnątrz ogródka zdarzenia kompozycyjną klamrą, którą można by porównać do rampy wyznaczającej ruch figurek w pudełkowym teatryku, zamyka wers, który swym rytmem i składniową konstrukcją imituje linijkę inicjującą tekst: „Panienczki – mieszczańeczki, panienczki – ogrodniczki”. Wszystko tu więc zdaje się pod kontrolą, gdyż odgradzone od nieobliczalnej pozaogrodkowej rzeczywistości fasadą przemyślnie wznoszonej językowej konstrukcji wiersza oraz na planie treści: formami starannie wyreżyserowanych ludzkich zachowań, zamknięte w konwencji niczym porcelanową pasterka i pastuszek za szybą serwantki w babcinym saloniku lub jak chłopska chatka z wierzbą oraz śniegiem w szklanej kuli, którąśmy jako dzieci ogrzewali i pieścili w dłoniach. Ludzkie figurki naśladują tu życie, natura zaś przekracza swą naturalność i staje się jednym z wielu obrazów kultury; wszak jeśli w wierszu mówi się o kwiatkach, to nie o dzikich, polnych albo łąkowych roślinach, lecz o wyhodowanych w oranżeriach cyniach i fuksjach, a zwierzęta biegające po steczkach wysypanych żółtym (dla estetycznego efektu!) piaskiem jakby dopiero co opuściły mieszczańskie pokoje: to „kotki, piesiki i króliki” – cacka, „bawitka” – jak mówiła moja matka-chłopka – a więc rzeczy służące płoczej rozrywce, istoty niezwiązane z naturalnym planem stworzenia, w pewnym sensie, na drodze genetycznych kombinacji, wykreowane przez człowieka.

A jednak... jakby w obrębie tego samego wymyślnego i wymyślnego, idyllicznego świata, którego sztuczność uwydatnia i dodatkowo – przez pewną nienaturalność międzywyrazowych zależności – wzmacnia otwierająca przedostatnią linijkę synekdocha („za sztachetą” zamiast: z za sztachet), pojawia się „ktoś” poniekąd obcy dotąd przedstawianej rzeczywistości. Jego inność wiąże się z zaburzeniem dotychczasowego porządku wypowiedzi; ulega zachwianiu do tego momentu konsekwentnie przestrzegany ład intonacyjny wiersza (teraz możemy zawiesić głos po 6 lub po 8 zgłosce), prawie że znikają tak charakterystyczne dla poprzednich wersów wewnętrzne rymy, wygłosowe współbrzmienia stają się niedokładne („konie” / „dłoni”); o melodyce wersów zaczyna decydować niska głoska „a” oraz sonorne, szczelinowe spółgłoski: č, š, r; nagle nika profilujące leksykalną warstwę wiersza zdrobnienia, czasowniki, natomiast – w przeciwieństwie do swych poprzednich form – zaczynają oznaczać bezruch (w dwu ostatnich wersach najważniejszą czynnością jest... stanie: „Czarne stoją konie, / Stoi rycerz czarny”); następuje radykalne w swym wyrazie przejście od barw jaskrawych („cynie, fuksje i goździki”, a więc żółć, czerwień...) do czerni. A to wszystko niby za poruszeniem

tej samej reżyserskiej ręki. Oto na pierwszy plan zaaranżowanych zdarzeń wysuwa się ktoś jakby z nieco innej opowieści, z jakiejś legendy albo opery może?

Subtelny zabieg niby filmowego przybliżenia ukonkretnia tę początkowo nieokreśloną postać: to rycerz, ale i... nierycerz. Bo od kiedyż to rycerze w zbroi przybierają karetą (przynajmniej, nieco groteskowy to obrazek, trochę w stylu mieszczańskich polewających ogródeczki), „w masce, w czarnym płaszczu, z kosą w dłoni”? (Czyżby to jego postać dostrzegli wcześniej wykrzykujący „och” paniczyki? Oto jeszcze jedna z intrygujących zagadek tego wiersza). I od kiedy to, w jakiej opowieści atrybutem rycerza... kosa? Wszak to chyba śmierć przebrana za rycerza, a więc wcielona w postać skądinąd tak fascynującą, tak atrakcyjną dla wszystkich znudzonych prawdziwym życiem i panienek tęskniących za wyczytanymi w romansach przygodami? Moglibyśmy zapytać: gdzie się tu więc podziela twa groza, o śmierci? Gdzie twój wzbudzący przerażenie wygląd? Jeśli już przyjdzie nam się udawać w zaświaty, toż czy nie lepiej wjeżdżać tam karetą, niżli być wleczonym przez odrażającego kościotrupa? Czyżby w pewnego typu świecie nawet śmierć mogła być piękna? I jakby nie do końca na serio? Tak – zdaje się mówić poeta – jest taki świat, gdzie i to możliwe: to rzeczywistość sztuki, obszar wyłączony z realnego życia, daleki od sporów – czym dobro, czym zło – wykwaterowany z porządku natury, gdzie nawet śmierć, jeśli chcemy, może być rodzaju męskiego; tylko tutaj – zależna od kaprysu artysty – ona jawić się nam może jako jeszcze jedna z jakości przedstawianego piękna<sup>2</sup>.

Tego ostatniego nie dotyczy ani historia (bo gdzie tu ona?), ani realna przestrzeń (pod jaką geograficzną szerokością owe ogródeczki?) – gdyż piękno w tym wierszu jest wolne wolnością arbitralnie przez artystę ustanawianej formy. W tej koncepcji sztuki dla realnego doświadczenia dziejów, historii, która tak przecież wiele znaczy dla polskiego słowa oraz polskiego losu, nie przewidziano żadnej liczącej się roli. Życie artystyczne, powiada Iwaszkiewicz u początków wolnej II Rzeczypospolitej, odtąd powinno się bez niej – historii – obyć, najważniejszym zaś kryterium wolności człowieka (a najwyższą sublimacją człowieczeństwa jest tu dlań artysta) niechże teraz się stanie: wolność dla piękna! Ono tu ma starczyć za wszystko: za historię, za prawdę indywidualnego i wspólnotowego losu.

W wydawanych po *Oktostychach* tomach Iwaszkiewicz w dość znaczący sposób zrewiduje tę postawę, ale tu, w swym debiutanckim zbiorze, nie bez konsekwencji

<sup>2</sup> „Zarysowana w *Oktostychach* sylwetka psychiczna to esteta-egotyk, wyrafinowany, skomplikowany, jak gdyby – nienaturalny. Bo też i przedmiot ich to nie natura – lecz sztuka. A jeśli natura – to jak najbardziej sztuczna. Przyroda – ukształtowana przez człowieka, ukształtowana wyłącznie dla jego przyjemności. Jeśli kwiaty, to na grzędach, w urnach lub bukietach; jeśli rośliny, to w kompleksach wirydarzy, ogrodów lub jako ozdoba architektury; jeśli woda, to w cysternach, basenie lub stawie [...] Zdumiewający na tle dziejów polskiej poezji pomysł tomu wierszy, w których – przede wszystkim – chodzi o piękno i wdzięk” (J. Kwiatkowski *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 45 i 46).



## Interpretacje

jednakże dla tego, co będzie czynił dalej, opowie się za pięknem wyzwolonym spod jakichkolwiek egzystencjalnych przymusów i konieczności; na razie chodzi o to, aby ono było samowystarczalne i znaczyło tyle, ile dla koneserów wysmakowanych form znaczy świadomość jego sztuczności. A życie w nim i dla niego? Ono dla artysty o tyle godne uwagi, o ile odnajduje swe upodobanie w grze, w maskach, w przebraniu; o ile daje się zrymować z subtelnościami przyjętej estetyki.

A więc piękno ufryzowane, sztuczne, wymyślne i wymyślone? Trochę jak w *Ogrodnickach*, oleodrukowe, kiczowate nawet? A dlaczegoż by nie?! – odpowiada wczesny Iwaszkiewicz. Ale czy tylko wczesny? Wydaje się, że fascynacja tego typu pięknem, a nawet w pewnym sensie takiegoż piękna pożądanie, w przyszłych dziełach autora *Pasji błędmierskich* bynajmniej nie wygasa zupełnie. Odnajdujemy je czasami w najmniej oczekiwanych miejscach jego twórczości i życia. Właściwie, jeśli dobrze rzecz zważyć, ciągle chodziło mu o taki rodzaj sztuki, w której także ciemna rzeczywistość spraw ostatecznych – przynajmniej w niektórych aspektach – może od nas zależeć. Natura poddana kulturze, ulega tam zachciankom wyrafinowanej wyobraźni oraz wrażliwości artysty, któremu wolno więcej – i więcej niżli innym śmiertelnikom się należy nie tylko od natury samego życia, ale i od bogów nawet, i od moralności... A śmierć – dlaczegoż by w końcu przyjść nie miała, choćby wystrojona w mundur zasłużonego górnika PRL?

## Ewa GŁĘBICKA

Maria i Marian Dąbrowscy wśród wolnomularzy  
w latach 1909-1925  
(w świetle ich korespondencji)<sup>1</sup>

Wiele czynników, takich jak dyscyplina wewnątrzorganizacyjna i konspiracyjność wolnomularstwa, ale przede wszystkim wydarzenia historyczne, w tym II wojna światowa, spowodowały, że zbiory dokumentów masońskich w Polsce są niekompletne, a relacje uczestników i świadków wydarzeń często nieprecyzyjne lub wręcz bałamutne. Ludwik Hass zwracał uwagę na fakt, że z wielu powodów dzieje „sztuki królewskiej [...] obrosły grubą warstwą mitów oraz świadomych i nieświadomych przekłamań, nie mówiąc już o fałszach, nieraz opartych na sfigowanej dokumentacji”<sup>2</sup>.

Wieloletnie i bliskie kontakty Marii Dąbrowskiej ze środowiskiem wolnomularzy sprawiły, iż także wokół jej osoby nagromadziło się sporo nieporozumień, spowodowanych sformułowanym niekiedy pytaniem o przynależność pisarki do masonerii. Korespondencja Dąbrowskiej z mężem, pochodząca z lat 1909-1925, rzuca nieco światła na początki i rodzaj kontaktów tych dwojga ze środowiskiem wolnomularskim.

W przemówieniu wygłoszonym nad grobem Mariana Dąbrowskiego Mieczysław Michałowicz mówił:

Byłeś, Bracie Marianie, nie tylko rycerzem starym – jeżeli o lata służby rycerskiej chodzi – lecz rycerzem w najpiękniejszym tego słowa znaczeniu. [...] Pamiętasz te wieczory wspól-

<sup>1</sup> *Ich noce i dnie. Korespondencja Marii i Mariana Dąbrowskich. 1909-1925*, wstęp i oprac. E. Głębicka, Wawszawa, Iskry 2005.

<sup>2</sup> L. Hass *Wolnomularze polscy w kraju i na świecie 1821-1999. Słownik biograficzny*, Warszawa, Rytm 1999, s. 5.

nie spędzone, gdzieś śnił o „rycerzach świątyni”, co w czasach najzarliwszych walk religijnych odważyli się głosić, że wszyscy ludzie są braćmi i dziećmi jednego Boga.<sup>3</sup>

Po śmierci Marii Dąbrowskiej Zbigniew Grabowski pisał na łamach londyńskich *Kontynentów*:

Nie jest żadną tajemnicą, że przez długie lata związana była z polskimi kołami masonerii, które na pewno skupiały w sobie więcej światłej myśli polskiej niż to się powszechnie przypuszcza. Dzisiaj w momencie kiedy wypowiada się rozmaite tanie banały i stara się stworzyć swoistą legendę o „Pani Marii”, należy otwarcie podkreślić ten moment na pewno nieobojętny.<sup>4</sup>

Kontakty te pisarka zawdzięczała najpierw Marianowi Dąbrowskiemu, potem Stanisławowi Stempowskiemu. Warto zwrócić uwagę, że Dąbrowska znakomicie orientowała się w zagadnieniach masonerii. Dla badacza tych spraw, Leona Chajna, jej informacje czy oceny były w wielu wypadkach rozstrzygające.<sup>5</sup>

Maria Szumska i Marian Dąbrowski poznali się w Brukseli, gdzie studiowali od 1909 roku i wkrótce znajomość ta przekształciła się w gorącą miłość, która w 1911 roku została formalnie zalegalizowana ślubem, zawartym w kościele ewangelickim. Dąbrowski miał już za sobą działalność PPS-owską w Rosji, gdzie kończył gimnazjum rosyjskie (po karnym wydaleniu go ze szkół w Radomiu) a także działalność w Oddziałach Bojowych PPS, założonych w Warszawie przez Walerego Sławka. Był w tym czasie aktywnym działaczem PPS-Frakcja Rewolucyjna, uczestniczył jako delegat w dwóch międzynarodowych zjazdach socjalistów, stale kontaktował się z Wydziałem Zagranicznym PPS, współpracował z Polskim Towarzystwem Emigracyjnym. W kolonii polskich studentów w Brukseli założył komórkę PPS, do której należały osoby z bliskiego kręgu Dąbrowskich: przyszły pisarz, debiutujący w 1911 pod pseudonimem Kaden-Juliusz Bandrowski, Medard i Maria Downarowiczowie<sup>6</sup> oraz osoby o pseudonimach partyjnych Edmund i Krawczyk (Eugeniusz Medyński, Erazm Samotyha?). Dąbrowski, który używał wówczas pseudonimów Maniusz oraz Edward, był liderem tej komórki partyjnej.

<sup>3</sup> Cyt. wg T. Drewnowski *Triumf i katastrofa*, „Literatura” 1977 nr 48, s. 4; przedr. w: L. Chajn *Polskie wolnomularstwo 1920-1938*, Warszawa 1984, s. 88.

<sup>4</sup> Z. Grabowski *Maria Dąbrowska*, „Kontynenty”, Londyn 1965 nr 79/80, s. 1.

<sup>5</sup> Por. monografię tegoż *Polskie wolnomularstwo 1920-1938*, Warszawa 1984.

<sup>6</sup> Medard Downarowicz (1878-1934) działacz niepodległościowy i polityczny, bliski współpracownik J. Piłsudskiego, minister, wiceprezydent Warszawy, wolnomularz. Od 1904 należał do PPS, w 1905 był współorganizatorem Oddziałów Spiskowo-Bojowych PPS w Warszawie, organizujących akcje terrorystyczne; razem z Dąbrowskim należał do grupy bojowców, którzy próbowali uwolnić schwytanego przez policję carską Stefana Okrzeję. Aresztowany w 1905 i skazany na katorgę, skąd pod koniec 1907 zbiegł dzięki pomocy brata Kazimierza i późniejszej żony, Marii Kobyleckiej. Od 1908 przebywał w Brukseli, gdzie studiował w *École de Commerce* (Instytut Solvay’a), uzyskując dyplom inżyniera handlowego.

Dąbrowski, a także jego bliscy przyjaciele: Kaden-Bandrowski, Downarowicz, Medyński i Samotyha związani byli nie tylko z PPS, ale też z ruchem „Filarecji” oraz ze strukturami Związku Strzeleckiego w Belgii. Jednocześnie byli to stwierdzeni (Dąbrowski, Medyński) lub wielce prawdopodobni członkowie brukselskiej Łoży Templariuszy Dobrych. W przyszłości wszyscy oni – poza Medyńskim – zostaną w wyzwolonej Polsce członkami masonerii.

Od 1910 w listach Szumskiej i Dąbrowskiego pojawiają się określenia „ty – stolarz” (Marian o Marii), „ty – ogrodnik” (Maria o Marianie), Hela-ogrodniczka (prawdopodobnie o Helenie Borowskiej). Pojawia się też tajemniczo brzmiące zdanie: „Mówią nam: *Miecz, księga i harfa*, czy na wywrót harfa. Księga milczy – a często wszystko to jedno” (23 III 1911).

Są to pierwsze w korespondencji Dąbrowskich sygnały świadczące o zainteresowaniu problematyką wolnomularską.

Okolo 1909 roku Dąbrowscy dołączyli do kręgu osób skupionych wokół przebywającego w Brukseli od roku 1908 Edwarda Abramowskiego, duchowego przywódcy studiującej tam młodzieży polskiej. To od Abramowskiego przejęli najpierw zainteresowanie twórczością Camile’a Lemonniera, a potem – zgodnie z jego koncepcją „Kółek etyków” i „związków braterskich” – utworzyli Stowarzyszenie Polskie im. Joachima Lelewela. Wprawdzie Wojciech Giełżyński uważał, że „nie wiadomo nic konkretnego o brukselskich działaniach Abramowskiego w masonerii”<sup>7</sup>, jednak sama Dąbrowska – jako świadek wydarzeń – pisała, że w latach 1907-1912 „aczkolwiek zajęty prawie wyłącznie psychologią, Abramowski nie przestał szukać takich ugrupowań ludzkich, które pracują nad wychowaniem lepszego, wyższego typu człowieka. Tak poszukując wszedł w łączność z organizacjami Powszechnego Wolnomularstwa, Teozofów i Dobrych Templariuszy”<sup>8</sup>.

Stowarzyszenie Polskie im. Joachima Lelewela powstało na fali ruchu „Filarecji” z inicjatywy Dąbrowskiego. Do grupy założycielskiej należeli m.in.: Medyński, Downarowicz i Kaden-Bandrowski, następnie przystąpili do niego także Maria Szumska, Romana Lewińska (późniejsza żona Kadena), Zofia i Juliusz Poniatowscy<sup>9</sup>, Aniela z Miłkowskich i Erazm Samotyhowie<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> W. Giełżyński *Edward Abramowski zwiastun „Solidarności”*. Londyn 1986 s. 106.

<sup>8</sup> M. Dąbrowska *Życie i dzieło Edwarda Abramowskiego*, Warszawa 1925, s. 9.

<sup>9</sup> Juliusz Poniatowski (1886-1975) ekonomista, działacz PSL „Wyzwolenie”, w 1919-27 poseł na sejm (1922-27 wicemarszałek), w 1934-39 minister rolnictwa.

<sup>10</sup> Erazm Samotyha (1886-1963), pedagog, działacz kultury, wolnomularz. Był jednym z organizatorów strajku szkolnego w Warszawie, po czym wyjechał do Brukseli, gdzie studiował na Wolnym Uniwersytecie. Po wybuchu I wojny światowej powrócił do Warszawy i pracował jako nauczyciel. Aniela (Nela) Samotyhowa z d. Miłkowska 1° voto Jełowicka (1876-1966), nauczycielka, popularyzatorka sztuki, działaczka społeczna. Studiowała przyrodę na uniwersytecie w Genewie. Wyszła za mąż za Zdzisława Jełowickiego, jednak małżeństwo to nie było udane i trwało krótko. W 1907 wyjechała do Brukseli, gdzie kontynuowała studia na Kursach Historii

## O zadaniach Stowarzyszenia Dąbrowska pisała:

Nasz statut był krótki i męski. Kazał nam on surowo, ciągle, nie mrużąc oczu pracować nad podniesieniem polskości i polszczyzny w każdej dziedzinie życia. Tak, aby z każdej polskość wybuchnęła siłą twórczą, domagającą się wszystkich praw. Ktoś nazwał ten statut zakonnym. – A jednak był on wesoły, pełny swobody, entuzjazmu, jak my wszyscy. Rzecz w tym, że przewidywał jedną rzecz, która Polaka zawsze straszy. Oto, chcieliśmy, poczynając od siebie, stworzyć w Polsce poczucie odpowiedzialności i powołać na nowo chęć chodzenia drogami najsilniejszego oporu.

Natomiast system pracy w Stowarzyszeniu pisarka charakteryzowała następująco:

Zabieraliśmy się do roboty po belgijsku. Postanowiliśmy uczyć się tego wszystkiego, co nam w Polsce będzie do owej roboty potrzebne. Badaliśmy urządzenia Belgów polityczne i społeczne, uczyliśmy się cnót tego narodu, który tak niedawno zdobył niepodległość. Przrzekliśmy sobie za powrotem do kraju poznać go cały, nauczyć się jego potrzeb i warunków, wejść w sam środek jego życia, każdy rodzaj pracy przeniknąć potrzebą niepodległości – wykazać, że niepodległość musi być na przedłużeniu każdego naszego przedsięwzięcia, jeśli nie chcemy, żeby ono się załamało.<sup>11</sup>

Uważa się dość powszechnie, że Stowarzyszenie miało charakter paramasoński. Prawdą jest, że spośród jego członków do wolnomularstwa wkrótce zostali inicjowani: Dąbrowski, Downarowicz, Kaden-Bandrowski i Samotyha<sup>12</sup>.

Warto zwrócić uwagę nie tylko na elitarność Stowarzyszenia, ale też na specyficzne więzy wewnątrzgrupowe; część jego członków nie tylko przez następne kilkadziesiąt lat pozostawała w bliskich związkach przyjacielskich, ale też od początku trzymała się i działała razem. Gdy w 1912 roku, już po wyjeździe Dąbrowskich i Kadena-Bandrowskiego z Belgii, powstał projekt zorganizowania sekcji polskiej przy planowanym Muzeum Międzynarodowym w Brukseli pod przewodnictwem Józefy Joteykówny – w Komitecie organizacyjnym liczącym dwanaście osób znalazło się pięćdziesięciu członków „Lelewela” (Downarowicz, Samotyhowie, Poniatowski i Ślaski).

Specyficzna elitarność „Lelewela” była powodem ostrej krytyki ze strony Tadeusza Szpotańskiego na II Zjeździe Stowarzyszeń Młodzieży Niepodległościowo-Postępowej 28 XII 1910 w Paryżu. Jan Hulewicz relacjonował dyskusję na ten temat:

[Szpotański] zarzucał mi [tj. Stowarzyszeniu], że jego praca ma charakter wyłącznie literacki, że stowarzyszenie jest grupą elitarną, dziesięcioosobową, że zaniedbuje pracę społeczno-polityczną. Delegaci „Lelewela” bronili specyficznych cech pracy Stowarzyszenia,

i Archeologii, tam też związała się ze swoim przyszłym drugim mężem Erazmem Samotyha. W 1914 powróciła do Warszawy.

<sup>11</sup> M. Dąbrowska *Garsć wspomnień*, „Dziennik Narodowy” 1915 nr 41.

<sup>12</sup> W późniejszym okresie do Stowarzyszenia należeli nadto: Józef Malowaniec, Józef Sekiel, Roman Ślaski, Roman Vieveger, Maria Orsetti, Stanisław Borowski i jego żona Helena, Henryk Piekarski, Jan Pilat oraz nieznanymi z imienia Goldblum.

różniących go od reszty organizacji filareckich. Widzieli je w odseparowaniu się wewnętrznym, w odsunięciu się od wieców. Akcentowali wartość studiów nad literaturą polską, w szczególności romantyczną, której słabą znajomość wynieśli ze szkoły rosyjskiej.<sup>13</sup>

Zarzuty Szpotańskiego były uzasadnione o tyle tylko, że członkowie Stowarzyszenia rzeczywiście bardziej realizowali się w pracy publicystycznej niż działalności o charakterze wiecowym i propagandowym (Dąbrowska, Kaden-Bandrowski, Samotyha). Ale już zadania wykonywane przez Dąbrowskiego przy współudziale Bandrowskiego wśród robotników belgijskich (wprawdzie na zlecenie PPS, ale równoległe z realizacją programu Stowarzyszenia) miały charakter czysto propagandowy; postulaty społeczne łączyły się tu z agitacją niepodległościową.

Odnaleziono dokumenty, z których wynika, że Dąbrowski relacjonował działania Stowarzyszenia Komitetowi Zagranicznemu PPS. Przypuszczać można, że zarzucane stowarzyszeniu tajność i elitarność wynikały nie tylko z powiązań jego członków z Lożą Templariuszy Dobrych, ale też z wymogów dyscypliny i dyskrecji partyjnej. Wspomniana działalność członków Stowarzyszenia (głównie Dąbrowskiego i Bandrowskiego) wśród robotników polskich na belgijskiej prowincji podejmowana była na zlecenie Komitetu Zagranicznego PPS i prowadzona m.in. w współpracy z Polskim Towarzystwem Emigracyjnym.

Warto też wspomnieć, że Maria Orsetti<sup>14</sup> przewodziła w Stowarzyszeniu sekcji kooperatystycznej, bliskiej ideom Abramowskiego, a Maria Dąbrowska sprawy spółdzielczości, ale też i szkolnictwa polskiego, czy kultury życia codziennego poruszała często w swoich artykułach z tego okresu. Nie miał więc racji Szpotański, zarzucając Stowarzyszeniu działalność wyłącznie literacką.

Nasuwa się tu pytanie o charakter relacji między PPS a wolnomularstwem. Leon Chajn pisał na ten temat: „Jak wiemy, Polska Partia Socjalistyczna, a przynajmniej znaczna część jej kierownictwa, odnosiła się z całą życzliwością do zakonu”<sup>15</sup>.

Krótko przed ślubem, w czerwcu 1911 Dąbrowski pisał do Marii:

Aha, prawda, zapomniałem, wczoraj wstąpiłem do loży masońskiej, na ten raz jeno Dobrych Templariuszy. Próba. Właśnie piszę ci o tym, byś z menu naszego wyrzuciła alkohole pod wszelkimi postaciami. Ty możesz pić, ja obecnie mógłbym nawet bez żadnej

<sup>13</sup> J. Hulewicz *Ruch filarecki polskiej młodzieży uniwersyteckiej w Belgii jako środowisko młodzieńcze Marii Dąbrowskiej*, w: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*, Warszawa 1963, s. 219.

<sup>14</sup> Maria Orsetti (1880-1957), dr nauk społecznych, teoretyk i działaczka spółdzielczości robotniczej, publicystka, współpracowniczka „Zarania”, założycielka Ligi Kooperatystek w Polsce. W Brukseli studiowała na wydziale matematyczno-fizycznym tamtejszego Uniwersytetu. W 1916 wraz z Hemplem, Dąbrowską i B. Bierutem działała w Zarządzie Wydziału Społeczno-Wychowawczego Lubelskiej Spółdzielni Spożywców. Do Warszawy przeniosła się w 1917, po czym objęła redakcję pisma „Społem”, powierzoną jej przez Związek Spółdzielni Spożywców.

<sup>15</sup> L. Chajn *Polskie wolnomularstwo...*, s. 59.

szkody dla zdrowia swego. No, ale trudno, nie będę pił i już. Do moich spraw [podkr. E.G.] rzecz ta potrzebna mi jest nieodwołalnie. A ponieważ w „przrzeczeniach” przysięgałem, że nie będę nawet pomagał do picia, więc kolacja [ślubna] bez wina, pamiętaj. Taka ci śmieszna uroczystość, nikiel ślub w kościele

– relacjonował przyszłej żonie. (List z 4 lub 5 VI 1911).

Hass zaliczał Łożę Templariuszy Dobrych do organizacji paramasońskich i stwierdzał, że „jeżeli chodzi o sferę obrzędowości, na posiedzeniach stosowała – nie jedna zresztą ona – elementy obrzędowości wolnomularskiej, zaś jej komórki organizacyjne nazywały się lożami”<sup>16</sup>.

Warto zwrócić uwagę na niejasny fragment wypowiedzi Dąbrowskiego: „na ten raz jeno Dobrych Templariuszy”. Trudno odpowiedzieć, co znaczą słowa „na ten raz jeno”? – czy „na razie jedynie” (z sugestią chęci późniejszego wstąpienia do kolejnej, ważniejszej loży), czy też sugeruje uczestnictwo jako gościa w posiedzeniu innej loży, czy może chodziło o Wielki Wschód Belgii?

W Łoży Templariuszy Dobrych Dąbrowski używał imienia zakonnego Edward I. Zastanawiające, że od około 1909 roku w artykułach społeczno-politycznych, publikowanych w *Gazecie Robotniczej PPS* i *Przedświcie*, posługiwał się pseudonimem „Edward” lub jego skrótem. Według przypuszczeń Chajna także dwaj inni członkowie „Lelewela”, tzn. Samotyha i Kaden-Bandrowski zostali inicjowani do wolnomularstwa po 1909, roku w czasie studiów w Belgii.

Jak wynika z cytowanego wyżej świadectwa Marii Dąbrowskiej, także Abramowski między rokiem 1907 a 1912 związał się z Zakonem Templariuszy Dobrych<sup>17</sup>. W 1912 roku przyjechał do Warszawy, której już nigdy na dłużej nie opuścił. Po powrocie ze studiów do kraju Dąbrowska kontaktowała się z nim kilkakrotnie, o czym donosiła mężowi, a w latach następnych uczęszczała regularnie na jego wykłady.

Tymczasem w lipcu 1911 przyjechał do Brukseli cieszący się ogromnym szacunkiem młodzieży niepodległościowej, były członek Rządu Narodowego w czasie powstania styczniowego, Stanisław Krzemiński, któremu dwaj wolnomularze: Rafał Radziwiłłowicz<sup>18</sup> i Stanisław Leszczyński<sup>19</sup> oraz Stanisław Michalski<sup>20</sup> zorga-

<sup>16</sup> List L. Hassa do E.G., 21 XII 2002.

<sup>17</sup> M. Dąbrowska *Życie i dzieło...*, s. 9.

<sup>18</sup> Rafał Radziwiłłowicz (1860-1929), lekarz psychiatra, działacz społeczny, wolnomularz, przyrodni brat Z. Chmielewskiego, szwagier i przyjaciel S. Żeromskiego, inicjator utworzenia Polskiego Towarzystwa Psychiatrycznego. Przed 1914 był czołowym działaczem ruchu spółdzielczego, finansował pismo „Zaranie”, działał w Związku Chłopskim. Podczas I wojny światowej działał w Lidze Państwowości Polskiej. Członkiem wolnomularstwa został w Paryżu, w styczniu 1910 nadano mu stopień mistrza, a w kwietniu tegoż roku należał do założycieli loży „Wyzwolenie” w Warszawie, w której piastował godność przewodniczącego. Po 1919 piastował godność pierwszego wielkiego mistrza Wielkiej Loży Polskiej.

nizowali podróż obejmującą Kraków, Monachium, Paryż i Brukselę jako uwieńczenie jubileuszu 70. urodzin. Był on entuzjastycznie podejmowany przez studium w Belgii młodzież polską. Szumska i Dąbrowski poznali go osobiście między 12 a 15 lipca 1911 roku na spotkaniu z kolonią polskich studentów, w którym uczestniczyli także członkowie „Lelewela”. Po śmierci Krzemińskiego Dąbrowski napisze do żony:

Umarł Stanisław Krzemiński. Ja już go dawno pocałowałem, jeszcze w Brukseli, po tamtym pamiętym zebrańiu [podkr. E.G.]. Smutek bezbolesny wionął na mnie ze szpalt pism, zgon ten stwierdzających. Szlachetny wódz zstąpił do grobu. Ślubowałam i przed nim [podkr. E.G.] pracę i walkę. Pamiętaj, że kiedyś zażąda rachunku (2 XII 1912).<sup>21</sup>

Fragment ten wydaje się ważny dla odtworzenia składu grupy osób, związanych z wolnomularstwem polskim, które latem 1911 roku przyjechały do Brukseli. Istotne wydaje się też pytanie o charakter ich kontaktów z kolonią polskiej młodzieży. W tym czasie bowiem nie tylko Marian Dąbrowski, ale prawdopodobnie też kilku innych członków Stowarzyszenia Polskiego im. Joachima Lelewela wstąpiło do Łoży Templariuszy Dobrych. Do Brukseli przyjechał także Stanisław Posner<sup>22</sup>, który przebywając od 1910 roku na emigracji w Paryżu, w związku z pracami naukowymi wielokrotnie podróżował między Londynem, Genewą i Brukselą,

<sup>19</sup> Stanisław Leszczyński (1856-1914), prawnik działacz oświatowy, społeczny i polityczny, wolnomularz. Podobnie jak Radziwiłłowicz został członkiem wolnomularstwa w 1909 w Paryżu, w styczniu 1910 nadano mu stopień mistrza, a w kwietniu tegoż roku należał do założycieli loży „Wyzwolenie” w Warszawie, w której piastował godność I dozorcycy.

<sup>20</sup> Stanisław Michalski (1865-1949), inżynier mechanik i technolog, działacz oświatowy, organizator życia naukowego. W 1898-1939 redagował „Poradnik dla Samouków”. W 1906 był współzałożycielem Towarzystwa Czytelni m. Warszawy i Towarzystwa Biblioteki Publicznej. Redagował pismo „Nauka Polska” (od 1916), w 1928-1939 był dyrektorem Funduszu Kultury Narodowej. Michalski działał też w Kasie im. Mianowskiego; w latach 1916-1939 kierował jej Działem Naukowym.

<sup>21</sup> W edycji listów Dąbrowskich (zob. przyp. 1) słowo „pochowałem” zostało błędnie odczytane jako „pocałowałem”.

<sup>22</sup> Stanisław Posner (1868-1930), prawnik, socjolog, działacz socjalistyczny, publicysta, współzałożyciel (1921) Ligi Praw Człowieka i Obywatela, wicemarszałek Senatu (1928-30). Do wolnomularstwa (Wielki Wschód Francji) został przyjęty w czasie pobytu w latach 1910-1919 w Paryżu. O jego zasługach natury politycznej w tym czasie Alicja Pacholczykowa napisała: „Powiązaniom i pozycji Posnera w świecie francuskiej nauki i kultury, w ruchu socjalistycznym oraz wśród masonerii przypisać należy w dużej mierze wystąpienie w r. 1916 francuskiej Ligi Obrony Praw Człowieka na rzecz niepodległości Polski, a być może przyczynił się Posner także do uchwały Kongresu Wolnomularskiego Krajów Alianckich i Neutralnych w Paryżu, podjętej w czerwcu 1918, opowiadającej się za odbudową niepodległej Polski”. (*Polski Słownik Biograficzny*, z. 115).



jednocześnie utrzymując stałe kontakty z tamtejszymi środowiskami socjalistycznymi, miał też wykłady w Stowarzyszeniu Polskim im. Joachima Lelewela. Wizyta ta najpewniej miała związek z przyjazdem do Brukseli Krzemińskiego, z którym znał się od kilku lat i przyjaźnił. Wprawdzie nie wiadomo, kiedy Krzemiński wstąpił do wolnomularstwa, jednak znaczące wydaje się, że w lipcu 1911 w Brukseli krzyżują się drogi osób związanych z masonerią (Abramowski, Krzemiński, Radziwiłłowicz, Posner, Leszczyński), szukających kontaktu z polską młodzieżą studiującą za granicą. Jednocześnie nie bez znaczenia może być fakt, że po trwającej 90 lat przerwie, w 1910 roku w Warszawie odrodziła się pierwsza loża wolnomularska „Wyzwolenie”; do jej członków należeli m.in. Zygmunt Chmielewski, Józef Dąbrowski, Maksymilian Malinowski, Antoni Natanson, Rafał Radziwiłłowicz. Wkrótce zaczęły powstawać kolejne loże, także w innych miastach. Bardzo prawdopodobne, że mamy tu do czynienia z sytuacją szukania w środowisku młodzieży postępowo-niepodległościowej kandydatur do organizowanych w tym czasie polskich łóż.

Bruksela była miastem szczególnie przyjaznym dla polskich emigracyjnych członków wolnomularstwa. Na przełomie XIX i XX wieku działało tu Towarzystwo Polskie Wzajemnej Pomocy założone i prowadzone (do jego śmierci w 1904 roku) przez Henryka Merzbacha, księgarza i dziennikarza warszawskiego, członka masonerii, czołową postać emigracji belgijskiej, autora monografii *Joachim Lelewel w Brukseli* (1889)<sup>23</sup>. Stolica Belgii była też miejscem kongresu wolnomularskiego w 1904, poświęconego likwidacji różnic międzypaństwowych; doszło wówczas do wymiany pocałunków braterskich pomiędzy wielkimi mistrzami loży francuskiej i niemieckiej. O pocałunku braterskim pisze też Dąbrowski, wspominając spotkanie młodzieżowej kolonii polskiej z Krzemińskim.

Warto zastanowić się, dlaczego struktury wolnomularskie były tak atrakcyjne dla stosunkowo licznych grup radykalnej inteligencji polskiej tego okresu, w tym młodzieży studiującej poza granicami. Bez wątpliwości istotną rolę odgrywał tu autorytet takich osobistości starszego pokolenia, jak Krzemiński, Posner czy Radziwiłłowicz oraz wzorce moralne i patriotyczne, jakie sobą reprezentowali. Nadto – obowiązujące w lożach zasady dyskrecji czy nawet tajności, elitarność i wyraźnie skodyfikowane postulaty natury etycznej dawały ich członkom poczucie bezpieczeństwa wewnątrzgrupowego oraz wyrazistość ideologiczno-moralną zasad funkcjonowania. Pamiętajmy, że jest to czas po 1905 roku i związanych z wydarzeniami rewolucyjnymi represjach. Są to też lata intensyfikowania tendencji niepodległościowych i aktywności politycznej PPS-Frakcja Rewolucyjna z dominującą w tych działaniach rolę Piłsudskiego. To lata powoływania oddziałów Związku Strzeleckiego i Związku Walki Czynnej. Postulaty wszystkich tych środowisk były zbliżone, nakierowane głównie na niepodległość i odbudowę kraju od podstaw – odbudowę tak moralną, jak i materialną. Charakter struktur wolnomular-

skich pozwalał też bezpiecznie nawiązywać różnego rodzaju kontakty międzynarodowe, których celem było stworzenie sprzyjających warunków dla budowania zagranicznych ośrodków niepodległościowych i tworzenie przyjaznej dla idei niepodległości Polski atmosfery w zagranicznych ośrodkach politycznych i opiniodawczych.

Sytuacja opisanej wyżej grupy młodzieży polskiej studiującej w Brukseli po 1905 roku potwierdza spostrzeżenia Hassa, iż od okresu romantyzmu i represji carskich w stosunku do m.in. Tomasza Zana i Adama Mickiewicza „wolnomularstwo polskie, zabronione i rzeczywiście nie istniejące na ogromnej większości ziem polskich, zaczęło kojarzyć się w świadomości kół patriotycznych z działalnością niepodległościową”<sup>24</sup>.

Charakteryzując loże w okresie międzywojennym Chajn stwierdzał, iż

najliczniej reprezentowaną grupą w zakonie byli piłsudscy różnych odcieni, z legionową tradycją, peowiacką lub strzelecką – często mający partyjną przeszłość socjalistyczną, przeważnie we Frakcji Rewolucyjnej, radykalno-chłopską – działacze stronnictw zrzeszających postępowo-demokratyczną inteligencję. Na podstawie bardzo nieprecyzyjnych obliczeń można by przyjąć, że ponad 60 członków zakonu było w Legionach, około 80 w POW i „Strzelcu”, kilkunastu w Drużynach Strzeleckich i „Zarzewiu”, około 90 należało do PPS, około 50 było związanych z ruchem ludowym.<sup>25</sup>

W tej charakterystyce doskonale mieszczą się oboje Dąbrowscy i środowisko, w którym funkcjonowali w latach 1909-1918.

W 1913 Dąbrowski pisał do przebywającego w Brukseli Medyńskiego z pytaniem o działalność Loży Templariuszy Dobrych i otrzymał taką informację:

Loża D-T już od kilku miesięcy nie istnieje z powodu wystąpienia większości członków. Ja zaś osobiście sprawami D-T nie zajmuję się, gdyż uważam tę pracę za wcale nieprodukcyjną, tutaj przynajmniej. Sam zresztą do D-T już nie należę, od czasu do czasu zażywam C<sub>2</sub>H<sub>5</sub>OH.<sup>26</sup>

Niezwykle frapujący wydaje się pochodzący z 1916 roku, odnaleziony w materiałach Mariana Dąbrowskiego pisany przez niego projekt zaproszenia<sup>27</sup> następującej treści:

Niżej podpisani zapraszają uczestnika tzw. Kółek Etycznych z lat 1909-16<sup>28</sup> na informacyjne zebranie w sprawie „Związku Przyjaźni”, które odbędzie się 6 stycznia [19]16 o godz. 8mej w lokalu Instytutu Psychologicznego przy ul. Piękiej 44.

<sup>24</sup> L. Hass *Wolnomularze polscy...*, s. 7.

<sup>25</sup> L. Chajn *Polskie wolnomularstwo...*, s. 271.

<sup>26</sup> Karta z 20 IV 1913. Muzeum Literatury, inw 4897 k. 104.

<sup>27</sup> BUW rkps 1399, k. 122.

<sup>28</sup> Data skreślona; nad nią nadpisane: ubiegłych.

<sup>23</sup> Por. Ch. Merzbach *Emigracja polska w Belgii po 1830 i 1863*, „Przegląd Współczesny” 1932 nr 120, s. 165.

Pod notatką znajdują się własnoręczne podpisy Abramowskiego i Dąbrowskiego. Istotna wydaje się tu data: 1909, wskazująca na powstanie w tym roku Kółka Etycznego w Brukseli; pojawia się też pytanie o przynależność Dąbrowskich do nowej organizacji.

O tym, że Dąbrowski (który rzadko i niechętnie opuszczał stanowisko frontowe korespondenta wojennego) w styczniu 1916 roku wyjechał z linii walk I Brygady pod Koszyszcami do Warszawy, dowiadujemy się z listu Marii Dąbrowskiej z 5 grudnia 1915 roku. Jednak w żadnym z zachowanych listów Dąbrowskiego czy pisarki z tego okresu nie ma wzmianki o spotkaniu z Abramowskim, nie natrafiono też na listę gości zaproszonych na zebranie Kółka Etycznego, ani też skład osobowy projektowanego „Związku Przyjaźni” – domyślać się jedynie możemy, że sprawa dotyczyła przede wszystkim grupy bruksleskiej. Wiemy, że po wybuchu I wojny i powrocie do kraju Dąbrowski został członkiem jednej z łódz warszawskich zrzeszonych w Wielkiej Łoży Narodowej Polski, jednak nie jest znana data jego przyjęcia, wiadomo jedynie, że w 1923 piastował on godność II wielkiego dozorca Wielkiej Łoży. Według informacji zawartych w słowniku biograficznym wolnomularzy Hassa, Abramowski został przyjęty do masonerii między 1908 a 1910 w Paryżu lub Brukseli. Prawdopodobnie miało to miejsce krótko przed przyjęciem do Łoży Templariuszy Dobrych Dąbrowskiego, Bandrowskiego i innych członków „Lelewela”. Po powrocie do kraju Abramowski należał do jednej z dwu łódz Wielkiego Wschodu Francji, nie wykluczone, że do tej samej, co Dąbrowski.

Pojawia się też pytanie, na ile założone przez Abramowskiego w Brukseli Kółko Etyków miało związek z działalnością Łoży Templariuszy Dobrych. I drugie pytanie – czy owo zebranie w sprawie „Związku Przyjaźni” w styczniu 1916, na które Dąbrowski zdecydował się jechać aż z Wołynia do Warszawy nie miało czasem ważniejszego celu, niż zapisany w notatce?

Ludwik Hass określał charakter Kółek Etycznych Abramowskiego jako parawolnomularski, pisząc:

W skład warszawskich kółek etyków wchodził młodzi członkowie PPS i socjaldemokraci, przeważnie inteligenci. Etycy przeciwstawiali się tendencjom terrorystycznym w ruchu robotniczym, występowali na rzecz jego umasowienia. Na młodzież i robotników oddziaływali w duchu zwalczania wszelkich przejawów serwilizmu i egoizmu, rozbudzali pragnienie nowego stylu życia, opartego na braterstwie i poczuciu sprawiedliwości.<sup>29</sup>

Wydaje się, że odnalezione świadectwo owego warszawskiego spotkania w czasie I wojny światowej może mieć pewne znaczenie dla badaczy problematyki wolnomularstwa i organizacji paramasońskich oraz ich wpływu na ówczesne orientacje polityczne wśród działaczy niepodległościowych.

Charakteryzując polskie wolnomularstwo w okresie przed 1914 rokiem Chajn pisał:

<sup>29</sup> L. Hass *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982, s. 495.

Odradzające się wolnomularstwo w fazie początkowej znajdowało główne oparcie w szeregach Stronnictwa Postępowej Demokracji, w Związkach i Komitetach Demokratycznych, w Polskim Zrzeszeniu Niepodległościowym, w Lidze Państwowości Polskiej, w Zjednoczeniu Stronnictw Demokratycznych oraz w ruchu «zaraniarskim», gdzie obok chłopów znalazła się liczna grupa inteligentów, gorących orędowników polityczno-gospodarczej emancypacji chłopstwa. Bazę rekrutacyjną, teren aktywnego społecznego działania stanowiły organizacje społeczne i kulturalne, jak Koło Obrońców Politycznych, Towarzystwo Kultury Polskiej, Towarzystwo Kooperatystów, Polskie Towarzystwo Dobroczynności, Polski Komitet Pomocy Ofiarom Wojny.<sup>30</sup>

Konstatacja ta świetnie pasuje do sytuacji Dąbrowskiej i jej najbliższego środowiska, w którym ważne miejsce zajmowali m.in. Maksymilian Malinowski<sup>31</sup>, wspomniany wcześniej Radziwiłłowicz i brat Mariana Dąbrowskiego Józef (w publikacjach używający pseudonimu Grabiec).

Już w czasie studiów w Brukseli, w 1910 Dąbrowska nawiązała trwającą do wybuchu I wojny współpracę z pismem „Zaranie”, którego założycielem i redaktorem naczelnym był w 1909 roku Maksymilian Malinowski, inicjowany w 1909 r. w Paryżu, do łoży „Wielki Wschód Francji”, a w latach 1910-15 członek łoży „Wyzwolenie” w Warszawie. Z kolei natychmiast po powrocie ze studiów do kraju, poprzez Grabca nawiązała Dąbrowska kontakty z Towarzystwem Kooperatystów. W sześciuosobowej grupie założycieli Towarzystwa, którego celem było krzewienie idei i praktyki spółdzielczości było trzech wolnomularzy: Abramowski, Antoni Natanson<sup>32</sup> i Radziwiłłowicz. Do jego działaczy należeli – też związani z wolnomularstwem – Henryk Kołodziejcki (znany Dąbrowskiej także z redakcji „Dzien-

<sup>30</sup> L. Chajn *Polskie wolnomularstwo ...*, s. 107.

<sup>31</sup> Maksymilian Malinowski, pierw. nazwisko: Miłgaj (1860-1948), działacz ludowy, nauczyciel, publicysta, wolnomularz. Wydawca i redaktor *Zorzy* (1887-1906) i *Zarania* (1907-1915), organizator ruchu zaraniarskiego w Królestwie. Od 1891 organizował i prowadził w Warszawie przy ul. Wiejskiej 12 coroczne dziesięciodniowe wykłady, dotyczące zagadnień pszczelniczo-ogrodniczych dla chłopów. Oficjalny program kursu przewidywał omawianie zagadnień związanych z ogrodnictwem, pszczelarstwem i sadownictwem. Ale faktyczna rola kursów wyrażała się w czym innym. Po zajęciach przewidzianych w programie uczestnicy kursu zbierali się w prywatnych mieszkaniach inteligencji warszawskiej, gdzie odbywały się, jak pisze Malinowski w swoim pamiętniku, „wykłady o politycznych i narodowych stosunkach polskich”, które prowadzili: Malinowski, Julia Pawłowska, Jadwiga Jahołkowska, Stefania Sempołowska, Jadwiga Dziubińska i inni. (Cyt. za: T. Kurczak *Jak daleko pamięć sięga*. Warszawa 1958, s. 11).

<sup>32</sup> Antoni Natanson (1862-1933), lekarz ginekolog, działacz społeczny, wolnomularz. Od 1904 był – obok innych wolnomularzy (Andrzej Niemojewski, R. Radziwiłłowicz i Alojzy Wierzchlejski) członkiem redakcji lwowskiej „Kuźnicy”, postulującej autonomię Królestwa. Był także współzałożycielem Towarzystwa Kooperatystów Polskich (1906) i członkiem jego władz, sygnatariuszem niepodległościowej „Deklaracji Stu” z II 1916 roku.

nika Petersburskiego”), przyrodni brat Radziwiłłowicza Zygmunt Chmielewski<sup>33</sup> i Stanisław Thugutt<sup>34</sup>.

Kiedy w 1912 roku Dąbrowska wyjeżdżała do Dijon, to przecież nie na zorganizowany tam dla obcokrajowców wyższy kurs języka francuskiego, który w czasie studiów poznała doskonale, ale w związku ze zleconym jej przez Towarzystwo zadaniem rozpoznania sytuacji polskich robotników rolnych we Francji. Także wyjazd w lipcu 1913 roku na osiem miesięcy do Londynu dla zbadania zagadnień spółdzielczości angielskiej łączył się ze stypendium Kooperatystów. Dla Kooperatystów opracowywała wygłaszane na prowincji odczyty o spółdzielczości, w 1914 roku weszła do zarządu Towarzystwa i aktywnie uczestniczyła w jego pracach. Przed wyjazdem do Anglii w 1913 roku spotkała się z Radziwiłłowiczem; ten, podobnie jak i Marian Dąbrowski, zniechęcał ją stanowczo do zajmowania się twórczością literacką, widząc w Dąbrowskiej wyłącznie znakomity materiał na publicystkę społeczną: „Niech no pani da spokój wszystkim tym faramuszkom. W tym pani do niczego nie dojdzie, pani powołaniem jest pisać o spółdzielczości, to pani robi lepiej niż inni, więc niech pani czasu na żadne literatury piękne nie traci!”<sup>35</sup>

9 kwietnia 1914 roku Dąbrowska pisała do męża do Londynu: „Z Radziwiłłowiczem mówiłam tylko przez telefon, ale niezwykle serdecznie mnie powitał, dziś do niego idę”. W liście nie znajdujemy wyjaśnienia, z jaką sprawą zgłaszała się do Rafała Radziwiłłowicza, być może w związku z pismem „Społem”, który ten redagował od 1906; z tym spółdzielczym pismem Dąbrowska blisko współpracowała od 1913 roku, często uczestnicząc także w posiedzeniach komitetu redakcyjnego. To wówczas poznała kolejnego wolnomularza – Jana Hempła, ideologa spółdzielczości robotniczej, twórcę Lubelskiej Spółdzielni Spożywców<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Zygmunt Chmielewski (1873-1939), inżynier chemik, działacz i teoretyk spółdzielczości, wolnomularz. Od 1910 był członkiem Rady Towarzystwa Kooperatystów, w 1911 wszedł do Rady Naczelnej Związku Kółek Rolniczych im. S. Staszica. Z jego inicjatywy zawiązanych zostało wiele chłopskich spółdzielni mleczarskich. W 1915-18 członek kierownictwa Ligi Państwowości Polskiej, sygnatariusz niepodległościowej „Deklaracji Stu” z II 1916. W 1917 był dyrektorem Departamentu Rolnictwa i Dóbr Koronnych Rady Stanu, w 1918-22 w Ministerstwie Rolnictwa i Dóbr Państwowych, najpierw jako szef sekcji, potem wiceminister, w 1919 kierownik Ministerstwa, a w latach następnych – jak pisze Hass – jego „szara eminencja”.

<sup>34</sup> Stanisław Thugutt (1873-1941), działacz ludowy i spółdzielczy, polityk, publicysta. W latach 1917-24 i 1928-31 należał do PSL „Wyzwolenie” (w 1922-23 jego prezes), w 1931-39 działał w Stronnictwie Ludowym. Był ministrem w rządach I. Daszyńskiego i J. Moraczewskiego (1918-19), w 1924-25 wicepremierem. Należał do założycieli Ligi Praw Człowieka i Obywatela (1919), był współorganizatorem Centrolewu (1928), w 1932-39 prezes Towarzystwa Kooperatystów.

<sup>35</sup> M. Dąbrowska *O kilku pionierach polskiej spółdzielczości*, w: *Pisma rozproszone*, t. I, Kraków 1964, s. 182-183.

<sup>36</sup> Także i Hempel został przyjęty do wolnomularstwa w Paryżu (1909), tamże w 1910 nadano mu stopień mistrza. Rozczarowany do wolnomularstwa, w 1916 wystąpił z loży.

Dla nakreślenia związków Dąbrowskich z wolnomularstwem istotne znaczenie ma też przesłedzenie znajomości z Andrzejem Strugiem.

Marian Dąbrowski mógł poznać pisarza około 1908 roku, gdy wyłoniona została PPS-Fracja Rewolucyjna, do której obaj przystąpili; mogli znać się też z działalności oddziałów Związku Walki Czynnej, organizowanych w Europie Zachodniej. Prawdopodobnie mogli spotykać się w Legionach Polskich, gdy Strug służył tam pod dowództwem Władysława Beliny-Prażmowskiego. Natomiast Dąbrowska zetknęła się bliżej z przyszłym wielkim mistrzem Wielkiej Loży w roku 1916 lub nieco wcześniej. W 1916 roku Dąbrowscy publikowali w piśmie „Sprawa Polska”, organie Wydziału Narodowego Lubelskiego, wydawanym w Lublinie w latach 1915-1917 pod literackim kierunkiem Jadwigi Marcinowskiej<sup>37</sup> i Struga. W okresie międzywojennym kontakty Dąbrowskich ze Strugiem nabrały charakteru bardziej osobistego. Gdy Dąbrowska pracowała w Ministerstwie Rolnictwa i Reform Rolnych, jej zwierzchnikiem był inż. Leonard Tur<sup>38</sup>, bliski przyjaciel Stempowskiego i Struga. Kiedy w roku 1925 Maria przebywała na kuracji w Kosowie Huculskim, Marian w kilku listach wracał do kwestii spotkania ze Strugami i zorganizowania wspólnej wycieczki.

W liście z Warszawy do Kosowa Dąbrowski pisał do żony:

[...] Będę w Zaleszczykach, dokąd po 28-ym na poste restante skieruj do mnie zawiadomienie, czy Strug odpisał i co on proponuje. W razie zgody z ich strony mamy pół dnia wycieczki *en deux* i półtora dnia z nimi po Czeremoszu. 4) Jeśli Strug nie odpisze, to nic mi nie pisz do Zaleszczyk, tylko czekaj na list lub depezę ode mnie. (24 VIII 1925)

I w kolejnym liście z 28-29 VIII 1925: „Radzę ci, odwiedź Strugów, jeśli odpisali”. W kontekście tych rozważań pojawia się pytanie o czynny udział Marii Dąbrowskiej w wolnomularstwie. Wciąganie kobiet do życia lożowego było praktykowane w wielu krajach i polegało na organizowaniu dla matek, żon siostr i córek wolnomularzy tzw. „wieczorów siostr”, na których stosowano elementy rytuału masonskiego, wygłaszano referaty, po czym odbywała się kolacja i tańce<sup>39</sup>. Jest pewne, że Dąbrowska była na przynajmniej jednym takim spotkaniu w Brukseli. Wydaje się jednak, że traktowała je z mniejszą powagą niż mąż. Wspominała:

<sup>37</sup> Jadwiga Marcinowska (1872-1943), poetka, powieściopisarka, działaczka społeczna, członek wolnomularstwa. Około 1909 została teozofem. W 1913 była współzałożycielką Ligi Kobiet Pogotowia Wojennego (w 1914-17 jej przewodniczącą). W 1915-16 współredagowała w Lublinie pisma „Sprawa Polska” i „Polska Ludowa”. Do loży męskiej „Wolni Oracze” została przyjęta w drodze wyjątku (tak jak i dwie inne kobiety, w tym W. Papiewska), za zezwoleniem Wielkiego Wschodu.

<sup>38</sup> Leonard Tur (1888-1939), inżynier agronom, wolnomularz; naczelnik wydziału, potem dyrektor w Departamencie Administracyjnym Ministerstwa Rolnictwa i Reform Rolnych, gdzie był zwierzchnikiem Dąbrowskiej.

<sup>39</sup> L. Hass *Wolnomularstwo...*, s. 443-444.



[...] w Brukseli zaproszono nas na uroczyste posiedzenie tamtejszej masonerii, którym Marian, będący pod urokiem *Popiołów* Żeromskiego, cieszył się jak dziecko. (Dz. 24 XI 1938)

Hass potwierdza wpływ lektury *Popiołów*, publikowanych w latach 1902-1903 (wydane drukiem w 1904 r.) na zainteresowanie w kręgach inteligencji ideą wolnomularstwa<sup>40</sup>. Wiele zapisków Dąbrowskiej zaświadcza, że Żeromski był dla młodej inteligencji polskiej niedoścignionym autorytetem moralnym<sup>41</sup>.

Wojciech Giełżyński przypuszczał, że pseudonim „Maria Nowa” Dąbrowska przyjęła w 1911 roku „na znak iluminacji”<sup>42</sup> (podobnie można sądzić o używanym przez nią w publicystyce dotyczącej spraw środowiska chłopskiego pseudonimie Brat Jan). Używanie pseudonimów świadczy jednak co najwyżej o uleganiu atmosferze swoistej konspiracyjności, związanej choćby z trudnymi relacjami z carską cenzurą; nie może jednak służyć za, pośredni choćby, dowód na czynny udział pisarki w ruchu masonskim i takiej sugestii Giełżyński nie czyni.

Wracając do pojawiającego się od czasu do czasu wśród badaczy literatury pytania, czy Dąbrowska należała do masonerii, należy przywołać świadectwo Anny Kowalskiej, która twierdziła, iż widziała legitymację masonską Dąbrowskiej łoży ze słowem „Róża” w nazwie<sup>43</sup>. W związku z tą informacją nasuwa się kilka pytań. Nie wiadomo, kiedy Kowalska mogła oglądać ten dokument: czy w czasie okupacji, czy raczej po wojnie – w latach, kiedy pisarki mieszkaly razem? Idąc tym tropem można by założyć, że sytuacja taka mogła mieć miejsce między rokiem 1940 a skonfiskowaniem przez Gestapo masoników Stempowskiego w roku i przyjąć, że dokument ten został zabrany przez Niemców razem z innymi materiałami Dąbrowskiej. Ale czy na pewno Kowalska widziała legitymację, a nie np. zaproszenie na otwarte posiedzenie jakiejś łoży, a owa „róża” była elementem graficznym, nie zaś nazwy, i w końcu – o którą łożę mogło chodzić? Ani w przechowywanym w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego ocalałym fragmencie zbioru masoników Stempowskiego<sup>44</sup>, ani w archiwach Dąbrowskiej w Muzeum Literatury i w Gabinetie Rękopisów BUW legitymacji takiej nie ma. Dąbrowska nie pozbywała się dokumentów osobistych, raczej więc nie wchodzi w grę sytuacja, że owa legitymacja masonska została przez pisarkę zniszczona, by zniknął ślad jej przynależności do łoży, trudno też uwierzyć, że Dąbrowska konsekwentnie kłamała w tej sprawie. W zbiorach Muzeum Literatury zachowała się odbitka pieczęci masonskiej Braci Polaków Zjednoczonych z motywem graficznym, zawierającym m.in. rysunek

40 L. Hass *Wolnomularze polscy...*, s. 7.

41 Por. m.in. M. Dąbrowska *Epitafium*, w: *Pisma rozproszone*, t. 2, Kraków 1964.

42 W. Giełżyński *Edward Abramowski zwiastun „Solidarności”*, Londyn 1986, s. 105-106.

43 Inf.: T. Drewnowski, rozmowa w X 2002.

44 *Papiery dotyczące Wielkiej Łoży Narodu Polskiego z lat 1929-1938 zebrane przez Stanisława Stempowskiego przekazane BUW przez Annę Kowalską w 1968 r.* BUW inw. 2759 [dot. głównie korespondencji z łożami zagranicznymi].

kwiatu z sześcioma płatkami i dwiema stylizowanymi gałązkami, które mogą przypominać gałązki róży<sup>45</sup>; być może dokument z tą pieczęcią widziała Kowalska, mylnie uważając go za legitymację.

Na niebezpieczeństwo przekłamań w dobrej lub złej wierze zwracał uwagę Hass pisząc m.in.:

Wspomnienia osób, które wolnomularzami nie były [...] nie mogą stanowić podstawy do traktowania kogoś jako członka łoży, wszak na jej posiedzenia na ogół niewolnomularzy nie dopuszczano. Niekiedy zresztą relacjonujący nie odróżniał łoży od organizacji mistycznej bądź parawolnomularskiej w rodzaju Rotary-Club, Old Fellows itp.<sup>46</sup>

Przy próbie zweryfikowania informacji Kowalskiej należy oczywiście prześledzić wątek belgijski – ale też i polski – możliwych powiązań masonskich Dąbrowskiej. Słownik wolnomularzy Hassa<sup>47</sup> nie wymienia żadnej belgijskiej łoży, która pasowałaby do informacji Kowalskiej, znajdziemy natomiast w nim Kapitułę „Róży i Krzyża” (Federacja Polska Zakonu Powszechnego Zjednoczonego Wolnomularstwa *Le Droit Humain*), działającą w Warszawie w latach dwudziestych i trzydziestych (do 1938). Kapituła, do której należały także kobiety, skupiała osoby, z których część wcześniej wstąpiła do masonerii za granicą, w Londynie i Paryżu. W wykazie członków podanym przez Hassa nie ma jednak nazwiska Dąbrowskiej, choć są nazwiska jej późniejszych znajomych, np. Haliny Krzyżanowskiej, malarki.

Zasadnicze znaczenie w tej kwestii ma fakt, że Dąbrowska wyraźnie zaprzeczyła swojej przynależności do wolnomularstwa. W 1938 roku, po zdelegalizowaniu ruchu, zapisała w *Dziennikach*:

Każdy z ludzi, wymienianych w nagonkach i denuncjacjach (fałszywych w dodatku) w prasie gadzinowej jako mason, jest wobec swoich prześladowców jak święty wobec świń. Można zrobić tylko to zastrzeżenie, że co do doboru ludzi masoneria polska stała o wiele wyżej od wszystkich innych. Piękno tego „świeckiego zakonu” cnoty obywatelskiej i prawości ludzkiej nie dawało spokoju brudasom politycznym, gotowym brać forszę skądkolwiek bądź i bardzo możliwe, że biorącym ją od wrogów Polski. „Falanga”, ONR i „Merkuriusz” na pewno nie mają czystych rąk, a w każdym razie wyglądają bardzo mocno na agentury niemieckie, a kto wie, czy i nie bolszewickie. Gdyż tylko Niemcom i bolszewikom może zależeć na niszczeniu w Polsce i szkalowaniu wszystkich uczciwych ludzi, na niszczeniu takich ośrodków siły i niepodległości Polski, jak ruch młodzieży chłopskiej albo spółdzielczość [...] Osobiście nie miałam nigdy nic wspólnego z masonerią, i jeszcze za życia Mariana zawsze uważałam, że nie jest ona konieczna. Była też, jak na mój gust, nadto zasklepią w środowisku mieszczańsko-intelektualnym. (Dz. 24 XI 1938)

Deklarację taką powtórzyła w *Uzupełnieniach do Dzienników* z 1944 roku:

45 Pieczęć ta jest reprodukowana w: *Dzienniki 1914-1945*, t. 2, Warszawa 1999, s. 114.

46 L. Hass *Wolnomularze polscy...*, s. 17.

47 Tamże [tu na s. 583-656: *Wykaz polskich struktur wolnomularskich w kraju i na świecie oraz ich członków*].

[...] i mąż mój, i St. Stempowski oraz wszyscy moi najszlachetniejsi, najwartościowisi i najmądrzejsi przyjaciele należeli do masonerii. Ja osobiście nie miałam poza tym z masonerią nic więcej do czynienia i patrzyłam na nią jedynie z pobłażliwą życzliwością, jak na zadaną intelektualno-etyczną zabawę pięknych, mądrych, dobrych, nieskazitelnych – i przez to właśnie trochę w Polsce osamotnionych – ludzi, z tą przy tym świadomością, że takim jest wolnomularstwo jedynie właśnie w Polsce.<sup>48</sup>

Komentując w 1962 artykuł Januarego Grzędzińskiego, mówiący o okolicznościach usuwania z loży niektórych członków<sup>49</sup>, Dąbrowska prostowała zawarte w nim nieścisłości, po raz kolejny określając swój zewnętrzny stosunek do wolnomularstwa:

[...] nie miałam nigdy nic wspólnego z masonerią, choć wszyscy moi znajomi i bliscy – łącznie z Marianem (a prócz Wacka<sup>50</sup>) – byli masonami. Uważałam to za niewinne alibi moralne starszych panów.<sup>51</sup>

Wypowiadając się w tym duchu kilkakrotnie, Dąbrowska podkreślała zarazem wybitne zasługi wolnomularzy dla budowania niepodległej, nowoczesnej Polski, nie kryła też, że czuła się zaszczycona możliwością współpracy z tak wybitnymi osobistościami, reprezentującymi najwyższy poziom cnót etycznych i zasług społecznych.

Jeśli zaś ryzykownie założymy, że pisarka nie ujawniła prawdy o przynależności do masonerii, odpowiedzi na pytanie możemy szukać np. w jej bliskich kontaktach z grupą redagującą pismo „Kurier Lubelski”. W listopadzie 1912 roku Dąbrowska pisała z Wojsławic w jakiejś sprawie dotyczącej „Kuriera” (w tym czasie Marian przebywał w Londynie). Nie są znane publikacje Dąbrowskiej w tym piśmie; można przypuszczać, że kontaktowała się z redakcją za namową męża lub – w związku z jego sprawami. Wydawane w latach 1906-1913 w Lublinie pismo „Kurier Lubelski”, redagowane było przez wolnomularzy – początkowo przez Mieczysława Biernackiego, a od 1910, m.in. przez Hempla, Pawła Jankowskiego, Witolda Giełżyńskiego i Bolesława Kazimierza Giliczyńskiego. Jak twierdził Chajn, powołując się na świadectwa siostry Hempla, Wandy Papiewskiej oraz działacza ludowego Józefa Dominki, redakcja pisma była ośrodkiem, w którym skupili się członkowie działającej w latach 1912-1916 lubelskiej loży „Wolni Oracze”, przy czym Papiewska twierdziła, iż była to „grupa zakonspirowana”, do której należeli m.in. Franciszek Papiewski, Witold Giełżyński, Jadwiga Marcinowska, a także późniejsi znajomi Dąbrowskiej: Bolesław Kazimierz Giliczyński i Aleksander Sta-

<sup>48</sup> M. Dąbrowska *Dzienniki 1914-1945*, t. 2, Warszawa 1999, s. 114.

<sup>49</sup> J. Grzędziński *Bracia od kielni*, „Świat” 1962, nr 35.

<sup>50</sup> Wacław Dąbrowski (1878-1911), mikrobiolog, profesor SGGW, szwagier M. Dąbrowskiej.

<sup>51</sup> List M. Dąbrowskiej do L. Chajna z 11 IX 1962, cyt. w: L. Chajn *Polskie wolnomularstwo...*, s. 430.

niszewski, oraz – co ważne – jeszcze jedna kobieta, której nazwiska badacze wolnomularstwa nie ustalili<sup>52</sup>. Dąbrowska przebywała w Lublinie od połowy grudnia 1915 roku do połowy grudnia roku 1916, a więc w ostatnim okresie istnienia loży.

Leon Chajn pisał, iż „Lubelska loża [...] przyjmowała kobiety za specjalnym zezwoleniem Wielkiego Wschodu francuskiego”. Chajn przywoływał też relację Papiewskiej, według której loża zbierała się w jej mieszkaniu przy ul. Zielnej 4. Loża była inicjatorką powołania stowarzyszenia „Światło” i Lubelskiej Spółdzielni Spożywców, z którą zresztą Dąbrowska współpracowała w czasie pobytu w Lublinie.

Jednak, gdyby założyć że do tej właśnie loży należała Dąbrowska, i to ona jest „tą trzecią kobietą” – narzuca się zasadnicze w tej kwestii pytanie, czy nazwisko Dąbrowskiej, znanej już wówczas w środowisku działaczy społecznych i niepodległościowych, mogło umknąć pamięci i Papiewskiej i Dominki. Tak więc i ten ślad wydaje się mocno wątpliwy.

Dostępne materiały związane z wolnomularstwem oraz świadectwa samej pisarki pozwalają potwierdzić tezę, że Dąbrowska, choć była zdeklarowaną sympatyczką tego ruchu, sama jednakże do masonerii nie należała.

Nie ma przesady w stwierdzeniu Dąbrowskiej, iż jej bliscy i znajomi byli masonami, co widoczne jest także we wspomnianych kontaktach lubelskich. Faktem jest, że niemal wszyscy członkowie Loży „Wolni Oracze” zostali wkrótce po przyjeździe Dąbrowskiej do Lublina jej współpracownikami, przyjaciółmi lub znajomymi. Wynajmowała pokój u Aleksandra i Marii Staniszewskich, w ich domu spotykała szerokie grono piłsudczyków i działaczy społecznych, poznała też członków Loży „Wolni Oracze”. Staniszewski był ordynatorem szpitali lubelskich, uczestnikiem wielu inicjatyw społecznych, oświatowych i politycznych, związany był z organizacjami strzeleckimi i legionowymi Piłsudskiego.

Chyba dopiero w Lublinie w 1916 roku Dąbrowska poznała kolejnego członka Loży „Wolni Oracze” – Bolesława Giliczyńskiego, od 1915 organizatora urzędów ziemskich, początkowo przy Ministerstwie Rolnictwa i Dóbr Państwowych, następnie przy Głównym Urzędzie Ziemskim, którego został wiceprezesem. Od 1919 roku Dąbrowska pracowała w dziale wydawniczo-prasowym Urzędu Ziemskiego, pozostawała pod silnym urokiem osobistym swojego szefa i – jak można domyślać się z notatki w *Dziennikach* (3 I 1922) – miała z nim krótkotrwałe, ale gorące romansy.

Po powrocie ze studiów do kraju Dąbrowska obracała się w wąskim kręgu swoich przyjaciół i znajomych; byli to Samotyhowie, Poniatowscy, rodzeństwo męża, Maria hr. Sobańska, Janina i Jakub Mortkowiczowie. Jednocześnie miała rozległe kontakty wynikające z działalności społecznej; wszystkie niemal zawdzięczała Marianowi i Józefowi Dąbrowskim, a zwykle były to kontakty z wolnomularzami. Kiedy więc w 1916 roku planowała założenie pisma „Zboże”, które miało „budować Polskę w ramach stworzonego już przez wojnę Państwa Polskiego”, dyskusjo-

<sup>52</sup> Por. L. Chajn *Polskie wolnomularstwo...*, s. 103-105.



wał projekt (ostatecznie nie zrealizowany) z wolnomularzami: Radziwiłłowiczem, Arturem Śliwińskim<sup>53</sup> i Stanisławem Osieckim<sup>54</sup>.

Ważną rolę w sytuowaniu Dąbrowskiej w środowisku wolnomularskim odegrał Józef Dąbrowski. Prawnik, po I wojnie organizator sądownictwa wojskowego, przyjęty był do wolnomularstwa w warszawskiej loży „Wyzwolenie”. Ale już w roku 1911 założył w Kaliszu Lożę symboliczną „Świt” i stanął na jej czele. Od 1914 roku przebywał w Warszawie i był we władzach Wielkiej Loży Narodowej Polski, od roku 1920 pełnił funkcję jej wielkiego sekretarza. Grabiec zamierzał – jak pisała Dąbrowska – „wolnomularstwu nadać charakter zrzeszenia o rozległych wpływach politycznych w kierunku zeświecczenia i zdemokratyzowania ustroju Polski”<sup>55</sup>. Podczas, gdy Marian przebywał w Brukseli i Londynie, Józef Dąbrowski wprowadzał bratową w środowisko działaczy ludowych, spółdzielczych i – wolnomularskich.

Na tej płaszczyźnie można rozpatrywać np. bliskie kontakty Dąbrowskich z założoną w 1915 roku Ligą Państwowości Polskiej, organizacją polityczną skupiającą głównie inteligencję o orientacji proaustriackiej. Do jej głównych działaczy należeli związani z wolnomularstwem: Zygmunt Chmielewski (znany Dąbrowskiej wcześniej z Towarzystwa Kooperatystów i ze współpracy ze Związkiem Kółek Rolniczych im. Stanisława Staszica), Grabiec i, znany Dąbrowskim z Londynu, Stanisław Garlicki<sup>56</sup>. W kontekście starć politycznych w 1916 roku, w jednym z listów pojawia się też nazwisko Radziwiłłowicza. Oceniając środowisko Centralnego Komitetu Narodowego Dąbrowska pisała:

Życie ich dzieli się między zebrania polityczne i kawiarnie, a Daniłowski i Jodko [...] są wręcz ośmieszeni w całej Warszawie. Takich mających w Warszawie kredyt i dzielnych

<sup>53</sup> Artur Śliwiński (1877-1953), bankowiec, pisarz, publicysta, popularyzator historii, działacz polityczny i niepodległościowy, wolnomularz. Od młodości związany z PPS, potem PPS-Frakcja Rewolucyjna, blisko związany z J. Piłsudskim. Był przewodniczącym Centralnego Komitetu Narodowego (1915-15), sygnatariuszem niepodległościowej *Deklaracji Stu* z 26 II 1916. W listopadzie 1916 został członkiem wydziału wykonawczego Rady Narodowej oraz członkiem Rady Miejskiej Warszawy, należał do Tymczasowej Rady Stanu (1916-17). Zajmował odpowiedzialne stanowiska w służbie publicznej, m.in. od 1932 był naczelnym dyrektorem Polskiego Banku Komunalnego, w 1935-38 wchodził w skład senatu.

<sup>54</sup> Stanisław Osiecki (1875-1967), działacz Towarzystwa Kółek Rolniczych im. S. Staszica, współpracownik „Zarania”, poseł na sejm, od 1909 wolnomularz, członek loży „Wyzwolenie” w Warszawie.

<sup>55</sup> M. Dąbrowska *Józkowie i Wackowie*, w: *Dzienniki 1914-1925*, t. 1, Warszawa 1998, s. 368.

<sup>56</sup> Stanisław Garlicki (1875-1935), matematyk, działacz polityczny, członek PPS, od około 1910 związany z masonerią. W 1893-99 i 1906-10 przebywał poza krajem. Z jego żoną, Zofią z Wojtkiewiczów, lekarką, Dąbrowska była w bliskich kontaktach przyjacielskich, została też jej pacjentką.

ludzi, jak Radziwiłłowicz, Chmielewski, Chodźko<sup>57</sup> itd. pozwolili sobie zabrać Lidze Państwowości i z zabawną prostotą mienia ich zdrajcami, gdyż szkalowanie jest ich bronią zasadniczą, a jak powiedział Rzymowski, cenzura CKN jest ostrzejsza niż na Miodowej. (21 VIII 1916).

Wkrótce Dąbrowski upominał żonę:

Koniecznien pracuj z ludźmi z LPP, a nie angażuj się nawet ubocznie w oficjalne stosunki z D.W. [Departamentem Wojskowym] lub CKN [Centralnym Komitetem Narodowym]. Wiem, że to jest trudne, wiem, że jest b. niedobre, niemiłe i przykre. Ale tak trzeba. Wierzaj mi, nigdy nie zawiódłś się na mych wskazówkach w pracy politycznej i publicystycznej. (9 IX 1916)

Napomnienia te powtórzył w następnym liście, w obliczu nadchodzącego kryzysu przysięgowego:

Wiesz o tym zapewne, że wszyscy poddaliśmy się do dymisji na skutek rozkazu Piłsudskiego. Mam wrażenie, że cała akcja przybierze obrót pomyślny i że istotnie będzie wojsko polskie i szerokie koncesje polityczne. Ty moja najdroższa, nie wyrwyj się aby teraz z jakimś nowym artykułem ogólnym. Raz jeszcze proszę cię na wszystko, trzymaj się wyłącznie ludzi z LPP [Ligi Państwowości Polskiej], z Radziwiłłowiczem i Chmielewskim na czele. Żadnych stosunków z „galicjanami”, najmniej z CKN-em. O tyle tylko, o ile to potrzebne ci do „Polski Ludowej” i książki<sup>58</sup>. (16 X 1916)

Jednak sama Maria Dąbrowska nie miała wielkiego nabożeństwa do politycznych gier i starała się unikać wszelkich tego typu uwikłań; ta niechęć przeniosła się zresztą także na następne lata jej życia. W *Dziennikach* pod datą 16 II 1917 zapisała:

Rano rozmowy. Jeśli w robocie ludowej Chmielewskiego znajdę warsztat pracy niepolitycznej, kulturalno-oświatowej, to chyba do niej przystąpię. M[arian] bardzo mnie namawia. Wzdragam się wciąż, bo znowu partie polityczne uważam za produkt rozkładu w społeczeństwie.

W ocenie tej słychać także wyraźnie echo poglądów Abramowskiego.

Także po śmierci Mariana Dąbrowskiego w 1925 roku kontakty pisarki ze środowiskiem wolnomularskim nie ustały. Zwiąawszy się ze Stanisławem Stempow-

<sup>57</sup> Witold Chodźko (1875-1954), dr medycyny, działacz społeczny, wolnomularz. W 1916-18 był radnym pierwszej rady m. Warszawy. W 1917 referent sanitarny w Departamencie Spraw Wewnętrznych Tymczasowej Rady Stanu, w 1918 minister zdrowia, następnie do 1923 kierownik Ministerstwa Zdrowia Publicznego. Przyniósł się do zorganizowania podstaw lecznictwa publicznego, wydał wiele ustaw z dziedziny sanitarnej. Był członkiem PAU, publikował prace z dziedziny neurologii, higieny i medycyny publicznej. Od 1947 profesor UMCS w Lublinie.

<sup>58</sup> Dąbrowska pracowała w tym czasie nad książką *Dzieje naszej ojczyzny* (wyd. Warszawa-Kraków 1918).

## Dociekania

skim, pozostała nadal w kręgu wolnomularzy – znajomych i przyjaciół męża, potem zaś Stanisława Stempowskiego.

Stempowski był wolnomularzem od 1921 roku, pozyskanym do loży „Kopernik” przez Józefa Dąbrowskiego. Maria poznała go w roku 1924, kiedy – zaprotegowany przez Mariana – został na jej miejsce kierownikiem referatu bibliotecznego w Ministerstwie Rolnictwa i Reform Rolnych, co Dąbrowska przyjęła z zadowoleniem, bo pozwoliło jej to porzucić zajęcia zarobkowe i zająć się wyłącznie pracą literacką.

Wzmianek o osobach związanych z wolnomularstwem znajdziemy w korespondencji Marii i Mariana Dąbrowskich kilkadziesiąt, tylko niektóre z nich można było przytoczyć w niniejszym omówieniu. W zbiorze tym próżno jednak szukać szerszych relacji z działalności polskiego wolnomularstwa, nie ma tu też pogłębionych charakterystyk jego członków. Są drobiazgi, uwagi, sygnały, zachęcające do dalszych poszukiwań – jednak i one mają wartość dla odtworzenia kilku bodaj nieznanych faktów historii masonerii polskiej XX wieku i jej istotnego wpływu na środowisko inteligencji twórczej tamtego czasu.

## Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA

Dzieło utopijne, historia odczarowana?  
○ *Niewidzialnym arcydziele* Hansa Beltinga<sup>1</sup>

Wysunięta przez Hansa Beltinga w połowie lat 80. teza na temat „końca historii sztuki”<sup>2</sup> pod wieloma względami wydaje się pokrewna niemal równoległym w czasie twierdzeniom Arthura Danto, dotyczącym końca „sztuki”<sup>3</sup>. Sprzeczność diagnozowanego „końca” z ekspansywną współcześnie rynkową i galeryjną obecnością sztuki jest tylko pozorna: „koniec” nie ma bowiem oznaczać – jak podkreśla Danto – „śmierci” sztuki, lecz kres modernistycznej „narracji”, która dotąd czerpała swą moc z poczucia odkrywania sensu dziejów sztuki, docierania do jej ukrytej, uniwersalnej prawdy bądź do tego etapu jej rozwoju, który odpowiada aktualnemu momentowi dziejów<sup>4</sup>. Nieaktualny zatem – jego zdaniem – staje się model „wielkiej narracji” opartej na linearnym schemacie rozwoju. Belting stwierdza, że dzisiejsza sztuka czerpiąca z dawnych tradycji i z dorobku awangard odznacza się szczególną świadomością historii, ale nie popycha już tej historii do przodu. Tak rozumiana posthistoria jednak, jak zauważa Belting, nie dla wszystkich okazuje się stanem dogodnym: „Świadomość życia w epoce po końcu historii

<sup>1</sup> H. Belting *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, Verlag C.H. Beck, München 1998 (wyd. ang.: *The Invisible Masterpiece*, transl. H. Atkins, Reaktion Books Ltd., London 2001).

<sup>2</sup> H. Belting *Das Ende der Kunstgeschichte*, Verlag C.H. Beck, München 1983.

<sup>3</sup> A. Danto *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press 1997. Danto nawiązuje do prac Beltinga, widząc w nim sojusznika swoich tez (zob. tamże, s. 4-6). Zainteresowanie obu autorów jest zresztą wzajemne: Belting również wielokrotnie przytacza spostrzeżenia Danto w swoich tekstach.

<sup>4</sup> Tamże, s. 28.

wyzwała artystów i krępuje historyków: ponieważ ci pierwsi reagują na to doświadczenie twórczo, ci drudzy zaś już przez samo pytanie o sens pozostają zależni od procesu, na który nie mają żadnego wpływu”<sup>5</sup>. W tym miejscu rysuje się też różnica między stanowiskami obydwu autorów. Ukierunkowana filozoficzne refleksja Danto nad pojęciem sztuki i współczesnymi jego desygnatami, w szczególności z kręgu *pop-artu*, prowadziła go do sformułowania wniosków o uwolnieniu sztuki od krępujących ją filozoficznych i historycznych metanarracji. Zerwanie współczesnej twórczości artystycznej z pojęciem sztuki określonym przez estetykę i tradycję historyczną oznacza – zdaniem Danto – otwarcie nieskończonych możliwości działań po „końcu sztuki”, po uwolnieniu słowa „sztuka” z treści determinujących jej możliwy kształt. Belting z kolei, mniej entuzjastycznie reagując na ową przemianę, przede wszystkim starał się wskazać jej konsekwencje odnośnie miejsca i znaczenia historii sztuki<sup>6</sup>. W przedsięwzięciu tym czytelny jest wewnętrzny opór wobec permissywnych nastrojów posthistorii.

Zasadniczym podłożem diagnozy Beltinga był, jak potwierdza on ponownie z perspektywy lat, „kryzys modernizmu”<sup>7</sup> rozumiany jako zachwianie się wizji linearnego rozwoju sztuki i niemożność podtrzymywania dotychczasowych schematów myślenia historycznego w konfrontacji ze współczesną praktyką artystyczną. Od końca lat 60. krajobraz współczesnej sztuki stawał się coraz bardziej nieprzejrzysty i splątany, coraz trudniej było orientować się w artystycznych genealogiach; jednocześnie wraz z szeroko rozumianym konceptualizmem wzrosła wśród artystów refleksyjna samoświadomość ich działań, zakwestionowane zostały tradycyjne wyznaczniki dzieła oraz samo pojęcie sztuki. Historia sztuki stawała się poniekąd bezradna wobec wielokierunkowości i wielomedialności realizacji, tkwiła coraz bardziej w tyle za artystyczną teorio-praktyką, artyści bowiem sami zaczęli wyřęcać historyków sztuki w ich pracy dokumentując i komentując swoją działalność, wreszcie też spisując po latach jej historię. Próby autorytatywnego wyznaczania przez historyków norm i kryteriów, wskazywania „biegu historii”, skazane były w tej sytuacji na niepowodzenie. Zdaniem Beltinga, ówczesne wygaśnięcie awangardowej logiki wyprzedzania było zjawiskiem paralelnym do załamania się linearnej wizji postępu rozumianego w historii sztuki jako proces stylistycznego rozwoju. Dotychczas jedno stosunkowo łatwo przekładało się na to dru-

<sup>5</sup> *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, s. 193 (wyd. ang. *Art History after Modernism*, transl. C. Saltzweid, M. Cohen, The University of Chicago Press, Chicago and London, s. 183).

<sup>6</sup> Mówiąc o „końcu historii sztuki” Belting przypomina o swoich poprzednikach: hasło to, obok „końca sztuki” jest wytworem neoawangardy, sformułował je twórca koncepcji „sztuki socjologicznej” Hervé Fischer, w: *L'histoire de l'art est terminée*, Paris 1979.

<sup>7</sup> *Das Ende der Kunstgeschichte...* Zob. także M. Bryl *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funkciongeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)*, „Artium Quaestiones” nr XI 2000.

gie: dorobek kolejnych awangard stawał się częścią tradycji nowoczesności, znajdując swoje odzwierciedlenie w poszerzającym się kanonie „arcydział” modernizmu. Obecnie, zdaniem Beltinga, komplementarne paradygmaty historii sztuki dawnej jako historii stylów oraz historii sztuki nowoczesnej jako historii innowacji straciły naczelną pozycję. Rozproszeniu tendencji artystycznych i teorii odpowiada dziś decentracja historii sztuki, wielość przedsięwzięć, inspiracji, metod i celów. Przed laty T.J. Clark komentował tę sytuację narastającej w historii sztuki profesjonalizacji jako „stan jej eleganckiego rozkładu”<sup>8</sup>.

Własne propozycje Beltinga w tym kontekście widzieć można jako starania o reintegrację dyscypliny i przywrócenie w jej ramach miejsca myśleniu historycznemu. Kluczowe znaczenie ma tutaj jego wielokrotnie powtarzane stwierdzenie o pozornym jedynie charakterze modernistycznego zerwania z tradycją, które stanowi jedną z głównych tez *Niewidzialnego arcydzieła*, oraz podjęta przez Beltinga generalna próba odmiennej konceptualizacji dziejów sztuki niejako w polemice z wielowiekową tradycją historii sztuki i leżącym u jej podstaw estetycznie interpretowanym pojęciem sztuki. Obrona przez Beltinga możliwość wyjścia poza ustanowiony przez nie paradygmat polega na historycznej relatywizacji kategorii „dzieła sztuki”, nadającej tożsamość przedmiotom, którymi zajmuje się historia sztuki. Jako alternatywę Belting proponował wyjście ku szerszej i nośnej antropologicznie problematyce „obrazu” rozpatrywanego w jego historycznych procesach genezy i recepcji<sup>9</sup>. Realizacją tego zamierzenia było monumentalne dzieło *Bild und Kult*, w którym Belting zajął się dziejami obrazu przed „epoką sztuki” – w czasach, kiedy idea sztuki w nowoczesnym znaczeniu jeszcze nie istniała. Dopiero z jej nastaniem w dobie renesansu i reformacji „nowa obecność d z i e ł a zastąpiła dawniejszą obecność świętości w d z i e ł e”<sup>10</sup>. Próbie napisania wielkiej, syntetycznej i szczegółowej zarazem historii obrazu kultowego, obejmującej okres od późnej starożytności do XV wieku, towarzyszyło spostrzeżenie, że porównawcze analizy stylistyczne i ikonografia – standardowe procedury badawcze historii sztuki – okazują się niedostateczne, bowiem zasadnicze znaczenie, także dla rozumienia formalnych i treściowych aspektów dzieł, ma wiedza o faktycznej funkcji i recepcji obrazów wraz z lokalnymi odmiennościami. *Pendant* tego studium stanowić ma *Niewidzialne arcydzieło* – książka, która jest historią nowoczesnej idei dzieła

<sup>8</sup> T.J. Clark *The Conditions of Artistic Creation*, „Times Literary Supplement” 24 maja 1974, cyt. za *Critical Terms for Art History*, ed. R. Nelson, R. Schiff, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003, s. XVI.

<sup>9</sup> Zob. M. Bryl *Historia sztuki...*, a także H. Belting *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, oraz *Miejsce obrazów*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2000 nr XI.

<sup>10</sup> H. Belting *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990, wyd. ang. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, transl. E. Jephcot, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994, s. 459.



sztuki, obejmującą czasy od końca XVIII wieku po lata 60. wieku XX. Belting śledzi w niej losy nowoczesnego „mitu sztuki” w czasach, kiedy coraz mniej odnośnie samej sztuki wydawało się oczywiste i pewne.

\* \* \*

Tylko nieskończone dzieło może być rozumiane, może prowadzić nas dalej. To co skończone może jedynie stanowić przedmiot podziwu. Jeśli chcemy zrozumieć naturę, musimy przyjąć, że jest ona nieskończona.

Novalis

Jako historia idei dzieła *Niewidzialne arcydzieło* nie jest historią sztuki nowoczesnej, ale nie jest też opracowaniem z zakresu dziejów teorii sztuki. Zamierzeniem Beltinga było uchwycić „typ dyskursu, który kierował oglądem i produkcją sztuki”<sup>11</sup> przez analizy jednostkowych zjawisk genezy, recepcji i interpretacji dzieł. W tym sensie *Niewidzialne arcydzieło* nazywa on „archeologią nowoczesności”. Postępowaniem jego kieruje pewien dystans wobec dyskursów teoretycznych jako takich, czytelny również we wcześniejszym *Bild und Kult*. Belting nie chciał tam budować własnej narracji w oparciu o wiedzę na temat ujęć teologicznych, jakkolwiek bogaty i wiarygodny przekaz źródłowy by oferowały, ponieważ stanowią one dyskurs, który rządzi się własną pragmatyką i posiada swoistą historyczną genezę. Postrzeganie dziejów obrazu kultowego z perspektywy jego teologii byłoby więc zafalszowaniem historii w jej faktycznym wymiarze. Analogicznie w *Nieznanych arcydziełach* Belting dystansuje się od pro-nowoczesnej i pro-awangardowej historii sztuki, w tym sensie, że nie pisze z perspektywy założeń i koncepcji poszczególnych nurtów, kierunków i twórców. Równie silnie jak idee artystyczne interesuje go „skończony i ograniczony charakter dzieła”, jego materializacja ułomna i wielokrotnie sprzeczna z idealnym zamierzeniem.

Paradoksalną dwoistość idei i skończonej realizacji odzwierciedla już tytuł książki. *Niewidzialne arcydzieło*, jak zauważa sam autor, jest czymś wewnątrznie sprzecznym – jak bowiem, rozsądkową miarą, ocenić jego znakomitość? Tytuł ten jest echem *Nieznanego arcydzieła* Balzaca, powieści, której topika w książce Beltinga odgrywa istotną rolę. W wyobrażeniu niekończącego się zmagania malarza z jego własną wizją krystalizuje się mit twórcy i mit sztuki absolutnej. Ale czy ten archetypowy obraz, raczej neoromantyczny z ducha, dobrze charakteryzuje całą nowoczesność? Belting w kilku miejscach swej książki wskazuje żywotność owego mitu w samoświadomości samych artystów identyfikujących się z Balzacowskim Frenhoferem, jak Cezanne, van Gogh, i Picasso, który wykonał cykl ilustracji do tego utworu, a swoją *Guernicę* malował w pracowni wynajętej przy tej samej ulicy Rue des Grands-Augustins, gdzie zaczyna się akcja powieści. Powieściowe scena-

riusze *Nieznanego Arcydzieła* Balzaca i *Arcydzieła* Zoli, w których dzieło staje się dla twórcy stawką całego życia, jego sensu i wartości, w sposób hiperboliczny ukazują pragnienie przewyciężenia arbitralności i przygodności, przekucia tego, co subiektywne w jakość absolutną. Skupiając się na utopijnych aspektach nowoczesnej idei sztuki, Beltingowi udaje się pokazać, jak stawała się ono gruntem dla różnorodnych wariantów absolutnego doświadczenia i przedsięwzięć o charakterze totalnym; „sztuka absolutna”, „absolutny artysta”, „absolutny czas” w doświadczeniu dzieła, tworzą szereg rozpięty między indywidualnie przeżywaną ekstazą czasowości a całościowymi projektami przemiany rzeczywistości.

Kategoria arcydzieła, do której odwołuje się Belting, nie pokrywa się z tradycyjnym rozumieniem tego terminu, odnoszącym się do perfekcji wykonania dzieła i jego artystycznej doskonałości. W grę wchodzi tu odmienne romantyczne pojęcie arcydzieła jako wolnego wytworu geniusza, a nie świadectwa opanowania reguł sztuki. Jest to zmiana znaczeniowa o fundamentalnej wadze. Wraz z romantyzmem przednowoczesne pojęcie dzieła sztuki, najpełniej sformułowane w doktrynie XVII-wiecznego klasycyzmu, ustąpiło miejsca pojęciu nowoczesnemu, pozbawionemu pewnego ugruntowania. O ile „doktryna klasyczna” uznawała, iż perfekcja tkwi w określonych, idealnych zasadach, do których jedynie przybliżyć się mogą poszczególne dzieła sztuki, o tyle nowoczesność przez odwrócenie tego porządku – postawienie konkretnego dzieła ponad abstrakcją prawideł, uznanie konieczności jego oceny według jego wewnętrznych standardów, a nie ogólnych kryteriów – pozbawiła dzieło dawniejszego stabilnego i czytelnego statusu ontologicznego. W konsekwencji materialna realizacja staje się odtąd jedynie aspektem idealnego zamierzenia oraz płaszczyzną subiektywnej projekcji. Dzieło i arcydzieło jawią się jako synonimiczne z samym pojęciem sztuki, traktowanym jako wskaźnik najwyższej wartości. Zarazem jednak okazują się czymś w swej realizacji „niemożliwym”; znaczą jak gdyby puste pole, w którym pojawiać się mogą coraz to nowe zarysy i kształty.

Nowoczesna idea sztuki w swojej nieoznaczoności kształtowała myślenie o dziele jako o czymś „więcej” niż sam dany zmysłowo przedmiot i obrazowe przedstawienie (*image*). „Idea [sztuki] została oddzielona od dzieła, tak jak w tradycyjnym świętym obrazie archetyp oddzielał się od swej materialnej podstawy, ikony, w umysłach wiernych”<sup>12</sup>. W tym sensie dzieło, nie mogąc być „po prostu sobą” – przedmiotem czy przedstawieniem obrazowym, stawało się czymś nieskończonym, odsyłającym do wyższej, absolutnej i obiektywnej rzeczywistości. W doktrynie estetycznej wczesnego romantyzmu niemieckiego mianem tej rzeczywistości stała się sama sztuka pojęta na kształt platońskiej idei, jako jedność i totalność zarazem<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Tamże, s. 19.

<sup>13</sup> Tamże. Belting powołuje się na pracę W. Benjamina z tego zakresu: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (wyd. ang. *The Concept of Criticism in German Romanticism*, w: *W. Benjamin Selected Writings*, t. 1., ed. M. Jennings, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1996).

<sup>11</sup> H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 13.

Sformułowane zostało wówczas przekonanie, że dzieło sztuki w swojej istocie wykracza poza funkcję wyrażania uczuć i oddziałującej swym pięknem formy. Belting we wprowadzeniu książki przypomina poglądy Friedricha Schlegla i Novalisa, wskazując zarazem, że żywotność inaugurowanej przez nich tradycji myślowej sięga poza historyczną epokę romantyzmu – teoria estetyczna Adorna i jego pojęcie dzieła sztuki jako „monady” są jej ostatnim wielkim wcieleniem. Wraz z ustanowieniem nowego typu relacji między niepodporządkowanym eksplicytnym regułem dziełem a idealnością dziedziny sztuki, to na samo dzieło spadł ciężar autolegitymizacji. Według Beltinga, konieczność ta określała kondycję sztuki w całej nowoczesności, w sytuacji utraty uniwersalnych kryteriów: „Od okresu romantyzmu nie istniała żadna teoria sztuki, której reguły i wartości byłyby powszechnie akceptowane, brzemień dawania dowodu w imię sztuki spadło na poszczególne dzieła”<sup>14</sup>. Jednostkowe dzieło miało więc stanowić „kompensację wobec utraty wiarygodnej i powszechnie ważnej definicji” sztuki, a jego zadaniem stało się, oprócz innych jego funkcji, „zademonstrowanie koncepcji sztuki, która miałyby powszechną ważność”<sup>15</sup>. Nałożona została nań powinność wyrażania „prawdy sztuki”<sup>16</sup>. Stąd implicytnie autorefleksyjny wymiar sztuki nowoczesnej, przepowiedziany niejako w Schleglowskiej teorii sztuki jako krytyki sztuki.

Odniesienia do teorii sztuki zajmują u Beltinga miejsce marginalne, służą jedynie zarysowaniu ram zasadniczego tematu książki, jakim jest znaczenie idei sztuki w jej konkretnej historycznej rzeczywistości. Idea sztuki, „wynajdywana” przez poszczególnych artystów ciągle na nowo, stanowiła – zdaniem Beltinga – siłę napędową nowoczesnej sztuki, sprzyjając odradzającemu się impulsowi jej odnowy. Belting wskazuje też, jak idealizowana przeszłość sztuki wielokrotnie umożliwiała projekcję nowej artystycznej utopii. W przedsięwzięciach XIX-wiecznych artystów „sztuka doskonała była cieniem, duchem czasów klasycznych [...] Ideał doskonałości przekształcony został w ideę sztuki całkowicie poróżnionej z praktyką. Sprzeczność między ideą a dziełem nie mogła zostać rozwiązana, ponieważ tylko idea mogła być absolutna: w momencie gdy stawała się dziełem, była utracona”<sup>17</sup>. Zobrazowaniem tego paradoksu są powieściowe alegorie Zoli i Balzaca: dzieło zawiera ideę artystycznej doskonałości tylko jako niedokończone. W konsekwencji, twórczość stawała się raczej procesem i poszukiwaniem, co Belting pokazuje na przykładach twórczości Rodina i Cezanne’a, dla których „celem nie było już doskonałe dzieło, ale nieskończone doskonalenie artystycznej wizji, przekraczającej prostą widzialność”<sup>18</sup>. Równoległe w stylu recepcji sztuki w okresie przełomu XIX i XX wieku znaleźć można swoistą absolutyzację subiektyw-

<sup>14</sup> H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 15.

<sup>15</sup> Tamże, s. 13.

<sup>16</sup> Tamże, s. 14.

<sup>17</sup> Tamże, s. 126.

<sup>18</sup> Tamże, s. 202.

ści widza: dzieło stapia się tu z wyobraźnią patrzącego, którego spojrzenie pozostaje zanurzone w jego indywidualnej pamięci<sup>19</sup>. Wzorcowym przykładem tego typu percepcji jest słynny Proustowski opis śmierci Bergotte’a przed *Widokiem Delft Vermeera*<sup>20</sup>. „Widz – pisze Belting – wchłania to, co widzialne, tak że obraz staje się fikcją samego siebie”<sup>21</sup>, przefiltrowany zostaje przez osobiste wspomnienia i skojarzenia, w tym także przez pamięć jego przeczytanych wcześniej opisów. Subiektywność tego typu odbioru nie wyklucza, iż doświadczenie dzieła staje się momentem absolutnym, przeżyciem transcendentnym, „oferującym jaźni całkowitą, choć chwilową, autonomię”<sup>22</sup>. „Spojrzenie widza napełnione zostaje nieskończonym pragnieniem, w którym on czy ona patrząc na obraz postrzega całą swoją jaźń; tym samym następuje niezwykle odwrócenie spojrzenia i dzieło oddaje pierwszeństwo obecności swego nowoczesnego widza”<sup>23</sup>. Oznacza to, jak zauważa Belting, wzrastającą „abstrakcję w percepcji sztuki”<sup>24</sup> – tj. unieważnienie w niej tematu i przedstawienia na rzecz dzieła jako „zwierciadła” dla subiektywnej jaźni. Później, począwszy od impresjonizmu, gdzie przedmiotem staje się moment spojrzenia, a nie ujmowany przez nie widok, miejsce subiektywnej głębi pamięci zajmuje akt czystej, „nieuprzedzonej” percepcji.

Mimo odrzucenia przez awangardę początku XX wieku owego subiektywnego, zabarwionego nostalgią spojrzenia, zatopionego w indywidualnej pamięci, i obrania przeciwstawnego wobec niego ideału dzieła bezosobowego – kolektywnej konstrukcji, trwałe pozostawało jednak napięcie między pragnieniem sztuki ponadosobowej i uniwersalnej a indywidualnym charakterem wysiłków, w których było ono realizowane. Idea sztuki absolutnej, której wcieleniem stała się abstrakcja, stawała w sprzeczności z jednostkowością i przygodnością materialnej realizacji. Wymowną tego egzemplifikacją jest opisany przez Beltinga przypadek *Czarnego kwadratu na białym tle* Malewicza, obraz, który miał wyznaczać archetypiczny początek suprematyzmu, namalowany został na wtórnie wykorzystanym płótnie, w rezultacie czego gruba warstwa farby i werniksu szybko zaczęła pękać i „w ciągu dziesięciu lat od namalowania *Czarny kwadrat* był w stanie ruiny. By podtrzymać iluzję doskonałej czerni kwadratu, konieczne stało się wykonanie jego kopii”<sup>25</sup>.

Należne sobie miejsce w opowiedzianej przez Beltinga historii zajmuje nowoczesne muzeum. Wyrывая gromadzone „dzieła” z ich pierwotnych kontekstów, przypisując im uniwersalną i ponadczasową wartość, muzeum nie tylko uciele-

<sup>19</sup> Tamże, s. 247.

<sup>20</sup> M. Proust *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. V: *Uwięziona*, przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1974, s. 199-201.

<sup>21</sup> H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 228.

<sup>22</sup> Tamże, s. 225.

<sup>23</sup> Tamże, s. 228.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże, s. 304.

śniało nowoczesną ideę autonomii sztuki; jego zbiory stanowiły też zasadnicze współrzędne, według których orientowała się artystyczna nowoczesność. Muzeum i awangarda to zatem, zdaniem Beltinga, dwie kluczowe, dopełniające się dialektycznie instytucje nowoczesności. Ich polaryzacja opiera się na wzajemnej zależności: „ruchy awangardowe byłyby nie do pomyślenia bez muzeum, przeciw któremu się buntowały”<sup>26</sup>. We frankocentrycznej optyce książki Beltinga teza ta z łatwością znajduje potwierdzenie: „Czyż obecność Luwru w środku najbardziej nowoczesnego miejskiego życia tego czasu nie odcisnęła swego piętna na rozwijającym się konflikcie między awangardą a Akademią?”<sup>27</sup>. Muzeum, stróż tradycji, samo podlegało ciągłej ewolucji, otwierając się na nowe dzieła i rozszerzając artystyczny kanon nowoczesności<sup>28</sup>. W rezultacie nadając sztuce wymiar ponadczasowości, reprezentowało ono zarazem zmienne ideały artystyczne i historyczność samego pojęcia sztuki. Interesujący precedens stanowiły tutaj opisane przez Beltinga zmiany, które nastąpiły w zbiorach Luwru po upadku Napoleona. Wówczas, kiedy to z ogromnych publicznych zbiorów sztuki musiano zwrócić z powrotem do Włoch najważniejsze „arcydzieła” antyku – Wenus Medycejską i Apolla Belwederskiego – ich miejsce w skali wartości zajęły pozostające wciąż na miejscu dzieła malarstwa europejskiego. W ten sposób przełamany został ostatecznie monopol wielkości antyku i beczasowe ideały sztuki klasycznej. Klasycyzm pojawia się odtąd w różnorakich wcieleniach i przebraniach jako „idealny” czynnik sztuki, ślad tęsknoty za beczasową wiecznością, przede wszystkim w postaci tradycyjnych schematów kompozycyjnych i wzorów ikonograficznych jak akt kobiecy i motyw arkadyjski. W analizach poszczególnych dzieł Belting pokazuje przenikanie się owych wzorców: na przykład *Wielka Odaliska* Ingesa okazuje się orientalną wersją Wenus, której głowa na dodatek wzorowana jest na Rafaelowskiej *Fornarinie*<sup>29</sup>; odległy Orient pozostaje w tym obrazie przede wszystkim „metaforą tęsknoty za nieosiągalnym ideałem, i jako taki wchodzi w nieoczekiwaną fuzję z marzeniem o ostatecznym arcydziele”<sup>30</sup>.

W obszarze zależności między nowoczesnością a sztuką muzealną szczególnie interesującym pomysłem Beltinga jest zaproponowana przez niego interpretacja dzieł Maneta. Zwraca on uwagę na obecne w *Śniadaniu na trawie* i w *Olim-*

<sup>26</sup> Tamże, s. 21.

<sup>27</sup> Tamże, s. 119.

<sup>28</sup> Zyskanie statusu „dzieł muzealnych” w wypadku XIX-wiecznej awangardy nie było sprzeczne z jej założeniami, lecz stanowiło spełnienie jej aspiracji. Autorytet muzeum, uznanie istotnej wartości dzieła – mogącego się mierzyć z najdoskonalszymi osiągnięciami sztuki dawnej – stanowiły antidotum w obliczu demokratyzacji i komercjalizacji sztuki – tendencji, które zaznaczyły się już w wieku XIX.

<sup>29</sup> Tamże, s. 99-104.

<sup>30</sup> Tamże, s. 102.

*pii*, opisywane w tym samym czasie przez Baudelaire’a, świadome napięcie między pierwiastkiem wiecznym, ponadczasowym, klasycznym a tym, co typowo współczesne i przemijające<sup>31</sup>. Jak już ustalili historycy, w *Śniadaniu na trawie* Maneta (1863) układ postaci zaczerpnięty został wprost z ryciny Marcantonio Raimondiego, będącej przedstawieniem Sądu Parysa, wykonanej według zagiętego kartonu Rafaela. Manet znał tę grafikę, ponieważ znajdowała się ona w zbiorach zaprzyjaźnionego z nim Degasa. Kompozycja Maneta powtarza jednak jedynie znajdującą się w prawej części ryciny grupę dwóch bogów i nimfy wodnej, mniej istotną z punktu widzenia jej podstawowego tematu. Z faktów tych Belting wyprowadza oryginalne wnioski, dokonując intertekstualnej lektury obrazu Maneta, i za rzecz nieobojętną uznając zasadniczy temat pierwowzoru, z którego artysta zaczerpnął tylko peryferyjny motyw. *Śniadanie na trawie* to – jak sugeruje Belting – nie tylko przekorne unowocześnienie motywu arkadyjskiego z parą współczesnych, modnie ubranych mężczyzn i rozebraną modelką, ale „malarski dyskurs”, w którym przed oczyma publiczności odbywa się nowy konkurs piękności – „współczesny widz jako sędzia ma rozstrzygnąć między klasycznym aktem (naturą) a współczesnym dandysem (cywilizacją). Sąd Parysa odbywa się w Paryżu, gdzie na Salonie rozstrzygany jest konkurs artystyczny”<sup>32</sup>. Typowym dla losów nowoczesnej sztuki paradoksem jest fakt, iż wraz z ulotnieniem się atmosfery skandalu inspirowana przez obrazy Maneta kontrowersja między „sztuką” a „nowoczesnością” odchodziła w przeszłość, a jego dzieła szybko trafiały do kanonu arcydzieł. *Olimpia* zawisła wkrótce w Luwrze obok aktów Ingesa, obdarzona tą samą aurą artystycznej ponadczasowości. W książce Beltinga sporo jest dodających pikanterii szczegółów zaczerpniętych z artystycznych biografii, jak choćby informacja o tym, że Gauguin, porzucając europejską cywilizację i udając się na Tahiti, nie omieszkał jednak zabrać ze sobą reprodukcji *Olimpii* Maneta i – jak można sądzić – posłużył się zastosowaną tam kompozycją aktu w swoich obrazach Tahitanek<sup>33</sup>.

Odrębne rozdziały poświęcone recepcji dwu arcydzieł sztuki dawnej, które w XIX wieku stały się legendą (*Giocondzie* i *Madonnie Sykstyńskiej*), stanowią same w sobie rewelacyjne studia na temat kulturowych metamorfoz pojedynczego dzieła. Historia *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela, jedyne oryginalne tego mistrza znajdującego się, począwszy od połowy XVIII wieku, w zbiorach Galerii Drezdeńskiej, w wyjątkowy sposób ukazuje niejednoznaczność fenomenu „muzealizacji” dzieł oraz związany z nim szczególny potencjał mityzacji. Przeniesiona do galerii z ustronnego klasztoru w Piazenzie *Madonna* „paradoksalnie, dopiero gdy stała się obiektem muzealnym, otoczona została kultem, którym winna być obdarzona

<sup>31</sup> Ch. Baudelaire *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, przedm. Cz. Miłosz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 13.

<sup>32</sup> H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 167.

<sup>33</sup> Tamże, s. 195-196.

jako obraz ołtarzowy<sup>34</sup>. Mimo iż świadomi jej pochodzenia, „Niemcy wzięli sobie swego jedyne autentycznego Rafaela do serca, tak jakby został namalowany specjalnie dla nich”<sup>35</sup>. O interpretację obrazu toczyły się spory między zwolennikami klasycyzmu (którzy – począwszy od Winckelmanna – widzieli w nim ucieleśnienie klasycznego piękna, dorównujące dziełom greckim) a romantykami chwalaćymi wyrażającą się w nim głęboką religijność i pobożność. Wizja nawiedzenia przez wyłaniającą się z obłoków Madonnę, interpretowana jako „sen Rafaela”, zaczęła się pojawiać jako temat licznych utworów literackich, malarskich i graficznych. W romantycznej teorii sztuki stała się ona przykładem transcendentnej inspiracji i najwyższego stopnia religijnego oddania. Belting przypomina, że scena zakończenia II części *Fausta* Goethego, w której Mater Gloriosa („wieczna kobiecość”) ukazując się wśród zastępów anielskich przyjmuje do siebie „pierwiastek wieczny” Fausta po jego śmierci, odtwarza obraz *Madonny Sykstyńskiej*, tyle że dla uniknięcia zbyt oczywistego dla współczesnych skojarzenia z dziełem Rafaela, które mogłoby niszczyć sugestywność wizji, Goethe wprowadził do tekstu pewne zmiany, korygując jego wcześniejszą wersję<sup>36</sup>. Historia ta pokazuje, że rozdzielenie post-religijnej aury dzieła sztuki jako obiektu muzealnego od religijnego uwielbienia nie jest wcale kwestią jednoznaczną.

Historia Leonardowskiej *Giocondy* to dzieje jej wyniesienia do statusu „hieroglifu sztuki” i XX-wiecznego upadku. XIX-wieczna mitologizacja *Mony Lisy*, utożsamienie jej z archetypowym wizerunkiem *femme fatale*, „bogini sztuki” (A. Housaye), wiele zawdzięczała poetyckim wynurzeniom Théophile Gautiera i Watera Patera. Pod koniec XIX wieku *Mona Lisa* – pisze Belting – „zdawała się czuć nad nowoczesnym misterium duszy, zagrożonym przez pozytywistyczny pogląd na temat ciała. Ucieleśniała też misterium sztuki, zagrożone przez postulaty reali-

34 Tamże, s. 67. Znacznie wcześniej już, rozważając przykład tego samego obrazu, Walter Benjamin zauważał możliwą „oscylację pomiędzy biegunowymi rodzajami recepcji” – kierowanej religijną pobożnością i czysto estetycznej. XIX-wieczny kult Madonny Sykstyńskiej jawi się interesująco w kontekście wcześniejszych losów tego obrazu, o których wspomina Benjamin. Obraz namalowany został dla umieszczenia go na trumnie, w której wystawiane były zwłoki papieża, stąd jego szczególna kompozycja z dolną drewnianą listwą i kotarą. Ponieważ rytuał zakazywał umieszczania w głównym ołtarzu obrazów wystawianych podczas uroczystości pogrzebowych, znaleziono wyjście kompromisowe: dzieło Rafaela trafiło do prowincjonalnego miasta, gdzie jego wystawienie w głównym ołtarzu nie było tak bulwersujące. Historia ta pokazuje rosnące znaczenie pozareligijnych, artystycznych kryteriów w stosunku do sztuki tworzonej na potrzeby Kościoła. Zob. W. Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: W. Benjamin *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita, Poznań 1975, s. 98-99.

35 H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 50.

36 Tamże, s. 63-65.

zmu”<sup>37</sup>. W szeregu autorów, którzy ulegli „tajemnicy” *Mony Lisy*, Belting stawia również Freuda, zauważając w jego analizie dzieła Leonarda<sup>38</sup> tę samą XIX-wieczną fascynację „niezwykłym uśmiechem” z portretu, którego uroku badacz nie ośmielił się krytycznie stematyzować, szukając jego genezy w biografii artysty. W swoim rozumowaniu Freud, zdaniem Beltinga, popadł w gruncie rzeczy w pułapkę XIX-wiecznej koncepcji dzieła jako odzwierciedlenia samego twórcy i jego skrytych obsesji<sup>39</sup>. Ciąg dalszy opowieści, degradacja „arcydzieła” Leonarda, w znacznym stopniu związana była – jak pokazuje Belting – z farsowym epizodem jego kradzieży (1911) oraz wywołanym przez to ogromnym, lecz nieprzysparzającym *Monie Lisie* chluby i honoru, przypływem popularności. Natychmiast po zniknięciu oryginału pojawił się bowiem zalew reprodukcji, reklam i parodii, począwszy od opublikowanego przez magazyn „Comédia Illustrée” cyklu fotografii paryskich aktorek upozowanych jak na obrazie Leonarda, z podpisem: „uśmiechy, które nas nie opuściły”. Podczas gdy tłumy ciągnęły do Luwru, by zobaczyć fragment pustej ściany po skradzionym oryginale, *Gioconda* stawała się tematem rozlicznych żartów paryskiej ulicy, jak również awangardowych artystów (Malewicza, Duchampa, Legera), upatrujących w niej symbol przestarzałego ideału piękna i muzealnej atmosfery. „Jej utrata prestiżu – pisze Belting – odzwierciedlała schyłek statycznego obrazu”, przeznaczonego do „nieśpiesznej kontemplacji” w czasach, kiedy wszystko zdawało się być w nieustającym ruchu i gdy budziło się coraz większe zainteresowanie możliwościami obrazu filmowego<sup>40</sup>.

Swoiste *pendant* losu „fetsza sztuki” – *Giocondy* – stanowi w narracji Beltinga twórczość Duchampa. W przeciwieństwie do dominującej w nowoczesnej sztuce powagi traktowania artystycznej misji, Duchamp jest tym, który zdecydował się otwarcie odegrać „fikcję sztuki absolutnej”. *Wielką Szybę* i dołączone do niej notatki, które pozornie miały dawać klucz do jej interpretacji, a faktycznie wszystko zaciemniały, Belting odczytuje jako parodystyczny komentarz na temat utopijnego arcydzieła. Osiągnięciem Duchampa była – jak pisze – „analiza fikcji obecnej w pojęciu sztuki”, tj. prawdy, iż tylko idea, nie dzieło, może być „absolutna”, bowiem „im mniej jest do zobaczenia w dziele, tym bardziej ujawnia się bezcielesna idea”<sup>41</sup>. „Odczarowaniu” ulega w tym wypadku artystyczne dążenie do „ucieleśnienia” absolutnej idei, choć nie należy utożsamiać tego posunięcia z chęcią zastąpienia materialnego artefaktu przez „czystą” koncepcję. *Wielka Szyba* zawiera, zdaniem Beltinga, błyskotliwą alegorię sztuki, podobnie jak figurująca w niej „panna młoda” rozbierana jest z szat (wyzwalana ze świata materialnego), lecz nigdy

37 Tamże, s. 140.

38 S. Freud *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w: tenże *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 2000.

39 H. Belting *The Invisible Masterpiece...*, s. 152-154.

40 Tamże, s. 280.

41 Tamże, s. 333.



nie może zostać ostatecznie rozebrana, tak do samej sztuki odnosi się nierozstrzygalny dylemat: „albo jest tylko ubranie, tzn. nie ma nic prócz sztuki, albo poza sztuką jest coś innego, czego sztuka jest tylko szatą”<sup>42</sup>. Uznanie przez dzisiejszych twórców owej niezbywalnej roli „pozu” pozwala sztuce nadal karmić się jej tradycją i własnymi mitami, tyle że – inaczej niż w wypadku *gros* sztuki modernistycznej – w sposób świadomy ich fikcjonalnego charakteru. Z sytuacją tą wiąże się powszechne od lat 70. artystyczne praktyki cytatu i pastiszu. Implikowana przez nie tematyzacja samego procesu tworzenia i odbioru może czynić daną pracę formą komentarza na temat sztuki i kulturowego pojęcia arcydzieła – przykład tego stanowi dla Beltinga m.in. *Ostatnia Wieczerza według Leonarda* (1987), jedna z mniej znanych, późnych realizacji Warhola. W serii tej Warhol wykorzystał szereg kopii renesansowego fresku: XIX – wiecznych płócien, czarno-białych reprodukcji, rysunków konturowych z książek dla dzieci, obiektów taniej rzeźby dewocjonalnej – po to, by wydobyć z nich obraz-*cliché*, który od dawna żyje własnym życiem. Niezaprzeczalnie jednak każdy z wykorzystanych przezeń, produkowanych masowo obrazów, zawierał reminiscencję oryginału. „Zatem – pisze Belting – *Ostatnia Wieczerza* Warhola to paradoksalne *hommage* dla utraconej koncepcji dzieła [...] Skoro idea dzieła nie pozostała niczym więcej, jak przedmiotem pamięci, to w tym wypadku reprodukowań on wspomnienie, które okazało się bardziej realne od niemal utraconego oryginału”<sup>43</sup>.

Wskazanie na pastiszowe i intertekstualne praktyki współczesnej sztuki z pewnością domyka opowieść o nowoczesnym „mieście sztuki”, pozwalając jej dotrzeć do momentu uzyskania samoświadomości owego mitu i do „pozytywnego” rozwiązania dramatycznego konfliktu między nieosiągalną ideą a ułomną materializacją. Narracja Beltinga byłaby jednak niepełna bez uwzględnienia neoawangardy, z traktowanym przez nią jak najbardziej serio, krytycznym odrzuceniem tradycyjnych pojęć sztuki. O ile amerykański modernizm połowy XX wieku jawi się jako przedłużenie, a poniekąd i kulminacja śledzonej przez Beltinga nowoczesnej tradycji, to, co nastąpiło później jako reakcja nań, zdaje się wykraczać już poza jej ramy. W latach 40. i 50. w amerykańskiej modernistycznej krytyce artystycznej i w twórczości abstrakcyjnego ekspresjonizmu ze szczególną siłą powracają kluczowe motywy nowoczesnego mitu sztuki: idea autonomii dzieła sztuki (Clement Greenberg), przekonanie o transcendentnym charakterze doświadczenia dzieła (Barnett Newman) i mitologizacja własnej jaźni artysty, wyrażanej w akcie kreacji (Jackson Pollock). Natomiast przemiany, które nastąpiły w sztuce w latach 60. pojawienie się *happeningu*, *performance* i sztuki konceptualnej, wyznaczają – zdaniem Beltinga – „koniec historii opowiedzianej w tej książce”, chociaż, dodaje, nie jest to w jego rozumieniu „epilog samej sztuki, ani modernizmu”<sup>44</sup>. Modernistyczne kategorie

<sup>42</sup> Tamże, s. 334.

<sup>43</sup> Tamże, s. 383.

<sup>44</sup> Tamże, s. 384.

autonomii, formy, autorstwa i oryginalności zastąpił efemeryczny, zdarzeniowy charakter nowej twórczości, podkreślenie znaczenia partycypacji widza oraz przestrzeni bezpośredniej, w której w sposób fizyczny on się znajduje zamiast iluzyjnej przestrzeni dzieła. Uznając zasadniczy charakter tej zmiany oznaczającej odcięcie dla sztuki „wolność od wymogu tworzenia dzieł”, Belting odcina się jednak od określenia wyłaniającej się tu nowej epoki, wzorem amerykańskich krytyków, mianem postmodernizmu. Po raz kolejny zmierza on ku osłabieniu tezy o ostatecznym zerwaniu. Argumentacja jest tutaj nieco stronnicza, ponieważ wybrane przez Beltinga przykłady działań przez swój spektakularny radykalizm raczej zdają się potwierdzać niż obalać mit absolutnej sztuki. W szczególności polemiczne zacięcie konceptualizmu lat 70. w jego krytycznym stosunku do tradycyjnej koncepcji dzieła poświadcza – zdaniem Beltinga – o tym, jak bardzo jeszcze nad nim samym ciążył cień idei autonomii sztuki<sup>45</sup>. Również utopijne motywacje twórczości lat 60. i 70. decydują, jak stwierdza Belting, o jej swoistym pokrewieństwie z dawniejszymi ideami „sztuki absolutnej”: ruch happeningowy i Fluxus „pomimo swych idei antyszuki, paradoksalnie uległy tęsknocie za wszechmocą sztuki”, odnośnie zaś ówczesnych utopii społecznych mówiących o stopieniu życia i sztuki, przekształceniu codziennej egzystencji, to ostatecznie – zauważa Belting – „owa niemożliwa fuzja dawała dostateczny powód, by kontynuować tworzenie sztuki”<sup>46</sup>. Także tzw. „dematerializacja” dzieła, ogłoszona przez twórców konceptualnych, którą w sposób najbardziej zasadny – zdaniem Beltinga – należałoby dziś wiązać z nurtem medialnym we współczesnej sztuce, nie eliminuje bynajmniej wszystkich dawniejszych atrybutów dzieła. W wypadku instalacji *video*, gdzie liczy się niepowtarzalne doświadczenie odbiorcy, niedające się reprodukować i przenieść w miejscu i czasie, znów aktualna staje się – zdaniem Beltinga – Benjaminowska kategoria „aury”, owego wyjątkowego odczucia „tu i teraz”, które było czynnikiem klasycznego doświadczenia dzieła sztuki<sup>47</sup>.

Książka Beltinga oferuje prawdziwą obfitość intrygujących i inspirujących pomysłów interpretacyjnych. Zresztą jest to nie tyle klasyczna, jednorodna narracja historyczna, co zbiór epizodów i esejów poświęconych poszczególnym dziełom. Wynalezienie nowej formuły relacji między dziełem sztuki a historią – umieszczenie dzieł w kontekście ich jednostkowej historii genezy i recepcji – pozwala spojrzeć na nie w nowy sposób, bez podporządkowywania ich historycznym generalizacjom i teleologicznym schematom. Rzecz nie sprowadza się tu jednak do wskazania społeczno-kulturowych kontekstów, w których konkretne dzieła sztuki były osadzone. Nicią przewodnią pozostaje upostaciowiona w nich idea sztuki. Konceptualna doniosłość propozycji Beltinga polega na potraktowaniu przezeń pojęcia sztuki jako pojęcia nowoczesnego, *stricto* historycznego, niejako w opoży-

<sup>45</sup> Tamże, s. 385.

<sup>46</sup> Tamże, s. 396.

<sup>47</sup> Tamże, s. 404.



cji wobec skłonnych do jego uniwersalizacji ujęć filozoficznych. Jeśli jednak chodzi o ramy całości zaproponowanego przez Beltinga ujęcia, to nie różnią się one specjalnie od znanych, klasycznych wizji dziejów sztuki nowoczesnej z centralnym miejscem, które przypada w nich XIX-wiecznej sztuce francuskiej, z wyróżniającymi się nazwiskami i zjawiskami sztuki XX wieku (choć, trzeba przyznać, przedsięwzięciem dość śmiałym i oryginalnym było zbudowanie historycznego przekroju całości szeroko pojętego modernizmu – od końca XVIII wieku aż po połowę wieku XX). Tak więc Belting nie przebudowuje i nie otwiera kanonu modernistycznej historii sztuki; działa wobec niego na zasadzie modyfikującego odczytania – powtórzenia podstawowych tematów w nowej perspektywie. Jednocześnie w tej strukturze narracji można wyczuć pewien klimat zmierzchu, zasadniczo różny od tonacji właściwej modernistycznym narracjom o sztuce, zazwyczaj sprawiających wrażenie dumy i satysfakcji z opisywanych artystycznych dokonań i historycznych „przełomów”. U Beltinga akcent pada nie na witalny moment awangardowego zerwania, lecz na różnokształtną zależność od tradycji i artystycznych mitów. Kolejne artystyczne przedsięwzięcia i utopijne projekty nowoczesności, widziane w ich skończonej, historycznej postaci, wzbudzają poczucie zawodu raczej niż otwartych perspektyw. Także finał tej historii jest niejasny i nie przynosi spełnienia: jej bohater – dzieło sztuki – ginie, traci dawniejszą chwałę, ale zarazem rozpoczyna swoją post-egzystencję w formach „szczętkowych”, związanych z pamięcią kulturową czy z aurą niepowtarzalnego zdarzenia. Sztuka pozostaje – według Beltinga – nadal aktualną, suwerenną dziedziną doświadczenia i refleksji, a *Niewidzialne arcydzieło* jest książką daleką od zamiaru „demistyfikacji” modernistycznego paradygmatu autonomii sztuki. Nie jest to oczywiście zarzut, tym bardziej że tego typu krytyk modernizmu jako „ideologii” napisano już wiele. Jednak specyfika ujęcia, w którym nie znalazło się miejsce dla hipotez na temat obecnego usytuowania sztuki i jej zmieniających się instytucji, musi sprawiać wrażenie zamknięcia w horyzontach wyznaczanych przez modernistyczną przeszłość.

Nie darmo nazwana przez autora „konceptualną historią nowoczesnego dzieła sztuki”<sup>48</sup> praca Beltinga przypomina myślenie twórców konceptualnych w tym sensie, że twórczość artystyczna staje się w niej medium własnej idei i zarazem własnej krytyki. Współcześnie „sztuka sama ogłosiła się tekstem, który traktuje o sztuce”<sup>49</sup>, ale sytuacja ta w sposób mniej jawny rysowała się wcześniej, implikowana była przez nowoczesne pojęcie autonomicznego dzieła sztuki, niezależnego od zewnętrznych wobec niego celów i kryteriów. Śledzony przez Beltinga dyskurs dotyczy pojęciowego (choć niekoniecznie werbalnego) kształtowania owej dziedziny nazywanej sztuką – podstaw określenia tego, co jest sztuką i co nią nie jest. *Niewidzialne arcydzieło* pozostaje więc ściśle związane z akcentowaną przez Beltinga potrzebą autorefleksyjnego sposobu uprawiania historii sztuki. Może dlatego –

będąc pod tym względem bliskie anglosaskiej „nowej historii sztuki” – szczególnie zwracającej uwagę na rolę instytucjonalnej i dyskursywnej mediacji obrazu dziejów sztuki, studium to przyjęło formę retrospekcji. Badania nad sposobem „ramowania” przedmiotu historii sztuki oraz kształtowania się bowiem jej narracji okazują się najbardziej płodne w odniesieniu do sztuki dawnej, tj. do tradycji, której wizerunek w świadomości historycznej zdążył się już utrwalić.

<sup>48</sup> Tamże, s. 7.

<sup>49</sup> *Art History after Modernism...*s. 160.

## Anna BUJNOWSKA

### Kraszewski i Lenartowicz

Starzy jesteśmy i już nam grób należy, konamy i umrzeć nie możemy, smutno, smutno, po milion razy smutno.  
(T. Lenartowicz do J.I. Kraszewskiego 22 kwietnia 1886)

Korespondencja Teofila Lenartowicza z Józefem Ignacym Kraszewskim wydana została przez Wincentego Danek w 1963 roku<sup>1</sup>. Tom stał się niewyczerpanym źródłem dla badaczy literatury, ale rozczarował ich literacko<sup>2</sup>. Są to wymieniane w ciągu czterdziestu lat listy pisarzy, którzy w tym czasie widzieli się czterokrotnie, i to krótko, przy okazji pobytów Kraszewskiego we Włoszech (poza pierwszym spotkaniem w Warszawie w 1846 roku).

„Z listów do Lenartowicza odczytujemy [...] dzieje jedynej chyba, prawdziwej przyjaźni w życiu pisarza”<sup>3</sup> – mówi w przedmowie do korespondencji Wincenty Danek, który nie mógł znać odnalezionych niedawno w Kijowie i opublikowanych w 1999 roku przez Stanisława Burkota listów<sup>4</sup> do Władysława Chodźkiewicza<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz *Korespondencja*, komentarz i opr. W. Danek, Wrocław 1963. Wszystkie cytaty z listów pochodzące z tego tomu opatruję numerem strony.

<sup>2</sup> Alina Witkowska korespondencję tę zalicza do epistolografii nieromantycznej i umieszcza Kraszewskiego (obok Krasieńskiego i Lenartowicza) w szeregu pisarzy-hipochondryków, z upodobaniem opisujących swe choroby prawdziwe i urojone. Zob. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 602.

<sup>3</sup> W. Danek *Przedmowa* do: J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz *Korespondencja...*, s. 5.

<sup>4</sup> J.I. Kraszewski *Listy do Władysława Chodźkiewicza*, oprac. St. Burkot, Kraków 1999.

<sup>5</sup> Władysław Chodźkiewicz (1820-1898) był inżynierem, przez wiele lat urzędnikiem kolei francuskich (inspektor generalny kolei zachodnich). Z zamiłowania podróżnik i orientalista (tłumacz przy sztabie Napoleona III w czasie wojny krymskiej), historyk i literat.

innego długoletniego korespondenta Kraszewskiego. Powszedniość, zwyczajność i prywatność oparta na zaufaniu sprawiają, że listy do Chodźkiewicza przypominają w jakiś sposób korespondencję z Lenartowiczem, mimo iż rodzaj zażyłości był inny choćby dlatego, że Chodźkiewicz zajmował inną pozycję w świecie i literaturze, którą też się parał. Był zresztą ważną postacią wśród polskiej emigracji, a Lenartowicza znał osobiście. Podobnie jak w wydanym przed czterdziestu laty tomie korespondencji z Lenartowiczem, listy Kraszewskiego tu opublikowane nie są artystycznym kunsztem. Jednak zawarty w nich opis codzienności inteligentów sprzed ponad stu lat wart jest uwagi.

Jarosław Iwaszkiewicz swój szkic o listach Kraszewskiego i Lenartowicza w *Rozmowach o książkach*<sup>6</sup> zatytułował *Nędze starości*, choć przecież obaj pisarze rozpoczynając korespondencję w roku 1857 (pomijam wcześniejszy, oficjalny list Lenartowicza z 1847 roku), byli w pełni sił i daleko im było do pięćdziesiątki. Lenartowicz w roku 1858 miał 36, Kraszewski 46 lat, a piszący o nich Iwaszkiewicz w 1964 roku przekroczył siedemdziesiątkę! Iwaszkiewicz, odczytując te listy trochę poprzez własne doświadczenia i nadzieje właściwe każdemu twórcy stwierdza:

Wyłania się z tych listów los tak nam znajomy, tak dotkliwy i tak nieunikniony, los starzenia się. Starzeje się pisarz, starzeją się jego metody pisarskie, przychodzi rzecz nieunikniona: niezrozumienie nowego pokolenia, wyobcowanie we własnym środowisku i konieczna samotność. [...] Żałośni, smutni, zabawni i rozczulający jawią się naszym oczom ci dziadkowie. Chciałoby się ich pocieszyć. Powiedzieć Lenartowiczowi [...], że jego „przestarzała” formuła poetycka zrodzi jeszcze wielu poetów, choćby Kossak-Pawlikowską czy Pawła Hertza, a Kraszewskiemu, żeby się nie martwił brakiem czytelników, tym, że jego saskich powieści, (najlepszych, choć w więzieniu pisanych) nie chcą drukować warszawscy wydawcy z powodu „niewykończenia”. To się zmieni!<sup>7</sup>

Jednak korespondencja Kraszewskiego z Lenartowiczem to nie tylko narzekania starszków, lecz przede wszystkim żywa, pełna temperamentu rozmowa przyjaciół, którzy są ciągle sobie potrzebni zarówno w interesach, jak i w wymianie myśli, plotek czy anegdot. Starszy o dziesięć lat Kraszewski zwraca się do poety zawsze „Teofilu”, a Lenartowicz pozostaje do końca przy zwrocie „pan” (czasem „wy”), najczęściej „czcigodny” lub „najczcigodniejszy”. „Żyj, Gwiazdo nasza, a świeć nam do końca, a pokrzepiaj, pocieszaj, oświecaj” – pisze Lenartowicz w życzeniach imienninowych do „Najczcigodniejszego Pana Józefa Dobrodzieja” (s. 386) w 1883 roku, podpisując: „stary, siwy, 60-letni Mazur”. W odpowiedzi Kraszewski („72-letni schorzały człowiek”, bo obydwaj korespondenci obliczają ciągle swoje lata), podzieliwszy się szczęśliwą wiadomością o załatwieniu Lenartowiczowi stypendium z funduszu Szajnochy, przechodzi do meldunku o stanie swego zdrowia: „Niewolnik, zamknięty od czterech miesięcy, nawet do sieni nie wychodzę” (s. 387) i odnotowania śmierci w najbliższym otoczeniu. „Żywi zobaczymy się li kiedy?”

<sup>6</sup> J. Iwaszkiewicz *Nędze starości*, w: *Rozmowy o książkach*, Warszawa 1983, s. 211-214.

<sup>7</sup> Tamże, s. 211-213.

Wątpię, ale Bóg wielki, a człowiek ślepy” (s. 387) – kończy list Kraszewski, a Lenartowicz wśród inwektyw na bolońskich intrygantów znajduje miejsce na wzmiankę o starości przebywającego akurat we Florencji Władysława Czartoryskiego: „cierpiący na fistułę, wynędzniał, dziad się zrobił 80-letni, niech Bóg broni” (s. 390), *nota bene* Władysław Czartoryski był młodszy od Lenartowicza o 6 lat. Wsłuchani we własne choroby, słabości i starość pisarze, jakby z ulgą odnotowują obserwacje tychże samych dolegliwości u innych, z przyjemnością wynajdują nowe określenia jak choćby „dziad zwiodczały”, wyczytany przez Lenartowicza w *Statucie Wislickim*. A przy tym obaj starzy przyjaciele prowadzą aktywne życie, pracują, czytają, nawiązują nowe kontakty, snują plany obwarowane przesądnie tysiącem zastrzeżeń, ale mogące zawstydzić młodych i przeżywają zwykle radości, których dostarcza im codzienność.

Aby nie zginąć w gąszczu problemów, które przez trzydzieści lat roztrząsały wspólnie korespondenci, skupię się na ostatnich pięciu latach, kiedy ich przyjaźń została poddana szczególnie ciężkiej próbie.

\*\*\*

Nowy rok 1883 zaczyna 71-letni Kraszewski od „wzięcia rabarbaru” (na przeczyszczenie) i mimo „niewypowiedzianego cierpienia” polegającego na „zmienionym smaku i drażnienia nieznośnego w szczękach i zębach (nerwowe). Czego doktorowie nie rozumieją”<sup>8</sup>, siada 27 stycznia do pisania listu do Władysława Chodźkiewicza w sprawie rozlicznych interesów, planuje wyjazd do Paryża i wydaje się, że mimo wszystkich cierpień i bólów fizycznych, kłopotów rodzinnych, niejasności politycznych, perspektywa podróży podtrzymuje go na ciele i duszy. W drugim piątym tego samego dnia liście do Chodźkiewicza dopytuje o luksusowe pociągi pośpieszne, wprowadzone na długich trasach międzynarodowych, zwane wówczas *train rapidami*; kursował taki *rapide* z Wiednia do Paryża, pokonując trasę w 27 godzin.

Miano urządzić taki *rapide* z Berlina. Czy go urządzono? Może wiesz o tem na wszelki wypadek. O *rapide’a* dlatego się dowiadywał, nie żeby oszczędzić 2 lub 3 godziny, ale że do niego wsiadłszy, byłby wychodek, restauracja i pełna wygoda, tak że nie trzeba wysiadać, a ja bez tych wygodności jechać nie mogę.<sup>9</sup>

Dnia 12 lutego rozważa już szczegółowo wyprawy:

Wszyscy mi – i ja sam sobie – radzą pojechać do Pau, spocząć w powietrzu jednostajnym i cieplejszym kilka tygodni [...] Otóż gdybym miał jechać, naturalnie na Paryż. Jak mi radzisz, gdzie stanąć. Czy znowu w Grand Hotelu, czy może radzisz mi jakiś inny.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> J.I. Kraszewski, *Listy do Władysława...*, s. 113.

<sup>9</sup> Tamże, s. 117, 119.

<sup>10</sup> Tamże, s. 120.

Podróż to dla Kraszewskiego nie tylko nadzieja na poprawę zdrowia, ale przede wszystkim konieczność ruszenia w świat, co zawsze lubił i przed czym trudno było mu się wstrzymać. Wybór dalekiego Pau, uzdrowiska u podnóża Pirenejów, dawał możliwość zatrzymania się w Paryżu. „Z Drezna do Berlina na noc (nocleg). Z Berlina do Kolonii (nocleg). Na ostatek już z Kolonii do Paryża. Byle sił stało”<sup>11</sup>. W drodze do Paryża będzie mu towarzyszyć służący Niemiec, którego z Francji odeśle do Drezna, a w ekspediovaniu kufrów z dworca do hotelu dopomoże Chodźkiewicz. „W Paryżu *incognitissime* stanę kilka dni”<sup>12</sup>. Jedynym problemem jest uniknięcie spotkania z Ildefonsem Kosiłowskim<sup>13</sup>. „Jak uniknąć nieznośnego szalbierza Kosiłowskiego? Mnie zaś idzie o to wiele, aby się z Kosiłowskim nie spotkać. Mam go dość [...]. Wszystko to niech zostanie między nami, bo i sama podróż jest jeszcze kwestią wielką”<sup>14</sup>. Gdyby nie to, że Kosiłowski współpracował z francuskim wywiadem wojskowym, niechęć do niego Kraszewskiego nie byłaby warta wzmianki. Wydaje się, że naprawdę wyjątkowo tej wiosny schorowany Kraszewski nie chciał mieć żadnych kłopotów.

W czasie krótkiego pobytu w Paryżu Kraszewski spotkał się z Cieszkowskim, z kuzynem Szwykowskiem, z Chodźkiewiczem i Władysławem Mickiewiczem. W dobrym nastroju 20 kwietnia stanął w uzdrowisku Pau, gdzie niedrogo (200 fr. na miesiąc), choć niezbyt wygodnie, bo nie w osobnej willi, ale w „pierwszym lepszym mieszkanku” z trzeciorzędą kucharką. Najgorsze jednak było zimno i ciągle deszcz. Już po tygodniu miał dość kurortu („jest mi gorzej niż w domu”), bo marzył i musiał płacić za ciągle palenie w piecu, a był szczególnie wrażliwy na zimno. Pisze o tym często w listach. W dniu 11 maja pisał do Lenartowicza:

Ja stąd za miesiąc wyruszę, byłem zdołał, bom taki kiepski, że nawet tę podróż do Paryża muszę na dwa kawalki rozdzielić i brać oddzielne kupé. Odtąd obiecuję sobie już nie jeździć. (s. 401)

<sup>11</sup> Tamże, s. 120.

<sup>12</sup> Tamże, s. 120.

<sup>13</sup> Ildefons Kosiłowski (1829-1895) na emigracji znalazł się w 1849 roku, od 1851 w Paryżu, bibliotekarz Szkoły Polskiej w Batignolles. Pozostawał w bliskim kręgu Mickiewicza, w 1855 wyjechał do Turcji. Zajmował się pogrzebem Mickiewicza w Konstancynie i przewiezieniem ciała do Francji. W 1890 roku uczestniczył w ekshumacji zwłok poety przed przewiezieniem ich na Wawel. Po 1871 roku pracował w sekcji pruskiej biura wywiadowczego francuskiego ministerstwa wojny. To jemu Kraszewski przekazywał swe doniesienia o niemieckich siłach zbrojnych. Autorzy hasła w *Polskim Słowniku Biograficznym* piszą: „Podczas procesu przed sądem pruskim Kraszewski nie wymienił jednakże wśród swoich informatorów Kosiłowskiego, a korespondencja Kraszewskiego do Kosiłowskiego została zniszczona [...] właśnie z powodu jej niebezpiecznej treści” (F. German, J. Zdrada *Polski Słownik Biograficzny*, t. 14, cz. 2, z. 61, Kraków 1969).

<sup>14</sup> J.I. Kraszewski *Listy do Władysława...*, s. 120.

a 19 maja do Chodźkiewicza:

Przeklinam dzień i godzinę, gdy w tę nieszczęsną podróż, głupią, wyruszył. Niewygodny, kosztowny, męka i pogorszenie się zdrowia [...]. Aby do domu! Do domu, do domu.<sup>15</sup>

Pogorszenie się samopoczucia i depresja spowodowane były nie tylko złą pogodą, ale próbą zerwania z nałogiem.

Byłoby mi może chwilami lepiej, ale od kilku dni zrobiłem mocne postanowienie wyrzucenia się *morfium* i wcale go nie tykam. Przebywam więc kryzys szalony, bo był nałóg [do tego] prawie zupełnie przestałem tytuń palić, ale *summa summarum* cierpię okrutnie. Idzie mi tylko o to, abym do soboty [...] miał tyle sił, by iść do wagonu.<sup>16</sup>

Okropność pobytu w Pau powiększała wysypka, której opisu nie będę tu przytaczać. Pozostało tylko rozważanie powrotnej podróży: dojazd do Bordeaux, tam nocleg, ranny pociąg do Paryża, który przybędzie wieczorem, kilkudniowy odpoczynek, a potem do Kolonii (nocleg), do Berlina (nocleg) i wreszcie Drezno („sznelcugiem” tylko 3 godziny), a tam zaciszna willa przy Nordstrasse 31, własne łóżko, biblioteka, kolekcje, obrazy, obsługa gospodyni... Z hotelu w Paryżu musiał telegrafować do Chodźkiewicza z błaganiami o pomoc, gdyż złapał go atak kamicy nerkowej, w pół żywy dojechał do Kolonii, gdzie musiał odpoczywać całą dobę, bo zmarł w pociągu i przeziębził się. Z kolońskiego hotelu pisze do Chodźkiewicza 12 czerwca:

Mam mocne postanowienie więcej nie grzeszyć i nie jeździć, byleby Pan Bóg mi pozwolił raz dostać się do Drezna. Pozostaje mi 12 godzin, które przejmują trwogą.<sup>17</sup>

13 czerwca w berlińskim hotelu Kraszewski został aresztowany<sup>18</sup> i osadzony w więziennym szpitalu w Moabicie, skąd dopiero 7 sierpnia zwolniono go za kaucją ze względu na stan zdrowia. W Moabicie nieocenioną rolę odegrały przesłane mu przez Chodźkiewicza *Komedie* Plauta, które przetłumaczył. 9 sierpnia Lenartowicz w imieniu własnym i przyjaciół pisze z Florencji: „wszelka dusza polska [...] zasyła Najczcigodniejszemu z Polaków, a aby ostatniemu z męczenników, wyrazi radości z powodu uwolnienia” (s. 403). „Sprawa Kraszewskiego” nie wpłynęła na stosunek Lenartowicza do autora *Starej baśni*, pozostał wierny przyjaźni, wcale nie dlatego, że wierzył w niewinność pisarza, po prostu tej wierności wyma-

<sup>15</sup> Tamże, s. 133.

<sup>16</sup> Tamże, s. 134.

<sup>17</sup> Tamże, s. 137.

<sup>18</sup> Od 1871 r. Kraszewski przekazywał do Paryża Kosiłowskiemu korespondencje o niemieckiej armii i flocie. Wieloletnie kłopoty z niemieckimi informatorami sprawiły, że zachowywał ostrożność. Jednak nie spodziewał się aresztowania, gdyby tak było, nie wyjechałby z Francji do Drezna. O sprawie tej zob. St. Burkot *Przedmowa*, tamże.

gała sytuacja. W listach do pozostającego w areszcie domowym Kraszewskiego Lenartowicz nadal zachowuje postawę pełną szacunku dla wielkości mistrza. „Najczcigodniejszy pan Józef” pozostaje najczcigodniejszym, a wsparcie, choćby dobrym słowem, jest obowiązkiem przyjaciela. Indagowany o sprawę Kraszewskiego przez Teklę Zmorską Lenartowicz unika odpowiedzi. W ciągu całego procesu i uwięzienia tylko raz gorzko wypowiada się na ten temat:

Pytacie się, co myślę o Józefie. A cóż myślę, że się spaskudził, prosząc o łaskę psiekrwi Niemca, i diabli mnie biorą, kiedy o tym pomyślę i gadać nie chcę, bo kocham dziada, biedaka, niedołęgę, bo mi był przyjacielem, ale wolałbym, żeby był wrogiem, a tego nie zrobił. Są przedmioty, o których mówić z zimną krwią nie można. Nędza i kwita.<sup>19</sup>

Lenartowicz nie wypowiada się o winie Kraszewskiego, za haniebny uważa list o łaskę do Bismarcka. Tylko raz w całej korespondencji znajdujemy enigmatyczną wzmiankę o winie przyjaciela, kiedy już po opuszczeniu przez niego twierdzy przestrzega go przed jakimikolwiek kontaktami z Niemcami: „jeżeli były jakie grzeszki, toście je po sto i milion razy zapłacili” (s. 470). Od chwili pierwszego zatrzymania, a potem w czasie aresztu domowego i więzienia w Magdeburgu, Lenartowicz jednoznacznie opowiada się po stronie przyjaciela.

Poeta wierzył, że głosy europejskiej opinii publicznej mogą złagodzić czy wstrzymać wykonanie wyroku, a w każdym razie przyczynią się do zezwolenia na wyjazd z Prus. „Wasz [...] do końca świata i po końcu świata stary Teofil” (s. 409) – zapewnił w listach do Drezna, ostrożniejszych teraz ze względu na cenzurę więzienną. W marcu 1884 roku, składając życzenia imieninowe czekającemu na proces Kraszewskiemu, pisze:

Nie mam nic, co by Wam przyjemnym być mogło, chyba obrazek przywieziony mi z Jerozolimy, krzyż złożony z kwiatów, które deptał Zbawiciel Świata, i ten Wam posyłam do książki do nabożeństwa. Bóg jeden widzi, ile cierpię z Wami razem. (s. 411)

A Kraszewski wzruszony darem obiecuje przypisanie poecie jednej ze swoich książek. (Lenartowiczowi dedykowana jest *Infantka*, wydana w 1884 r.).

W czerwcu tegoż roku Kraszewski został skazany na trzy i pół roku twierdzy za przekazywanie rządowi francuskiemu tajnych informacji o sytuacji militarnej Prus. Z więzienia w Lipsku został pod koniec czerwca przewieziony do Magdeburga. Już 3 lipca Lenartowicz wysłał pierwszy, pisany po niemiecku – w zgodzie z regulaminem więziennym – list do twierdzy, deklarujący swój przyjazd do Magdeburga: „pozostawiłbym tu wszystkie moje interesy i studia, ażeby Ci być pomocnym i złagodzić Twoje smutki” (s. 416; przekł. W. Danek). Gdyby Kornel Ujejski (który również pisywał do uwięzionego pisarza) znał treść tego listu, obruszyłby się złośliwie „stary komediant i tak nogą się nie ruszy z Florencji”, ale Kra-

<sup>19</sup> *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861-1893*, z autografu wydała, wstępem i przypisami opatrzyła J. Rudnicka, postłowie napisał St. Szwalbe, s. 304 (List z 19 września 1884).



szewski przyjmował wtedy każdą życzliwość ze wzruszeniem: „podziwiałem Cię zawsze jako poetę i kochałem jak człowieka, lecz obecnie Twoje współczucie dla mnie uczyniło mi Cię podwójnie drogim memu sercu” (s. 414). Przez cały czas pobytu Kraszewskiego w więzieniu (od maja 1884 do listopada 1885) trwała wymiana listów między pisarzami. „Drogi Teofilu! Niech Ci Bóg odpłaci za dobrodziejstwo szczerzej sympatii, której mi nie skąpiłeś w moim nieszczęściu” (s. 432) – pisał Kraszewski z więzienia, a Lenartowicz odpowiadał: „Nigdy nie zapomnę przyjaźni okazanej mi na drodze ciernistej, którą przeszedłem i jeszcze idę” (s. 435).

O czym pisali do siebie w tych cenzurowanych, francuskich i niemieckich listach? Poza deklaracjami przyjaźni i uznania, poza podziękowaniami za pamięć i życzliwość (Kraszewski wzruszał się nadesłanymi przez Lenartowicza fiołkami, które zachowały zapach, bo i prawdę powiedziawszy należy podziwiać pocztę tamtych czasów, nawet więzienną – listy z Prus do Włoch i odwrotnie docierały do rąk adresatów w ciągu dwóch dni), pisali o swojej pracy, lekturach i chorobach<sup>20</sup>.

Magdeburg za kaucją opuścił Kraszewski 8 listopada – dla poratowania zdrowia, była to, jakby się dzisiaj powiedziało, „przerwa w odbywaniu kary”. Miał 73 lata, zrujnowane zdrowie i zaprzepaszczony majątek, choć w porównaniu z biedą Lenartowicza nadal był krezusem, zwłaszcza że czekał na odszkodowanie rządu francuskiego (wyplacono mu 5 tysięcy franków). W dziewięć dni po wyjeździe z Prus pisał z hotelu w San Remo do Władysława Chodźkiewicza:

Skutkiem długiej niewoli, przybicia na duchu i na ciele, morza lęków i cierpień, nie mówię już, że cieleśnie jestem w stanie zdrowia najopłakańszym, ale na duchu tak, że siedzę po godzinach nie mogąc się niczym zająć, oglupiał, odrętwiał, zamrożony. W głowie myśli chodzą porozbijane, nie trzymając się jedna drugiej. Pamięć osłabła, ochota do pracy i wiara w nią odpadły [...]. A co za bukiet stoi, a jakie róże, a jakie kwiaty... o mój Boże! A tu Magdeburg w nocy na piersiach siada i dusi, dusi...<sup>21</sup>

Lenartowicz dowiedział się o zwolnieniu Kraszewskiego z gazet i natychmiast pośpieszył z listem powitalnym, ale i pretensją: „pisaliście do wszystkich prócz mnie, i to także nie mała kropla do kielicha goryczy” (s. 440). Kraszewski, który przynajmniej przez pierwsze miesiące usiłował zachować dyskrecję w swoich sprawach, a poza wszystkim bał się reakcji ludzi na kontakty z „podejrzany”, odpowiada odwrotną pocztą: „Mój Teofilu, tylko nie wątpże o mnie, bo mnie to strasznie boli” (s. 441).

Te dwa pierwsze listy wysłane niby na próbę świadczą, że nic nie zachwiało starą przyjaźnią. Aż do śmierci Kraszewskiego listów tych będzie wiele, a ich treść i forma dowodzą zażyłości i bliskości. Choć Lenartowicz nadal tytułuje pisarza

<sup>20</sup> Kraszewski, szukając w więzieniu zajęcia (czytał, pisał, tłumaczył, malował), wpadł na pomysł modelowania w wosku, czym przecież zajmował się Lenartowicz. Nie do niego jednak zwrócił się o radę, a do Chodźkiewicza, prosząc o podręcznik modelowania.

<sup>21</sup> Tamże, s. 239.

„Najczcigodniejszym Panem Józefem”, odnosi się wrażenie, że dawne poczucie niższości wobec mistrza znikło, wchodzi w rolę opiekuna, doradcy, pocieszyciela, a czasem wręcz błazna, który rozśmiesza i zabawia. Przede wszystkim jednak przestrzega, lamentuje, błaga o ostrożność: „wybieraj się gdzie bądź byle już nie do Magdeburga” (s. 449), „bój się Boga, nie wracaj do szelmów Niemców [...], zmiłuj się, miej litość nad sobą, ani się waż do tych psów powracać” (s. 448), „Nie szukaj guza, nie szukaj guza, nie szukaj, powtarzam po trzykroć, złapią Cię żandarmy pruskie w Austrii i powiozą...” (s. 480). Listy Kraszewskiego również zmieniają ton (choć nigdy nie były wyniosłe, jak się czasem wydawało poecie), podpisywał je J.I.K, ale też „Twój stary niedołęga”, „Wierny brat i sługa”, „Twój Józef”.

Gdzieś po drodze zginęła różnica wieku, majątku i sławy, jakby nieszczęścia i starość zrównały pisarzy i pozwoliły na pełną konfidencję:

Posłuchaj mnie, a nie pożałujesz [...] myśl o zdrowiu, a nie waż się na trudy podróży jakiegokolwiek, bo kipniesz i cóż Ci z tego przyjdzie. No i już nie ma co gadać, garniemy się do siebie i pracujemy do ostatniego tchu, inaczej zwariować by przyszło. [...] zabraniam, bo widzę, że Jegomość kruchy i łązić nie może, a chce gwałtem latać. (s. 463-464)

Kiedy Kraszewski zamartwia się o przepadek kaucji w razie niestawienia się w Magdeburgu („22.000 marek moich dzieci”) Lenartowicz ucina krótko: „dzieci sobie radę dadzą i z głodu nie pomrą” (s. 465). Sam Kraszewski zwraca uwagę na tę zmianę tonu korespondencji: „więc pisze się dalej i zdaje się, że jakbyśmy rozmawiali z sobą przez ścianę” (s. 465).

W tych ostrzeżeniach i radach Lenartowicza i w ciągłym podejmowaniu czynnego życia przez Kraszewskiego ujawniają się ogromne różnice temperamentów pisarzy. Lenartowicz – ostrożny i powiedziałoby się płochliwy (ukryć się we własnej norze, wyskakiwać z niej na krótko, błysnąć w świetle i ukryć się znowu) i Kraszewski – wielki pan, lubiący błyszczeć, ceniący wygodę, zawsze ciekawy ludzi i świata, uwielbiający podróże. Pokora, z jaką Kraszewski poddaje się niby karcorny chłopiec łajaniom Lenartowicza, jest oznaką pewnej próżności: rozczuła go troska okazywana przez przyjaciela.

Ja to wiem, żem przykuty do czasu, ale i to wiem, że w drodze, w ruchu, podróży, nie dojadłszy, nie dospawszy, zawsze mi jeszcze zdrowiej i lepiej niż wysiedziawszy się. (s. 466)

Kraszewskiego ciągle ęci świat, a to kuracja winogronowa w Meranie (przebieg winogrona można sprowadzić, siedź na miejscu, bo Cię złapią – załamuje ręce Lenartowicz), a to Szwajcaria z Rapperswilem, gdzie zachwycają go buki i cyklameny – „kocham się także w dzikim cyklamie [...]. Musi on być w Apeninach. Gdybyś wykopał kartofel spod niego, a mnie podarował, to bym go pielęgnował” (s. 490), a to zabytki Pompei – „Tak potrzebuję jakiejś rozrywki i spoczynku, że – nie śmieję się – gdy mnie jedno rysowanie i malowanie rozrywa jadę do Pompei na studia” (s. 494). Dla pisarza wszystko jest dobre, byle nie nuda „siedzenia cicho”. Ten straszliwie wyniszczony starzec ciągle ma jakieś przygody, które właściwie powinny go zabić. Przez dwie godziny błąkał się po lesie zgubiwszy drogę, powóz

przewrócił się przy zawracaniu: „ja padłem całą siłą głową na kamień (kapeluszu nieco osłabił uderzenie) i kolanami. Skończyło się jednak na wielkim strachu i małych leżkach”<sup>22</sup>. „Zdrzemnąłem się w krzesło i z nim razem padłem znowu na głowę, którą gorzej stłukłem niż pierwszym razem. Jest jakiś fatalizm, bo takich przyпадków na dzień kilka”<sup>23</sup> – skarży się pisarz nie bez pewnej dumy Chodźkiewiczowi. W ostatnim miesiącu życia, tuż po powrocie z Florencji do San Remo, przyszło Kraszewskiemu przeżyć trzęsienie ziemi:

Przybyłem tu zmęczony tak, że musiałem na noc brać garde malada [...], podniosłem się, żeby go pożegnać, wtem nad głową moją, usłyszałem grzmot ogromny, łoskot, trzask, jakby się dom walił. W istocie, domu ta część, w której sypialnia była waliła się na sufit nade mną [...]. Pozrywali się wszyscy. Spozstrzegliśmy, że jedna część domu obaliła się i popękała. Mnóstwo gruzów otaczało dom z tej strony. Ponieważ domu niepodobna zamieszkiwać, bo lada wstrząśnienie może go obalić (z biblioteką i papierami!!!), musiałem w ogrodzie zbudować barakę i w niej się wszyscy mieścimy”. (s. 519)

– raportuje Kraszewski odpowiadając na telegram Lenartowicza („wyście pierwsi spytali”).

Minął rok i trzy miesiące od opuszczenia przez Kraszewskiego twierdzy, nim wreszcie doszło do spotkania przyjaciół we Florencji. Nie ma wątpliwości, że obaj bali się tego spotkania, choć tylekroć umawiali się, uzgadniali miejsca, czekali na siebie. Bardziej przewidujący Kraszewski przygotował grunt wysyłając swą ostatnią fotografię.

Czy mi się śniło, żeś Ty żądał ode mnie mojej najnowszej fotografii? Może się mylę. Jest to pierwsza po Magdeburgu, ale i dziś nie wyglądam lepiej. (s. 513)

Lenartowicz, dziękując za fotografię, pisze:

Patrząc na Twój wizerunek, jeśli nie widzę jej [Ojczyzny] całej zbiedzonej, zapatrzonej w przyszłość niepewną, powstrzymującej słowo na ustach, jakby tylko co po uderzeniu pioruna; gdyby nie surdut, a przyodziewek jakiś pustelnika, rogóżką się okrywającego, nie byłaby to postać wywołana z lasów, z jakiejś chruścianej lepianki, drżąca z zimna i słoty? (s. 515)

Nasuwa się pytanie, czy metafora zastosowana przez poetę, porównująca Kraszewskiego do zbiedzonego polskiego pustelnika (powstańca?) jest tylko komplemtem, chęcią dowartościowania byłego więźnia-męczennika? Czy naprawdę Lenartowicz w starym, wyniszczonym, tragicznym konterfekcie pisarza zobaczył Polskę, a nie tylko zmienionego przejściami przyjaciela? „Choćby wichry wyły jutro rano, ja wybieram się rzemiennym dyszlem do Florencji” (s. 517) – zapowiada swój przyjazd Kraszewski. Obaj, już we Florencji, zawiadomili się biletami, że „ledwie dychają, że ani się ruszyć”, ale przecież wreszcie padli sobie w ramiona.

<sup>22</sup> Tamże, s. 243.

<sup>23</sup> Tamże, s. 245.

Lenartowicz „zabiegał” do hotelu „Waszyngton”, a Kraszewski wdrapał się na piętro „stancyjek” przy Montebello 24. Relacje ze spotkania obu przyjaciół, zawarte w listach do innych adresatów, świadczą, że obydwaj przeżyli szok. Kraszewski do Chodźkiewicza (23 lutego 1887):

Jeździłem na pół dla przypatrzania się oto wielkiej biedzie Lenartowicza i poradzenia na nią, jeżeli można [...]. Lenartowicz jest chory istotnie, bo go mój doktor oglądał i radzą mu operację, ale w 65 roku życia jest ona niebezpieczna (odjęcie jądra). Widząc nędzę istotną, talent prawdziwy, nawet pod względem artystycznym zjawisko niepospolite, chciałem radzić i ratować, ale nie masz wyobrażenia o upadku człowieka przez znękanie, lekomyślność sądu i dziwactwa. [...] Należałoby mu pensyjkę jaką obmyśleć.<sup>24</sup>

Lenartowicz do Heleny Mickiewiczówny 26 lutego 1887:

Pamięć dni z Józefem K. spędzonych jeszcze mi ciąży jak jakaś zmora na myśli, zdaje mi się, że go widzę wciąż mdlejącego i wciąż powtarzającego swoje: „oj! oj! oj! oj! o! Boże, o! Boże...” [...] rozpacz patrzeć na tę ruinę. Przez ciąg jego tu pobytu (20 dni) nie miałem ani chwili jednej, w której mógłbym z nim o czymś serio pogadać: zdenerwowany i wciąż cierpiący, znosić nie może dłuższej pogawędki. Opowiadania treści smutnej irytują go, wesołość – nudzą; dusza ta wygląda ze swej kościanej klatki przez globy szklane (oczy) i zdaje się wzywać pomocy ludzi, a nie znajdując szuka środków oszołomienia: opium i haszysz ożywia go; nerwowo porywa za ołówek i rysuje drzewka lasów polskich i to zajęcie dozwala mu zapomnieć o dręczącej myśli. Rysuje i drzemie (bo nie sypia – drzemie tylko wciąż). Jeżeli dłużej trwa senność, osoby obecne, uproszone, budzą go lekkim stukaniem w stół, którym jakby wystraszony prostuje się, czy coś pisze, albo kaszle i wymioty spazmatyczne go porywają.<sup>25</sup>

Po trzech dniach spędzonych we Florencji Kraszewski pisze: „O Lenartowiczu tomy pisać i serio i humorystyki najosobliwsze”<sup>26</sup>. Za tymi słowami kryło się wiele, nie tylko to, że Lenartowicz był dziwakiem, że był chory i samotny, choć ciągle kręcili się koło niego jacyś zbiednieli emigranci (artystyczne „chłopaki”, których protegował), ale że był to człowiek niezwykły. Przez wszystkie lata znajomości Kraszewski, wykorzystując swój autorytet i stosunki, sprawował opiekę nad Lenartowiczem („Któż mnie popiera, jeden jak zawsze Kraszewski” – przyznawał poeta w liście do Zmorskiej w 1876 roku<sup>27</sup>), pisał o jego utworach i rzeźbach, zamieszczał wzmianki i recenzje, a najważniejsze, że z anielską cierpliwością wstrzymywał ataki furii poety, jego niesprawiedliwe sądy, wybuchowe reakcje, tonował zadrażnienia, doprowadzał do wycofywania listów protestacyjnych, interweniował i bronił. Lenartowicz obrażał się, grymasił, ale miał do Kraszewskiego zaufanie i podziwiał go: „zaiste mimo wszystkich wad najczynniejszy z Polaków i kto

<sup>24</sup> Tamże, s. 375.

<sup>25</sup> T. Lenartowicz, H. Mickiewiczówna, *Korespondencja*, oprac. i do druku podał J. Fert, Lublin 1997, s. 59.

<sup>26</sup> Tamże, s. 275.

<sup>27</sup> *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli...*, s. 93.

wie czy nie najpoczuwszy” (do Zmorskiej<sup>28</sup>). Listy Lenartowicza do Kraszewskiego pełne są przesadnej adoracji, zachwytów nad twórczością, porównań nawet z Mickiewiczem, choć naprawdę przyznawał się przed Zmorską – „Kraszewskiego nie będę czytał, tylko to co dobre”<sup>29</sup>. Spod pióra Lenartowicza wyszło co najmniej kilka znakomitych ocen „fenomenu Kraszewskiego”, w których podziw mieszał się ze złośliwością, jak choćby ta:

Kraszewskiego podziwiam, fenomen od czasu, jak ludzie piszą. Jemu by trzeba monument wystawić na Kordylierach z napisem: Ten cały świat przepisał, Niemców w kozi róg zapędził, wszystkich protokolistów austriackich i wszystkich pisców po całym świecie szrajbujących. Wściekle murowany człowiek, on jeszcze będzie pisał z jakie pół wieku, niech pisze”.<sup>30</sup>

Złośliwie pisała o tej przyjaźni Wanda Młodnicka do Ujejskiego: „Z Kraszewskim do końca sobie kadzili wzajemnie”<sup>31</sup>, ale za tym „kadzeniem” kryła się prawdziwa przyjaźń.

Kiedy w powięziennym okresie korespondencji Lenartowicz uznał, że nie musi już pełnić roli pocieszyciela i opiekuna, jego listy znowu zaczęły odzwierciedlać złe nastroje, znów narzekał na przekleństwo swego losu, opuszczenie, krzywdę i niesprawiedliwość krytyki. Kraszewski próbował podzielić się z nim swoją filozofią życiową:

cóż ja bym dał, żeby Ciebie rozchmurzyć i zaszczepić Tobie to, co ja sobie zaokulizowałem [...] litość nad biednymi ludźmi, którzy jak tylko co paskudnego robią, mam ich za dzieci, co się w błocie pluskają. Złych ludzi mam za chorych i zwierzęta, a pospolicie kiepskich za dzieci. Ja sam siebie mam za zestarzałe dziecko. N i e u m i a ł e m d o j - r z e ć , a l e m d z i e c k i e m z e s t a r z a ł . (8 grudnia 1886, s. 502, podkr. moje – A.B.)

Ostatnie dwa zdania przynoszą niezwykłą autocharakterystykę, w pewnym sensie Lenartowicz był także „zestarzałym dzieckiem”, ale dzieckiem opuszczonym, sierotą, „najbiedniejszym pod względem sieroctwa”, jak sam ciągle podkreślał, Kraszewski natomiast do końca pozostał dzieckiem rozpieszczonym. A przecież obydwa, jak dzieci, nie umieli znaleźć sobie miejsca w zmieniającym się świecie.

W jednym z listów z więzienia (23 lutego 1883) Kraszewski pisał do przyjaciela:

życie stało się nie do wytrzymania dla nas starych, bo myśmy płynęli do brzegów Citta du Soleil. Na końcu naszego życia widzimy, że brzegi zamiast zbliżać się zostają zawsze tak daleko, jak w dniu naszego odjazdu. (s. 429)

---

28 Tamże.

29 Tamże, s. 276.

30 Tamże, s. 63.

31 *Wielkie serce. Korespondencja Kornela Ujejskiego z rodziną Młodnickich*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 1992, t. 2, s. 35.

## **Marek CHMURA [Leon Zdzisław Stroiński]**

[*Koślawe figurki ulepione ze snów...*]

Koślawe figurki ulepione ze snów okresu dojrzewania już zaczynają się ruszać. Właściwie to mają tylko kilka nerwowych tików, które nimi podrzucają złośliwie.

Najgorzej jest, gdy która obsunie się ze swej półki – spada i zdaje się, że już już roztlucze się na podłodze i będzie leżała zwyciężona jak szczur przytrzaśnięty w pułapce, ale nie, w ostatniej chwili, tuż nad ziemią zatrzymuje się i z triumfalną miną wraca z powrotem na półkę.

W tę galaretę przewija się strumień niewyraźności.

Narty ryją puszyste ślady na dnie wąwozu zawalonego świerkami i zadymką. Na wprost plecy w granatowej wiatrówce schylają się rytmicznie. Zmarznięty szkielet tego czasu tęskni ośnieżonymi zębami.

Ale teraz dzień wczorajszy zawinął się w wytartą kołdrę mojej ślepej babki i mimo że muchy chodzą po nim nie chce się ruszyć.

Przychodzi za to wysoka czarna szafa – moja śliska Beatrix i pod pozorem, że gładzi mnie po głowie, niespodziewanie wyrwa kilka włosów.

I znowu napływa czerwcowy las. Dźwięczy i kłuje szpilkami zapachu jałowca. A daleko potykające się w ciemności głosy i bieganina. To uciekliśmy z otoczonej wsi.

Właśnie król z *Hołdu Pruskiego* zmienia się wraz ze mną z fotografii wiszącej na lewo i obraz przekrzywia się, więc przerażony wychylam się głęboko przez okno, ale okazuje się, że po tamtej stronie jest właśnie to samo, więc muszę wyrwać ogon jednemu z czarnych tłustych kotów, których mnóstwo łąsi się zupełnie niepotrzebnie.

Ponieważ w odpowiedzi na to piec uchyla się trochę – widać wyraźniej jak przy migającej świecy cienie nasze robiły przysiady na ścianach, a my zarzucaliśmy na Boga sznurki niecierpliwych myśli.

Wtedy wielka bura skrzynia śmietnika stojąca w kącie podwórza zaczyna wlaźić zwolna po schodach. Czuję jak stopnie uginają się z wysiłku, a ze skrzyni wysypuje się coś, czego nie mogę dojrzeć.

Dopiero teraz oblewa mnie śmierć przyjaciela.

Tak.

Nie pozostaje mi nic innego jak obudzić się i rozcierać zmarznięte skronie.



## Maciej URBANOWSKI

### Komentarz

Leon Zdzisław Stroiński (1921-1944) był jednym z najważniejszych poetów pokolenia wojennego. Zdaniem niektórych – np. Jarosława Iwaszkiewicza – ustępował talentem swym rówieśnikom, Gajcemu czy Baczyńskiemu, zdaniem innych, mniej licznych – np. Adama Czerniawskiego – był najwybitniejszym twórcą swej generacji. O tym, że jest pisarzem mniej znanym, rzadziej czytany, przesądziły rozmaite przyczyny. Literackie dokonania Stroińskiego nie są imponujące pod względem ilościowym – jego „dzieła zebrane” to niewielki tomik objętości nieco ponad stu stron. Pisał niewiele, cyzelował swoje utwory, z których znaczna część, w tym niemal gotowy tomik o niepewnym tytule (*Chmury* lub *Mgły*) zaginął w powstaniu warszawskim. Po wtóre, poeta uprawiał trudną, nowatorską wówczas formę, jaką był tzw. liryk prozą. Wreszcie nie był szczególnie aktywny jako publicysta literacki czy polityczny, znacznie mniej niż jego koledzy ze „Sztuki i Narodu”, w której publikował. Nie stał się więc bohaterem ówczesnych sporów ideowych, które tak chętnie rozpamiętują potomni. Do legendy literackiej przeszedł jako ten, który wraz ze swym serdecznym przyjacielem, Gajcym, zginął uniesiony w niebo na tarczy eksplozji, jak Miłosz opisał w *Traktacie poetyckim* jego tragiczną śmierć w dniu 16 VIII 1944, kiedy to zginął w wysadzonej przez Niemców placówce powstańczej przy ulicy Przejazd 1/3. Była to śmierć znakomitego żołnierza, ale też świetnego poety. Tak bowiem – wbrew opinii Iwaszkiewicza – sądzą od dłuższego czasu historycy literatury, z których jeden napisał ostatnio, iż „stworzył Stroiński rzecz rzucającą na kolana”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> M. Kisiel *Realizm metafizyczny. (O wierszach rytmicznych L. Z. Stroińskiego)*, „Poezja” 1985 nr 5-6, s. 130. Zob. także: A. Adamiak *Okno na ziemię. (Portret Z. Stroińskiego)*, w: *Portrety twórców „Sztuki i Narodu”*, red. J. Tomaszewicz, Warszawa 1983; L.M. Bartelski *Wstęp*, w: Z. Stroiński *Ród Anhellich*, Warszawa 1982.

Stąd znaczenie prezentowanego tu, nieznanego do tej pory i publikowanego po raz pierwszy utworu Stroińskiego. Został mi łaskawie udostępniony przez panią Kalinę Chrystowską, która odnalazła go wśród dokumentów pozostawionych przez Jej Matkę, Marię Lipczyńską-Przegalińską (1920-2004).

Lipczyńska była bliską przyjaciółką Stroińskiego. Zнали się jeszcze z Zamościa, gdzie uczęszczali do gimnazjum i liceum im. Zamojskiego. Tam też stawiali pierwsze kroki literackie w licealnym pisemku „Nasze jest jutro”. Wkrótce połączyło ich młodzieńcze uczucie. W 1941 roku Stroiński przybył do Warszawy, gdzie rozpoczął studia prawnicze i polonistyczne na podziemnym Uniwersytecie Warszawskim i związał ze środowiskiem „Sztuki i Narodu”. Jako Marek Chmura ogłosił w tym niewątpliwie najważniejszym piśmie literackim pokolenia wojennego szereg liryków prozą oraz kilka recenzji. Szczególne uznanie przyniósł mu wydany w 1943 roku w konspiracji tomik *Okno*. Był on poetycką reminiscencją pobytu pisarza na Pawiaku, gdzie znalazł się w maju 1943 po równie słynnej, co fatalnej akcji składania wieńca pod pomnikiem Kopernika, w której wzięli także udział Gajcy i Bojarski. Dla tego ostatniego manifestacja zakończyła się tragicznie: postrelony przez Niemców, zmarł 5 VI 1943.

W okupowanej Warszawie przebywała od 1941 także Lipczyńska. Tak jak Stroiński rozpoczęła studia polonistyczne na podziemnym UW, jak i on – choć w innych okolicznościach i czasie – była więziona na Pawiaku z powodu podejrzenia o konspirację. Nie były to podejrzenia bezpodstawne, bo Lipczyńska pracowała jako łączniczka w KG AK, a potem w Biurze Studiów Wojskowych KG AK. Zbliżyła się też do środowiska Frontu Odrodzenia Polski skupionego wokół Zofii Kosak-Szczuckiej, ogłosiła wiersz w podziemnej „Prawdzie Młodych”<sup>2</sup>.

Choć licealna miłość wygasła, to Lipczyńska wciąż pozostawała w przyjaznych i bliskich kontaktach ze Stroińskim. Świadczą o tym jego listy pisane do niej z podzamojskiego Zwierzyńca, gdzie poeta przebywał przez kilka miesięcy od lipca 1943, a więc po uwolnieniu z Pawiaka.

Drukowany tu utwór Stroińskiego odnalazł się szczęśliwie wśród ocalałych z wojennego pożogi rękopisów Lipczyńskiej jako kopia maszynopiśmienna, zrobiona na papierze bibułkowym, podpisanym wojennym pseudonimem autora: Marek Chmura. Nie wiadomo, kiedy ów utwór powstał, ale można przypuszczać, że po 1942 roku, zapewne we wrześniu 1943. Po roku 1942, bo mniej więcej wtedy pisarz zrezygnował z pisania „tradycyjnych” wierszy i poświęcił się lirykom prozą, a więc miniaturowym, lapidarnym odmianom prozy poetyckiej, w której kluczową rolę odgrywał zaskakujący, groteskowy obraz poetycki. Genezy tej mało wówczas popularnej formy literackiej badacze twórczości Stroińskiego doszukiwali się w twórczości Rimbauda, Supervielle’a, ale i w tradycji rodzimej: poezji Kasprowicza i Słowackiego (*Anhelli*) oraz w dokonaniach międzywojennej polskiej awangardy poetyckiej, zwłaszcza Przybosia oraz Zagórskiego. Liryk prozą był popularny wśród

<sup>2</sup> Przedrukowany w wydanym niedawno staraniem rodziny tomiku *Jedno życie*. Z zamieszczonego tam wstępu Autorki czerpię informacje o jej życiu.

poetów pokolenia wojennego, bo godził charakterystyczną dla tej generacji troskę o artystyczne opanowanie materiału z uwzględnieniem tematyki i problematyki narzuconej przez wojnę. Tak rzecz ocenił Zdzisław Jastrzębski, który zauważał, że „widocznie była to forma najbardziej odpowiednia, skoro z jej spotkania ze współczesnością zrodziły się utwory, które należą do najwybitniejszych z tego okresu” i dodawał:

Cały splendor spada właściwie na Stroińskiego, który prawie wyłącznie tą formą się posługiwał. Czyli, krótko mówiąc: z historycznoliterackiego punktu widzenia znaczenie twórczości Stroińskiego jest podwójne. Przede wszystkim trafność wyboru tej formy, która obok dramatu należała do ulubionych gatunków omawianych poetów, oraz rozwinięcie, doprowadzenie do skryzlowania tego, co w poetyce awangardowej było tylko tendencją.<sup>3</sup>

A wrzesień 1943? Aluzja do „śmierci przyjaciela” odnosi się najpewniej do zgonu Bojarskiego, *spiritus movens* „Sztuki i Narodu”, którego śmierć wstrząsnęła całym środowiskiem skupionym wokół miesięcznika. Można zaryzykować nawet twierdzenie, że utwór powstał w Zwierzyńcu bezpośrednio pod wrażeniem snu, który poeta opisał potem w liście do Lipczyńskiej: „Śnił mi się tej nocy Wacław tak silnie, że dotąd jestem pod wrażeniem” – pisał właśnie we wrześniu 1943 – i dodawał: „Tęsknię bardzo za czymś jak pensjonarka. Chodziłem przedtem trochę po lesie, [teraz i na to] nie mam czasu. Właściwie nie mam tu do nikogo gęby otworzyć. Dnie są piękne i bardzo gorzkie”<sup>4</sup>.

Ów nie najlepszy nastrój Stroińskiego był konsekwencją niedawnych przeżyć na Pawiaku, ale też rosnącej tęsknoty za warszawskimi przyjaciółmi, zwłaszcza za najdroższym z nich, Gajcym. Ten stan ducha świetnie oddaje list do autora *Widm* pisany latem 1943:

Poza tym wrażenie, że wyszedłem stamtąd innym człowiekiem, nie było, jak się okazuje, tylko wrażeniem pierwszej chwili. Świat, w którym żyję, jest zupełnie inny niż ten sprzed 3 miesięcy – ja się zmieniłem. Odnalazłem jakby dzieciństwo – spędziłem je w Zwierzyńcu w podobnych dość warunkach. Zmetafizyczyłem jeszcze. I religia.

Przeczytałem Zaraturę Nietzschego. To silny poemat, choć dużo powtórzeń, niekonsekwencji i potknięć.

<sup>3</sup> Z. Jastrzębski *Liryka Marka Chmury*, w: tegoż *Bez wieńca i togi*, Warszawa 1967, s. 246. Por. także uwagę T. Brzozowskiego, który pisał: „Liryk prozą znany był w twórczości awangardowej (Przybosiowe *Pióro z ognia*), nie stanowił w niej jednak podstawowego sposobu wypowiedzi. W wydaniu Stroińskiego prowadził w zupełnie innym kierunku, aniżeli u Juliana Przybosia. Liryk prozą uwyraźnił empiryczną postawę autora *Okna*. Służył do zapisu doświadczenia okupacyjnego tak, jak się ono narzucało postrzegającemu podmiotowi. (T. Brzozowski *Prelingizm w poezji pokolenia Kolumbów*, w: *Poezja pokolenia wojennego. Studia, interpretacje i artykuły* red. Z. Anders i G. Ostasz, Rzeszów 1989, s. 227.

<sup>4</sup> Zbiory rodziny M. Lipczyńskiej.

Żałuję bardzo, że nie złożyła nam się w Warszawie dłuższa rozmowa. Tak chciałbym z tobą na temat najwyższej metafizyki rozmawiać. W ogóle tam tyle miejsca zajmowałaś w moim świecie, a po wyjściu tak jakoś drogi nasze się rozeszły, to przykro.

Chodzę w wolnych chwilach po lesie z książką albo, ot tak sobie.

Napisz mi i o sinusie [tj. o „Sztuce i Narodzie”] i o wszystkim. Chciałbym przyjechać do Warszawy, jednak będę próbował się stąd wyrwać – może za miesiąc, jak się to uda.<sup>5</sup>

W takich okolicznościach powstawały teksty z cyklu *Okno* i – to tylko przypuszczenie! – liryk, który zaczyna się od słów *Koślawe figurki ulepione ze snów...*

Ten ostatni cechują wszystkie zalety przypisywane utworom Stroińskiego, zwłaszcza tym z tomu *Okno*, który – jak się wydaje – ta proza świetnie by uzupełniała. Pojawiające się tu określenie „strumień niewyraźności” znakomicie opisuje i jego surrealistyczną poetykę, przypominającą nieco *stream of consciousness*, i niejasne, niepokojące sensory. Jest ów utwór – oczywiście – poetyckim zapisem snu, reporterską jakby z niego relacją. Sen, a ściślej koszmarną, makabryczną wręcz wizję senną, „notowaną” przez Stroińskiego tworzą luźno powiązane „widzenia”, które przesuwają się przed oczyma „reportera”. Ten ostatni śni, ale i – paradoksalnie – opowiada nam swój sen, oscylując między „ja” a „my”. Raz jesteśmy z nim w domu, kiedy indziej w lesie lub wąwozie, raz panuje wiosna, raz zima... Są tu jakieś aluzje do *Boskiej komedii* Dantego (Beatrix, ale jakżeż tu ironicznie potraktowana!), do słynnego obrazu Matejki, chyba też do Gombrowicza („sny okresu dojrzewania”). Są wspomniane już napomknienia o śmierci Bojarskiego, może też o wojnie („uciekliśmy z otoczonej wsi”), są wreszcie reminiscencje narciarskich pasji Stroińskiego, znanych choćby z licealnego jeszcze liryku *Narciarz* z 1938. Ale tamten – niepublikowany – wiersz był po trosze kopią wczesnej liryki Wierzyńskiego, także w swym optymistycznym witalizmie i humorze:

Rozzłoczone dale migocą  
Rozpalone słońca mocą,  
Lecę tam w szerokie biele  
Pod stopami świat się ściele  
Prędzej, prędzej coraz prędzej  
[...]  
w tym szalonym białym pędzie  
dotrę wszędzie  
dotrę wszędzie

W liryku wojennym narciarski zjazd nie ma w sobie już nic z triumfalnego podboju świata. Przeciwnie – odbywa się w przestrzeni i czasie groźnym, naznaczonym stygmatami zagłady. Tak jest w całym utworze, w którym widzimy rzeczywistość niepoddającą się władzy człowieka, niepodlegającą „normalnym” regułom rządzącym światem (spadająca figurka, która niby nic powraca na półkę).

<sup>5</sup> List Z. Stroińskiego do T. Gajcego, rps. BN III 10844, k. 1-3.

Niemal wszystko tu się rusza – postać z reprodukcji obrazu Matejki, skrzynia na śmieci, szafa... Prawie każde z tych niezwykłych zjawisk wnosi ze sobą niepokój i mniej lub bardziej wyraźną zapowiedź bólu (wrywanie włosów bohaterowi wiersza, wrywanie ogonów kotom). Niepokoi też ukonkretnianie się zjawisk zdawało by się abstrakcyjnych, które przybiera zresztą kształty groteskowe, a więc jednocześnie śmieszne i straszne, jak choćby ten zamazany szkielec czasu, który tęskni ośnieżonymi zębami, albo wczorajszy dzień, który zawinął się w wytartą kołdrę ślepej babki, po której chodzą jeszcze muchy. Dużo zresztą w tym utworze brzydoty, czerni i – najważniejszej tu chyba – śmierci. Stąd przerażenie śniącego, tym większe, że nie udaje mu się odnaleźć stabilności w tym rozedrganym, rozluźnionym (niczym u Kafki?) świecie. Okazuje się, że i „po tamtej stronie jest właśnie to samo”, a sam Bóg jest przedmiotem zabiegów każących myśleć o Nim niczym o kukielce, a nawet owej koślawej figurce, która pojawi się w pierwszym zdania liryku...

Motyw figurek, „słomianych straszyleł”, „drewnianych kukiel” powraca w poezji Strońskiego, który czytywał w czasie okupacji jakieś rozprawy o teatrze marionetek, być może było to słynne studium Heinricha von Kleista. To zainteresowanie zrozumiałe w świetle dramatycznych doświadczeń środowiska „Sztuki i Narodu”, ale też wpisane było w nie charakterystyczne, tragiczne dla całego pokolenia, odkrycie okrutnych mechanizmów historii traktującej ludzi niczym „rozrzucone zabawki” (O śmierci). Ludzi, a nawet i Boga? „Bóg Strońskiego jest Bogiem starotestamentowym, surowym i karzącym” – pisał słusznie Marian Kisiel. Ten Bóg – jak wiemy z innych liryków autora *Rodu Anhellich* – „odszedł na barkach płomienia” (*Bóg*), jest daleki (*Żelazne słupy*), skamieniały milczy (*Okno*), ma zimną twarz (\*\*\*) inc. *Po huraganach szarż*), od czasu do czasu słychać tylko ciężki miarowy krok jego podkutych butów (*Warszawa*). Ten Bóg – jak ojczyzna – budzi przerażenie, ale i ból, bo potrafi tkwić w piersi „jak kleszcz i rośnie z wolna wypełniając się moją krwią” (*Okno*). W zamieszczonym tu utworze Bóg nie jest jednak groźny – raczej jest przedmiotem zabawy, a może nawet rozpaczliwego polowania wymykając się skutecznie „sznurkom myśli”.

Zwraca też uwagę obecność w prezentowanym utworze tak ważnych w poezji Strońskiego motywów okna oraz fotografii, tutaj zresztą znajdujących się obok siebie. Okno jest dla poety miejscem, z którego ogląda się świat i próbuje go zrozumieć. Świetnie to dostrzegł Jerzy Zagórski recenzując debiutancki tomik *Chmury*:

Jeśli jest jakieś przemocą wyrąbane okno na rzeczy ukazujące rację bytu, to nie jest to okno ani uniesienia, ani nadziei, ani nawet miłości do próby, która naznacza ziemię, lecz o k n o n a p r a w a ś w i a t a, na głębszy porządek rzeczy.<sup>6</sup>

Okno to także cecha poetyckiej wyobraźni poety, sposób konstruowania świata, jego specyficznego k a d r o w a n i a, co ma zapewne ścisły związek z fotograficznymi pasjami poety, o którym nie przypadkiem pisze się, że stworzył „najbar-

dziej wyrazistą fotografię swego pokolenia” (M. Kisiel) i wskazuje na „fotograficzny” aspekt jego wierszy (A. Adamiak)<sup>7</sup>.

Może więc nie reportaż, a fotografia koszmaru? Albo raczej koszmar poety-fotografa, którego sztuce wymyka się rzeczywistość, rozedrgana, podrzucana nerwowymi tikami i który może wyrazić „zaledwie” ów strumień niewyraźności, w jakim się znalazł? Stawiam znaki zapytania, bo nic w tym utworze nie jest jasne poza wpisaniem weń przerażeniem, które ma jakieś (jakie?) źródła prywatne, ale też w którym doszukuję się, nie wiem czy słusznie, doświadczeń wspólnotowych. Tak snił Stroński, tak zapewne snili jego rówieśnicy, Gajcy, Borowski, Baczyński, Trzebiński...

Nie jest też dla mnie jasne, czy i dlaczego omawiany tu liryk nie znalazł się z zbiorze *Okno*. Może jednak powstał później niż w 1943? A może miał się znaleźć we wspomnianych *Chmurach*?

Cieszy i smuci ten utwór. Cieszy, bo to świetne znalezisko uzupełnia garść ocalałych z wojennego zniszczenia utworów Strońskiego, które znamy dzięki staraniom Jastrzębskiego i Bartelskiego. Smuci, bo uświadamia, jak znakomitego poe-  
teę straciła literatura polska 16 VIII 1944 roku.

<sup>7</sup> Temat *Fotografia a poezja Strońskiego* czeka na swego autora, który będzie musiał bliżej się przyjrzeć ocalałym zdjęciom wykonywanym przez pisarza przed wojną i w czasie jej trwania.

<sup>6</sup> B. Łuski [J. Zagórski] *Poezja skamieniałej prawdy*, „Sztuka i Naród” 1943 nr 13.

## Tadeusz KANTOR

### Wiersze

A'laube

żeby tylko ta  
chwila szczególna  
nie uleciała,  
jest przed świtem  
godzina 4 ta  
nad ranem –  
ta szczególna  
chwila, która  
jest w ą t ł y m  
p r z e d ł u ż e n i e m s n u  
(pokazać to w akcji  
to przedłużenie  
i to, że wątle  
– czepiające się  
jakiejś tamtej rzeczywistości)  
żeby jakimś  
sposobem ten sen  
przedłużać –  
rozbudowywać –  
snu nie można  
budować –  
jest jak d y m  
za chwilę już  
go nie będzie

### Kantor Wiersze

... z dymu coś  
„budować”  
czyli utrwać –  
a nie z tych  
trwałych materiałów  
– z czegoś, co  
się nie nadaje do budowania –

przechodzić nagle  
na inne pola –  
inne tematy –  
pozostawiać  
tamte, poprzednie –  
niedokończone –  
– za oknem  
zostawiłem wczoraj  
ziemię czarniawą –  
mówiliśmy:  
gotuje się do wiosny.  
– za oknem ziemia  
pobielona śniegiem  
dachy białe,  
– ołowiane –  
przed świtem  
– nikt nie chodzi  
– żeby tylko  
ta chwila przed świtem  
nie uleciała  
trzeba się spieszyć –  
bo za chwilę  
wszystko już będzie  
jasne i zrozumiałe  
i nieciekawe

jeszcze mamy  
tę zdolność, która  
czujemy za chwilę  
zniknie  
jakbyśmy patrzyli  
w głąb jakiegoś  
wielkiego i mrocznego  
pokoju – po tamtej stronie –



\*\*\*

POCIĄG/TEKST/ROZMOWY/czas

przez widownię „jada” wagony jakiegoś pociągu – poprzez otwory –  
bowiem pociąg jest ciężarowy, taki jakim wozi się bydło – z boku ściany się  
rozsuwają –

poprzez otwory widać tych, którzy tym pociągiem jadą  
są oddaleni od tych, którzy  
są na zewnątrz  
którzy są na ziemi  
którzy stoją i patrzą  
zafascynowani przejeżdżającymi wagonami  
i patrzą na przesuwaną  
się pociąg  
zwiewają rękami  
– są na ziemi  
– mają swoje sprawy  
są w innej kondycji  
moralnej  
codziennej  
nieciekawej  
– a tamci jadą gdzieś  
są kompletnie od nas  
o d c i ę c i – uśmiechają się  
są zawieszani w próżni  
– jadą...  
– jadą –

– są nieokreśleni  
– zawieszani w próżni  
czeka ich las  
cel  
m a j ą c e !!!  
cel nie jest rzeczywistością  
– cel jest nadzieją, niespodzianką  
– dopiero się ukształtuje  
i stwardnieje –

ci tam  
w wagonach

nie muszą chodzić  
po ziemi  
poruszają się szybciej –  
są w innym wymiarze  
w innej rzeczywistości  
– a raczej  
nie w rzeczywistości  
– ci ludzie w tych otworach  
coś do nas mówią  
krzyczą –  
nie muszą zajmować się codziennymi sprawami  
jak my –

Inny fragment w tym samym śnie.

– scena opustoszała  
– na widowni już nie ma  
nikogo  
na scenie ławki  
wagonów pociągu  
wychodzą z tego „wagonu”  
jakiś widz się jeszcze  
plącze – wszedł na scenę –  
pytam się: czy myśmy  
dograli sztukę do końca –  
– widz niby ma kontakt  
ze mną  
ale właściwie nie ma –  
patrzy gdzieś na ścianę  
wiszą na tej ścianie  
jakiś kartki zapisane  
– może ogłoszenia,  
widz jest najwidoczniej  
mocno zainteresowany  
tymi kartkami  
mówi, niemówi  
u n a s t a k i c h k a r t e k  
n i e m a , c o o n e z n a c z ą ?

– wychodzą z wagonu  
idą do garderoby  
tak jak zawsze po  
skończonym spektaklu.

– Aktorzy już wyszli  
rozszminkowali się  
zdjęli kostiumy  
i poszli do domów –  
– Jeden tylko Rychlicki  
coś tam jeszcze sprząta –  
światła częściowo pogaszone  
ołowiany półmrok –  
przed świtem –  
– ... to zdziwienie ogromne  
i jakieś zasadnicze...  
zawsze gdzieś byli,  
wchodziłem wśród nich –  
był gwar, krzątanie się –  
– teraz cisza, pustka  
opuszczenie,  
Rychlicki nie zwraca na  
mnie uwagi –  
tak jakby mnie nie widział  
tak jakbym był  
nie widoczny  
jak bym był z innej  
rzeczywistości –  
nie s p o s t r z e g a  
mnie  
„nie rozumie”  
– pytam się: czyśmy sztukę dograli  
do końca???  
– wracam znowu na scenę –  
za sceną p u s t a w i d o w n i a  
krzesła...  
ten sam człowiek  
patrzy na ścianę –  
na te kartki

\*\*\*

## KSIĄDZ JÓZEF

Pamiętacie, jak wtedy stał przed domem  
i przykładał rękę do oczu  
Jak wtedy...  
Rękę do oczu...

Dzieci schodziły ostrożnie i powoli,  
A on bardzo niespokojny...  
Chmury pędziły,  
Pierwsze krople deszczu,  
Czarne chmury,  
Dzieci leciały już z góry...  
A on bardzo niespokojny...

Wszyscy już pomarli...  
A ta ręka ciągle przy oczach...  
Dzieci są już starymi ludźmi...  
A on ciągle przykłada rękę...  
I staje się coraz bardziej biedniejszy...  
Już nie ma czarnej sutanny,  
Jakaś szara brudna koszula,  
Stoi w kurzu boso,  
I kosmyki włosów,  
Ręka się trzęsie...  
Zeschły jak wiór...  
Same żyły...  
I tylko te oczy  
Ku dzieciom...

I zwałił się na ziemię,  
bo żadnych mięśni...  
I to co po nim zostało  
nic nam nie mówi  
o dzieciach,  
które ciągle jeszcze  
zbiegają z góry...

Opracował *Paweł Stangret*

## Paweł STANGRET

### Trzy teksty Tadeusza Kantora

Trzy wiersze Tadeusza Kantora: *Ksiądz Józef*, *POCIĄG/TEKST/ROZMOWY/czas* oraz *A'laube* są dowodem literackich poszukiwań artysty z różnych okresów jego twórczości. Wszystkie są w dużej mierze okazjonalne. Jednak nie można traktować ich jako utworów jedynie przyczynkarskich. Cechą, która je charakteryzuje, jest ich „autonomiczność”. Celowo używam tego terminu, ponieważ sam Kantor nazwał tak grupę tekstów, do których należą wymienione wiersze. Warto zastanowić się nad tym, dlaczego są one „autonomiczne”.

W swoich notatkach Kantor bardzo dokładnie oznaczał, z jakim okresem w jego twórczości wiąże się poszczególny tekst. Dlatego fakt, że przyznał tym utworom miano „autonomicznych” eksponuje ich dwie ważne cechy. Po pierwsze, nie można ich połączyć z żadnym wydarzeniem z życia artystycznego Kantora. Sam autor uznał je za nieprzystawalne do swoich pozostałych dokonań (czy to plastycznych, czy teatralnych). Drugą cechą tych utworów jest ich literacki charakter. W tym przypadku autonomia sięga o wiele głębiej. To literacki dorobek artysty. Taką rolę on im przeznaczył i tak je pomyślał. W tej krótkiej odsłonie widać, jak wszechstronnym twórcą był Tadeusz Kantor. Jego artystyczne poszukiwania nie ograniczały się jedynie do terenu wytyczonego przez wykształcenie, jakie odebrał. Jego teatr łączył w sobie różne dziedziny sztuki.

Dzieło teatralne związane jest silnie ze stroną wizualną. Jednak nie można oddzielić teatru od literatury, jak chciały tego dwie reformy teatru w XX wieku. Kantor, idąc pod prąd, do literatury się przyznawał i bardzo często się na nią powoływał. Wystarczy wymienić jego nawiązania do Schulza, Witkacego i Gombrowicza (a także wielu innych – Villona, Szekspira, Słowackiego, Wyspiańskiego, Marqueza...). Zauważyć także należy, że wśród mistrzów Kantora znajdują się artyści, którzy tworząc nową sztukę, chcieli tworzyć nową kulturę. Dodać należy,

że uprawiali oni różne dziedziny twórczości. Wyspiański, Witkacy – to przecież malarze piszący i odwrotnie. Właśnie trudność w określeniu rodzaju ich twórczości jest znamienna. Podkreśla bowiem rolę, jaką przypisywali poszczególnym dziedzinom sztuki. Nie jest więc tak, że byli to artyści określonego tworzywa, którzy dla eksperymentu skierowali swe zainteresowania w różne rejony twórczości. Nie. Dla nich sztuka była częścią kultury. Także dla Kantora podział odgraniczający malarstwo od teatru i literatury był sztuczny i nieprawdziwy. To były różne tworzywa, za pomocą których można wyrazić wszakże te same idee. A Kantor chciał tak właśnie postępować.

Czym zatem różni się literatura od malarstwa? To trywializujące pytanie stawiam przewrotnie. Dlaczego *Ksiądz Józef* nie można było namalować? Czemu wiersz? To pytanie kluczowe, które stawia problem Kantorowskich koncepcji literackich. Wszystkie swoje poczynania Kantor opierał na literaturze (nawet *happeningi*, które poprzez zapis, stworzenie partytury, jawnie klóciły się z ideą tej dziedziny artystycznej). Widać zatem, że całą jego twórczość można określić jako zorientowaną na sens. Jednak te sensory nie są pozostawione w próżni. Kantor z premedytacją posługuje się kodem literatury. Odwołuje się do utworów znanych, a także sam wiele pisze. Teksty Kantora (te podległe, nie – autonomiczne) są w wielkiej swej części pisane techniką literacką. W swoich partyturach, esejach, manifestach Kantor wykorzystuje techniki liryczne – używa na przykład podziału na wersy.

Teksty autonomiczne to ciekawy obszar pisarstwa Kantora. Zasadniczym problemem jest to, że zostały one ułożone z pominięciem chronologii. Rzadko kiedy Kantor je datował, co zapewne wynikało z ich „autonomiczności”. Już w tym posunięciu widoczne są zabiegi o ich autoteliczność. Jednocześnie nie jest tak, że zostały one pozostawione samym sobie. Rękopisy tych wierszy noszą ślady późniejszych ingerencji. Kantor wracał do nich po wielu latach. Teksty zostały po latach przepisywane na maszynie i naklejone na tekturowe bloki. Widać zatem, że Kantor chciał je lepiej „utrwalić”. Zauważyć należy także to, że zależało mu na ich pierwotnej postaci.

„Teksty autonomiczne” to zbiór wydzielonych tekstów, które znajdują się w opatrzonym numerem archiwalnym 9 czarnym, kartonowym pudełku z napisem „Pisma o tematyce ogólnej monograficzne”. Napisy na teczkach i pudełkach pochodzą od Kantora – to jego charakter pisma i jego charakterystyczny fioletowy flamaster. Numery archiwalne nie są już jednak pisane ręką Kantora. We wspomnianym pudełku znajduje się czarna tekturowa teczka, na której widnieje doklejona karteczka z napisem „Teksty autonomiczne”. Pod nią zamieszczono ich spis.

W tym samym pudełku znajduje się jeszcze jedno pudełko – mniejsze, czarne, tekturowe, opatrzone numerem 7, z napisem „Eseje krótkie”. Przy czym ten numer także nie został zapisany ręką Kantora. Tam właśnie znajduje się pochodzący z 1985 roku tekst *Moja szkolna klasa* – zbiór luźnych kartek w czarnej teczce. Natomiast w pudełku nr 9 odnajdziemy ponadto *La Troupe Cricot 2 et son Avant Garde* z 1983 roku. Jest tam także biała teczka zawierająca *Próbę mojej biografii* oraz czar-

na z napisem „Eseje 1939-1948”. Te informacje są ważne, ponieważ dają spojrzenie na chronologię interesujących nas tekstów. Widać, że zostały tam umieszczone zarówno utwory najwcześniejsze, jak i z późniejszego okresu twórczości. Najwcześniejsze datowane teksty w tym pudełku pochodzą z 1939 roku, a jednym z nich jest *Przystanek kolejowy*. Najpóźniejsze pochodzą z 1985 roku, a więc roku premiery *Niech szczerą artyści*. Są to zatem rozproszone, dotyczące różnej tematyki utwory, które Kantor pisał przez całe życie.

Właśnie wśród takich utworów leżą „teksty autonomiczne”. Czy to przypadek, że Kantor umieścił je właśnie w tym pudełku? A może są „autonomiczne” dlatego, że nie można ich połączyć z innymi wydarzeniami artystycznymi? Są to „pisma o tematyce ogólnej”, jednak składają się one w spójną całość myślową. Zastanawiający jest jednak przymiotnik „monograficzny”. Czego ma dotyczyć owa „monograficzność” tekstów „autonomicznych”? Monograficzne pisma nie mogą mieć przecież różnorodnej tematyki.

Słowo „monograficzne” zostało dopisane małymi literami przez Kantora. Oznaczałoby to, że artysta przyznawał charakter monograficzny, a więc pogłębiający jeden określony problem pismom, które traktują o różnej tematyce. Umieszczenie w takim kontekście tekstów autonomicznych jest ważne, ponieważ pozwala na traktowanie ich jako całości. Wszystkie razem składają się przecież na grupę utworów literackich pokazujących, jak wielki wpływ wywarła literatura na twórczość Tadeusza Kantora. Jednocześnie osobisty charakter tych tekstów i achronologiczne ich uporządkowanie to ważny znak, że zostały one potraktowane przez autora jako zbiór tekstów autonomicznych, niezależnych, niepodporządkowanych żadnemu innemu wydarzeniu artystycznemu. Nie są to więc ani notatki, ani komentarze, ani eseje. To po prostu teksty autoteliczne – stanowiące odrębną jakość. To są teksty literackie.

Pierwszym z nich jest *A laube*. Rękopis tego utworu znajduje się w kremowej tezcze. Jest to sześć luźnych kartek. Został zapisany czarnym flamastrem na białych, gładkich kartkach z zeszytu (format A5). Każda z nich ma paginację napisaną beżowym flamastrem (obok cyfr widoczny jest także znak nieskończoności ?). Kartki z tekstem naklejone są na karty z bloku ze sztywnego, kredowego, białego papieru formatu A4. Także te duże kartki mają paginację (od 1 do 6). Tym razem napisana ona jest czarnym flamastrem.

Podkreślenia w tekście są oryginalne. W wersji rękopiśmiennej wersy 11-15 są napisane dwoma kolorami. Tylko przy dwóch pierwszych literach w słowie „pokażać” użyto tego samego czarnego flamastra, co przy pozostałym tekście. Reszta dygresji (do wersu 15 włącznie) została napisana cienkim czerwonym flamastrem. W wersji 29 słowa „trwałych materiałów” także zostały nim podkreślone. Po wersji 37 w nawiasie dodane jest beżowym flamastrem słowo „tak”. Wers 56 „i nieciekawie” dopisany jest czerwonym, cienkim flamastrem, podobnie jak podkreślenie w dwóch ostatnich wersach. Pod rękopisem widnieje napis „W: «Wspomnienia umarłego»”. Trudność datowania tego tekstu polega na tym, że flamastra Kantor używał już od początku lat sześćdziesiątych. Jednak stan rękopisu oraz to, że tekst

nie nosi śladów wielu poprawek, świadczy o tym, że powstał on późno (lata osiemdziesiąte).

Rękopis utworu *Pociąg/Tekst/Rozmowy/czas* składa się z dziewięciu luźnych, białych, gładkich, cienkich kartek zapisanych czarnym flamastrem. Są one spięte białą, tekturową teczką, na której naklejono karteczkę z tytułem napisanym na maszynie. Podkreślenia w tekście są oryginalne i dokonane tym samym rodzajem flamastra. Na trzeciej stronie maszynopisu, po słowach „cel nie jest rzeczywistością, cel jest...” widnieje skreślona fraza „jak droga”. Słowa „nadzieją i niespodzianką” zostały dopisane później, cieńszym flamastrem. Na piątej stronie widoczne są dwa rysunki. Jeden przedstawia wagon kolejowy, jaki opisany został w tekście – „taki, jakim wozi się bydło – z boku ściany się rozsuwają – poprzez otwory widać tych, którzy tym pociągiem jadą”. Drugi rysunek przedstawia kilka wagonów (w zasadzie są to ruchome platformy). Na przedostatniej dwie postaci ludzkie siedzą pod krzyżem odwrócone do siebie plecami. Na odwrocie piątej strony widoczny jest rysunek przypominający jedną z maszyn tortur z *Niech szczerą artyści*. To, a także fakt, że tekst pisany jest flamastrem i na maszynie (tytuł), świadczy o jego późniejszym pochodzeniu (lata osiemdziesiąte). Świadczy o tym też fakt, że tekst jest praktycznie pozbawiony poprawek. Maszyna tortur z *Niech szczerą artyści*, a także pociąg (w tym spektaklu aktorzy chodzą w rzędach ze swoimi przedmiotami na kółkach – jak w pociągu) to kolejne argumenty, żeby „łączyć” ten tekst (chronologicznie) ze spektaklem z 1985 roku. Do tego należy przypomnieć, że *Niech szczerą artyści* powstało w Norymberdze, a format kartek rękopisu *Pociągu*... (rozmiar pośredni pomiędzy A5 a A4) wskazuje na to, że napisany on został na papierze zagranicznym. Lokowałbym więc datę powstania tego utworu w okolicach 1985 roku. Na stronie szóstej słowa „inny fragment w tym samym śnie” dopisane są innym rodzajem flamastra. Na stronie siódmej stronie, wersy: „u nas takich kartek / nie ma, co one znaczą?”, podkreślone są pomarańczowym flamastrem.

Rękopis *Księdza Józefa* składa się z dwóch kart maszynopisu (obie z identycznym tekstem *Księdza Józefa*) spiętych białą, kartonową teczką, na której widnieje napis czarnym flamastrem „ksiądz”. Na jednej z tych kart tytuł napisany jest odręcznie, a pod tekstem widnieje oryginalny podpis Kantora. Fakt, że *Ksiądz Józef* napisany został na maszynie, świadczy o późnym jego powstaniu. Przywodzi na myśl księdza Śmietanę – jedną z centralnych postaci *Wielopola, Wielopole*. W niemieckim wyborze dzieł Kantora pod tekstem *Księdza Józefa* widnieje podpis „1982 *Wielopole, Wielopole*”<sup>1</sup>. Należy nadmienić, że tamta edycja pochodzi z 1988 roku i została zredagowana za życia artysty. Niedawno tekst *Księdza Józefa* został wydrukowany (równoległe ze złożeniem niniejszej publikacji do druku) w III tomie *Pism Tadeusza Kantora* w opracowaniu Krzysztofa Pleśniarowicza.

<sup>1</sup> T. Kantor *Ein Reisender – seine Texte und Manifeste*, red. P. Nawrocki, H. Neidel, M. Rothenberger, Norymberga 1986.

# Sprostowania

W trzecim numerze „Tekstów Drugich” z 2005 roku, wskutek niedopatrzenia, w dwóch miejscach rozmowy Stanisława Beresia z Ritą Gombrowicz pozostawiono znaki zapytania w miejscu, gdzie powinny być cyfry. Tekst pytania na s. 148 powinien brzmieć:

Obstaję przy swoim. Tu wcale nie chodzi o „szczegóły”, ale o poważne naruszenia sensów oraz nieobecność poważnych partii utworów. Np. w tłumaczeniu *Kosmosu* brakuje ok. 1/3 tekstu. A przecież nie jest to dzieło kulturowo idiomatyczne.

Natomiast na s. 150 powinno być:

Osiem lat temu wydrukowano we Francji nową, krótszą o 1/3 od pierwszego wydania, wersję *Albertine disparue* Marcela Prousta. Jakoś nic złego się z tego powodu nie stało. Po prostu istnieją dwie wersje: stara i nowa.

Za błąd serdecznie przepraszamy Autora, Rozmówców i Czytelników.



# Noty o autorach

**Marian Bielecki**, dr, pracuje w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej im. Angelusa Silesiusa w Wałbrzychu. Autor książki *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza* (2004). W najbliższym czasie opublikuje *Interpretacja i płec. Szkice o twórczości Witolda Gombrowicza*.

**Grażyna Borkowska**, prof. dr hab., kierownik Pracowni Literatury II połowy XIX wieku w IBL PAN, red. nac. „Pamiętnika Literackiego”. Opublikowała m.in.: *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej* (2001), *Żydzi Orzeszkowej* (2004); przygotowała razem z Iwoną Wiśniewską *Pisma społeczne Elizy Orzeszkowej* (w druku).

**Anna Bujnowska**, dr, pracownik Działu Gromadzenia Zbiorów Biblioteki IBL PAN. Zajmuje się kulturą życia codziennego w XIX wieku. Wkrótce ukaże się jej książka *Życie codzienne pogrobowców Romantyzmu*.

**Lidia Burska**, adiunkt w IBL PAN. Interesuje się pograniczami literatury, historią idei, przemianami świadomości społecznej, kryzysami cywilizacyjnymi (w tym literatury). Autorka książki *Kłopotliwe dziedzictwo*, współredaktorka (z Aliną Brodzką-Wald) serii *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*. Publikuje w „Res Publice Nowej”, „Tekstach Drugich”, „Gazecie Wyborczej”. Obecnie pracuje nad książką o „Nowej Fali”.

**Ewa Głębińska**, adiunkt w IBL PAN, historyk literatury. Uczestniczyła w opracowaniu słowników biobibliograficznych *Słownik współczesnych pisarzy polskich* Ser. 2, t. 1-3 (1977-1980), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 1-10 (od 1994). Ostatnio opublikowała leksykon *Grupy literackie w Polsce 1945-1989* (2000) oraz edycję listów pt. *Ich noce i dni. Korespondencja Marii i Mariana Dąbrowskich 1909-1925* (2005). Publikuje m.in. w „Tekstach Drugich” i „Pamiętniku Literackim”.

## Noty o autorach

**Irena Jokiel**, dr hab., prof. UO, kierownik Zakładu Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Zainteresowania: historia literatury XIX i XX wieku. Ostatnio opublikowała: *Ocalić Kartezjusza. W kręgu literatury XX wieku* (2004).

**Agnieszka Rejniak-Majewska**, adiunkt w Zakładzie Estetyki Uniwersytetu Łódzkiego, zajmuje się współczesną estetyką oraz anglo-amerykańską teorią i krytyką sztuki; publikowała w „Kulturze Współczesnej”, „Art Inquiry” i „Dyskursie”.

**Piotr Michałowski**, dr hab., prof. Uniwersytetu Szczecińskiego zatrudniony w Zakładzie Teorii Literatury; autor książek *Miniatura poetycka* (1999), *Granice poezji i poezja bez granic* (2001, 2003); redaktor tomu *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm* (2002), autor wstępu i opracowania *Kwiatów polskich* J. Tuwima (2004); publikował także w czasopismach naukowych („Pamiętnik Literacki”, „Teksty Drugie”, „Ruch Literacki”, „Napis”, „Przestrzenie Teorii”) i literackich oraz w zbiorach pokonferencyjnych; www.us.szcz.pl/michalowski.

**Małgorzata Mikołajczak**, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zajmuje się poetyką i literaturą współczesną, a w ostatnim czasie – poezją Zbigniewa Herberta. Autorka książek *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł* (2000) i „*W cieniu heksametru*”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* (2004).

**Maciej Mrozik**, doktorant w IBL PAN, stypendysta PAN, uczestnik prowadzonych na UW badań nad Polskim Językiem Migowym. Przygotowuje rozprawę o amerykańskich opowiadaniach Vladimira Nabokova.

**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), *Persona liryczna* (2000), oraz książek prozatorskich: *Księga początku* (2002), *Czteroletnia filozofka* (2004). W przygotowaniu: *Biografia Simone de Beauvoir i Jean-Paul Sartre’a* (2006).

**Kazimierz Nowosielski**, dr hab., prof. UG. Poeta, badacz literatury. Pełną bibliografię jego twórczości do 2001 roku przynosi opracowanie: Grzybkowski Jacek, *Kazimierz Nowosielski: bibliografia twórczości za lata 1970-2001*, Gdańsk 2001. Autor licznych tomów wierszy oraz prac o polskiej prozie chłopskiej i *sacrum* w poezji współczesnej.

**Joanna Orska**, dr, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, zajmuje się polską literaturą współczesną. Publikowała w „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych” oraz

## Noty o autorach

w pracach zbiorowych. W przygotowaniu książka *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym Modernizmie w Polsce*.

**Paweł Panas**, asystent w Międzywydziałowym Zakładzie Badań nad Literaturą Religijną KUL. Przygotowuje pracę doktorską na temat sakralnego wymiaru prozy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Opublikował obszerną rozprawę *Cieniem nakryci po oczy. Śmierć i jej postacie w twórczości Zbigniewa Herberta w: Czułość dla Minotaura* (2005).

**Magdalena Rembowska-Płuciennik**, dr, adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN w Warszawie. Autorka książki *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego* (2004).

**Paweł Rodak**, dr, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW. Opublikował m.in. książkę *Wizje kultury pokolenia wojennego* (2000) oraz opracowanie *Pamiętnika Andrzeja Trzebińskiego* (2001). Przygotowuje książkę o dziennikach polskich pisarzy w XX wieku.

**Paweł Stangret**, doktorant w IBL PAN. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą tekstom Tadeusza Kantora. Interesuje się korespondencją sztuk i teatrem. Publikował w „Dialogu” oraz w „Fa-Arcie”.

**Maciej Urbanowski**, dr hab., adiunkt w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Specjalizuje się w historii literatury polskiej XX w. Ostatnio wydał: *Oczyszczenie. Szkice o literaturze polskiej XX wieku* (2002), *Człowiek z głębszego podziemia. Życie i twórczość Jana Emila Skiwskiego* (2003) oraz wyborów pism m.in. F. Goetla, S. Piaseckiego, A. Trzebińskiego, K. Wyki, S. Pieńkowskiego.