

TEMATY I KONTEKSTY

NR 10 (15)

2020

ISSN 2299-8365

RECEPCJA I PRZEKŁAD LITERATURY POLSKIEJ

redakcja naukowa

Jolanta Pasterska, Arkadiusz Luboń, Marcin Wyrembelski

Publikacja jest dostępna na licencji Creative Commons
(CC BY-NC-ND 3.0 PL Deed)



„Tematy i Konteksty” są kontynuacją czasopisma
„Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego.
Seria Filologiczna. Historia Literatury”



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2020

REDAKCJA NAUKOWA

Jolanta Pastarska, Arkadiusz Luboń, Marcin Wyrembelski

RADA NAUKOWA

Zbigniew Andres (Uniwersytet Rzeszowski)

Józef Bachórz (Uniwersytet Gdański)

Kazimierz Braun (University at Buffalo, Stany Zjednoczone Ameryki)

Tadeusz Bujnicki (Uniwersytet Warszawski)

Andrzej Busza (University of British Columbia, Kanada)

Walentyna Charchun (Nizhynskij Derzhavnyj Universitet imeni Mikoly Gogolya, Ukraina)

Krzysztof Dmitruk (Uniwersytet Rzeszowski)

Anna Frajlich-Zajac (Columbia University in the City of New York, Stany Zjednoczone Ameryki)

Alfred Gall (Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Niemcy)

Piotr Kilanowski (Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brazylia)

Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Czesław Kłak (Uniwersytet Rzeszowski)

Teresa Kostkiewiczowa (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

Alina Kowalczykowa (Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie)

Anna Legeżyńska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Wojciech Ligęza (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

Ronald Meyer (Columbia University, Stany Zjednoczone Ameryki)

Arent van Nieukerken (Universiteit van Amsterdam, Holandia)

Jerzy Ossowski (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach)

Gustaw Ostasz (Uniwersytet Rzeszowski)

Marcelo Paiva de Souza (Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brazylia)

Regina Przybycień (Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brazylia)

Rostysław Radyszewski (Kievskij Nacional'nyj Universitet imeni Tarasa Ševčenko, Ukraina)

Jerzy Święch (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)

REDAGUJE ZESPÓŁ

Wojciech Maryjka (sekretarz redakcji), Jolanta Pastarska (zastępca redaktora naczelnego),

Elżbieta Rokosz-Piejko, Marek Stanisław (redaktor naczelny), Grzegorz Trościński,

Stanisław Uliasz, Michał Żmuda

REDAKTORZY JĘZYKOWI

Władysław Wójtowicz (artykuły w języku polskim)

Donald Trinder, Ian Upchurch (artykuły w języku angielskim)

Dominic Hinkel (artykuły w języku niemieckim)

Grzegorz Kwiatkowski (abstrakty w języku angielskim)

OPRACOWANIE TECHNICZNE I PROJEKT OKŁADKI

Grzegorz Wolański

Czasopismo ukazuje się w wersji papierowej (wersja pierwotna) oraz on-line.

Adres strony internetowej: http://ifp.ur.edu.pl/tematy_i_konteksty/index.php.

e-mail: tematykonteksty@ur.edu.pl Adres redakcji: Uniwersytet Rzeszowski,

Instytut Polonistyki i Dziennikarstwa, al. Rejtana 16C, 35-959 Rzeszów

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2020

ISSN 2299-8365

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO

35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69, tel./faks 17 872 14 26

e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>

wydanie I; format B5; ark. wyd. 41,30; ark. druk. 35,75; zlec. red. 126/2019

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Spis treści

WPROWADZENIE

Jolanta Pasterska, Arkadiusz Luboń, Marcin Wyrembelski Zagraniczne istnienie literatury polskiej	15
--	----

RECEPCJA I PRZEKŁAD

Andrea Ceccherelli Metrum i pistolet. Zasady przekładu poetyckiego według Antona Marii Raffa	23
---	----

Barbara Trygar “Nella cerchia degli incontri italo-polacchi”. Eseje Nicola Chiaromontego w perspektywie teorii skopos	36
--	----

Ewangelina Skalińska Rosyjskie tłumaczenia fragmentów <i>Ustępu</i> III cz. <i>Dziadów</i> Adama Mickiewicza z lat 1917–1955	52
---	----

Jakub Osiński Kazimierza Wierzyńskiego przygody z przekładami	63
---	----

Anna Frajlich <i>Wenecja</i> Aleksandra Błoka w tłumaczeniu Kazimierza Wierzyńskiego. Refleksje na temat przekładu	77
---	----

Arkadiusz Luboń Comparative Hints Included: Contextual Links in English and Polish Poetry Translations by Jerzy Pietrkiewicz	84
---	----

Rafał Moczko Ile było wersji poezji Karola Wojtyły w przekładzie Jerzego Pietrkiewicza? Wstępne rozpoznanie tematu	101
---	-----

Katarzyna Christianus-Gileta

Polska poezja w Izraelu. O twórczości translatorskiej Davida
Weinfelda 110

Elżbieta Dutka

Doświadczenia translatorskie według Julii Hartwig 125

Małgorzata Ślarzyńska

„L'eco di un cuore altrui”. Poezja Ewy Lipskiej we Włoszech 145

Marcin Wyrembelski

Wojna polsko-ruska pod flagą... zielono-biało-czerwoną 160

Grzegorz Jaśkiewicz

Die in Polen ausgeblendete Zone. Hinweise auf die ostdeutsche
Wende-Literatur 176

Wojciech Maryjka

„Przybywaj, ogniu!” Szkic o historii polskich tłumaczeń dzieł
Friedricha Hölderlina 188

Z DOŚWIADCZEŃ TŁUMACZA

Alice-Catherine Carls

Confessions of an Unrepentant Translator: Alice-Catherine Carls
Discusses the Practice of Literary Translation and the State of Polish
Literature in America 201

Roman Sabo-Walsh

Toutes proportions gardées 213

PRZESTRZENIE EMIGRACJI

Marian Kisiel

„Gramatyka piękna”. O krytyce Jana Bielatowicza 218

Elżbieta Dutka

Góry Mariana Pankowskiego – przestrzeń emigracji i „emigracji”? 230

Erwina Dybisz

Jest Pan dla nas „Kazimierzem Wielkim”. Kilka przyczynkarskich
uwag o listach Janiny i Wacława Kościałkowskich do Kazimierza
Wierzyńskiego 245

Katarzyna Niesporek

Miejsce (nie)powrotu. O wyobraźni i poezji Jana Darowskiego 255

Agata Paliwoda

„Jak u Pana Boga za piecem”. O dzienniku z Iranu Danuty Ireny
Bieńkowskiej 272

Magdalena Kokoszka

Chicagowska wiosna Przybosia. O Tymoteuszu Karpowiczu
promującym polską awangardę 282

Joanna Kisiel

Łyżeczki Menasa. O wierszu *Hagia Sophia* Andrzeja Buszy 298

Bożena Szalasta-Rogowska

Strony życia – o *Dworcu Gdańskim. Historii niedokończonej*
Henryka Daski 312

Justyna Budzik

Ojczyzny artystyczne Elżbiety Wittlin Lipton 324

ROZPRAWY I KONTEKSTY

Krzysztof Obremski

Nieobyčajne wiersze *Wirydarza poetyckiego*: myśl antropologiczna
i kultura literacka 338

Maria Wójcik

„Mówię rzecz, jak jest – kolor biały nie rozwija się przez niuanse”.
Wybrane przykłady funkcjonowania symboliki bieli w liryce
Cypriana Norwida 359

Adam Regiewicz

Po co poetom Średniowiecze? Różewicz – Herbert – Miłosz 372

Anna Wzorek

Wacława Osajcy poetycka kontemplacja arcydzieł malarstwa 387

Zbigniew Trzaskowski

Hypostases of Krzysztof Jaworski's poetry 401

Małgorzata Martynuska

‘Food Voice’: The Culinary Landscape in Cecilia M. Fernandez’s
Leaving Little Havana. A Memoir of Miami’s Cuban Ghetto 413

Martyna Okrajni

„Pozostałam niewidoczna”. O traumie i wykluczeniu w *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej 434

Łukasz Wróblewski

Wstępną jako rękojmnia afektywnego poznania. Przypadek *Copyright* Michała Witkowskiego 448

Dariusz Piechota

Zombie nad Wisłą. Na marginesie powieści Igora Ostachowicza i Jacka Dehnela 464

Elżbieta Rokosz-Piejko

When “a Pastoral Romance” Becomes “a Classic Love Story”: Thomas Vinterberg and David Nicholls’ 2015 Adaptation of Thomas Hardy’s *Far from the Madding Crowd* 483

Veronica Szczygiel

Underneath the Wedding Veil: Class Conflicts in Wyspiański’s *Wesele* 495

Kazimierz Braun

Polish Theatre in the Time of War (1939–1945). Fight—Will to Survive—Losses—Legacy 507

ODCZYTANIA I POLEMIKI

Marek Błaszczuk

Filozofia hermeneutycznego rozumu 522

Krystyna Maksimowicz

Od poezji okolicznościowej poświęconej najmłodszym do druków wróżebnych czasów stanisławowskich 528

Patrycja Austin

“And therefore we Must Seek Dialogue in this Networked World”: A Meeting of Postcolonialism and Posthumanism in *Coloniality, Ontology, and the Question of the Posthuman* (ed. Mark Jackson). A Review 534

Danuta Kowalewska

O *Rękopisie znalezionym w Saragossie* w perspektywie intertekstualnej raz jeszcze 542

Kazimierz Maciąg

Kornel Ujejski i muzyka 548

Maciej Szargot

Twardowski i Teresa 556

Elżbieta Rokosz-Piejko

„Poles of Attraction” – Kris Van Heuckelom’s Study of International
migration on screen 561

SPRAWOZDANIA I KOMUNIKATY

Pożegnanie profesora Krzysztofa Dmitruka 567

Recenzenci numeru 10 (15) /2020 570

Contents

INTRODUCTION

- Jolanta Pasterska, Arkadiusz Luboń, Marcin Wyrembelski**
Foreign Existence of Polish Literature 15

RECEPTION AND TRANSLATION

- Andrea Ceccherelli**
Metre and a Gun. The Principles of Poetry Translation by Anton
Maria Raffo 23

- Barbara Trygar**
“Nella cerchia degli incontri italo-polacchi”. Essays by Nicola
Chiaromonte from the Perspective of Skopos Theory 36

- Ewangelina Skalińska**
Excerpts from *Ustęp (Passage)* of *Dziady III (Forefathers' Eve, Part III)* by Adam Mickiewicz in Russian Translations Published between
1917 and 1955 52

- Jakub Osiński**
Kazimierz Wierzyński's Experiences with Translations 63

- Anna Frajlich**
Venice by Aleksander Blok in Polish Version by Kazimierz
Wierzyński. Thoughts on a Translation 77

- Arkadiusz Luboń**
Comparative Hints Included: Contextual Links in English and Polish
Poetry Translations by Jerzy Pietrkiewicz 84

- Rafał Moczko**
How Many Versions of Karol Wojtyła's Poetry Were Translated by
Jerzy Pietrkiewicz? Initial Recognition of the Topic 101

Katarzyna Christianus-Gileta

Polish Poetry in Israel. On David Weinfeld's Translational Works 110

Elżbieta Dutka

Translation Experiences According to Julia Hartwig 125

Małgorzata Ślarzyńska

"L'eco di un cuore altrui". Ewa Lipska's Poetry in Italy 145

Marcin Wyrembelski

Polish-Russian War under the... Green-White-Red Flag 160

Grzegorz Jaśkiewicz

Lack of Post-GDR Literature in Polish Cultural Reality. An Attempt to Discuss the Issue 176

Wojciech Maryjka

"Fire, come forth!". On the History of Polish Translations of Writings by Friedrich Hölderlin 188

FROM THE TRANSLATOR'S EXPERIENCE

Alice-Catherine Carls

Confessions of an Unrepentant Translator: Alice-Catherine Carls Discusses the Practice of Literary Translation and the State of Polish Literature in America 201

Roman Sabo-Walsh

Toutes Proportions Gardées 213

EMIGRATION SPACES

Marian Kisiel

'Grammar of Beauty'. On Jan Bielatowicz's Literary Criticism 218

Elżbieta Dutka

Marian Pankowski's Mountains – Space of Emigration and "Emigration"? 230

Erwina Dybisz

"You Are Kazimierz the Great to Us". A Few Observations on Janina and Waław Kościakowki's Letters to Kazimierz Wierzyński 245

Katarzyna Niesporek

A Place of (No)Return. On the Imagination and Poetry by Jan Darowski 255

Agata Paliwoda

‘Under Divine Protection’. On Danuta Irena Bieńkowska’s Memoirs from Iran 272

Magdalena Kokoszka

Przyboś’ Spring in Chicago. On Tymoteusz Karpowicz Promoting the Polish Avant-garde 282

Joanna Kisiel

The Spoons of Menas. On the Poem *Hagia Sophia* by Andrzej Busza ... 298

Bożena Szalaśta-Rogowska

Pages of Life. On *Dworzec Gdański. Historia niedokończona* by Henryk Dasko 312

Justyna Budzik

Artistic Homelands of Elżbieta Wittlin Lipton 324

DISSERTATIONS AND CONTEXTS

Krzysztof Obremski

Indecent Poems of *Wirydarz poetycki*: Antropological Thought and Literary Culture 338

Maria Wójcik

“I Say as It Is – White Color Does Not Develop Through Nuances”. Selected Examples of the Functioning of Whiteness Symbol in Cyprian Norwid’s Poems 359

Adam Regiewicz

For What Purpose Do the Poets Refer to the Middle Ages? Różewicz – Herbert – Miłosz 372

Anna Wzorek

Wacław Oszejca’s Poetic Contemplation of Painting Masterpieces 387

Zbigniew Trzaskowski

Hypostases of Krzysztof Jaworski’s Poetry 401

Małgorzata Martynuska

'Food Voice': The Culinary Landscape in Cecilia M. Fernandez's
Leaving Little Havana. A Memoir of Miami's Cuban Ghetto 413

Martyna Okrajni

"I Remain Invisible". About Trauma and Exclusion in *Krótką wymianę ognia* by Zyta Rudzka 434

Łukasz Wróblewski

Disgust as a Warranty of Affective Cognition. The Case Study of
Copyright by Michał Witkowski 448

Dariusz Piechota

Zombie by the Vistula River. On the Sidelines of the Novels by Igor
Ostachowicz and Jacek Dehnel 464

Elżbieta Rokosz-Piejko

When "a Pastoral Romance" Becomes "a Classic Love Story":
Thomas Vinterberg and David Nicholls' 2015 Adaptation of Thomas
Hardy's *Far from the Madding Crowd* 483

Veronica Szczygiel

Underneath the Wedding Veil: Class Conflicts in Wyspiański's
Wesele 495

Kazimierz Braun

Polish Theatre in the Time of War (1939–1945). Fight – Will to
survive – Loses – Legacy 507

READINGS AND CONTROVERSIES

Marek Błaszczyk

Philosophy of Hermeneutic Reason 522

Krystyna Maksimowicz

Between Commemorative Poetry Dedicated to Children and the
Mantic Writings Published during the Rule of Stanisław II Augustus ... 528

Patrycja Austin

"And therefore we Must Seek Dialogue in this Networked World":
A Meeting of Postcolonialism and Posthumanism in *Coloniality, Ontology, and the Question of the Posthuman* (ed. Mark Jackson).
A Review 534

Danuta Kowalewska

One More Intertextual Approach to *The Manuscript Found
in Saragossa* 542

Kazimierz Maciąg

Kornel Ujejski and Music 548

Maciej Szargot

Twardowski and Teresa 556

Elżbieta Rokosz-Piejko

“Poles of Attraction” – Kris Van Heuckelom’s Study of International
Migration on Screen 561

REPORTS AND ANNOUNCEMENTS

In Memoriam Professor Krzysztof Dmitruk 567

Volume 10 (15) /2020 reviewers 570

doi: 10.15584/tik.2020.1

Data złożenia artykułu: 11.01.2020

Data recenzji: 12.01.2020, 13.01.2020

Zagraniczne istnienie literatury polskiej

Jolanta Pasterska

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 000-0003-0359-0264

Arkadiusz Luboń

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0002-9539-7973

Marcin Wyrembelski

Università degli Studi di Firenze, Italia

ORCID: 0000-0002-6117-3840

Foreign Existence of Polish Literature

Abstract: Interest in reception of Polish literature translated into foreign languages has increased in recent years among not only academic researchers but also publishers, literary critics and readers as well. Both successes of contemporary Polish writers abroad and the endeavors of cultural institutions aimed at promotion of Polish literature in other countries inspire discussions centered on the issue of selection and adaptation of the most representative, unique and/or attractive for foreign readers texts, originally written in Polish. The tenth issue of „Tematy i Konteksty” also addresses these questions, collecting papers focused, among others, on modern translator’s cultural role and status, standard or unconventional techniques and methods applied in literary translation, particular transfers of various artistic texts from Polish into other languages and modes of their reception within target cultures. Articles collected in the volume answer numerous questions related, for instance, to the ways in which foreign readers respond to writings by Polish authors or to the fields of discourse texts of Polish origin enter as an effect of the set of translational transformations. These transformations result from a variety of factors, such as translator’s idea of equivalence, his/her professional and social position, editorial strategies or even detailed choices of lexical items crucial for the preconceived meaning of the text. The articles discussing and analyzing such issues unveil the secret of supralocal successes of certain Polish writers and clearly indicate the importance of translator’s work for their achievements.

Key words: Polish literature abroad, critical reception, literary translation, culture promotion, translator’s status

Słowa kluczowe: literatura polska poza krajem, recepcja krytyczna, przekład literacki, promocja kultury, status tłumacza

Okres, w którym trwały prace nad przygotowaniem do druku dziesiątego numeru „Tematów i Kontekstów”, okazał się czasem szczególnie intensywnego powrotu do debat i refleksji nad rolą i pozycją polskiej literatury w świecie współczesnym. Wzrost poczytności pisarstwa Olgi Tokarczuk, uhonorowanej w czwartym kwartale 2019 roku Nagrodą Nobla w dziedzinie literatury, zmotywował czytelników, krytyków, publicystów i literaturoznawców do dalszych dyskusji zarówno nad twórczością samej autorki, jak i nad sytuacją literatury polskiej na arenie międzynarodowej; nad mechanizmami jej udostępniania, recepcji i promocji poza krajem. Talent i kompetencje tłumaczy oraz mecenasów dzieł Tokarczuk nie pozostają bowiem bez wydatnego wpływu na zasięg oddziaływania jej prozy i rozpoznawalność jej nazwiska wśród zagranicznych odbiorców. Odnotowując ten oczywisty fakt, warto zauważyć, że wiedza o niebłahej randze sztuki translatorskiej w procesie transmitowania istotnych tekstów kultury została w ostatnich latach znacznie spopularyzowana – o czym casus noblistki wymownie świadczy. Od chwili, gdy 10 października media rozpowszechniły informację o werdykcie Akademii Szwedzkiej, nie tylko liczba wersji językowych strony poświęconej pisarce w serwisie Wikipedia zwiększyła się, ale także 25 października została utworzona internetowa podstrona z rejestrem *Thumacze książek Olgi Tokarczuk*, zaś najczęściej wykorzystywane źródła informacji uaktualnione zostały o obszerniejsze adnotacje dotyczące translacji jej powieści¹ i sylwetek przekładowców, którzy na specjalne zaproszenie – gest niebagatelny i symboliczny dla przemian współczesnej kultury – również uczestniczyli w uroczystości wręczenia nagrody laureatce.

Rosnące w ostatnich dekadach zainteresowanie uwarunkowaniami odbioru literatury polskiej na świecie oraz kwestią tłumaczenia artystycznego jako narzędzia promocji i determinanty kierunków recepcji tekstu w obcojęzycznych kręgach kulturowych przypadek Olgi Tokarczuk potwierdził w sposób szczególnie dobitny, bez wątpienia jednak go nie zapoczątkował.

Już w drugiej połowie ubiegłego stulecia problematyka reprezentacji w innym niż rodzimy język twórczości polskich autorów – w pierwszym szeregu wymienić można Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza, Stanisława Lema, Wisławę Szymborską, Tadeusza Różewicza czy Zbigniewa Herberta – uzyskała w świadomości czytelników i studiach literaturoznawczych status na tyle ważki, że w 2005 roku Ryszard Kapuściński nie wahał się zauważyć: „tradycyjnie miejsce tłumacza w hierarchii literackiej było odległe, a tłumacze często nieznani. [...] Ten stan zaczął zmieniać się na lepsze [...], a w końcowych latach XX wieku zaczyna ulegać radykalnej i pomyślniej zmianie”. Jak podkreśla autor *Szachinszacha*, w rezultacie tego procesu jesteśmy dziś „świadkami narodzin nowej roli i nowego miejsca tłumaczki i tłumacza w świecie, kulturze i w literaturze współczesnej”,

¹ Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Olga_Tokarczuk (dostęp 28.11.2019).

ponieważ działalność przekładowa rzadko jest już postrzegana i analizowana w kategoriach wąsko pojmowanych warsztatowych technikaliów transferu interlingwistycznego. Znacznie częściej natomiast – wieloaspektowej praktyki, która obliuguje przekładowcę do przyjęcia na siebie funkcji „agenta literackiego czy wręcz ambasadora danego autora, a często i entuzjasty jego twórczości, kogoś, kto proponuje i poleca ją wydawcom, zwraca na nią uwagę miejscowych mediów, pisze recenzje i rekomendacje. Tłumacz to – szerzej – znawca i krytyk literatury, do której należą »jego« autorzy”². Słuszności diagnozy Kapuścińskiego w nie mniejszym stopniu dowodzi nie tylko jego własny przypadek, ale również innych pisarzy w ostatnich latach zyskujących przy pośrednictwie tłumaczy popularność za granicami Polski: Andrzeja Stasiuka, Mariusza Szczygła, Jacka Dehnela, Szczepana Twardocha, Janusza Wiśniewskiego, Hanny Krall, Wojciecha Kuczoka, Janusza Głowackiego, Jerzego Pilcha, a przede wszystkim Andrzeja Sapkowskiego, którego cykl powieści fantasy na skalę niedostępną dla większości pisarzy dodatkowo popularyzuje amerykański serial telewizyjny i bestsellerowy cykl gier wideo *The Witcher*. Tego rodzaju osiągnięcia dotyczą zazwyczaj poszczególnych nazwisk lub tytułów. Trudno jednak mówić o nich bardziej generalnie jako o sukcesach literatury narodowej *per se*. Język polski jest bowiem poza krajem znany głównie przedstawicielom Polonii oraz nielicznym pasjonatom, zaś instytucje wydawnicze kierują się w swoich wyborach kryterium zysku silnie sprzężonym z kwestiami merytorycznymi – unikałowością lub wysoką jakością drukowanych utworów. Jak zauważa Tadeusz Pióro, zagraniczni czytelnicy prozy, na przykład, „Ryszarda Kapuścińskiego niewielką wagę przykładają do tego, że jest Polakiem: liczy się głównie doskonałość jego tekstów”, w dużej mierze kształtowana na gruncie języka obcego przez profesjonalizm i „autorytet tłumaczy”³.

W pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku językami, na które najczęściej tłumaczono współczesną literaturę polską, wciąż były języki największych krajów sąsiedzkich: rosyjski, ukraiński oraz niemiecki. Ponieważ trzeci z nich uznawany był przez analityków rynku książki za szczególnie opinotwórczy w oczach czytelników i wydawców z innych krajów europejskich i amerykańskich, toteż dostępność i pozycja polskich publikacji na rynku

² R. Kapuściński, *Tłumacz – postać XXI wieku*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007, s. 466–467, 469.

³ „Dodam, że swą względnie dużą poczytność w Ameryce literatura polska zawdzięcza w znaczącym stopniu autorytetowi tłumaczy, jak również krytyków i recenzentów. O nowych przekładach piszą Stanisław Barańczak i Czesław Miłosz, Susan Sontag i Norman Davies. Jest to, pod względem medialnym oraz z punktu widzenia wydawców, sytuacja bardzo korzystna, zwłaszcza, że w USA, podobnie jak w Anglii, przekłady stanowią bardzo małą część ogólnej produkcji wydawniczej. W Anglii nie przekraczają trzech procent, z czego połowa przypada na tytuły francuskie. Krzepi więc fakt, że uwaga z jaką Amerykanie śledzą przekłady z literatury polskiej jest tak duża. Życmy sobie, by tak było w całej Europie” (T. Pióro, *Recepcja literatury polskiej za granicą – uwagi tłumacza i wydawcy*, „Tytuł” 2000, nr 4(40), <http://witryna.czasopism.pl>, dostęp 28.11.2019).

zachodnim nierzadko zależała od uprzedniego powodzenia w Niemczech. Jednak inicjatywy podejmowane w kolejnej dekadzie przez, między innymi, Instytut Książki, strategicznie ukierunkowane są na zapoczątkowanie stopniowych zmian w tej od lat dominującej tendencji. W celu szerszego spopularyzowania twórczości polskich pisarzy wśród tłumaczy anglojęzycznych ufundowano przyznawaną od 2008 roku nagrodę Found in Translation Award, zaś rozstrzygnięcia kolejnych edycji Programu Translatorskiego POLAND inspirowały rosnącą sukcesywnie liczbę przekładów na język czeski, białoruski, litewski, bułgarski i rumuński, holenderski, hiszpański oraz angielski⁴.

Polityce wydawniczej i praktyce promocyjnej towarzyszy w ostatnich latach zintensyfikowanie refleksji polskich literaturoznawców nad problemami przekładu i recepcji. Podczas gdy temat spolszczeń piśmiennictwa obcego oraz specyfiki ich odbioru w lokalnym środowisku czytelnictwa stanowi od dawna istotny nurt w rodzimych studiach komparatystycznych⁵, to obserwacja obecności oryginalnie polskojęzycznych utworów w kręgach odmiennych, zwłaszcza pozaeuropejskich, literatur nieco wyraźniej zyskała na znaczeniu w ostatniej dekadzie. Postępujący proces umiędzynarodowienia polskiej nauki, standaryzacji współpracy akademickiej z zagranicznymi ośrodkami uniwersyteckimi, ale przede wszystkim cyfryzacji tekstów i znacznej poprawy dostępności do materiałów badawczych, także w obrębie dyscyplin filologicznych przysłużyły się dotąd realizacji serii projektów ukierunkowanych na analizę translacji oraz kulturowych rezonansów twórczości Polaków w innych krajach i na innych kontynentach⁶. Nie bez znaczenia jest również fakt, że od lat dziewięćdziesiątych XX wieku szczególnie szybko rosło zainteresowanie zjawiskiem migracji, a wraz z nim działalnością polskich poetów i pisarzy emigracyjnych – często występujących w nowych krajach osiedlenia w roli rzeczników kultury ojczystej i, jednocześnie, tłumaczy twórczości autorów uważanych za ważnych dla wspólnego europejskiego lub wręcz ogólnoludzkiego dzie-

⁴ Zob. <https://instytutksiazki.pl/zagranica,4,program-translatorski-%C2%A9poland,29.html> (dostęp 28.11.2019).

⁵ Tylko z pozycji wydanych w ostatnich dziesięciu latach wspomnieć można obszerniejsze opracowania: *Nie tylko Ishiguro. Szkice o literaturze anglojęzycznej w Polsce*, red. J. Dyła-Urbańska, M. Kocot, Łódź 2019; *Literatura niemiecka w Polsce: przekład i recepcja*, red. E. Czaplejewicz, J. Rohoziński, Pułtusk 2009; M. Gaszyńska-Magiera, *Recepcja przekładów literatury iberoamerykańskiej w Polsce w latach 1945–2005*, Kraków 2011; J. Skowron, *Recepcja najnowszej literatury ukraińskiej w przekładach na język polski po roku 1989*, Wrocław 2018.

⁶ Zob. np. L. Yinan, *Recepcja literatury polskiej w Chinach: teoria i dzieje*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 2 (18); R. Zajączkowski, *Literatura polska w Japonii*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2016, nr 3; *Literatura polska w świecie: recepcja i adaptacja – mecenatyzm i migracje*, red. K. Frukacz, Katowice 2019, czy seria pod red. Romualda Cudaka *Literatura polska w świecie* (Katowice, t. 1 – 2005, t. 2 – 2007, t. 3 – 2010, t. 4 – 2012, t. 5 – 2014, t. 6 – 2016). Warto również wspomnieć o studium Wojciecha Birka na temat zagranicznych komiksowych adaptacji prozy Sienkiewicza (*Henryk Sienkiewicz w obrazkach*, Poznań 2018).

dzictwa literackiego i cywilizacyjnego. Działalnością, warto podkreślić, niepozbawioną szerszych ambicji zarówno artystycznych, jak i polityczno-społecznych – jak bowiem ujmuje to Adam Czerniawski, finalnym celem produkcji i upowszechniania przekładów literatury polskiej na świecie jest w istocie współformowanie „takiego obrazu polskiej kultury, który by świadczył, że jesteśmy narodem godnym poszanowania”, a w rezultacie Polska była „obecna w świadomości społeczeństw Europy jako kraj o pokaźnym dorobku kulturalnym”⁷.

Ta rosnąca rola przekładu stała się inspiracją do przygotowania numeru „Tematów i Kontekstów”, którego przewodnim tematem uczyniliśmy *Recepcję i przekład literatury polskiej*. Umberto Eco podczas spotkań poświęconych przekładowi literackiemu organizowanych w Arles pod nazwą *Assises de la traduction littéraire*, stwierdził, że „przyszłym językiem Europy jest przekład”. Parafrazując diagnozę włoskiego pisarza, godna uwagi jest kwestia, w jakich sytuacjach i pod jakimi warunkami przekład rzeczywiście może być językiem przyszłości, czyli niezbywalnym środkiem porozumienia między kulturami; na ile literatura w przekładzie staje się trwałym budulcem i spoiwem ponadpaństwowych oraz ponadnarodowych relacji. Innymi słowy – w jaki sposób przekład może pomóc w budowaniu mostów i jakiej rangi rolę odgrywa tłumacz w tym procesie, także z punktu widzenia promocji polskiej tożsamości kulturowej za granicami kraju. Zawężając tę problematykę do badań nad przekładem i recepcją literatury polskiej, interesujący jest także problem jej rezonansu w różnych krajach. Jak odbiera naszą rodzimą twórczość zagraniczna krytyka, do jakiego stopnia i w jakich aspektach koncentruje uwagę literaturoznawców poza Polską, a przede wszystkim: w jakie dyskursy wchodzi z literaturą obcą. Wreszcie – jaki wpływ na wzrost lub spadek skali tego rezonansu ma pośrednictwo tłumacza: jego sytuacja społeczna, strategie redakcyjne, metody ekwiwalentyzacji, a nawet poszczególne wybory językowe.

Zebrane w tomie artykuły wskazują, którzy polscy pisarze wiodą prym (cieszą się zainteresowaniem tłumaczy) w poszczególnych krajach (Italia, Niemcy, Izrael, Stany Zjednoczone). Interesujące są obrane strategie, dzięki którym translatorzy wychodzą naprzeciw oczekiwaniom zagranicznych czytelników, ale także kryteria selekcji utworów, które zaważyły na decyzjach wydawniczych. Rozważania wsparte doświadczeniem „przekładoznawczym” odsłaniają sekret ponadlokalnego sukcesu niektórych pisarzy polskich oraz jasno wskazują, jaki udział w nim mieli zaangażowani w proces międzyjęzykowego transferu tłumacze.

Wreszcie – *last but not least* – jak przekonują zgromadzone w tym numerze teksty, oprócz krótkotrwałych mód i trendów mamy w naszej literaturze utwory, które na trwałe przeniknęły do kultur docelowych – nie

⁷ Wypowiedź Adama Czerniawskiego w rozmowie z Bogdanem Czaykowskim przytoczona w zbiorze wywiadów: *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach. Rozmawiają: Bogdan Czaykowski i Adam Czerniawski*, red. M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2006, s. 185, 186.

bez wpływu na kształtowanie ich kanonu i wyborów czytelniczych (*vide*: Wierzyński, Pietrkiewicz, Miłosz, Herbert, Lipska, Hartwig, Masłowska).

Na temat przekładu i recepcji literatury polskiej wypowiedzieli się nie tylko filolodzy, literaturoznawcy, ale także slawiści, antropolodzy i historycy kultury reprezentujący takie ośrodki akademickie, jak: Uniwersytet Śląski w Katowicach, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Columbia University (USA), University of Tennessee at Martin (USA), Università di Bologna (Italia), Università degli Studi di Firenze (Italia), University at Buffalo (USA) czy Uniwersytet Rzeszowski. Co ważne, głos zabrali zarówno uznani badacze, jak i młodzi naukowcy. Wszystkie złożone prace przyjęliśmy z prawdziwą wdzięcznością; te bezpośrednio związane z tematem przewodnim numeru stanowią jego korpus i zostały opublikowane w części głównej pisma opatrzonej tytułem *Recepcja i przekład*.

Moduł ten otwierają artykuły teoretyczne, w których zostały omówione strategie tłumaczeniowe: Antona Marii Raffa oraz Hansa Vermeera – uwzględniające ważność celu (skopos), w jakim tłumaczenie ma być dokonane. W tym kontekście celowości można odczytać fragmenty tłumaczeń *Ustępu* III cz. *Dziadów* Adama Mickiewicza rozpatrywane w aspekcie kultury Rosji oraz prób zabiegów manipulacyjnych dokonywanych przez rosyjskich tłumaczy na dziele naszego wieszczka. Kolejne artykuły odnoszą się do konkretnych twórców i ich tłumaczonych na języki obce wybranych utworów. Pod lupą badaczy znalazły się strategie trzech twórców. Kazimierz Wierzyński stał się obiektem namysłu jako translator poezji Błoka, ale także jako poeta tłumaczony na języki obce. Jerzy Pietrkiewicz i Julia Hartwig to autorzy, których twórczość komentowana jest w kontekście działalności przekładowych. Z kolei z nieco innej perspektywy postrzegana jest praktyka Dawida Weinfeldta. Obszar zainteresowania wyznaczają tu dwie przestrzenie dominujące w strategii izraelskiego twórcy: przekładu i recepcji. Odczytujemy ową dwuaspektowość poprzez pryzmat zabiegów translatorskich i odbioru poezji Herberta i Miłosza w Izraelu. Zagadnieniom recepcji polskiej literatury w Italii poświęcone są dwa kolejne artykuły. Ich autorzy omawiają odbiór poezji Ewy Lipskiej i prozę Doroty Masłowskiej. Swego rodzaju wektorem zwrotnym/rewersem dotychczasowych dociekań jest poszerzenie poruszanych w tym numerze pisma problemów o literaturę obcojęzyczną (nie)obecną w Polsce. Z jednej strony odnajdujemy w tych artykułach ustalenia dotyczące podejmowanych w kraju prób tłumaczeń dzieł Friedricha Hölderlina, z drugiej strony zaś uwagi podnoszące problem braku tłumaczeń literatury wschodnich Niemiec (NRD) w Polsce. Tę część zamykają teksty zgromadzone w wydzielonym dziale *Z doświadczeń tłumacza*.

Obszar translacji „dotyka” geograficznie dwóch płaszczyzn: rodzimej i obcej. Jest zawsze wyjściem ku Innemu. Nie bez znaczenia zatem pozostaje fakt, że większość twórców-translatorów, którzy stali się podmiotem namysłu badaczy, to emigranci. Interesujące zatem jest podglebie, na jakim

żyli i tworzyli. Dlatego niejako dopełnieniem podjętych w głównym module rozważań jest część zatytułowana *Przestrzenie emigracji*.

Moduł ten gromadzi rozprawy i szkice poświęcone szeroko rozumianej problematyce spacjalnej w twórczości polskich pisarzy emigracyjnych. Kategoria ta – interpretowana tutaj dwojako – odnosi się zarówno do przestrzeni realnej, jak i wyobrażonej. Emigracja staje się zatem przestrzenią promowania kultury polskiej, jak i miejscem narodzin estetyki polskich emigrantów. Autorów interesują także geograficzno-topograficzne ujęcia przestrzeni (m.in. Ameryki, Nowego Jorku, Gdańska), sposoby kreowania przestrzeni duchowej czy funkcjonalizacje topiki przestrzennej (np. domu, wody, gór, nocy). Analiza tej problematyki jest prowadzona w szerokich kontekstach kulturowych, religijnych, artystycznych, historycznych, etnicznych, obyczajowych i filozoficznych.

Zgodnie z przyjętą formułą pisma na kolejne dwa ogniwa woluminu składają się działy: *Rozprawy i konteksty* oraz *Odczytania i polemiki*. W *Rozprawach i kontekstach* zostały pomieszczone dysertacje o charakterze interpretacyjnym oraz kulturowym, niezwiązane bezpośrednio z tematyką numeru. Całość zamykają recenzje ważnych monografii literaturoznawczych.

Zaprezentowane w tym numerze pisma zagadnienia obejmują wiele zjawisk teoretycznoliterackich, kulturowych, językowych, socjologicznych. Wskazują również na nazwiska twórców literatury polskiej oraz ich tłumaczy, którzy współtworzyli (lub współtworzą) obraz literatury polskiej poza granicami kraju. Ogląd zaproponowanych zjawisk związanych z przekładem dzieł polskiej literatury oraz jej recepcją za granicą z pewnością nie wyczerpuje problemu, ale pokładamy nadzieję, że sprzyjać będzie pogłębionej refleksji nad rolą i znaczeniem translacji, a także próbom diagnozy przyszłości działań przekładoznawczych.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*, Katowice 1999.
Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem „Małej antologii przekładów-problemów”*, Kraków 2004.
Bednarczyk A., *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Katowice 2002.
Bednarczyk A., *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Łódź 1999.
Benjamin W., *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6.
Bukowski P., Heydel M., *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków 2009.
Dedecius K., *Notatnik tłumacza*, tłum. J. Prokop, Kraków 1974.
Heydel M., *Książka o przekładzie*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
Kozak J., *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*, Warszawa 2009.
Lewicki R., *Obcość w odbiorze przekazu*, Lublin 2000.
Literatura niemiecka w Polsce: przekład i recepcja, red. E. Czaplejewicz, J. Rohoziński, Pułtusk 2009.
Literatura polska w świecie, red. R. Cudak, Katowice, t. 1 – 2005, t. 2 – 2007, t. 3 – 2010, t. 4 – 2012, t. 5 – 2014, t. 6 – 2016.

- Literatura polska w świecie: recepcja i adaptacja – mecenaty i migracje*, red. K. Frukacz, Katowice 2019.
- Nie tylko Ishiguro. Szkice o literaturze anglojęzycznej w Polsce*, red. J. Dyla-Urbańska, M. Kocot, Łódź 2019.
- Pisarze polscy o sztuce przekładu. Antologia*, red. E. Balcerzan, A. Rajewska, Poznań 2007.
- Pióro T., *Recepcja literatury polskiej za granicą – uwagi tłumacza i wydawcy*, „Tytuł” 2000, nr 4(40).
- Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga 2*, red. S. Pollak, Wrocław 1975.
- Skowron J., *Recepcja najnowszej literatury ukraińskiej w przekładach na język polski po roku 1989*, Wrocław 2018.
- Yinan L., *Recepcja literatury polskiej w Chinach: teoria i dzieje*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 2 (18).

Metrum i pistolet. Zasady przekładu poetyckiego według Antona Marii Raffa

Andrea Ceccherelli

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

ORCID: 0000-0003-1547-2740

Metre and a Gun. The Principles of Poetry Translation by Anton Maria Raffo

Abstract: The article presents the strategies adopted in translating Polish poetry by Anton Maria Raffo (1937–2018), one of the most outstanding Italian translators of Polish literature. In his constant striving to reproduce the metre and, whenever possible, the rhymes, he distinguished himself from the dominating trends of poetry translation in Italy, prescribing the use – and abuse – of *vers libre* even for metrical and rhymed poetry. Raffo translated poets who still used traditional versification like Jan Kochanowski (a true masterpiece is his translation of Kochanowski's *Pieśni – Odes*), Adam Mickiewicz or Bolesław Leśmian, but also XXth-century poets like Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert or Wisława Szymborska, among whose works he selected and translated the poems which present a certain metrical regularity. A.M. Raffo's lesson was followed by several other translators of Polish poetry in Italy.

Key words: Poetic translation, metre in translation, rhyme in translation, creative transposition, Kochanowski

Słowa kluczowe: przekład poetycki, metrum w przekładzie, rymy w przekładzie, twórcza transpozycja, Kochanowski

Tradycja przekładu poetyckiego we Włoszech ukształtowała na przestrzeni lat inne wzorce od tych utrwalonych w Polsce i w innych krajach słowiańskich. Różnice uwidaczniają się szczególnie w XX wieku, gdy coraz bardziej odrębnymi drogami zaczynają podążać nie tyle sami poeci – bo wiersz wolny rozwija się przecież mniej więcej równolegle w obu krajach¹

¹ Por. M. Pazzaglia, *Manuale di metrica italiana [Kompendium wiedzy na temat metryki włoskiej]*, Firenze 1990, s. 172: „Nowa odmiana wiersza [czyli wiersz wolny – A. C.] rozwinęła się u nas zwłaszcza w pierwszym i drugim dziesięcioleciu XX wieku, a w kolejnych dziesięcioleciach zyskała prymat pierwszeństwa” oraz L. Pszczółowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997, s. 303: „Wiersz wolny, który – w najogólniejszym sensie – rozwija się do dziś, stanowiąc podstawowe tworzywo współczesnej poezji, [...] wszedł do literatury [polskiej – A. C.] w latach dwudziestych”.

– co tłumacze poezji. We Włoszech zaczęli z czasem przeważać adepci przekładu, którzy wiersze numeryczne odtwarzali za pomocą tych nie-numerycznych, rezygnując z obecnych w oryginale metrum i rymów na rzecz wiersza wolnego, uszlachetnianego tylko specyficzną, lekko podniosłą dykcją, którą Franco Fortini, poeta i tłumacz (m.in. *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka), nie bez ironii nazywał „średnio podniosłym tonem, typowym dla dwudziestowiecznych przekładów”².

Sytuując się na antypodach przekładowego *mainstreamu*, stanowczo pod prąd tej tendencji szedł Anton Maria Raffo, tłumacz i przez długie lata profesor slawistyki i literatury polskiej na Uniwersytecie Florenckim³. Rzecz jasna nie był w swoim podejściu przypadkiem odosobnionym, także wśród tłumaczy literatury polskiej; dość wymienić Enrica Damianiego i jego przekład *Trenów* Kochanowskiego powstały w latach dwudziestych ubiegłego stulecia, Nulla Minissiego, spod którego pióra wyszły w latach dziewięćdziesiątych *Fraszki* czy też Silvana De Fantiego, który w 2018 roku opublikował pierwsze pełne tłumaczenie wierszowane *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. W tych wszystkich przypadkach mamy do czynienia z przekładami poetyckimi. Tyle tylko, że dotyczą poezji dawnej. Co się jednak dzieje, gdy dwudziestowieczni tłumacze biorą na warsztat dwudziestowiecznych twórców? Żeby uzmysłowić sobie specyfikę poetyki przekładowej Raffa, warto wspomnieć o polemice, która wywiązała się

² F. Fortini, *Lezioni di traduzione* [Wykłady o przekładzie], red. i przedm. M. Vittoria Tirinato, Macerata 2011, s. 64.

³ Niedawno ukazała się antologia, w której znalazły się wszystkie jego przekłady poetyckie z języka polskiego: *È dolce al giusto tempo fa follia. Un'antologia personale della poesia polacca* [„Miło szaleć, kiedy czas po temu”. Antologia osobista poezji polskiej], przeł. A. M. Raffo, red. A. Ceccherelli, Roma 2019. Wszystkie przekłady cytowane w tym artykule oraz towarzyszące im oryginały pochodzą z tej właśnie antologii. W jej skład weszły: fragment *Pieśni o żubrze* Mikołaja Hussowskiego; wybór *Foricoeniów*, dwie księgi *Pieśni*, pieśń *Czego chcesz od nas*, *Panie* oraz *fraszka Do gór i lasów* Jana Kochanowskiego; dwa sonety Mikołaja Sępa Szarzyńskiego; dwa wiersze Sebastiana Grabowieckiego; jeden Kaspra Maskowskiego; cztery sonety, cztery *Liryki lozańskie* i prawie kompletny przekład *Ustępu* III części *Dziadów* Adama Mickiewicza; *Grób Agamemnona* i jeden sonet Juliusza Słowackiego; jeden wiersz Wincentego Dunina-Marcinkiewicza; jeden sonet Zygmunta Krasińskiego i jeden Franciszka Nowickiego; dziesięć wierszy Bolesława Leśmiana; jeden wiersz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, jeden Anonima z Mokotowa, jeden wiersz Czesława Miłosza i jeden Wiktora Woroszyńskiego; dwa wiersze Zbigniewa Herberta i trzy Wisławy Szymborskiej. Anton Maria Raffo jest również autorem przekładów polskich powieści, opowiadań i sztuk teatralnych. Te ostatnie tłumaczył w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, a znalazły się wśród nich niektóre z najważniejszych dzieł polskiej dramaturgii współczesnej, jak *Kartoteka* Tadeusza Różewicza czy *Tango* Sławomira Mrożka. Spis naukowych publikacji oraz biogram Antona Marii Raffa (26 VI 1937 – 20 XI 2018) można znaleźć w dedykowanej mu księdze zbiorowej *Slavica et alia. Per Anton Maria Raffo* [Slavica et alia. Dla Antona Marii Raffa], red. A. Ceccherelli, C. Diddi, D. Gheno, Firenze 2007. Profil uczonego i człowieka kreślą A. Ceccherelli i C. Diddi w: *Due cose in ricordo di AMR* [Dwa wspomnienia Antona Marii Raffa], „Europa Orientalis” 2018, nr 37, s. 335–343. Zostało mu także poświęcone hasło pióra W. Jekiela w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa, s. 89.

w połowie lat dziewięćdziesiątych między nim a najbardziej znanym i celebrowanym w Polsce włoskim tłumaczem, Pietrem Marchesanim, w kwestii przekładów poezji Zbigniewa Herberta. Nie zgadzając się z Josifem Brodskim, który w przedmowie do antologii *Rapporto dalla città assediata* [*Raport z oblężonego miasta*] wydanej w 1993 roku stwierdził, że autor *Pana Cogito* „nie jest przecież poetą stosującym rymy i metryczne skandowanie”⁴, Raffo złośliwie zasugerował, że Brodski wysnuł swój pogląd na podstawie lektury nie oryginałów, ale włoskich tłumaczeń Marchesani, skoro – jak zauważył – przy lekturze oryginału widać jak na dłoni, że nie jeden wiersz z tomiku *Struna światła*, między innymi *Do Marka Aurelego*, ma regularną budowę metryczną opartą na serii tetrametrów jambicznych, po czym zaproponował swoje tłumaczenie metryczne *Do Marka Aurelego*. Marchesani z kolei odpowiedział parę lat później, wypominając Raffowi użycie w tym samym wierszu archaizmu „ordunque” w miejsce pospolitego „więc”⁵. To są drobne szczegóły, ale wymownie świadczą o różnicy poetyki translatorskiej tych dwóch znakomitych tłumaczy.

Antona Marię Raffa cechuje nadzwyczajnie konsekwentna poetyka przekładu, bez względu na to, czy w grę wchodzi autorzy szesnasto-, siedemnasto- czy dwudziestowieczni. Tę konsekwencję da się również wyjaśnić tym, że jeśli nie liczyć epizodu z 1959 roku, kiedy to jeszcze jako student opracował tłumaczenie *Grobu Agamemnona*⁶ Juliusza Słowackiego, *de facto* swoją karierę tłumacza rozpoczyna Raffo w roku 1990, więc w wieku dojrzałym, i – rzecz znamienita – rozpoczyna właśnie od publikacji nowej wersji tegoż poematu. Ta nowa wersja ma wartość wysoce emblematyczną: Raffo porzuca wiersz wolny, za pomocą którego oddał *Grób Agamemnona* w 1959 roku, na rzecz nierymowanego jedenastozgłoskowca, obierając tym samym kierunek przekładu metrycznego, któremu pozostanie wierny przez kolejne ćwierćwiecze swojej twórczej aktywności. To jego drugi debiut, a zarazem pierwsze świadectwo takiego podejścia do tekstu poetyckiego, które z czasem stanie się wyraźnie rozpoznawalną marką jego poetyki translatorskiej. Emblematyczne jest także to, że dokładnie w tym samym roku, co wersja *Grobu Agamemnona* w nierymowanych jedenastozgłoskowcach, ukazują się drukiem jego rymowane przekłady *Liryk lozańskich* Adama Mickiewicza⁷, którymi nie boi się współzawodniczyć z wysoko cenionymi

⁴ J. Brodskij, *Lettera al lettore italiano* [*List do czytelnika z Włoch*], w: Z. Herbert, *Rapporto dalla città assediata* [*Raport z oblężonego miasta*], oprac. i przeł. P. Marchesani, Milano 1993, s. 16.

⁵ P. Marchesani, *Włoskie przekłady polskiej poezji współczesnej*, w: *Przekład literacki. Teoria – Historia – Współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997, s. 238–239.

⁶ Anton Maria Raffo przełożył całą pieśń VIII *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, w: J. Słowacki, *Scritti scelti* [*Pisma wybrane*], red. B. Meriggi, Firenze 1959, s. 91–97.

⁷ A. M. Raffo, „*Rymy grunt*”, *ovvero un repertorio polono-americano e quattro tentativi di traduzione offerti a R. K. Lewański* [„*Rymy grunt*”, czyli polsko-amerykańskie repertorium i cztery próby przekładu dla R. K. Lewańskiego], w: *Munera polonica et slavica*

wersjami stosującymi nierymowany jedenastozgłoskowiec opracowanymi ponad trzy dziesięciolecia wcześniej przez przyszłego noblistę Salvadora Quasimoda⁸.

Zasadami, które Raffo będzie konsekwentnie stosował w swojej trwającej ćwierćwiecze aktywności przekładowej – a zapowiedzianymi przez jaskółkę dwóch przekładów z 1990 roku – to właśnie metrum i rym. Mówiąc dokładniej – metrum zawsze, a rym „kiedy to możliwe lub przynajmniej częściowo”; powtarzał bowiem za Mickiewiczem z okresu filomackiego, że „rymy grunt”¹⁰, jednocześnie jednak w rezultacie skłonny był uznać, że „rym trudniej odwzorować niż metrum i być może nie jest on wcale tak samo konieczny”¹¹. Bliskie były mu wiersze oparte na ściśle ustalonym porządku metrycznym, który starał się odtwarzać w języku włoskim. Również ze skarbcza poezji współczesnej brał na swój warsztat tylko to, co wykazywało pewną regularność wersyfikacyjną, nawet tych autorów, których twórczość charakteryzowała się przewagą wiersza wolnego. Jego tłumaczenia poezji to tłumaczenia poetyckie, co wyróżnia je na tle innych tłumaczeń powstałych w latach, gdy we Włoszech dominowała tendencja do przekładania poezji prozą, zachowując jedynie pozór jakiejś formalnej struktury poprzez podział na wersy. „Tłumaczyć to znaczy [...] odtwarzać rym, a zwłaszcza metrum. W przypadku tradycyjnej poezji, czyli takiej, która w oryginale opiera się na rozpoznawalnym schemacie metrycznym, jest to nieodzowne”¹². Przekład był dla niego ćwiczeniem zręczności i cierpliwości: „Przy odrobinie cierpliwości wszystko da się przetłumaczyć: trzynastozgłoskowce, jedenastozgłoskowce, ośmierzgłoskowce”¹³. Z dumą obnosił staroświecki pogląd postulujący nade wszystko metrum, ze wzdargą zaś podchodził do trendu, zgodnie z którym wierszem wolnym oddawano poezję wierszowaną. Tak się wypowiadał o tym w 1993 roku:

Riccardo C. Lewański oblatà [Księga pamiątkowa dedykowana Ryszardowi K. Lewańskiemu], red. S. De Fanti, Udine 1990, s. 277–285.

⁸ S. Quasimodo, *Il falso e vero verde. Con un discorso sulla poesia* [Falszywa i prawdziwa zieleń. Z esejem o poezji], Milano 1956 (*Le mie lacrime... [Polały się łzy...]* i *Quando il mio corpo... [Gdy tu mój trup...]* znajdują się odpowiednio na stronach 49 i 50; drugi przekład zawiera nadliczbowe sylaby. Oba weszły także w skład wyboru wierszy Adama Mickiewicza pod tytułem *Opere scelte* [Dzieła wybrane], red. G. Maver, Milano 1956, s. 94–95.

⁹ A. M. Raffo, *Prove di versione numerosa da poesia slava* [Próby przekładu poezji numerycznej z języków słowiańskich], „Europa Orientalis” 1993, nr 12, s. 167.

¹⁰ A. Mickiewicz, *Jamby na imieninach Józefów: Jeżowskiego i Kowalewskiego*, w: tegoż, *Dzieła*, t. I, Wiersze, Warszawa 1998, s. 430 (wers 58). Do tego fragmentu nawiązywał na przykład w tytule wspomnianego w przypisie 7 eseju.

¹¹ A. M. Raffo, *Per una pratica della traduzione poetica? [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?]*, w: *Cultura e traduzione. Atti del Convegno dei polonisti italiani svoltosi all'Accademia Polacca di Roma il 9 dicembre 1994* [Kultura i przekład. Akta konferencji włoskich polonistów zorganizowanej w Stacji Rzymskiej Polskiej Akademii Nauk 9 grudnia 1994 roku], red. K. Zaboklicki i M. Piacentini, Warszawa–Roma 1995, s. 82.

¹² A. M. Raffo, *Sonetti slavi* [Słowiańskie sonety], w: *Studi in memoria di Neva Godini* [Studia poświęcone pamięci Nevy Godini], red. R. Faccani, Udine 2001, s. 315.

¹³ Tamże.

Jestem skłonny zaakceptować przyzwoity przekład prozą, zupełnie dosłowny, jeśli pojawia się on w wersji dwujęzycznej, tuż obok oryginału. Trudno mi się natomiast pogodzić z sytuacją, w której mamy do czynienia z przekładem poezji numerycznej oddanej za pomocą wiersza wolnego, a sam tłumacz – częstokroć strojąc się w piórka poety – puszcza wodze fantazji i wedle własnego upodobania, w poważaniu mając oryginał, kreśli, upiększa, poprawia po swojemu interpunkcję, wprowadza przerzutnie tam, gdzie ich nie było, krótko mówiąc – uprawia twórczą samowolę, kierując się okazjonalnym impulsem dyktowanym przez widzimisię, a nie przez z góry ustalone kryterium. To są dla mnie zabiegi nie do przyjęcia¹⁴.

Przytaczał też słowa Bolesława Leśmiana, który w swoich *Rozmyśleniach o poezji* pisał, że „na ruinie rytmu trudno poezji ołtarz budować. Wiersze – śmiertelnym piętrem prozy zabójczo znakowane – wałęsają się po świecie jak upiory z tym w karku utkwionym sztyletem, którym je niegdyś zamordowano”¹⁵. Tam, gdzie nie udawało mu się odtworzyć oryginalnego metrum, korzystał z repertorium środków pozwalających na kompensację, niekiedy dość odważnych, jak w przypadku sonetu (pisanego trzynastozgłoskowcem) *Cisza morska* Adama Mickiewicza; postanowił go oddać za pomocą niespotykanego wersu złożonego z piętnastu sylab, rezygnując jednocześnie z rymów, stosując za to jambiczno-anapestyczny rytm¹⁶. Warto zauważyć, że pierwsza strofa tego sonetu, wykorzystana przez Marię Pawlikowską-Jasnorzewską na początku własnego wiersza zatytułowanego *Najpiękniejsza zwrotka*, zostanie następnie ponownie przetłumaczona przez Antona Marię Raffa podwójnym siedmiozgłoskowcem rymowanym krzyżowo w ramach całościowego przekładu tego właśnie wiersza. Zważywszy na to, co do tej pory powiedzieliśmy, nie będzie zatem dziwić, że to właśnie sonet – „krótka i arcypojemna pieśń”, jak powtarzał za Giosuè Carduccim, okazał się gatunkiem uprawianym przezeń ze szczególną lubością, o czym zaświadcza aż dziesięć prób translatorskich, z których dwie poświęci Sępowi Szarzyńskiemu, cztery Mickiewiczowi, po jednej Grabowieckiemu, Słowackiemu, Krasińskiemu i Nowickiemu.

Wspomniane zasady dotyczące metrum pozwalają nam lepiej zrozumieć jego szczególne zamięrowanie do poezji renesansu, baroku i romantyzmu, kiedy panowały jeszcze tradycyjne struktury wersyfikacyjne. Tłumaczenie takiej poezji było również w stanie zaspokoić jego leksykalne upodobania, dawało mu możliwość wykorzystywania słów rzadkich, przestarzałych i wyszukanych, a także zaczerpniętych z dialektu tokańskiego, którymi tu

¹⁴ A. M. Raffa, *Prove di versione numerosa da poesia slava* [Próby przekładu poezji numerycznej z języków słowiańskich], s. 167–168. Należy dodać, że tego rodzaju praktyki uprawiali także niektórzy poeci-tłumacze, którzy przekładali ważnych polskich autorów. Ale wiadomo, *nomina sunt odiosa*, dopóki nie powstanie studium opisujące różne poetyki translatorskie włoskich tłumaczy poezji polskiej.

¹⁵ Raffa przytacza ten fragment *Traktatu o poezji* (inny tytuł: *Z rozmyślań o poezji*) w tłumaczeniu P. Marchesaniego (z „Niebo” nr 11, luty–marzec 1980, s. 99), w: *Poesie polacche messe in italiano da traduttori fiorentini* [Polskie wiersze przełożone na włoski przez tłumaczy florenckich], red. A. M. Raffa, „Europa Orientalis” 1998, nr 17, s. 197.

¹⁶ Jedyń wers pomniejszony o oryginalną sylabę pierwszej wersji z 1998 roku zyskał pełną formę w wersji z roku 2001.

i ówdzie, z pewną dozą „sobiepańskiej” samowoli i nonszalancji, nie bacząc zupełnie na przekładową polityczną poprawność, inkrustował swoje tłumaczenia nawet poetów współczesnych, kierując się wyłącznie osobistym gustem. Dobrym przykładem jest tu wspomniany już przekład wiersza *Do Marka Aurelego* Herberta, gdzie oprócz archaicznie brzmiącego „ordunque” zamiast „więc” występuje toskańska forma „spengi” („zgaś”) w miejsce obowiązującej w standardowej odmianie włoszczyzny formy „spegni”. Nieprzypadkowo najcenniejszym snopem przekładowego żniwa Antona Marii Raffa są *Pieśni* Jana Kochanowskiego¹⁷, których *notabene* nie opatruje tytułem *Canti*, lecz *Odi* (scil. *Ody*), nawiązując zamierzenie do klasycznych korzeni i horacjańskiej tradycji (tak są zwykle tłumaczone *Carmina* Horacego po włosku). Pasują w nich jak ulał liczne archaizmy, wyrazy należące do języka literackiego, czy też leksykalne rarytasy, w których pobrzmiwają echa dawnej włoszczyzny, wywołujące nierzadko w uchu włoskiego odbiorcy bardzo sugestywne skojarzenia, konotacje i obrazy, jak na przykład: „marezzata nube”, konkretyzująca „barwę obłoku” z *Do gór i lasów* na po części jasną, po części ciemną; „bella labbia” na określenie „pięknej twarzy” z *Pieśni* VI Ks. I; użycie czasownika „aderger” zamiast „alzare” w wyrażeniu „aderger la cresta” za „[w szczęściu] się nie wznosić” z *Pieśni* IX Ks. I; „dubitanza” zamiast pospolitego „dubbio” za „zwątpić” z *Pieśni* VIII Ks. I, czy pojawiający się w *Pieśni* II z Ks. I, tam gdzie „po czystej wodzie/ idą statki i ciosane łodzie”, spoceni „alatori”, hasło nieobecne nawet w najobszerniejszym słowniku języka włoskiego pod redakcją Salvatora Battagli, odnoszące się do realiów marynarskich, a pochodzące od włoskiego „alare”, co znaczy „ciągnąć linę”; czy też, w tłumaczeniu pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*, lato chodzące w kłosianym wieńcu staje się „redimita di spighe”, czyli „ukoronowane kłosami”, a zatem zamiast powszechnego „incoronata” wyrażenie zostaje wzbogacone o łacinizm występujący w twórczości m.in. Dantego, D’Annunzia czy wspomnianego już wcześniej Giosuè Carducciego. Anton Maria Raffo wplatał w swoje przekłady sporo łacinizmów, jak „orbe” („świat”), „famuli” („czeladź”), „teco” („z tobą”), „alea” (przygoda w znaczeniu „przypadek”), „cape” („ogarnia”) czy „alipede cavallo” („skrzydłonogi koń”) przywołujący na myśl – być może także za pośrednictwem Carducciego – „alipedes equi” z *Eneidy* Wergiliusza. Znajdziemy w nich również archaiczne formy czasowników, jak „provorno” zamiast „provarono” („spróbowali”), „fèsti” w miejsce „facesti” („zrobiłeś”), „sendo” zamiast „essendo” („będąc”) czy „conquise” w zamian za „conquistò” („zdobył”) lub dawne formy czasu przeszłego niedokonanego *imperfetto* uszczuplone o obecne we współczesnej odmianie włoszczyzny –v w końcówce fleksyjnej (zatem zamiast „aveva” – „miał” – w jego przekładach znajdziemy „avea”). Nie razią w takim otoczeniu słowa z dialektu tokańskiego, jak „zombano” („biją”),

¹⁷ J. Kochanowski, *Foricoenia I Cenafuori. Pieśni Le odi*, red. A. M. Raffo, „In Forma di Parole” 2011, XXXI, IV seria, nr 3.

„siccioli” („skwarki”), czy „garbavi” („podobałeś się”), nie wspominając o formach „vo” zamiast „vado” („idę”) i „fo” zamiast „faccio” („robię”), które poza Florencją, podobnie jak „dimoiare” („topić się”), „desinare” („jeść”) czy „al rezzo” („w cieniu”), odbierane są nie jako regionalizmy, lecz jako warianty przynależne rejestrowi literackiemu, co znajduje uzasadnienie w roli, jaką narzecze tokańskie odegrało w historii włoskiego języka literackiego od Dantego do Manzonięgo i dalej.

Jan Kochanowski to także najczęściej przekładany przez Antona Maria Raffę poeta. Drugie miejsce na podium zajmuje Adam Mickiewicz, jako trzeci zaś plasuje się Bolesław Leśmian. Decyzja o wzięciu na warsztat tak znamienitej triady dowodzi chęci zmierzenia się z tłumaczeniem największych arcydzieł, podjęcia przekładowego trudu i wyzwania będącego dlań ćwiczeniem zarówno stylistycznym, jak i duchowym; przy czym styl i ducha łączy, jak mi się wydaje, nieustrudzone poszukiwanie piękna, które stanowiło właściwy cel jego pełnej pasji wędrówki przez poetycką krainę twórców jakże różnorodnych. Z *Pana Tadeusza* zostawił przekład – a właściwie zamysł przekładu – tylko krótkich fragmentów¹⁸. Jego szuflada skrywała zaś *Ustęp III części Dziadów*, opatrzony przezeń oryginalnie brzmiącym tytułem *Un esiliato polacco in Russia*, czyli *Polski wygnaniec w Rosji*. Niewykluczone, że wybór takiego tytułu wynikał z niemożności zdecydowania się na jeden z już istniejących drukiem i niezbyt fortunnych autorstwa innych tłumaczy – „Episodio” (dosł. „epizod”) lub „Digressione” (dosł. „dygresja”). To niespełna tysiąc wersów pisanych nierymowanym jedenastozgłoskowcem, obiecujących powstanie arcydzieła translatorskiego. Opracowanie przekładu całości – a do jego ukończenia brakowało niewiele ponad dwieście wersów – nie doszło jednak do skutku, Atropos wcześniej przecięła nić.

W sąsiedztwie tak znamienitych autorów – co może dość zaskakiwać – znajdzie się kilka nazwisk *minorum gentium*. Jednym z nich jest Wincenty Dunin-Marcinkiewicz, białoruski poeta tworzący po polsku, tłumacz *Pana Tadeusza* oraz autor poematu o rzece Prypeć, zamieszczonego przez Antona Marię Raffę w załączku redagowanej przezeń antologii wierszy białoruskich¹⁹ (co było znamienitym świadectwem jego wrażliwości względem języków i kultur mniej popularnych w filologiczno-przekładowych gronach oraz wyrazem swoistej miłości – jak sam mówił – do przegranych spraw

¹⁸ Fragmenty – łącznie około czterdziestu wersów zaczerpniętych z różnych ksiąg *Pana Tadeusza* – zostały przez Antona Marię Raffa wplecione w jego esej zatytułowany *Adam Mickiewicz, poeta polacco* [Adam Mickiewicz, polski poeta], w: *Adam Mickiewicz in Toscana 1848*. Catalogo della mostra allestita per il bicentenario della nascita presso la Biblioteca Nazionale di Firenze [Adam Mickiewicz w Toskanii w 1848 roku. Katalog wystawy zorganizowanej w dwusetną rocznicę urodzin Adama Mickiewicza we florenckiej Bibliotece Narodowej], Firenze 1998, s. 16–18.

¹⁹ A. M. Raffo, *Per un'antologia italiana di poesia bielorusa: premesse e divagazioni* [Wokół włoskiej antologii poezji białoruskiej: założenia i rozważania], „Europa Orientalis” 2013, nr 32, s. 291–313. Zarys antologii ukazał się już wcześniej, w wersji nieco zmodyfikowanej, na łamach czasopisma „Annus Albaruthenicus” 2008, s. 145–182.

w dziejach). Poetą *minorum gentium* jest też Franciszek Henryk Nowicki, niezbyt znany twórca młodopolski, autor sonetu zatytułowanego *Czarny okręt*, o potężnej symbolice, i chociażby z tej przyczyny godnego odnotowania. Poza tym Anton Maria Raffo koncentrował swoje wysiłki twórcze na autorach kanonicznych, pełniąc rolę tłumacza-ambasadora²⁰, któremu nade wszystko leży na sercu ukazanie włoskiemu odbiorcy największych i najważniejszych osiągnięć literatury polskiej. W jego pracowni gościli prawie wszyscy najwięksi polscy poeci, poczynawszy od znamienitych twórców złotego wieku renesansu aż po przedstawicieli nowego złotego wieku, jakim był ten XX. Przy czym warto podkreślić, że nie czuł się poetą, lecz rzemieślnikiem, który z pokorą tworzy swoje artefakty, zdając sobie sprawę z delikatności przetwarzanego tworzywa.

W okazałym skarbcu przekładów poetyckich z języka polskiego, które Anton Maria Raffo opublikował na łamach rozmaitych czasopism i w księgach zbiorowych, uwagę przykuwa projekt zrealizowany w roku 2011. Mowa o wspomnianym już pełnym przekładzie dwóch ksiąg *Pieśni* Jana Kochanowskiego, wzbogaconym o garść łacińskojęzycznych *Foricoeniów* (neologizm Kochanowskiego oddał Raffo ukutym przez siebie neologizmem *Cenafuori*). Jest to monumentalne przedsięwzięcie, o szerokim artystycznym rozmachu i wielkich walorach przekładowych. To jedno z tych dzieł, które na długo – jeśli nie na zawsze – pozostaną niedoścignionym wzorem w historii przekładu²¹. Krytycy zwrócili uwagę na wybrzmiewającą w tych przekładach osobistą nutę – włoski Kochanowski ma w sobie coś z samego Raffa, wyrasta na gruncie jego charakterystycznego stylu, podobnie jak to było w przypadku Piotra Kochanowskiego jako tłumacza kongenialnie przezeń spolszczonej *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa²². Do ostatecznego kształtu „Raffa-Kochanowskiego” niewątpliwie przyczyniły się także podzielane przez czarnoleskiego poetę i jego florenckiego tłumacza upodobania: umiłowanie wiejskiego życia, pełnego kieliszka, błyskotliwej gawędy i oczywiście dobrej poezji, zwłaszcza klasyków. U źródeł kongenialności tych przekładów leżała więc duchowa zbieżność, chociaż w sukurs przyszła jej też odpowiednia technika, widoczna w całym bogatym wachlarzu rozmaitych rozwiązań pozwalających na odwzorowanie *varietas* miar wersyfikacyjnych obecnych w *Pieśniach*. Przeważnie posiłkuje się Raffo kanonicznym we

²⁰ Autorem określenia jest Jerzy Jarniewicz, *Tłumacz jako twórca kanonu*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007, s. 434–439.

²¹ Na łamach czasopisma „Europa Orientalis” 2012, nr 31, na s. 293–339, jest cała sekcja poświęcona przekładowi Kochanowskiego pióra Antona Marii Raffa: „*Chi m’ha dato quest’ali e queste penne*”. *Sulla versione italiana di „Odi” e „Foricoenia” di Jan Kochanowski* [„*Kto mi dał skrzydła, kto mię odział w pióry*”. *O włoskich przekładach „Pieśni” i „Foricoeniów”*], red. A. Ceccherelli i C. Diddi. Przekładowi towarzyszy szereg tekstów krytycznych, których autorami są: L. Marinelli, M. Piacentini, A. Niero, L. Bernardini, P. Marongiu.

²² L. Marinelli, *Per Raffo-Kochanowski [Dla Raffa-Kochanowskiego]*, „Europa Orientalis” 2012, nr 31, s. 295–298.

włoskiej wersyfikacji jedenastozgłoskowcem, za którym według kryterium częstotliwości pojawia się podwójny siedmiozgłoskowiec, sprawnie i z powodzeniem oddający metrum kanoniczne w polskiej tradycji wersyfikacyjnej, jakim jest trzynastozgłoskowiec. Często jednak występuje też pojedynczy siedmiozgłoskowiec, spleciony na różne sposoby z jedenastozgłoskowcem. Nie brakuje również dziesięcio-, dziewięcio-, ośmio-, a także pięciozgłoskowców; te ostatnie zamykają strofę saficką w połączeniu z jedenastozgłoskowcem. Dużą różnorodność widać także w układzie rymów, które urozmaicają tam, gdzie jest to konieczne, regularne rymy parzyste właściwe Kochanowskiemu – ale nie włoskiej tradycji; na czterdzieści dziewięć wierszy tylko w siedmiu mamy wers nierymowany. Przekładając Kochanowskiego, Anton Maria Raffo wykazał się nie tylko wielką umiejętnością wersyfikacyjną, lecz z prawdziwym mistrzostwem uchwycił i oddał także zróżnicowaną tonację poszczególnych utworów, poczynawszy od tej dydaktycznej i moralizatorskiej, które przebijają w obywatelskim nurcie twórczości poety, poprzez liryczną, która cechuje wiersze o tematyce miłosnej, a skończywszy na krotochwilnej i biesiadnej, nie wspominając już o ciętej kpinie *Foricoeniów*.

Spśród poetów dawnych – poza Kochanowskim – wziął on na warsztat najznamienitszych przedstawicieli poezji wczesnego baroku: Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Sebastiana Grabowieckiego i Kaspra Miaskowskiego. Tym, co pociągało go w twórczości wymienionych poetów, była z pewnością wyrafinowana konstrukcja ich utworów, często przyjmująca formę sonetu. Ale nie tylko – można domniemywać, że w równym stopniu ku wyborom takich właśnie twórców i wierszy skłaniała go głęboko odczuwalna bliskość tematyczna, pozwalająca mu nawiązać z nimi trwałą nić porozumienia, w szczególności motyw przemijania, kruchości i marności ludzkiego życia, widoczny w takich tłumaczonych przezeń utworach, jak sonet V Sępa Szarzyńskiego *O nietrwałej miłości rzeczy świata tego*, a także w wierszach IX i XXV *Setnika rymów duchownych* Grabowieckiego, zwłaszcza zaś w utworze Miaskowskiego zatytułowanym *Na sklenicę malowaną*, w którym Raffo z niezrównaną maestrią oddał gęstą metaforę oryginału, pokrywając go – jak miał to w zwyczaju czynić w przypadku poezji najdawniejszej – archaiczną patyną leksykalną (widoczną w doborze takiego słownictwa, jak: „cocchio ignifero”, „occaso”, „piovorna nuvola”, „cinigia”, „endice”, „fomite”) i stosując jednocześnie oryginalny chwyt metryczny, a mianowicie użycie w obrębie całego utworu wersów zakończonych wyrazem akcentowanym na trzeciej sylabie od końca jako namiastką rymu, zgodnie z podręcznikami włoskiej wersyfikacji (na biurku, przy którym pracował, jak sam wspominał, zawsze leżały opracowania autorstwa Menichettiego i Elwerta). Ten sam chwyt metryczny zastosował później w tłumaczeniu wielu pieśni Kochanowskiego i kilku wierszy Leśmiana, poświęcając mu nawet odrębne rozważania teoretyczne w opublikowanym po śmierci esej; twierdził w nim, że „brak asonansy samogłoskowej, charakteryzującej rym właściwy, można zrekompensować, wykorzystując siłę metryczno-akcen-

ową. Można więc spróbować, wcale nie bez powodzenia, poradzić sobie z niemożnością lub niezdolnością znalezienia sekwencji rymów poprzez zastosowanie klauzul akcentowanych na trzeciej sylabie od końca²³.

Anton Maria Raffo nie tylko nie tłumaczył wiersza metrycznego wierszem wolnym, lecz w ogóle nie wykazywał zainteresowania wierszem wolnym samym w sobie. Nawet wśród współczesnych poetów wołał wypróbować swoje umiejętności przekładowe na wierszach opartych na tradycyjnym schemacie wersyfikacyjnym lub na szczególnych eksperymentach metrycznych, do których należało na przykład oddanie rytmu walca w wierszu Miłosza o tym samym tytule. Wyjątkiem, który potwierdza regułę, jest *Stary Marks* autorstwa Wiktora Woroszylskiego (jego serdecznego przyjaciela), będący jedynym utworem pisanym wierszem wolnym przez niego przełożonym. W wierszu *Mój ojciec* Zbigniewa Herberta dopatrzył się struktury właściwej tetrametrowi jambicznemu, i taką strukturę skrupulatnie odwzorował w swoim przekładzie. Te same trzy oktawy i tetrametry jambiczne odnalazł i powielił także w innym wierszu Herberta – *Do Marka Aurelego*, w którym z niezwykłą starannością oddał też załamanie rytmu w połowie drugiej oktawy, mające swoje semantyczne uzasadnienie i przełożenie na interpretację tekstu; był to – jak zauważał – „metrycznie odzwierciedlony rozziw między rychłym upadkiem starego porządku a nową kondycją ludzkości cofniętej do pierwotnego barbarzyństwa”²⁴. W przekładach wierszy Wisławy Szymborskiej – *Odzież*, *Niektórzy lubią poezję*, *Pomyłka* – odwzorował z kolei strukturę wiersza opartą na polimetrii, czyli na przeplatających się różnych miarach wersowych – jedenastozgłoskowcach, trzynastozgłoskowcach i innych, a także zastosował – tam, gdzie wybrzmiewały w oryginale – rymy. Warto tutaj nadmienić, że biorąc na warsztat wiersze Herberta i Szymborskiej, wstąpił Raffo na ścieżkę przyjacielskiej rywalizacji ze stylem przekładowym drugiego znamienitego ambasadora poezji polskiej we Włoszech, wspomnianego Pietra Marchesaniego, który mniejszą wagę przywiązywał do szczegółów metrycznych, starając się natomiast zachować jak największą zgodność semantyczną z oryginałem. Duch konkurencji przyczynił się więc do narodzin wersji alternatywnych względem oddanych wierszem wolnym przekładów Marchesaniego²⁵. Wielkie to szczęście, że włoska polonistyka miała jednocześnie dwóch tak znamienitych tłumaczy. Znamienitych – warto to podkreślić – w praktyce

²³ A. M. Raffo, *La forza della sdrucchiola* [Siła akcentu na trzeciej sylabie od końca], „Europa Orientalis” 2019, nr 38, s. 337.

²⁴ A. M. Raffo, *Per una pratica della traduzione poetica?* [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?], s. 83.

²⁵ Nie oznacza to jednak, że przekłady poetyckie Antona Marii Raffa zawierają semantycznie mniej adekwatne interpretacje niż tłumaczenia wierszem wolnym – a więc łatwiejsze – Marchesaniego, jak udowadnia Luigi Marinelli, analizując wiersz *Do Marka Aurelego* w artykule *La fragile pace di Marco Aurelio* [Kruchy spokój Marka Aurelego], w: *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia* [Od poety do poety. O tłumaczeniu poezji], red. A. Romanovic, G. Politi, Lecce 2007, s. 445–467.

przekładu poetyckiego; ani jeden, ani drugi bowiem nie zaprzętałi sobie głowy teoretycznymi rozważaniami.

Anton Maria Raffa nie darzył sympatią teorii przekładu. Nie widział w niej żadnego pożytku ani nie znajdował żadnego oparcia w przekładowej praktyce, podważał jednocześnie jej aspiracje do rangi dyscypliny naukowej. Cechowało go bowiem podejście fenomenologiczne do przekładu – każdy pojedynczy przekład traktował jako odrębny byt, jako „ściśle określone, konkretne doświadczenie, w które wpisane są wątpliwości i pytania bez odpowiedzi”²⁶. Teorię zastępowała u niego uważna „powolna lektura” i pogłębiona refleksja nad semantyką tekstu i równocześnie nad zastosowanymi w kompozycji tegoż formalnymi środkami wyrazu, nie będącymi przecież częścią ozdobą, lecz ściśle sprzężonymi z jego znaczeniem i funkcją, warunkującymi jego pełne odczytanie i właściwy odbiór. Przez wiele lat wykładał na Uniwersytecie Florenckim, a prowadzona przezeń katedra stała się kuźnią translatorskich talentów; wśród jego uczniów, którzy podążyli ścieżką przekładu poetyckiego, poza autorem tego eseju znaleźli się między innymi Silvano De Fanti, Luigi Marinelli czy – z młodszego już pokolenia – Leonardo Masi, wychowankowie polonistyki i adepci translatorskiej metody zarazem. Jedyna szkoła przekładowa z prawdziwego zdarzenia, którą włoska polonistyka może się poszczycić, powstała i wykształciła się pod jego auspicjami²⁷. Esencję jego nauczania stanowi specyficzna refleksja nad praktyką tłumaczenia – ani teoretyczna, ani impresjonistyczna, lecz filologiczna, zaprawiona w dodatku odpowiednią dozą empiryzmu, intuicji i formalnej dyscypliny. Swoje przekonania translatorskie – o wartości metodologicznej – zawarł w eseju o charakterze niejako programowym, zatytułowanym *Per una pratica della traduzione poetica*? [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?]²⁸. Ważne jest to, że podobnie jak w *Ars poetica* Czesława Miłosza tytuł kończy się znakiem zapytania, który łagodzi jakąkolwiek próbę „teoretyzacji” czy afirmacji jednego konkretnego modelu. Znamienne, że wybitna sławistka i teoretyczka przekładu Laura Salmon uhonorowała go w swoim podręczniku *Teoria della traduzione* [Teoria przekładu], przydzielając mu główne miejsce na podium w kategorii „największego potwarcy teorii”²⁹. Miała ku temu swoje powody, albowiem sama uczestniczyła z przekładoznawczym referatem w konferencji z 1994

²⁶ A. M. Raffa, *Per una pratica della traduzione poetica*? [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?], s. 77.

²⁷ Por. L. Masi, *I traduttori di poesia polacca in italiano – Maestri senza scuola?* [Tłumacze polskiej poezji na włoski – Mistrzowie bez szkoły?], w: *Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani 17–18 ottobre 2013* [Mistrzowie włoskiej polonistyki. Eseje będące pokłosiem konferencji włoskich polonistów zorganizowanej w dniach 17–18 października 2013], red. M. Ciccarini i P. Salwa, Roma 2014, s. 181–192.

²⁸ A. M. Raffa, *Per una pratica della traduzione poetica*? [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?], s. 76–85.

²⁹ L. Salmon, *Introduzione* [Wstęp], w: tejsze, *Teoria della traduzione* [Teoria przekładu], Milano 2003, s. 15.

roku, podczas której Anton Maria Raffo w charakterystycznym dla siebie, niewolnym od prowokacji stylu podzielił się z jej uczestnikami taką oto uwagą: „Za każdym razem, gdy słyszę wywody na temat teorii przekładu, miałbym ochotę zareagować jak nazistowski dygnitarz, który na słowo »kultura« instynktownie sięgał ręką do kabury po pistolet”³⁰.

Nauki udzielane przez Antona Maria Raffa stroniły od powielania dominujących w świecie akademickim i wydawniczym mód i trendów, zakładały skrupulatne przestrzeganie reguł poezji, aby nie zamieniać stylu śpiewanego w recytatyw i poezji wierszowanej w poezję pisaną prozą. Pewnie by się podpisał pod opinią Vittoria Alfieri, że „w każdym wierszu strój jest połową ciała”³¹. Jego przekłady istnieją jako byty samoistne; odnosi się wrażenie, że nie są to przekłady, lecz wiersze pisane bezpośrednio po włosku. Być może sam Anton Maria Raffo o tym nie wiedział, ale z powodzeniem wcielił w życie dwie zasady – proste i nieodzowne zarazem – które inny mistrz przekładu poetyckiego, Stanisław Barańczak, zalecał wszystkim kandydatom na tłumacza: „nie tłumacz wiersza na prozę” oraz „nie tłumacz dobrej poezji na złą poezję”³².

Przekład autoryzowany: Marcin Wyrembelski³³

Bibliografia

- Barańczak S., *Mały lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3 (ponownie opublikowane w: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań 1992).
- Brodskij I., *Lettera al lettore italiano [List do czytelnika z Włoch]*, w: Z. Herbert, *Rapporto dalla città assediata [Raport z oblężonego miasta]*, oprac. i przeł. P. Marchesani, Milano 1993.
- Ceccherelli A., Diddi C., *Due cose in ricordo di AMR [Dwa wspomnienia Antona Marii Raffa]*, „Europa Orientalis” 2018, nr 37.
- „Chi m’ha dato quest’ali e queste penne”. *Sulla versione italiana di „Odi” e „Foricoenia” di Jan Kochanowski [„Kto mi dał skrzydła, kto mię odział w pióry”. O włoskich przekładach „Pieśni” i „Foricoeniów”]*, red. A. Ceccherelli, C. Diddi, „Europa Orientalis” 2012, nr 31.
- È dolce al giusto tempo fa follia. Un’antologia personale della poesia polacca [„Miło szaleć, kiedy czas po temu”. Antologia osobista poezji polskiej]*, przeł. A. M. Raffo, red. A. Ceccherelli, Roma 2019.
- Fortini F., *Lezioni di traduzione [Wykłady o przekładzie]*, red. i przedm. M. V. Tirinato, Macerata 2011.

³⁰ A. M. Raffo, *Per una pratica della traduzione poetica? [Jakie zasaady praktyki przekładu poetyckiego?]*, s. 77.

³¹ V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso [Żywot Vittoria Alfieriego przez niego samego napisany]*, Milano 1823, s. 191.

³² S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 32–33 (ponownie opublikowane w: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań 1992).

³³ Artykuł (jako pierwodruk) nadesłany w języku włoskim *Il metro e la pistola. I principi della traduzione poetica secondo Anton Maria Raffo*. Przetłumaczony na potrzeby polskiego czytelnika „Tematów i Kontekstów”.

- Holmes J., *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme* [Wersyfikacja: formy tłumaczenia a tłumaczenie formy], w: *Teorie contemporanee della traduzione* [Współczesne teorie przekładu], red. S. Nergaard, Milano 1995.
- Jarniewicz J., *Tłumacz jako twórca kanonu*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*, Antologia, red. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007.
- Marchesani P., *Włoskie przekłady polskiej poezji współczesnej*, w: *Przekład literacki. Teoria – Historia – Współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997.
- Marinelli L., *La fragile pace di Marco Aurelio* [Kruchy spokój Marka Aurelego], w: *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia* [Od poety do poety. O tłumaczeniu poezji], red. A. Romanovic, G. Politi, Lecce 2007.
- Marinelli L., *Per Raffo-Kochanowski* [Dla Raffa-Kochanowskiego], „Europa Orientalis” 2012, nr 31.
- Masi L., *I traduttori di poesia polacca in italiano – Maestri senza scuola?* [Tłumacze polskiej poezji na włoski – Mistrzowie bez szkoły?], w: *Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani 17–18 ottobre 2013* [Mistrzowie włoskiej polonistyki. Eseje będące pokłosiem konferencji włoskich polonistów zorganizowanej w dniach 17–18 października 2013], red. M. Ciccarini i P. Salwa, Roma 2014.
- Pazzaglia M., *Manuale di metrica italiana* [Kompendium wiedzy na temat metryki włoskiej], Firenze 1990.
- Piacentini M., *Odi slave volte sull’Arno. Una nuova versione di Jan Kochanowski* [Słowiańskie pieśni tłumaczone nad rzeką Arno. Nowy przekład Jana Kochanowskiego], „Europa Orientalis” 2012, nr 31.
- Pszczółowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997.
- Quasimodo S., *Il falso e vero verde. Con un discorso sulla poesia* [Fałszywa i prawdziwa zielen. Z esejem o poezji], Milano 1956.
- Raffo A. M., „*Rymy grunt*”, ovvero un repertorio polono-americano e quattro tentativi di traduzione offerti a R. K. Lewański [„Rymy grunt”, czyli polsko-amerykańskie repertorium i cztery próby przekładu dla R. K. Lewańskiego], w: *Munera polonica et slavica Riccardo C. Lewański oblata* [Księga pamiątkowa dedykowana Ryszardowi K. Lewańskiemu], red. S. De Fanti, Udine 1990.
- Raffo A. M., *La forza della sdrucchiola* [Siła akcentu na trzeciej sylabie od końca], „Europa Orientalis” 2019, nr 38.
- Raffo A. M., *Per un’antologia italiana di poesia bieloruska: premesse e divagazioni* [Wokół włoskiej antologii poezji białoruskiej: założenia i rozważania], „Europa Orientalis” 2013, nr 32.
- Raffo A. M., *Per una pratica della traduzione poetica? [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?]*, w: *Cultura e traduzione. Atti del Convegno dei polonisti italiani svoltosi all’Accademia Polacca di Roma il 9 dicembre 1994* [Kultura i przekład. Akta konferencji włoskich polonistów zorganizowanej w Stacji Rzymskiej Polskiej Akademii Nauk 9 grudnia 1994 roku], red. K. Żaboklicki i M. Piacentini, Warszawa–Roma 1995.
- Raffo A. M., *Poesie polacche messe in italiano da traduttori fiorentini* [Polskie wiersze przełożone na włoski przez tłumaczy florenckich], „Europa Orientalis” 1998, nr 17.
- Raffo A. M., *Prove di versione numerosa da poesia slava* [Próby przekładu poezji numerycznej z języków słowiańskich], „Europa Orientalis” 1993, nr 12.
- Raffo A. M., *Sonetti slavi* [Słowiańskie sonety], w: *Studi in memoria di Neva Godini* [Studia poświęcone pamięci Nevy Godini], red. R. Faccani, Udine 2001.
- Salmon L., *Teoria della traduzione* [Teoria przekładu], Milano 2003.
- Slavica et alia. Per Anton Maria Raffo* [Slavica et alia. Dla Antona Marii Raffa], red. A. Ceccherelli, C. Diddi, D. Gheno, Firenze 2007.

doi: 10.15584/tik.2020.3

Data nadesłania artykułu: 21.08.2019

Data recenzji: 24.11.2019, 10.02.2010

“Nella cerchia degli incontri italo-polacchi”. Eseje Nicola Chiaromontego w perspektywie teorii skopos

Barbara Trygar

Krosno

ORCID: 0000-0001-5125-624X

“Nella cerchia degli incontri italo-polacchi”. Essays by Nicola Chiaromonte from the Perspective of Skopos Theory

Abstract: The article discusses the essays by Nicola Chiaromonte analyzed from the perspective of the *skopos* theory. According to this theory, translator of any text should take into consideration the cultural context of work he renders in another language, its axiological aspect as well as requirements of its recipients. The dialogue Chiaromonte had with his Italian readers has been transferred into Polish literary discourse by Wojciech Karpiński. The translations he produced provide their Polish recipients with such a vision of the Italian author, his way of understanding the world, oneself and other people, that the essays in Polish clearly reveal a new usage and intellectual potential of ancient philosophical and artistic legacy.

Key words: *skopos* theory, Nicola Chiaromonte's essays, Wojciech Karpiński, world, the Other

Słowa kluczowe: teoria *skopos*, eseje Nicola Chiaromontego, Wojciech Karpiński, świat, Inny

Chiaromonte [...] zmienił życie wielu ludzi.

Można tylko powtórzyć: non mi fai ridere, e neppure sorridere.

Z uwagą – bez histerii – przyglądał się światu, sobie, nam. Prowadził rozmowę. Ta rozmowa nie jest zakończona. Potrzebne są nowe wydania jego tekstów, nowe ich lektury, nowe spotkania¹

Nicola Chiaromonte, włoski myśliciel, eseista, autor dzieł o filozofii, sztuce, poezji, teatrze, tłumacz (fragmentów) dzieł Ajschylosa, Eurypidesa, Platona, presokratyków. Inspirację i siłę twórczą czerpał z tradycji i kultury antycznej, głęboko i emocjonalnie percypował wydarzenia niesione przez historię i społeczno-kulturowe determinanty. Jego zapiski są często kolacjonowane z *Cahiers* Paula Valéry'ego, z tą różnicą, że francuski

¹ W. Karpiński, *Czytanie Chiaromontego*, w: tegoż, *Twarze*, Warszawa 2012, s. 59.

pisarz był bardziej skoncentrowany na swoim *Ego*, a Chiaromonte otwarty na otaczającą rzeczywistość: „niekiedy udaje się piszącemu uchwycić coś ze świata, z siebie, w świecie i donieść, w słowie, w formie, [...] ku sobie i ku innym, ku czytelnikom”². Eseje włoskiego myśliciela to intelektualna refleksja, epistemologiczna metafora pozwalająca uchwycić interferencję podmiotu i świata, czyniąc świat bardziej czytelnym, a nad *stratum* podmiotu komenderować czynności poznawcze.

Wśród włoskich eseistów odczuwających „swoiste przeżycie czasu”³, paralelnie jak Nicola Chiaromonte, czyli sprzeciw wobec istniejącego porządku społeczno-politycznego, aktywność w przestrzeni publicznej, działalność publicystyczna, obowiązek wobec swojej ojczyzny w propagowaniu wartości takich jak prawda, dobro, sprawiedliwość, poczucie wyjątkowości swojego losu, zamyślenie nad kulturą, sztuką, literaturą i filozofią, prowadzenie systematycznych zapisków i notatek – należy przypomnieć takie postacie:

Guido Ceronetti, autor książki *Un viaggio in Italia* (1983), która była wynikiem obserwacji, jakie autor prowadził podczas podróży po Półwyspie Apenińskim, odwiedzając miasta, muzea, cmentarze, poddając refleksji człowieka zanurzonego w przestrzeni kultury. Większość jego esejów (lub ich fragmenty) przetłumaczono na język polski: *Bosch a ciemności, Jak to powiedzieć w filmie, Nicola Chiaromonte, O duchu partii, Ja i śmierć, Myśli przy herbacie* (tłum. z jęz. wł. Stanisław Kasprzysiak, „Zeszyty Literackie” 1989, nr 25); *O „Burzy” Giorgione’a* (tłum. z jęz. wł. Stanisław Kasprzysiak, „Teatr” 1990, nr 11); *Mamy ojczyznę?* (tłum. z jęz. wł. Stanisław Kasprzysiak, „Res Publica” 1990, nr 4); *Chorobliwość Kawafisa* (tłum. z jęz. wł. Stanisław Kasprzysiak, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 37); *W jasnym świetle dnia* (tłum. z jęz. wł. Stanisław Kasprzysiak, „NaGłos” 1994, nr 14); *Stare kartki pocztowe*, (tłum. z jęz. wł. Stanisław Kasprzysiak, „Kresy” 1995, nr 22). Warto też przywołać dzieła, które Ceronetti przełożył z łaciny na język włoski: *Epigramy Marcialisa, Poezje Katullusa, Satyry Juwenalisa, Pieśni Horacego*, z języka hebrajskiego na język włoski: *Księgi Starego Testamentu – Księgę Psalmów, Księgę Koheleta, Pieśń nad Pieśniami, Księgę Hioba i Księgę Izajasza*. Oprócz dzieł antycznych tłumaczył także poezję XIX i XX wieku, zwłaszcza wiersze Konstandinosa Petru Kawafisa, Williama Blake’a, Arthura Rimbauda, Stéphane Mallarmégo, Rainera Marii Rilkego. W 1981 roku przybliżył Włochom dzieła Émile Ciorana⁴.

² W. Karpiński, *Nicola Chiaromonte i jego Notatki*, w: N. Chiaromonte, *Notatki*, tłum. S. Kasprzysiak, wybór i posł. W. Karpiński, przekład oprac. K. Skórska, Gdańsk 2015, s. 387.

³ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 60.

⁴ Zob. A. Bandettini, *Morto Guido Ceronetti, lo scrittore prestato al teatro*, „La Repubblica”, https://www.repubblica.it/robinson/2018/09/13/news/ceronetti_quel_percorso_dalla_bibbia_al_teatro_dei_sensibili-206316108/ (dostęp 27.07.2019); A. Bressa, *Guido Ceronetti, i libri da leggere*, „Panorama” (wł.), <https://www.panorama.it/cultura/libri/guido-ceronetti-libri-da-leggere/> (dostęp 27.07.2019); A. Carioti, *Chi era Guido Ceronetti, fustigatore dei vizi degli italiani*, „Corriere della Sera”, https://www.corriere.it/cultura/18_settembre_13/morto-guido-ceronetti-fustigatore-cattive-abitudini-italiani-

Raffaele Crovi to konsekwentny eseista, dziennikarz, współpracował z takimi czasopismami, jak: „Gettoni” i „Il menabo”, Domem Wydawniczym Einaudi, z Wydawnictwem Mondadori, pracował w mediolańskim oddziale RAI, autor m.in. tekstów: *Parole incrociate. Guida alla scrittura creativa* (1995); *Il lungo viaggio di Vittorini* (1998); *La letteratura popolare italiana* (2001); *Storie di letteratura, storia e scienza* (2005); *Giornalista involontario* (2005); *Piaceri* (2006)⁵.

Najbardziej znana postać – Umberto Eco; wśród licznych prac włoskiego semiotyka wymienię tylko te, które poruszają tematy z kręgu zainteresowań Chiaromontego: *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiotologia* (*Pejzaż semiotyczny*, tłum. z jęz. wł. Adam Weinsberg, Warszawa 1972); *Lector in fabula* (*Czytanie świata*, tłum. z jęz. wł. Monika Woźniak, Kraków 1999); *Cinque scritti morali* (*Pięć pism moralnych*, tłum. z jęz. wł. Ireneusz Kania, Kraków 1999); *La ricerca della lingua perfetta nella cultura Europea* (*W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, tłum. z jęz. wł. Wojciech Soliński, Gdańsk–Warszawa 2002); *Sulla letteratura* (*O literaturze*, tłum. z jęz. wł. Joanna Ugniewska, Anna Wasilewska, Warszawa 2003); *Confessions of a Young Novelist* (*Wyznania młodego pisarza*, tłum. z jęz. wł. Jerzy Korpanty, Warszawa 2011)⁶.

Eugenio Montale to kolejny eseista, autor takich prac, jak: *Diario del '71 e del '72* (1973), *Trentadue variazioni* (1973), *Quaderno di quattro anni* (1977); przetłumaczył dzieła: Williama Szekspira, Pierre’a Corneille’a i Thomasa Eliota⁷.

Warto przypomnieć jeszcze postać Mario Praza, autora pracy *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych* (1930,

358b2b8e-b72a-11e8-9561-cd36d3b96a7c.shtml (dostęp 27.07.2019). Por. S. Kasprzysiak, *Zawód: człowiek* (*O pisarstwie Guida Ceronetti*) (fragm. szkicu *Pobór pod Termopile*), „Res Publica” 1990, nr 4, s. 138–140; T. Nyczek, *Oto Ceronetti*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 271, s. 11. Na temat włoskiej literatury XX wieku warto przypomnieć takie kompendia, jak: *Letteratura italiana*, ed. A. Rosa, Torino 1982; *Letteratura italiana degli anni ottanta*, ed. F. Bettini, M. Lunetta, F. Muzzioli, Foggia 1985; R. Carnero, *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, Milano 2010; T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano 1989; D. Forgacs, *Italian Culture in the Industrial Era. 1880–1980: Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester 1990; G. Manacorda, *Letteratura italiana d’oggi 1965–1985*, Roma 1987; W. Pedullà, *La letteratura del benessere*, Roma 1973; F. Pezzarossa, *C’era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna 1999; artykuł: G. Van Straten, *Noi, scrittori contaminati dalla realtà*, „l’Unità”, 12 aprile 1995. Wśród polskich prac naukowych warto wymienić m.in.: J. A. Gierowski, *Historia Włoch*, Wrocław 1999; B. Kornacka, *Ucho, oko, ciało. O prozie „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech*, Poznań 2013; B. Kornacka, *Fenomen „młodych pisarzy” w literaturze włoskiej końca XX wieku*, Poznań 2016.

⁵ Zob. R. Crovi, *I loughi della vita*, Diabasis 1999.

⁶ Warto zapoznać się z działem „Bibliography” na prywatnej stronie: *Umberto Eco*, <http://www.umbertoeco.com/en/bibliography.html> (dostęp 30.07.2019).

⁷ R. Sarti, *Italy. A reference Guide from the Renaissance to the Present*, New York 2004, s. 417. Por. S. Regan, *Eugenio Montale*, w: *501 wielkich pisarzy*, red. J. Patrick, tłum. H. Pawlikowska-Gannon, J. Degórska, M. Koenig, Warszawa 2009, s. 339.

wyd. pol. 1981)⁸ i Alberto Roncheya, eseistę, tłumacza literatury angielskiej i francuskiej, dziennikarza, współpracownika „La Voce Repubblicana”, „Il Mondo”, „Il Resto del Carlino”, „La Stampa” (w latach 1968–1973 jako redaktor naczelny), „Corriere della Sera”, RAI. Autor takich prac: *Le autonomie regionali e la Costituzione* (1952), *L'ultima America* (1967), *Prospettive del pensiero politico contemporaneo* (1970), *Atlante ideologico* (1973), *La crisi Americana* (1975), *Chi vincerà in Italia? La democrazia bloccata, i comunisti e il 'fattore K'* (1982), *Diverso parere* (1983), *Giornale contro* (1984), *Fin di secolo in fax minore* (1995), *Atlante italiano* (1997), *Accadde a Roma nell'anno 2000* (1998) i *Viaggi e paesaggi in terre lontane* (2007)⁹.

Scribere per saggi, e in particolare per Nicola Chiaromonte, è la salvezka di ciò che è più prezioso in un determinato paese, nella cultura, nell'uomo¹⁰.

Nicola Chiaromonte urodził się w 1905 roku w Rapolli koło Potenzy, w 1927 roku ukończył studia prawnicze w Rzymie. Podczas studiów współpracował z czasopismem „Il Mondo” redagowanym przez Giovanniego Amendolę, z pismem „Italia letteraria”, a od 1932 roku ekspediował korespondencję do pisma antyfaszystowskiego „Quaderni di Giustizia e Libertà” redagowanego przez Carla Rossellego. W 1934 roku wyemigrował do Paryża, gdzie poznał Andreę Caffiego, którego później uznał za swojego przewodnika duchowego i mistrza. O relacji tej pisał Gino Bianco w szkicu *Nicola Chiaromonte e il tempo della malafede*: „Przyjaźń między Andreą Caffim a Nicolą Chiaromontem, ten szczególny związek mistrza z uczniem, oparty na autentycznym powinowactwie myśli, zgodnym odczuwaniu wartości i głębokiej solidarności jest wymownym przykładem tego, jak bardzo kultura i życie mogą na siebie nawzajem wpływać”¹¹. Warto zauważyć, że w tym układzie „Ja” – „Inny” formuluje się szczególny proces kształtowania „Ja” przez pewne „Ty”. Ta relacja doprowadziła autora *La situazione drammatica* do ukierunkowania poznania siebie, utwierdziła go w dokonywanych wyborach i kierunkowała na tworzenie „dobra wspólnego”. Jak podkreślił włoski myśliciel:

Bowiem dogłębna oryginalność myśli Andrei Caffiego i wielka lekcja w niej zawarta polegała na traktowaniu esencji, żywej prawdy i świętej treści faktów ludzkich jako realności konkretnej, a nie jako abstrakcyjnej idei, ideologicznej reguły bądź nakazu moralnego.

Ta konkretna realność nie jest niczym innym niż wewnętrznym splotem stosunków społecznych. A ten splot ma źródło, zdaniem Caffiego, w zdolnościach mitopoetycznych [...], a następnie trwa dalej i znajduje swój wyraz w obyczajach, kulturze i wszystkich formach więzi, które nazywamy „ludzkimi”, żeby wskazać, że są one zdobyczą człowieka i jego zwycięstwem nad chaosem i brutalnością i że są ludzkim sposobem nie tylko na stawanie czoła „naturze”, ale także na nadawanie jej sensu i formy¹².

⁸ H. Hough, *Reviewed works: The House of Life*, Mario Praz, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1965, vol. 24, no. 2, s. 317–318; C. Rice, *Rethinking Histories of the Interior*, „The Journal of Architecture” 2004, vol. 9, no. 3, s. 275–287.

⁹ Informacje na temat Alberto Ronchey pochodzą z „Treccani”, La Cultura Italiana.

¹⁰ Twórczość eseistyczna Nicola Chiaromontego jest bardzo cenna dla danego kraju, kultury i człowieka.

¹¹ G. Bianco, *Chiaromonte i Caffi – wzajemne listy*, w: N. Chiaromonte, *Granice duszy*, tłum. S. Kasprzysiak, wybór i oprac. S. Kasprzysiak, P. Kłoczowski, Warszawa 1996, s. 388.

¹² N. Chiaromonte, *Andrea Caffi*, w: tegoż, *Granice duszy*, s. 244.

Relacja z Innymi nakładała na niego różne obowiązki i stawiała wobec nowych wyzwań. W 1936 roku uczestniczył w hiszpańskiej wojnie domowej, walczył w eskadrze lotniczej zorganizowanej przez André Malraux. Po wejściu niemieckich żołnierzy do Paryża krótko przebywał w Tuluzie, następnie udał się do Afryki Północnej. W Algierze nawiązał bliską znajomość z Albertem Camusem, którą tak wspominał:

obdarowaliśmy się nawzajem przyjaźnią i że ta przyjaźń kryje w sobie coś bardzo cennego, coś nieosobistego, o czym się nie rozmawiało, ale co zawierało się w samym sposobie, w jaki oni mnie słuchali, a ja przebywałem w ich towarzystwie: wiedzieliśmy, że w tę naszą wspólną sprawę wdał się los. Przecież tak – pewien jestem – musiało wyglądać w antycznym rozumieniu obcowanie cudzoziemca z tym, kto go gościł. Ja porzucałem Europę, bo zostałem z niej wygnany, a oni pozostawali, narażeni na tę przemoc, która mnie wypędziła¹³.

To otwarcie się na drugiego człowieka u włoskiego myśliciela dokonywało się najpełniej w momencie działania z innymi. Kiedy przebywał w Stanach Zjednoczonych, rozpoczął od razu współpracę: z włoskim tygodnikiem „Italia Libera” (wydawany w Nowym Jorku), z amerykańskimi pismami: „The New Republic”, „Atlantic Monthly”, „Partisan Review”, „Politics”. Wtedy też poznał niemiecką uczoną, publicystkę Hannę Arendt, połączyło ich wspólne zainteresowanie kulturą i tradycją śródziemnomorską, filozofią Martina Heideggera, Karla Jaspersa, fenomenologią Edmunda Husserla. Od 1949 do 1953 roku mieszkał w Paryżu, pracował w UNESCO. W gronie jego znajomych, z którymi najczęściej prowadził dysputy filozoficzne, znaleźli się: Mario i Anjo Levi, Jean Bloch Michel, René Leibowitz i wymienieni wcześniej Albert Camus, Andrea Caffi. W 1953 roku powrócił do Włoch, zamieszkał w Rzymie, od 1956 roku wraz z Ignazio Silone redagował miesięcznik „Tempo Presente” (czasopismo powstało z inicjatywy Kongresu Wolności Kultury, obok francuskiego „Preuves”, angielskiego „Encounter” i niemieckiego „Der Monat”), w latach 1953–1966 publikował w „Il Mondo” redagowanym przez Maria Pannunzia, od 1968 roku pisał recenzje teatralne do tygodnika „L’Espresso”, współpracował również z dziennikiem „La Stampa”, w którym 21 stycznia 1971 roku opublikował artykuł *I polacchi di Parigi* na temat amerykańskiej antologii „Kultura”. Bardzo cenił polską placówkę za działalność artystyczną, kulturalną i polityczną. Jerzy Giedroyc w liście do Chiaromontego z 9 lutego 1971 roku wyraził podziękowania za rozpowszechnianie idei „Kultury” przez włoskiego myśliciela. Oto fragment listu:

Je veux vous remercier chaleureusement d'avoir bien voulu publier une si avantageuse critique de l'antologie de KULTURA, qui a pour nous une grande importance permettant de mieux connaître notre travail non seulement par nos compatriotes mais aussi par le monde occidental¹⁴.

¹³ Tamże, s. 12.

¹⁴ List Jerzego Giedroycia do Nicola Chiaromontego z 9 lutego 1971 r. Materiały: Instytut Literacki, Kultura, Paryż, 91, avenue de Poissy 78600 Le Mesnil-le-Roi. Wersja elektroniczna: http://kulturoparyska.com/pl/ludzie/korespondencja/nicola_chiaromonte (dostęp 24.07.2019).

Chiaromontego interesowały sprawy polityki i sztuki, potrafił za pomocą słowa artystycznego ująć problemy współczesnego świata.

Zmarł 18 stycznia 1972 roku w Rzymie. Za swojego życia opublikował dwa tomy esejów: *La situazione drammatica* (1960), na temat teatru, i *Credere e non credere* (1971), rozważania literacko-filozoficzne. Po jego śmierci żona Miriam Chiaromonte wydała jego kolejne dzieła: *Scritti politici e civili* (1976), pisma polityczne, *Scritti sul teatro* (1976), pisma teatralne, *Silenzio e parole* (1976), rozważania literacko-filozoficzne, *Il tarlo della coscienza* (1992), antologię tekstów, *Che cosa rimane. Taccuini 1955–1971* (1995), notatki. W Stanach Zjednoczonych wydano zbiór esejów *The Worm of Consciousness and Other Essays* (1976)¹⁵.

Na gruncie polskiej kultury myśl Chiaromontego upowszechnił przede wszystkim Wojciech Karpiński. W 1972 roku, podczas wizyty w bibliotece przy via Ofanto we Włoszech, po raz pierwszy zapoznał się z *Note* włoskiego myśliciela: „Spotkaniu z jego tekstami towarzyszyła chęć rozmowy, jakby mówił specjalnie do mnie, o rzeczach ważnych, a zazwyczaj przemilczanych”¹⁶. Jesienią 1972 roku po powrocie z pierwszej podróży do Włoch napisał o Nicoli Chiaromontem szkic, który w 1985 roku został przetłumaczony na język włoski i opublikowany w „Tempo Presente”. W artykule tym przedstawił również najważniejsze tezy szkicu *O faszyzmie* Nicola Chiaromontego [szkic ten, napisany w języku francuskim, opublikowany został w 1936 roku w paryskim czasopiśmie „Europe” w wersji skróconej. Karpiński przetłumaczył go na język polski, poprzedził wstępem i wydał w miesięczniku „Więź” 1973, nr 12 (188)]. W *studiolo* przy via Ofanto napisał *Dwie koncepcje wolności*, tekst odwołujący się do prac sir Isaiaha Berlina, które znalazł w bibliotece Nicoli Chiaromontego. Podróż do Wiecznego Miasta była dla niego doświadczeniem ważnym i wielowymiarowym, co starał się przekazać w swoich dziełach. Były one kontynuacją rozmowy, którą rozpoczął w gabinecie Nicola Chiaromontego przy via Ofanto. Jak wspomina polski pisarz: „Mieszkanie przy via Ofanto stało się dla mnie rodzinnym domem. Rozmowa trwała. Miriam czasem dzwoniła żartobliwie do Warszawy z pytaniem, gdzie znajduje się jakaś książka w bibliotece na via Ofanto, twierdziła, że znam ten księgozbiór lepiej niż ona”¹⁷. Teksty włoskiego myśliciela pomagały Karpińskiemu w rozmowie ze światem i drugim człowiekiem: „Dostrzegłem w jego myśleniu coś

¹⁵ Informacje na temat biografii i dzieł Nicola Chiaromontego pochodzą z: N. Chiaromonte, *Granice duszy*, s. 404–406; N. Chiaromonte, *Notatki*, s. 7–8.

¹⁶ W. Karpiński, *Czytanie Chiaromontego*, w: tegoż, *Twarze*, s. 42. Na ten temat piszę w artykule: *Przeszłość – teraźniejszość – przyszłość, kai eleutheria – kai aletheia – kai agathon, Platon – Nicola Chiaromonte – Wojciech Karpiński (ontologiczno-aksjologiczne trójkąty)*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2019, nr 5, s. 73–84.

¹⁷ W. Karpiński, *Czytanie Chiaromontego*, w: tegoż, *Twarze*, s. 49.

zarazem osobistego i antydogmatycznego. [...] odkrywanie jego twórczości trwa już kilka dziesięcioleci; rozmowa z nim nie jest zamknięta, daleko jej do tego"¹⁸. Karpiński zamieszkał w Paryżu w 1982 roku, był to czas, kiedy Barbara Toruńczyk wydawała „Zeszyty Literackie”. Odczuwał wtedy mocną potrzebę

znalezienia języka, w którym mógłbym nawiązać kontakt z rzeczywistością, próbować ją nazwać, prowadzić rozmowę ze światem, dotykać świata, a przez to ożywiać go we mnie, ożywić siebie. [...] Potrzebowałam pomocy w ożywieniu głosu, ożywieniu spojrzenia. [...] W takim nastroju pojechałem w końcu grudnia 1984 roku do Rzymu [...] Miriam bowiem pokazała mi wówczas jego prywatne zapiski. [...] W zapiskach zachwylił mnie głos prywatny, pytający o podstawowe kwestie egzystencjalne, wolny od oficjalnego namaszczenia, pozbawiony doktrynalnej apodyktyczności systemów filozoficznych, krytyki literackiej czy artystycznej. Ten styl, ten tok rozmowy, to ujęcie świata odpowiadało moim potrzebom. [...] Dostrzegłem w jego zapiskach, wtedy, w Rzymie zimą 1985 roku, spojrzenie przenikliwe i czułe, zadające pytania innym ludziom i innym czasom, a także sobie, potrafiące się uczyć. Dzięki temu następuje czasami życiodajne dotknięcie rzeczywistości, język odradza się i nabiera siły, możliwa staje się rozmowa"¹⁹.

Dla Chiaromontego język był mową myśli, pozwalał mu przekraczać granice świata i wychodzić ku Innemu. Poprzez język włoski eseista pokazywał swój świat drugiemu człowiekowi, a przez to ten świat stawał się ich wspólnym światem. Język jest systemem zinstytucjonalizowanym, ale celem autora *Il tarlo della coscienza* było zarazem ten system otworzyć, aby był tworzony nie tylko przez samego autora, ale także tłumacza, wydawcę i czytelnika. Aby łączyć to, co indywidualne, z tym, co powszechne, to, co wyrażalne, z tym, co nie jest wypowiedalne, może tylko w swoim rodzimym języku, a w języku odbiorcy już nie. Chiaromonte w słowie i poprzez słowo spotyka się z drugim człowiekiem:

Prawdziwy i żywy pisarz ma w umyśle to, czego się dowiedział, co zrozumiał i przecierpiał w zetknięciu z otaczającym go światem – a jednocześnie pewien idealny obraz współczesnego mu społeczeństwa ujętego w jego istocie, logice i prawdzie. Czyli społeczeństwa osądzonego i ocenionego. Obraz świata widzianego przez pryzmat jego aktualnej sytuacji.

Do takiego społeczeństwa się zwraca, o nim i dla niego pisarz pisze – najlepiej jak potrafi. Wiedząc z jednej strony, że może się posługiwać tylko jego językiem, choćby chciał jedynie je oskarżać, a z drugiej, że ma na celu przekonanie najlepszych i że wobec tego powinien ten język oczyścić, jak dalece jest to możliwe (i właśnie to rozumie się przez „pisanie dla wieczności”) (XXIV, 1)²⁰.

„Ja” włoskiego eseisty patrzy na świat, doświadcza, przeżywa, zastanawia się, mówi, pisze. Pisanie jest jego aktywnością, pisze w jakimś celu i dla kogoś:

W gruncie rzeczy w życiu na jawie nigdy nie milczymy: wciąż rozmawiamy w sobie ze sobą. To znaczy: ta nasza część, która mówi „Ja”, zwraca się w nas do „innego” – do nieznanego, który słucha i nic nie odpowiada, żeby uzyskać jego przyzwolenie [...]. Dlatego mówienie już z samej swej istoty jest odrywaniem siebie od, utratą poczucia własnej osoby

¹⁸ Tamże, s. 42.

¹⁹ Tamże, s. 51–52.

²⁰ N. Chiaromonte, *Notatki*, s. 205.

i zwracaniem się ku światu, by uczestniczyć w jego życiu i spowodować zaistnienie wśród innych ludzi naszego trwałego obrazu, naszej „persony” (w łacińskim sensie słowa: „maska”), którą chcemy ukazać innym jako naszą całość, ale dla której nasz byt najgłębszy i najbardziej własny, ta nasza część, jakiej nigdy nie zdołają wyczerpać ani nasze poczynania, ani nasze rozmowy, może być zaledwie, by tak rzec, surowcem lub pożywką. Osobą, którą chcemy się stać, musimy wyrzeźbić w tej najoporniejszej materii, jaką jest wspólny język, więc aktualny zasób słów, ich znaków i ich składni, gdyż w kwestii porozumiewania się z innymi do tego właśnie sprowadza się to, co nazywamy „światem”²¹.

W 1992 roku Wojciech Karpiński przyczynił się do sprowadzenia (dzięki pomocy Vincenta Giroud) archiwum Nicola Chiaromontego do Beinecke Library. Jesienią 1998 roku podczas pobytu na Uniwersytecie Yale zapoznał się z listami Chiaromontego do Sławomira Mrożka z 1964 roku i zauważył, że: „Między włoskim intelektualistą i krytykiem teatralnym a polskim dramaturgiem, młodszym od niego o ćwierć wieku, zawiązała się silna nić sympatii. Mroźek postanowił wtedy osiąść na Zachodzie, Chiaromonte dzieli się z nim swoimi doświadczeniami wygnańca”²². Warto przypomnieć, że wcześniej niż Mroźek, bo w 1956 roku, włoskiego eseistę poznał Gustaw Herling-Grudziński i tak go wspominał:

Każda nowa rozmowa, każdy nowy esej, każda nawet drobna nota polityczna lub recenzja teatralna, ukazywały mi pisarza niezwyklego we Włoszech, kraju tradycyjnych *letterati*, wirtuozów zgrabnego i błahego czernienia papieru na usługach bieżących mód intelektualnych. Pisać tak, by zdanie było przekazem nie tylko jasnej i swobodnej myśli, lecz nieustannego napięcia moralnego, by w słowie żył całym sobą, kto wypowiada je jako swoją długą, odważną i cierpianą prawdę – to pociągało mnie zawsze. I tak pisał Nicola²³.

Chiaromonte z autorem *Innego świata* na łamach „Kultury” 1971, nr 4 (283) opublikowali dialog na temat twórczości i działalności Aleksandra Solżenicyna:

Nicola Chiaromonte: – W sprawie, która dotyczy treści nie mniej niż formy, czyli w sprawie jakości sztuki Solżenicyna niech powie za mnie parę słów włoska znawczyni literatury ukrytyj Lia Wainstein: „Wychodząc z zasady Czechowa, że w utworze literackim nic nie powinno być przypadkowe czy zbędne, i stosując ją systematycznie, Solżenicyn zdołał osiągnąć całkowity stop formy i treści, tematu i stylu. Iwan Denisowicz przemawia własnym językiem, podobnie jak Nerzin, Matłona, Kostogłotow czy Niemowo. Każde słowo spełnia swoją określoną i niezastąpioną funkcję, którą rzadko jest w stanie oddać tłumaczenie. By ocenić Solżenicyna, trzeba go czytać w oryginale”. [...]

Gustaw Herling-Grudziński: – Przypomnijmy najpierw Pasternaka: „Sztuka nie wydawała mi się nigdy przedmiotem czy aspektem formy, ale raczej tajemniczym składnikiem ukrytym w treści. Dzieła sztuki przemawiają na wiele sposobów: tematami, tezami, sytuacjami, postaciami. Lecz przede wszystkim przemawiają obecnością sztuki. Obecność sztuki w *Zbrodni i karze* jest bardziej wstrząsająca od zbrodni Raskolnikowa”. Zasada Czechowa, naturalnie słuszna, niewiele wyjaśnia: każdy poważny pisarz stara się pisać tak, żeby w jego utworach nie było rzeczy przypadkowych i zbędnych, żeby słowo spełniało w nich swoją

²¹ N. Chiaromonte, *Od milczenia do słów*, w: tegoż, *Granice duszy*, s. 61–62.

²² W. Karpiński, *Czytanie Chiaromontego*, w: tegoż, *Twarze*, s. 58–59.

²³ G. Herling-Grudziński, *Z dziennika pisanego nocą, 19 stycznia 1972*, w: N. Chiaromonte, *Granice duszy*, s. 6.

określoną i niezastąpioną funkcję. Czemuż by tej funkcji słowa miał nie oddać dobry tłumacz, dopóki znajdujemy się w sferze czysto komunikatywnych cech języka? Wymyka się przekładowi cała reszta, którą Pasternak nazwał sztuką jako tajemniczym składnikiem ukrytym w treści²⁴.

Oto fragment ich wspólnego artykułu na temat wartości słowa, sztuki, jej formy i celu, które powinna spełniać. Refleksja nad słowem, językiem, wrażliwość metafizyczna, kwestie historyczne i egzystencjalne to tematy ważne również dla Czesława Miłosza, który poszukiwał „formy bardziej pojemnej”²⁵, starał się wykroczyć poza tradycyjne granice gatunków literackich. Można dostrzec pewne paralelizmy między *Notesami* Chiaromontego i *Nieobjętą ziemią* Czesława Miłosza. Obaj pisarze znali się i cenili, Chiaromonte napisał interesujący esej o *Zniewolonym umyśle*, a Miłosz wymienia go w wierszu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*:

Wymawiasz nazwisko, ale nie jest znane nikomu.
Albo dlatego, że ten człowiek umarł, albo że
Znakomitością był nad inną rzeką.
Chiaromonte
Miomandre
Petöfi
Mickiewicz²⁶

W Polsce *Notatki* Nicola Chiaromontego ukazały się najpierw we fragmentach w „Zeszytach Literackich” 1986, nr 16. W 2001 roku w Wydawnictwie Czytelnik zostały opublikowane pod tytułem *Co pozostaje. Notesy 1955–1971*, w tłumaczeniu Stanisława Kasprzysia, w 2015 roku Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria i Fundacja Terytoria Książki wydały w całości *Notatki* (rozszerzona wersja *Co pozostaje. Notesy 1955–1971*) również w tłumaczeniu Stanisława Kasprzysia, ze wstępem *Od wydawcy*. Fragmenty *Notesów* pojawiają się również w książce *Herb wygnania* Wojciecha Karpińskiego przetłumaczone przez samego autora.

Teksty Chiaromontego ze względu na formę i przesłanie autora otwierają pewną przestrzeń *da completare* dla odbiorcy, w tym tłumacza i wydawcy. Christian Nord, związana z teorią *skopos*, wykazała w swoich badaniach, że funkcje tekstu są zależne od sytuacji komunikacyjnej tłumaczenia, w której szczególną rolę odgrywają uczestnicy²⁷. Oprócz lojalności w stosunku do autora (wierność przekładu) tłumacz powinien być lojalny wobec wydawcy (który często może być inicjatorem tłumaczenia),

²⁴ N. Chiaromonte, G. Herling-Grudziński, *Dialog o Solżenicynie*, „Kultura” 1971, nr 4 (283), s. 3–10.

²⁵ Cyt. za: W. Karpiński, *Nicola Chiaromonte i jego Notesy*, w: tegoż, *Herb wygnania*, Warszawa 1998, s. 71.

²⁶ Tamże, s. 71–72.

²⁷ Ch. Nord, *Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego*, tłum. K. Jaśtał, w: *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 176–186. Zob. B. Brzezicka, *Problematyka przekładu filozoficznego*, Warszawa 2018, s. 25–47. Por. E. A. Gutt, *Dystans kulturowy a przekład*, Kraków 2004.

a także w stosunku do czytelnika²⁸. Termin *skopos* z greckiego oznacza „cel”. Został wprowadzony przez Hansa Josef Vermeera, który w dziele *Aufsätze zur Translationstheorie* dowodził, że tłumaczenie w kontekście teorii *skopos* należy eksplikować „w sposób funkcjonalny, jako formę interakcji międzyludzkiej i jako wydarzenie międzykulturowe zorientowane przede wszystkim na cel, to znaczy na określone potrzeby odbiorcy”²⁹. Alena Dvořáková w artykule *Pleasure in Translation. Translating Mill's „Utilitarianism” from English into Czech* również wykazała, że jednym z najważniejszych postulatów w tłumaczeniu tekstu jest określenie funkcji tekstu i wskazanie na grupę odbiorców³⁰. Autorka *Fertigkeit Übersetzen: ein Kurs zum Übersetzenlehren und-lernen* konstatowała, że każdy tłumacz podczas pracy nad tekstem powinien rozważyć następujące kwestie: 1. Kim jest autor, w jakiej przestrzeni kulturowej tworzy, czego oczekuje od odbiorcy, jakie cele przed nim stawia. 2. W jakiej przestrzeni ontologiczno-aksjologicznej porusza się odbiorca, podobnej do nadawcy tekstu czy kontestacyjnej. 3. Jaki jest poziom zainteresowania autorem, tematem jego utworów, kulturą, w której autor tworzy³¹. Akulturacja esejów Chiaromontego na gruncie polskim pozwoliła ukazać postawę światopoglądową włoskiego myśliciela, jego sposób „rozumienia samego siebie, innych ludzi, dziedzictwa kulturalnego”³², czy po prostu wyartykułować określoną filozofię kultury. Warto przypomnieć tutaj myśl Jeana-René Ladmirał, który w artykule *Eléments de traduction philosophique* twierdził, że przekład filozoficzny należy umieścić poza tradycyjnym podziałem na przekład literacki i informacyjny, w kategorii *genre*, do której zalicza się *discours théorique culturel*³³. W przypadku esejów Chiaromontego możemy mówić o ich hybrydyzacji i wielofunkcyjności³⁴. Pisanie i tłumaczenie wiąże się również z przyjęciem odpowiedniej postawy wobec świata, drugiego człowieka, czy wobec siebie. Jak podkreślał włoski myśliciel: „trzeba patrzeć na świat od strony swego wnętrza – od strony świadomości, którą przecież można uznać za przestrzeń tej naszej obecności w świecie i naszego trwania (II, 2)”³⁵. György Lukács napisał, że „są przeżycia, których nie

²⁸ Ch. Nord, *Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego*, s. 176–186.

²⁹ H. J. Vermeer, *Aufsätze zur Translationstheorie*, Heidelberg 1983. Por. *Mała encyklopedia przekładoznawcza*, red. U. Dąmbaska-Prokop, Częstochowa 2000, s. 234.

³⁰ A. Dvořáková, *Pleasure in Translation. Translating Mill's „Utilitarianism” from English into Czech*, w: *Translation and Philosophy*, ISFL vol. 11, ed. L. Foran, London 2011, s. 109.

³¹ Ch. Nord, *Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego*, s. 182.

³² Cyt. za: M. P. Markowski, *Czy możliwa jest poetyka eseju?*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 110.

³³ J. R. Ladmirał, *Eléments de traduction philosophique*, „Langue française” 1981, no. 51, s. 19.

³⁴ B. Hatim, J. Munday, *Translation. An Advanced Resource Book*, London – New York 2004, s. 73.

³⁵ N. Chiaromonte, *Notatki*, s. 12.

można wyrazić żadnym gestem, a które mimo to tęsknią za jakimś środkiem wyrazu”, „istnieją bezgłośnie pytania”, „los sam w sobie” – a więc zespół doznań nietransferowalnych na tradycyjne formy wypowiedzi³⁶. Chiaromonte: „Szuka krytycznym umysłem i otwartym sercem ulotnych rozbłysków transcendencji tutaj, w tym świecie, w tej kulturze, którą zdoła dostrzec, odtworzyć, przetworzyć”³⁷. Węgierski badacz dodał jeszcze, że „doświadczenie powinno warunkować treść i formę eseju, która stawiała się właśnie dzięki temu żywą rzeczywistością duszy”³⁸. Doświadczać to spostrzegać, czuć, przeżywać, odkrywać. To w doświadczeniu objawia się zawsze jakiś sens sobości, której myśliciel poszukuje. „Ja” nie rodzi się z samej struktury świadomości, struktura myślenia włoskiego eseisty jest *personalitas transcendentalis*. Jest otwarciem się na Innego, Innych...

Jeśli odbierze się dzieło sztuki jego podstawowy sens, który polega na komunikowaniu znaczeń tkwiących we wspólnym doświadczeniu, przemieszanych jednak z innymi znaczeniami, zawartymi w nurcie potocznych wypowiedzi, jeśli to właśnie odbierze się Sztuce, pozostanie z niej pusta powłoka. Ale rzecz nie sprowadza się jedynie do komunikowania i znaczeń – doświadcza się przecież rzeczywistości, natury, wiedzy, inteligencji, medytacji [...]. Sztuka oderwana od tego realnego kontekstu jest jak meduza wyciągnięta z wody na brzeg. Piękno z jednej strony jest dążeniem, głębokim i mistycznym impulsem umożliwiający artyście widzenie tego, co przed wzrokiem innych jest ukryte: samej istoty rzeczy, uczuć, natury, jest także przedstawianiem się poza wszelkie pozory i poza przemijające dokonania, by uchwycić prawdziwą i trwałą formę – prawdę rzeczy w jej żywej całości³⁹.

Sfera kultury to płaszczyzna komunikacji interpersonalnej, ukazuje niepokoje, obawy i uczucia jednostek, zbiorowości, a równocześnie jest kluczowym elementem w procesie artystycznej kreacji. John McCarthy w rozważaniach nad esejem dowodził, że jest to pewny „sposób myślenia i pisania”⁴⁰, który w przypadku eseistyki Chiaromontego można wyrazić poprzez relację: autor – tekst – tłumacz – czytelnik, w perspektywie wspólnego oddziaływania na siebie. *Notatki* włoskiego myśliciela są komunikatem poszukującym odbiorcy, który odczyta je poprzez zastosowanie odpowiednich kluczy interpretacyjnych. Wieloaspektowa, wielopłaszczyznowa, wieloznaczna struktura rzeczywistości, jak również bogata sfera kultury, to przestrzeń konfrontacji między autorem

³⁶ G. Lukács, *O istocie i formie eseju: list do Leo Poppera*, w: *Pisma krytyczno-teoretyczne György Lukácsa 1908–1932*, red. S. Morawski, tłum. R. Turczyn, Warszawa 1994, s. 85. Zob. R. Sendyka, „Czysty esej”, czyli abstrakcja. *O kilku projektach tekstu eseistycznego*, w: *też*, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 250–297.

³⁷ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, cytata umieszczony na okładce książki.

³⁸ G. Lukács, *O istocie i formie eseju: list do Leo Poppera*, s. 85. Zob. R. Sendyka, „Czysty esej”, czyli abstrakcja. *O kilku projektach tekstu eseistycznego*, s. 278.

³⁹ N. Chiaromonte, *Notatki*, s. 163–164.

⁴⁰ J. A. McCarthy, *Crossing Boundaries. A Theory and History of Essay Writing in German, 1680–1815*, Philadelphia 1989, s. 31. Zob. R. Sendyka, *Esej czy eseistyczność? Pomiędzy „negatunkiem” a Genus Universum*, w: *też*, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, s. 85.

a odbiorcą (tłumaczem, wydawcą, czytelnikiem). Żadna forma nie jest w stanie tak infiltrować życia i ukazywać jego esencji, jak czyni to autor za pomocą eseju. W tym miejscu przypomnę tylko, że na ziemi włoskiej istniał przez wiele lat dyskurs na temat formy, która podejmie tematy związane z człowiekiem i kulturą. Pod koniec XX stulecia włoski badacz Fabio Dei zwrócił uwagę na interesujące zagadnienie na temat związku antropologii i literatury⁴¹.

Eseje Chiaromontego stały się paralizmem wobec „życia”, pozostawiają niezatarty ślad piszącego w czytelniku. Dla autora *Il tarlo della coscienza* wybór tego gatunku jest nie tyle formą, za pomocą której przedstawił życie, ale wręcz dopełnieniem, dopowiedzeniem tego, co samo życie nie było w stanie wyrazić. Lukács twierdził, że esej ma pomóc w odnalezieniu swojego „Ja”, wydobyć je z jakiejś nieokreśloności, fragmentaryczności, zmienności, jak pisze w liście do Leo Poppera z 25 kwietnia 1909 roku: „Jest coś, gdzieś, w czym się roztopię; jest tam może lustro, które odbija moje promienie, tam jest czyn, w którym odnajdę siebie. [...] Jestem podróżnym w drodze i wszystko, co mijam, to zaledwie pośrednie stacje”⁴². Esaj to zapis podróży życia, której celem jest odkrycie „Ja”, to podwójne doznawanie świata, tego, co zewnętrzne i wewnętrzne.

⁴¹ Fabio Dei, autor m.in. prac: *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento* (1998), *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare* (2002), *Antropologia culturale* (2012). W programowym artykule *Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura* (1993) przedstawił relację między antropologią kulturową i literaturą: „Można z zainteresowaniem obserwować, jak [...] w atmosferze epistemologicznego kryzysu nauk humanistycznych, który charakteryzuje się porzuceniem stanowisk zbyt rygorystycznie naukowych i poszukiwaniem nowych połączeń i aliansów między dyscyplinami, problem związków [antropologii] z literaturą pojawia się ze zdwojoną siłą”. Zob. F. Dei, *Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura*, „Uomo e cultura” 1993, nr 4, s. 62–63. Renato Nisticò podkreślił: „We Włoszech dyscypliny antropologiczne nigdy nie miały szczęścia do zaistnienia na polu studiów literaturoznawczych, być może z powodu przytłaczającego znaczenia, jakie przypisuje się u nas perspektywie historyczno-filologicznej, a ostatnio tematycznie-strukturalistycznej. Od pewnego czasu daje się jednak zauważyć odwrócenie tej tendencji. Wymienilibym tu choćby działalność grupy badaczy skupionych wokół katedry Pietra Clemente w Sienie: jeden z najlepszych jego uczniów, Fabio Dei, [...] ponadto przypomnę grupę Antropologia i Poezja (Antropologia e Poesia), koordynowaną przez profesora Scafoglio z Uniwersytetu w Salerno. W obu przypadkach chodzi jednak o antropologów zajmujących się literaturą, a nie literaturoznawców zajmujących się antropologią”. R. Nisticò, *Literatura postmodernistyczna w ujęciu etnograficznym – paradygmat włoskiego antropologa Ernesto de Martino*, tłum. K. Wojtynek-Musik, w: *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski, Katowice 2007, s. 232; M. Rygielska, *Kilka uwag na temat antropologii literatury we Włoszech. O propozycji Fabia Dei*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LVII, z. 1, s. 273–292. Zob. I. M. Światała, *W kręgu XX-wiecznej filozofii włoskiej*, Kraków 2016.

⁴² M. Gluck, *Georg Lukács and His Generation*, Cambridge 1985, s. 125. Por. G. Lukács, *O istocie i formie eseju: list do Leo Poppera*; R. Sendyka, *Czysty esej, czyli abstrakcja. O kilku projektach tekstu eseistycznego*, w: tejże, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, s. 270–282.

Notatki Chiaromontego konfrontują się z pytaniami stawianymi życiu, z ludzkimi emocjami i doświadczeniami:

filozofowanie jest – zgodnie ze swoją prawdziwą, czyli grecką tradycją – przede wszystkim zdolnością stawiania sobie pytań, bycia wrażliwym na ułomności sposobu, w jaki ludzie praktyczni i zaradni wierzą, że rozwiązują problemy pojawiające się w życiu dzień po dniu. Zasadniczą cechą filozofa jest upodobanie do stawiania sobie pytań i nie tyle do znajdowania na nie odpowiedzi, co do formułowania pytań we właściwy sposób, a następnie nie tyle do znajdowania rozwiązań problemów, ile do poznania każdego z nich we wszystkich możliwych jego aspektach⁴³.

W powyższym fragmencie wyłania się charakterystyczna postawa włoskiego myśliciela, postawa intelektualna nasycona pytaniami i poszukująca odpowiedzi, skonkretyzowanych w formie eseju. Ten charakterystyczny sposób myślenia autora *Fra me e te la verità, lettere a Muska*, ujęty w ramy logiczne, staje się zarazem dla niego formą poznawczą wykorzystującą analizowanie, interpretowanie znaczeń i symboli zawartych w otaczającym świecie. Translatorskie eseje Chiaromontego są szczególnym wytworem kulturowym. Ich wyjątkowość wynika z relacyjności wobec świata

⁴³ N. Chiaromonte, *Notatki*, s. 65–66. Warto w tym miejscu przypomnieć uwagę Michała Pawła Markowskiego na temat eseju, którą zaprezentował w formie dialogu między Filozofem, Krytykiem i Intymistą:

„Jako pierwszy, z racji dostojęstwa, głos zabiera Miłośnik Mądrości:

– Esej – powiada – to przede wszystkim narzędzie filozoficznego myślenia, wymierzone przeciwko wszelkim zabiegom systemowego opanowania rzeczywistości. W obliczu filozofowania pryncypialnie podporządkowanego teoretycznej obróbce eseista odkrywa własną niezależność: jego myślenie posłuszne wyzwaniu rzeczy, do której się odnosi, nie posilkuje się aprioryczną metodą i nie oczekuje jednoznacznych rozstrzygnięć. Esej nie jest jednym z wielu gatunków filozoficznej ekspresji, lecz stanowi o istocie filozoficznego myślenia: ciąglego docierania do prawdy wymykającej się nieustannie ostatecznej artykulacji, nieustannego rozważania racji świata nietworzących przejrzystego obrazu [...].

Słyszając te słowa, podnosi się Krytyk i tak rzecze:

– Nieprawda, że esej to tylko podręczny instrument filozofów. Jest to przecież tekst, stanowiący wyrafinowaną odpowiedź na inny tekst, komentarz literacki wyprowadzony poza wąskie granice publicystycznej doraźności [...]. Eseista nie jest filozofem, jest raczej podróżnikiem lub niespiesznym przechodniem w bujnym ogrodzie naszej kultury, nieaspokojonym erudytą w nieskończonej bibliotece, wiecznym Amatorem lektury w świecie oschłych profesjonalistów. Jego myśleniem nie rządzi niewzruszona logika argumentu, lecz swoboda intertekstualnych powiązań. Jego teksty nigdy by nie powstały, gdyby nie przymus cytaniopisania [...].

Głos zabiera Intymista:

– Czyż nikt nie rozumie, że esej ani narzędziem myślenia, ani komentarzem nie jest w pierwszym rzędzie. Przecież esej to najdogodniejszy sposób przedstawienie samego siebie, najtrafniejszy tryb autoprezentacji, najwyrazistsza strategia ujawniania własnego „ja”. Eseista nie jest ani filozofem, ani egzegetą. Jest przede wszystkim podmiotem poszukującym własnej tożsamości, kimś, kto pyta: kim byłem, kim jestem, kim będę? Kimś, dla kogo przedstawienie siebie oznacza ustanowienie własnej podmiotowości, lub kimś, dla kogo akt niezapobieganej przez konwencje literackie ekspresji pozwala na pełne i upragnione – uobecnienie się we własnej wypowiedzi. Esej jest więc miejscem artykulacji własnego światopoglądu, zarysowania własnej indywidualności, okazją dla zmanifestowania pisarskiej prywatności”. M. P. Markowski, *Czy możliwa jest poetyka eseju?*, s. 114–115.

zewnątrznego, procesualności, komunikatywności, jak również subiektywności doznań, doświadczeń twórcy, jego wrażliwości i zmysłu estetycznego, dopełnione ze strony odbiorcy (tłumacza, wydawcy, czytelnika). Eseje przedstawiają podmiotowość Chiaromontego, która rodzi się z doświadczania świata, innych i siebie. Pragnął doświadczać tego, co prawdziwe, dobre i piękne, pragnienie było źródłem jego poznania filozoficznego i zarazem próbą zrozumienia tego, co doświadczał. To uczucie wytrącało go z zastanej sytuacji, wprowadzało w ruch, nakazywało szukać tego, co istotne i ważne; szukając, odzywał się impuls twórczy, wtedy sięgał po pióro i pisał. Tak powstawały eseje Nicola Chiaromontego, słowa w „drodze”, od jednego kraju do drugiego, od jednego miasta do następnego, od refleksji filozoficznej do literackiej, od kultury narodowej do otwarcia się na inność, od historii do współczesności, od percepcji zewnętrznego świata do medytacji nad światem transcendencji, od tego, co zrozumiałe, do tego, co niewyrażalne, od autora do tłumacza, od tłumacza do wydawcy, od wydawcy do czytelnika. *„Sono necessarie nuove edizioni dei suoi testi, nuove letture, nuovi incontri”*.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

- Chiaromonte N., *Granice duszy*, tłum. S. Kasprzysiak, wybór i oprac. S. Kasprzysiak, P. Kłoczowski, Warszawa 1996.
Chiaromonte N., *Notatki*, tłum. S. Kasprzysiak, wybór i posł. W. Karpiński, przekład oprac. K. Skórska, Gdańsk 2015.

Literatura przedmiotowa

Druki zwarte

- 501 wielkich pisarzy, red. J. Patrick, tłum. H. Pawlikowska-Gannon, J. Degórska, M. Koenig, Warszawa 2009.
Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji, red. E. Kosowska, A. Gomóła, E. Jaworski, Katowice 2007.
Brzezicka B., *Problematyka przekładu filozoficznego*, Warszawa 2018.
Carnero R., *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, Milano 2010.
Crovi R., *I loughi della vita*, Diabasis 1999.
Dei F., *Antropologia culturale*, Bologna 2012.
Dei F., *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Roma 2002.
Dei F., *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Lecce 1998.
Forgacs D., *Italian Culture in the Industrial Era. 1880–1980: Cultural Industries, Politics, and the Public*, Manchester 1990.
Gierowski J. A., *Historia Włoch*, Wrocław 1999.
Gluck M., *Georg Lukács and His Generation*, Cambridge 1985.
Gutt E. A., *Dystans kulturowy a przekład*, Kraków 2004.
Hatim B., Munday J., *Translation. An Advanced Resource Book*, London – New York 2004.
Karpiński W., *Herb wygnania*, Warszawa 1998.

- Karpiński W., *Twarze*, Warszawa 2012.
- Kornacka B., *Fenomen „młodych pisarzy” w literaturze włoskiej końca XX wieku*, Poznań 2016.
- Kornacka B., *Ucho, oko, ciało. O prozie „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech*, Poznań 2013.
- Lauretis T. de, *Soggetti eccentrici*, Milano 1989.
- Letteratura italiana degli anni ottanta*, ed. F. Bettini, M. Lunetta, F. Muzzioli, Foggia 1985.
- Letteratura italiana*, ed. A. Rosa, Torino 1982.
- Mała encyklopedia przekładoznawcza*, red. U. Dąmbska-Prokop, Częstochowa 2000.
- Manacorda G., *Letteratura italiana d'oggi 1965–1985*, Roma 1987.
- McCarthy J. A., *Crossing Boundaries. A Theory and History of Essay Writing in German, 1680–1815*, Philadelphia 1989.
- Pedullà W., *La letteratura del benessere*, Roma 1973.
- Pezzarossa F., *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna 1999.
- Pisma krytyczno-teoretyczne György Lukácsa 1908–1932*, red. S. Morawski, tłum. R. Turczyn, Warszawa 1994.
- Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasik, Warszawa 1995.
- Sarti R., *Italy. A reference Guide from the Renaissance to the Present*, New York 2009.
- Sendyka R., *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.
- Światała I.M., *W kręgu XX-wiecznej filozofii włoskiej*, Kraków 2016.
- Translation and Philosophy*, ISFL vol. 11, ed. L. Foran, London 2011.
- Vermeer H. J., *Aufsätze zur Translationstheorie*, Heidelberg 1983.
- Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.
- Wyka K., *Pokolenia literackie*, Kraków 1977.
- Druki ciągłe*
- Chiaromonte N., Herling-Grudziński G., *Dialog o Solżenicynie*, „Kultura” 1971, nr 4 (283).
- Dei F., *Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura*, „Uomo e cultura” 1993, no. 4.
- Hough H., *Reviewed works: The House of Life, Mario Praz*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1965, vol. 24, no. 2.
- Kasprzysiak S., *Zawód: człowiek (O pisarstwie Guida Ceronettiego)* (fragm. szkicu *Pobór pod Termopile*), „Res Publica” 1990, nr 4.
- Ladmiral J. R., *Éléments de traduction philosophique*, „Langue française” 1981, no. 51.
- Nyczek T., *Oto Ceronetti*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 271.
- Rice C., *Rethinking Histories of the Interior*, „The Journal of Architecture” 2004, vol. 9, no. 3.
- Rygielska M., *Kilka uwag na temat antropologii literatury we Włoszech. O propozycji Fabia Dei*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LVII, z. 1.
- Straten Van G., *Noi, scrittori contaminati dalla realtà*, „l'Unità”, 12 aprile 1995.
- Trygar B., *Przeszłość – teraźniejszość – przyszłość, kai eleutheria – kai aletheia – kai agathon, Platon – Nicola Chiaromonte – Wojciech Karpiński (ontologiczno-aksjologiczne trójkąty)*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2019, nr 5, s. 73–84.

Wersje elektroniczne

- Bandettini A., *Morto Guido Ceronetti, lo scrittore prestato al teatro*, „La Repubblica” https://www.repubblica.it/robinson/2018/09/13/news/ceronetti_quel_percorso_dalla_bibbia_al_teatro_dei_sensibili-206316108/ (dostęp 27.07.2019).
- Bressa A., *Guido Ceronetti, i libri da leggere*, „Panorama” (wl.): <https://www.panorama.it/cultura/libri/guido-ceronetti-libri-da-leggere/> (dostęp 27.07.2019).

- Carioti A., *Chi era Guido Ceronetti, fustigatore dei vizi degli italiani*, „Corriere della Sera” https://www.corriere.it/cultura/18_settembre_13/morto-guido-ceronetti-fustigatore-cattive-abitudini-italiani-358b2b8e-b72a-11e8-9561-cd36d3b96a7c.shtml (dostęp 27.07.2019).
- Eco U., „Bibliography”, <http://www.umbertoeco.com/en/bibliography.html> (dostęp 27.07.2019).
- List Jerzego Giedroycia do Nicola Chiaromontego z 9 lutego 1971 r. Materiały: Instytut Literacki, Kultura, Paryż, 91, avenue de Poissy 78600 Le Mesnil-le-Roi, http://kulturaraparyska.com/pl/ludzie/korespondencja/nicola_chiaromonte (dostęp 24.07.2019).

doi: 10.15584/tik.2020.4

Data nadesłania artykułu: 30.09.2019

Data recenzji: 6.11.2019, 31.01.2020

Rosyjskie tłumaczenia fragmentów *Ustępu* III cz. *Dziadów* Adama Mickiewicza z lat 1917–1955

Ewangelina Skalińska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0002-2911-4074

Excerpts from *Ustęp (Passage)* of *Dziady III* (*Forefathers' Eve*, Part III) by Adam Mickiewicz in Russian Translations Published between 1917 and 1955

Abstract: The article discusses three translations of the excerpts of *Ustęp* from Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve* – a part of the play which was the most crucial from the perspective of its Russian audience. The comparative analysis of these translations reveals a variety of modifications introduced in the text, including also a set of changes obviously aimed at manipulating the Russian readers. The article provides a hypothesis to explain this issue, based on the assumption that the translational shifts result not only from deliberate attempts to alter the original meanings, but also from the translators' failure to identify and understand the cultural and historical background of Mickiewicz's work that was so significant for Polish readers of the original.

Key words: Adam Mickiewicz, translation studies, *Forefathers' Eve*, *Ustęp*

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, studia translatorskie, *Dziady* cz. III, *Ustęp*

Teza o *Ustępie* do III cz. *Dziadów* Mickiewicza, jako o najważniejszym tekście rosyjskim tego poety, nie wymaga chyba szczególnego udowodnienia¹.

Pobyt Mickiewicza w Rosji, jego bliskie kontakty ze środowiskiem dekabrystów, szczególne zainteresowanie poety kształtującym się wówczas „pre-tekstem petersburskim” zostały już przed wielu laty opisane przez

¹ Wystarczy tu powołać się choćby na klasyczną rozprawę i antologię Zofii Trojanowicz *Sybir romantyków* (w opracowaniu materiałów wspomnieniowych uczestniczył Jerzy Fiećko), Poznań 1993.

polskich i rosyjskich badaczy twórczości autora *Dziadów*². W tym miejscu warto jedynie podkreślić, że – chronologicznie rzecz biorąc – był Mickiewicz autorem pierwszej realizacji literackiej „tekstu petersburskiego”, co zostało pominięte nie tylko w fundamentalnym pod tym względzie artykule Toporowa³, ale też – co może budzić już nieco większe zdumienie – w późniejszych pracach Łotmana⁴.

Obecnie można jedynie próbować domyślić się, co mogło spowodować ten brak. Po pierwsze – Toporow miał z założenia zajmować się jedynie literaturą rosyjską; po drugie – Łotman (na przykład) skupiał się głównie na semiotyczno-kulturowym wymiarze „tekstu petersburskiego”. A przecież – obaj badacze mieli do czynienia przede wszystkim z dość zideologizowanymi tłumaczeniami Mickiewiczowskiego *Ustępu*.

Z wcześniejszych ustaleń bibliograficznych wiadomo, że poszczególne fragmenty *Ustępu* (np. *Droga do Rosji* czy *Pomnik Piotra Pierwszego*, a zwłaszcza – kilka głośnych (i anonimowych) tłumaczeń finalnego wiersza *Do przyjaciół Moskali*) przedstawiały mocno zniekształcony i niejednorodny artystycznie obraz oryginału. Częstokroć – zresztą – te pochodzące z epoki tłumaczenia czy ich fragmenty pojawiały się w periodykach i – być może – „ustawodawcy” tzw. tekstu petersburskiego nie mieli do nich pełnego dostępu.

*

Podstawowym tematem artykułu są tłumaczenia *Ustępu* (całości tekstu), które zostały opublikowane w roku 1917 w czasopiśmie „Głos Minuwszego”⁵, a następnie w dwóch zbiorowych edycjach pism Mickiewicza (odpowiednio z lat 1929 i 1955).

Niewątpliwie najbardziej interesujące jest najwcześniejsze tłumaczenie całościowe, choć – jak postaram się pokazać to później – każde z wyżej wymienionych tłumaczeń (choć w różnym stopniu) traktowało tekst Mickiewicza instrumentalnie, przypisując poecie racje odpowiadające bieżącej sytuacji polityczno-społecznej.

² Zob. np. J. Kleiner, *Mickiewicz. Dzieje Gustawa*, t. 1, Lublin 1995; M. Dernałowicz, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1985; Z. Sudolski, *Mickiewicz*, Warszawa 2004. Polska mickiewiczologia od czasów międzywojennych sporo zawdzięcza rosyjskim literaturoznawcom, którzy dość szczegółowo opisali rosyjski okres twórczości Mickiewicza. Pod bezpośrednim wpływem tych badań powstały np. *Szkice Mickiewiczowskie* Marii Czapskiej (Warszawa 1999). Na temat sporu między Dymitrem Filosofovem (upominającym się o sięganie do źródeł rosyjskich przez polskich mickiewiczologów) a Manfredem Kridlem, Julianem Krzyżanowskim czy właśnie Juliuszem Kleinerem zob. mój artykuł *Юлиус Кляйнер и Дмитрий Философов. История одной дилекции* (tłum. I. Lappo) „Colloquia Litteraria” 2016, nr 2 (21).

³ W. Toporow, *Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej: wprowadzenie do tematu*, tłum. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2.

⁴ J. Łotman, *Simwolika Pietierburga i problema siemiotiki goroda*, w: tegoż, *Istoria i tipologija russkoj kultury*, Sankt Petersburg 2002.

⁵ „Głos Minuwszego” [„Голос минувшего”] – rosyjskie czasopismo ukazujące się początkowo w Rosji, a następnie na emigracji, z przerwami w latach: 1913–1928. Pismo zostało założone przez W. Siemiewskiego i S. Mielgunowa. Profil „Gołosa...” można określić jako liberalny wobec poglądów panujących w przed- i porewolucyjnej Rosji.

Najbardziej chyba ciekawym tłumaczeniem z Mickiewicza jest najwcześniejsza spośród wymienionych przeze mnie publikacji. W połowie roku 1917 (wydanie z maja–czerwca) w Moskwie ukazał się kolejny numer „Gołosa Minuwszego”. Na jego początku wydrukowano pierwsze całościowe tłumaczenie *Ustępu* do III cz. *Dziadów*. Tłumaczenie to – co ciekawe, zatytułowane *Petersburg* – poprzedził krótki wstęp „od redakcji”.

We wprowadzeniu *Ustępu* konsekwentnie jest określany mianem „poematu Mickiewicza pt. *Petersburg*”, choć informacje o charakterze edytorskim czy historycznoliterackim, wykorzystane przez autora tego krótkiego artykułu, nie pozostawiają najmniejszych wątpliwości co do jego dość dokładnych wiadomości o właściwym tytule dodatku do *Dziadów* drezdeńskich.

Niemniej rosyjskiego wydawcę interesuje może nie tyle sam tekst Mickiewicza, ile to, jakie znaczenie może on mieć dla odbiorców „Gołosa Minuwszego”. W pewnym miejscu czytamy:

W poemacie *Petersburg*, wyjąwszy kilka stron o dekabrystach, w ogóle nie pojawia się temat rosyjskiego społeczeństwa, widzimy tu jedynie carską Rosję i milczący naród rosyjski. Później, w *Prelekcjach paryskich* o literaturze słowiańskiej, Mickiewicz będzie mówił o wielkiej przyszłości chłopstwa rosyjskiego, które wreszcie zrozumie, że było jedynie bronią w rękach caratu i zdobędzie wieniec chwały wojennej. W *Petersburgu* widzimy jedynie zniewolony naród, który zna tylko jeden heroizm, „heroizm – niewoli”⁶.

Tak więc w kilka miesięcy po rewolucji lutowej 1917 roku *Ustępi* Mickiewicza staje się niespodziewanie poręczną dla liberalno-narodowych Rosjan krytyką caratu, która (znów cytuję wstęp) „nie ma sobie równych nawet w literaturze rosyjskiej”.

Optyka odbioru Mickiewiczowskiego tekstu, proponowana czytelnikom przez redakcję czasopisma, ogółem oryginalna niemal ze wszystkich treści, które stanowiły w latach trzydziestych XIX wieku coś więcej niż tylko chwilową satyrę polityczną. Taka próba „aktualizacji” polskiego oryginału staje się więc znaczącym gestem polityczno-kulturowym z jednej strony, a z drugiej – wyrazistą manipulacją czytelnikiem rosyjskim.

Interesującym zagadnieniem jest także mocne spłylenie znaczenia Petersburga (miasta) dla kultury i historii Rosji, pojawiające się już u Mickiewicza, a jeszcze mocniej spotęgowane przez redakcję „Gołosa Minuwszego”.

Na temat negatywnego stosunku Puszkina do obrazu Petersburga w Mickiewiczowskim *Ustępie* zaczęli pisać najpierw chyba uczeni polscy (Tretiak, a później o wiele bardziej szczegółowo – Wojciech Lednicki). Nie wiadomo dokładnie, jak wiele z *Ustępu* udało się Puszkiniowi przeczytać czy po prostu zrozumieć, ale – ponoć – za koronną tezę za tym, że *Jeździec miedziany* jest wyraźną polemiką z Mickiewiczem, uchodzą do dziś wersy:

⁶ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka rosyjskiego pochodzą ode mnie.

Kocham cię, Grodzie mój Piotrowy,
Twych zwartych kształtów kocham ład,
Prąd Newy władny i surowy,
Nadbrzeżny granit, wzory krat
Na ogrodzeniach metalowych,
Twych zadumanych nocy dym
Przeźroczy [...] ⁷.

Dla Mickiewicza architektura Petersburga była jedynie karykaturą miast zachodnich. Dla Puszkina – wyraźnym znakiem potęgi Rosji. Jednak poza tym – mimo wszystko – drugorzędnym i uwarunkowanym kulturowo odbiorem *genius loci*, w obu tekstach dochodzi do bardzo zbliżonego (w ostatecznej konsekwencji) obrazu „opętania” mieszkańców Petersburga przez ducha Piotra I.

Domyślam się, że dla redakcji moskiewskiego, liberalno-narodowego czasopisma Petersburg mógł być faktycznie jedynie emanacją epoki samodziarżawia; miastem, którego znaczenie należy do czasów „słusznie minionych”. Co oczywiste, nie bez znaczenia pozostaje tu także nieco późniejszy bolszewicki gest przeniesienia stolicy Rosji z Petersburga do Moskwy.

Jest jednak w *Ustępie* fragment, który (niezależnie od momentu historycznego czy też zaplecza ideowego tłumacza) stanowił dla Rosjan niewątpliwym kłopotem translatorskim – *Przedmieścia stolicy*.

Ten fragment Mickiewiczowskiego poematu nie budził – zdaje się – dotychczas większego zainteresowania wśród polskich historyków literatury. Poetycka wizja „przedmieść” zdawała się w pełni spójna pod względem estetyczno-ideowym z późniejszym opisem Petersburga i carskiej Rosji w ogóle. Symptomatyczna pod tym względem jest narracja Kleinera:

Wzgarda – oto postawa autora-podróżnika patrzącego na carską stolicę, oglądającego już przed jej ujrzaniem pałace przy „wielkiej, pysznej drodze”. Przedstawienie widoku na razie nie wydobywa żadnego istotnego obrazu. Jest wyliczeniem przedmiotów z odpowiednimi określeniami, jakie wielokrotnie powtarzało się w pseudoklasycystycznych poematach opisowych; rozplanowanie ogranicza się, śladem owych poematów, do wskazania: tu, tam, ówdzie, obok. Wyliczenie ma scharakteryzować pstrokaciznę kosmopolityczną; brzydotę sugeruje nie opis istotny, lecz dobór skojarzeń i słownictwo; klasycyzm drugiej połowy w. XVIII ustawił na przedmieściach stolicy „świeżo małpione klasyczne ruiny”; różnorodność pałaców zmienia się w menażerię: „Jako zwierzęta z różnych końców ziemi, Za parkanami stoją żelaznemi W osobnych kłatkach [...]”. W obrzydliwą ironię przechodzi rzekomy zachwyt nad „cudowną robotą”: „Tyle kamieni na kępach śród błota!” [...]. Kultura Zachodu bijąca w oczy z pałaców budzi znowu same poniżające, wydrwiwające asocjacje: szampan i menuet – to europejskość paryska i londyńska rozpiekającego się tutaj życia ⁸.

Wypowiedź Kleinera na temat *Przedmieść stolicy* potraktować można jako *pars pro toto* najważniejszych studiów biograficzno-interpretacyj-

⁷ A. Puszkina, *Jeździec miedziany*, tłum. J. Tuwim, t. II, s. 284.

⁸ J. Kleiner, *Mickiewicz. Tom drugi, Dzieje Konrada*, cz. 1, Lublin 1997, s. 474–475.

nych dotyczących podróży Mickiewicza do Rosji i tego fragmentu poematu. Dawny badacz z niebywałą jak na niego powściągliwością rekonstruuje Mickiewiczowską metodę obrazowania, skupiając się nie na tym, co zostało powiedziane, ale – w jaki sposób. Bo też w tym fragmencie Mickiewicz powiedział nad wyraz niewiele i to wydaje się szczególnie znaczące. W końcu owe mgliste „przedmieścia stolicy” to nic innego jak ówczesne Carskie Sioło. Mniejsza o to, czy rzeczywiście kibitka wioząca poetę do Petersburga przejechała po drodze przez tę rezydencję carów i co właściwie mógłby poeta zobaczyć. W każdym razie musiał Mickiewicz później oglądać Carskie Sioło i zapewne dlatego znalazło się ono w jego geopoetyckiej wizji Petersburga. Tyle że tutaj zaczyna się spory problem interpretacyjny i translatorski.

Jest sprawą zdumiewającą, że bodaj nikt z polskich mickiewiczologów nie próbował zweryfikować tego, co właściwie opisuje poeta w *Przedmieściach*. Bo też, jeśli chociażby pobieżnie zestawień ze sobą rzeczywisty obraz Carskiego Sioła i niezwykle schematyczną, a na dodatek tak mocno nacechowaną negatywnie warstwę wyglądu w ujęciu Mickiewicza, musi powstać pytanie: czego polski poeta z pełną świadomością nie chciał w *Przedmieściach stolicy* zobaczyć?

W jeszcze innym miejscu, przy okazji omawiania interesującego mnie tekstu Mickiewicza, Kleiner stwierdza, że poecie obca była „estetyzacja zła”. Wynika stąd mniej więcej tyle, że skoro Petersburg i Carskie Sioło były dla Mickiewicza symbolem carskiego despotyzmu, nie mógł on opisywać ich obiektywnego piękna. Tyle tylko, że sprawa ta jest nieco bardziej skomplikowana. O ile Petersburg był nie tylko dla polskiego poety, ale też dla sporej grupy Rosjan „miastem szatana”, o tyle położone tuż przy nim Carskie Sioło stanowiło coś w rodzaju oazy wolności. Co szczególnie istotne, z miejscem tym była też ściśle związana biografia Puszkina, który od roku 1811 był uczniem Liceum Aleksandrowskiego i cieszył się tam tymi wszystkimi przywilejami ucznia elitarnej szkoły, o których Mickiewicz-student mógł jedynie marzyć. Zresztą ranga kulturowa tego miejsca była tak znaczna, że późniejsze władze bolszewickie, chcąc dokonać symbolicznej „reinterpretacji” tej przestrzeni, najpierw (w roku 1918) przemianowały je na Dietskoje Sioło [‘Sioło Dziecięce’], a potem (w roku 1937) zwyczajnie „ochrztili” je nazwiskiem Puszkina.

Pozostawiając w tej chwili na boku wszystkie pytania i wątpliwości stricte z zakresu mickiewiczologii, warto spojrzeć na to, jak próbowali sobie radzić rosyjscy tłumacze z przekładem tego zdumiewającego fragmentu poetyckiego.

Pierwszy z nich, Władimir Fiszer, tak oddał początkowy fragment *Przedmieść stolicy*:

Предместья столицы

Уж издали заметно, что столица.
Дорогой величавою встает
Дворцов великодушных вереница;

Часовня тут под куполом, а вот –
Под снегом и соломой, точно стоги,
Фигуры мерзлых статуй у дороги;
Там ряд колонн коринфских, а за ним
Дом в итальянском стиле, легкий, плоский;
Японские, китайские киоски;
Вот метко передразнивают Рим
Классические новые руины
Классических времен Екатерины⁹.

Przedmieścia stolicy

Z dała, już z dała widno, że stolica.
Po obu stronach wielkiej, pysznej drogi
Rzędy pałaców. – Tu niby kaplica
Z kopułą, z krzyżem; tam jak siana stogi
Posągi stoją pod słomą i śniegiem;
Ówdzie, za kolumn korynckich szeregiem,
Gmach z płaskim dachem, pałac letni, włoski,
Obok japońskie, mandaryńskie kioski,
Albo z klasycznych czasów Katarzyny
Świeżo małpione klasyczne ruiny.

Chociaż całość pierwszego tłumaczenia *Ustępu* może budzić wiele rozmaitych zastrzeżeń, to jednak należy przyznać, że na ogół Fiszer pozostaje dość blisko tekstu Mickiewicza, nawet jeśli momentami szkodzi to nieco ogólnej przejrzystości jego tłumaczenia. Natomiast w przytoczonym wyżej fragmencie dochodzi do szeregu niebywale mocnych i (wydaje mi się) niezamierzonych przesunięć semantycznych. Przede wszystkim w tłumaczeniu ginie ironia retoryczna, organizująca wypowiedź poetycką oryginału. Mickiewiczowski narrator z dystansem ironicznym podkreśla wielkość stolicy carów, szerokość i przepych prowadzącej do niej drogi, żeby już po chwili zetrzeć w pył tę pozorną wielkość, uwypuklając obecne na każdym kroku zgrzyty estetyczne. A jak przebiega narracja u Fiszera? Właściwie wszystko, co wykpiwa Mickiewicz, tłumacz bierze za dobrą monetę. I widok stolicy, i prowadzący do niej pyszny trakt, i kaplicę z kopułą i krzyżem, i pałac letni. Niemniej, zamykający powyższy cytat z Mickiewicza wers „Świeżo małpione klasyczne ruiny” musiał zwrócić baczniejszą uwagę tłumacza. I tutaj rzeczywiście po raz pierwszy w opisie przedmieść stolicy *vel* Carskiego Siola pojawi się u Fiszera ironia. Tyle że ironia ta jest niezwykle delikatna. W tłumaczeniu filologicznym wypadłoby to tak: „Oto subtelnie przedrzeźniają Rzym/ Klasyczne nowe ruiny/ Klasycznych czasów Katarzyny”. Mickiewiczowskie „małpione” zastępuje Fiszer omówieniem „subtelnie przedrzeźniane”, z dookreśleniem obiektu, który padł ofiarą

⁹ A. Mickiewicz, *Przedmieścia stolicy* [Predmiest'ja stolicy], tłum. W. Fiszer, „Głos Minuwszego. Żurnal istorii i istorii literatury” nr 5–6, maj–czerwiec 1917, s. 10.

tegoż przedrzeźniania. Ta nieudana próba ekwiwalentyzacji wiąże się zapewne z niezrozumieniem oryginału przez tłumacza. Nie mówię tu – oczywiście – o niezrozumieniu na poziomie językowym czy poetyckim, ale o zjawisku mocno nacechowanym kulturowo. Mówiąc Dostojewskim, „kulturalny człowiek naszego nieszczęsnego dziewiętnastego wieku” może powiedzieć o Petersburgu, że jest brzydki, zły, nierosyjski, „wymyślony”, ale trudno sobie wyobrazić kontekst, w którym klasycystyczny, angielski ogród w Carskim Siole mógłby wydawać mu się śmieszny. Wydaje się, że Fiszer dlatego właśnie nie potrafił sobie poradzić z oddaniem Mickiewiczowskiej ironii z pierwszego fragmentu *Przedmieść stolicy*, że nie widział w niej „nic śmiesznego” na tej samej zasadzie, na której Mickiewicz nie potrafił zobaczyć w Carskim Siole „nic pięknego”.

Autorem kolejnego, interesującego mnie tłumaczenia, jest Siergiej Sołowjow. W 1929 roku, nakładem „Gossudarstwiennogo Izdatielstwa” w serii „Russkie i mirowyje klassiki” ukazały się utwory wybrane („Izbrannyje proizwiedienija”) Mickiewicza w tłumaczeniach rosyjskich poetów, poprzedzone wstępami Anatolija Łunaczarskiego i Anatolija Winogradowa.

Podobnie jak w przypadku „Gołosa Minuwszego” tutaj także Mickiewiczowski *Ustęp* zyskał dodatkowe zabarwienie polityczne. Tyle że o ile w 1917 roku był to tekst hołdujący ideałom liberalnym, o tyle w roku 1929 zastąpiły je ideały komunistyczne. Dobitnie informuje nas o tym fragment wstępu Łunaczarskiego:

Rosja – carski despotyzm – jest przede wszystkim dla Mickiewicza tym strasznym wrogiem, przeciwko któremu trzeba zgromadzić wszystko, co uczciwe, wszystko, co rewolucyjne. Pierwsza i najważniejsza więź łącząca Mickiewicza z Rosją – to właśnie więź nienawiści do rosyjskiego rządu, nienawiści do azjatyckiego oblicza naszego kraju i jednocześnie – nienawiści do jej panów i do bezgranicznie oddanych im niewolników, którzy z taką łatwością pozwalali zamieniać się w katów innych narodów.

[...]

Możemy z dumą czytać te rozjątrzone wersy, ponieważ to właśnie nam udało się skończyć z tym koszmarem, który tak bardzo przerażał Mickiewicza i który zmuszał go do tak bezgranicznej nienawiści¹⁰.

W tej optyce nacisk położony jest przede wszystkim na „żrącą, jadowitą nienawiść” jako coś w rodzaju osi kompozycyjnej *Ustępu*. Ten rodzaj manipulacji tekstem oryginału również świadczy o instrumentalnej roli dodatku do *Dziadów* drezdeńskich w kompozycji całego tomu. Niemniej stwarza on także pewną przestrzeń estetyczną, w której można oddać część oryginalnego zabarwienia tekstu polskiego.

Jednak praca Sołowjowa, który był znacznie lepiej obeznany z polską mentalnością kulturową niż Fiszer (przynajmniej przed emigracją Fiszer do Polski), wyraźnie wyszła poza granice nakreślone przez „ustawowy” wstęp.

¹⁰ A. Łunaczarskij, *Mickiewicz i Rossija*, w: A. Mickiewicz, *Izbrannyje proizwiedienija*. Pieriewody russkich poetow, wstupitielnyje stat'i A. Lunaczarskogo i A. Winogradowa, Moskwa–Leningrad 1929, s. 6–7.

Co się tyczy bezpośrednio tłumaczenia *Przedmieść*, należy stwierdzić, że pozostają one o wiele bliższe duchowi oryginału niż wcześniejsza próba translatorska Fiszera.

Пригороды столицы

Уж издали видно, что это – столица:
И справа, и слева – дворцы и чертоги.
Здесь купол часовни, белея, круглится;
Там статуи встали под снегом, как стоги,
Соломой окутаны; здесь заблестели
Изящных коринфских колонн капители;
Там летний дворец с итальянским фасадом
И тут же японская пагода рядом.
А дальше античные видны руины –
Пародия времени Екатерины¹¹.

W przekładzie Sołowjowa dochodzi do głosu ta sama postawa ironii retorycznej, jaką możemy obserwować w oryginale. Jednocześnie nie ma tu tego „zdziwienia Mickiewiczem”, jakie stało się udziałem wcześniejszego tłumacza. Wydaje się, że poeta-symbolista odczytuje *Przedmieścia* z tej samej perspektywy, z której pisany był *Petersburg*. Tłumacza nie interesuje już wyraźny brak związku Mickiewiczowskiego opisu z rzeczywistym widokiem Carskiego Sioła, ale raczej jego ironiczno-dychotomiczny sposób widzenia przestrzeni. Wszystko, co zostało zbudowane „ręką carską”, odbija polski poeta w zwierciadle ironii i właściwie tylko to pozostaje dla tłumacza istotne, a Mickiewiczowskie Carskie Sioło staje się u Sołowjowa rodzajem ironicznej fantasmagorii. Niemniej okazało się, że również ta wierność duchowi oryginału ma swoje granice i kolejny już tłumacz potknął się o Mickiewiczowskie słówko „małpione”. Sołowjow zastąpił je określeniem „parodia”, o wiele bardziej pasującym do mimo wszystko nieco podniosłego stylu tłumaczenia z roku 1929. ‘А dalej antyczne widać ruiny –/ Parodia czasów Katarzyny’.

Naturalną kolejną rzeczą rodzi się pytanie o to, skąd właściwie wziął się ten kłopot w tłumaczeniu Sołowjowa. Polski czasownik „małpować” (przekształcony przez Mickiewicza w neologizm – ‘małpione’) ma jednak odpowiednik w języku rosyjskim: *обезьянство* [обезьянство] – w słowniku Dala – oraz późniejszy czasownik *обезьянничать* [обезьянничать].

Można się jedynie domyślać, że po raz kolejny napotykałyśmy tu kłopot natury kulturowej. Mimo że wydawca rosyjski twierdził głośno, że przepełnione nienawiścią wersy autora *Ustępu* można teraz (w 1929 roku) odczytywać z dumą, to jednak postawa emocjonalna Mickiewiczowskiego narratora musiała być dla Rosjan trudna do zaakceptowania. Dawne Carskie Sioło, przemianowane na „Dziecięce Sioło”, chyba po prostu nie mogło być jedynie wybrykiem chorej wyobraźni kolejnych carowych. Mogło się nie

¹¹ A. Mickiewicz, *Prigorody stolicy*, tłum. S. Sołowjow, s. 252–254.

podobać, mogło budzić zastrzeżenia natury estetycznej, ale nie mogło być po prostu bezrozumnym małpowaniem.

Tę hipotezę potwierdza także ostatnie z interesujących mnie tłumaczeń, którego autorem jest Wilhelm Lewik.

W 1955 roku nakładem Gosudarstwiennogo Izdatielstwa Chudożestwiennoj Litieratury ukazał się dwutomowy wybór pism Mickiewicza, pod redakcją Maksyma Ryłskiego, Marka Żywowa oraz Borisa Piesisa. Autorami wstępu do tej edycji byli Maksym Ryłski (krótka nota wprowadzająca) i Marek Żywow (obszerne studium biograficzne). Wprowadzenia do tego wydania nie zasługują chyba na szczególną uwagę, zważywszy na ich *stricte* propagandowy, sztamkowo-socjalistyczny charakter¹². Warto nadmienić jedynie, że tutaj po raz pierwszy wybitnie podkreślona zostaje nie tyle nienawiść Mickiewicza do caratu, ile raczej jego przyjaźń z Puszkiniem, Ryłskim i Bestużewem (w tej właśnie kolejności). Zresztą cała edycja miała przede wszystkim być hołdem z okazji dziesiątej rocznicy podpisania umowy o przyjaźni polsko-radzieckiej.

Skoro więc Mickiewicz zostaje zaprezentowany czytelnikowi tej edycji przede wszystkim jako wielki przyjaciel Moskali, a nie zażarty przeciwnik caratu, to rodzi się pytanie, co począć z jego wybitnie antyrosyjskim *Ustępem*? Ponieważ nie ma tu miejsca na szczegółową analizę całości tłumaczenia, przejdę bezpośrednio do najbardziej interesującego mnie początku *Przedmieść stolicy*. Lewik zaproponował czytelnikom taki oto przekład:

Пригороды столицы

И вот уже слышно столицы дыханье.
Дорога отлична – ровна, широка.
Дворцы по бокам. Точно сена стога,
В соломе, под снегом, стоят изваянья.
Большая часовня с крестом золотым,

¹² Por. np. wprowadzenie do artykułu Żiwowa:

„Мицкевича darzył дружбой i признанием Пушкина. Рылеев называл Мицкевича другом »по чувствам и образу мыслей«. Баратынский посвятил Мицкевичу восторженные стихи. Белинский ставил Мицкевича рядом с именами Пушкина и Гоголя, Байрона и Вальтер Скотта, Гейне и Бернаже. Чернышевский писал: »Когда у поляков явился Мицкевич, они перестали нуждаться в снисходительных отзывах каких-нибудь французских или немецких критиков: не признавать польскую литературу значило бы тогда только обнаруживать собственную дикость«. Жорж Санд, сравнившая третью часть »Дзядов« Мицкевича с »Фаустом« Гёте и »Манфредом« Байрона, отдала во многом предпочтение произведению польского поэта. Роза Люксембург в статье, посвященной столетию со дня рождения поэта, писала: »Адам Мицкевич – не только величайший поэт Польши и один из величайших поэтов мира: с его именем самым тесным образом связана национальная и духовная история Польши. Имя Мицкевича означает в Польше целую эпоху«. На протяжении десятилетия борьбы польского народа за свое освобождение Мицкевич был знаменем передовых сил его, и в годы гитлеровской оккупации его »Ода к молодости« звучала призывом к борьбе, как в дни восстания 1830 года».

Античного стиля портал, а за ним –
Дворец итальянский под кровлею плоской,
А рядом японский, китайский киоски.
Екатерины классический век
Воздвиг и руины в классическом стиле¹³.

Bez względu na to, jak bardzo można by cenić dokonania translatorskie Lewika, trzeba przyznać, że tutaj mamy do czynienia nie tyle z przekładem wiersza Mickiewicza, ile raczej z rosyjską wariacją na temat zadany przez polskiego poetę. Na pierwszy rzut oka niby wszystko się zgadza: w wersji Lewika mamy i wielką drogę, i pałace, i posągi, i kaplicę, i całą resztę Mickiewiczowskich przedmiotów przedstawionych. Tyle tylko, że w rosyjskim tłumaczeniu z 1955 roku stanowią one raczej dumną wyliczankę niż ironiczną fantasmagorię. Po raz kolejny kamieniem probierczym tłumaczenia staje się ostatni wers. Przypominam, że Fiszer oddał „malpione” jako „subtelnie przedrzeźnione”, a Sołowjow użył określenia: „parodia czasów Katarzyny”. Lewik natomiast posłużył się metodą pozornie najprostszą, w ogóle pomijając kłopotliwe słówko: ‘Klasyczny wiek Katarzyny/ Wzniósł i klasyczne ruiny’. Parataktyczny tok zdania: ‘klasyczny wiek i klasyczne ruiny’ (celowo abstrahuję w tej chwili od szyku przestawnego, który raczej jest wynikiem konieczności zachowania spójnego układu akcentów niż sygnałem interpretacyjnym) tworzy tutaj konstrukcję otwartą. Natrętne nieco, a w pierwszej chwili, wydawać by się mogło, także niepotrzebne powtórzenie „klasyczny i klasyczne” otwiera tu jednak przed czytelnikiem dodatkową przestrzeń interpretacyjną.

Niemniej należy stwierdzić z całą stanowczością, że nawet jeśli Lewik sugeruje czytelnikowi inną niż ewidentna (pochwalna) interpretację Mickiewiczowskiego widzenia Carskiego Siola, to jednak wyraźnie i – chyba – celowo jego tłumaczenie mija się z oryginałem.

Krzysztof Hejwowski pisał w zakończeniu książki *Iluzja przekładu* tak:

Tłumaczenie to operacja [...] na kilku umysłach. Jednym danym tłumaczowi – jego własnym – i innych, które tłumacz może sobie tylko wyobrazić; na umyśle autora, który tłumacz próbuje odtworzyć na podstawie przeczytanego tekstu i ewentualnie informacji uzyskanych z innych źródeł; na umysłach odbiorców tekstu wyjściowego i przekładu, które tłumacz „projektuje”, biorąc pod uwagę typ tekstu i jego potencjalnych odbiorców. Operacja oparta na tylu niepewnych danych jest oczywiście ryzykowna. Doświadczenie uczy nas jednak, że na ogół kończy się umiarkowanym sukcesem¹⁴.

W artykule próbowałam pokazać, jak poszczególni tłumacze, w ogromnym stopniu uzależnieni od bieżącej sytuacji politycznej, próbowali tak właśnie „zoperować”, jeśli nie umysł, to przynajmniej tekst Mickiewicza. Pytanie o pełne powodzenie tej „operacji” jest tu chyba bezzasadne. Nato-

¹³ Prigorody stolicy, tłum. W. Lewik, w: A. Mickiewicz, *Izbrannyje proizwiedienija. Pieriewod s polskiego*, t. 2, Moskwa 1955, s. 244.

¹⁴ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu. Przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*, Katowice 2015, s. 400.

miast, jak sądzę, sporą wartość poznawczą prezentują dzieje poszczególnych prób mierzenia się tłumaczy z własną kulturowo-historyczną naturą i trudnym do zaakceptowania przekazem Mickiewicza.

Bibliografia

- Dernałowicz M., *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1985.
- Hejnowski K., *Iluzja przekładu. Przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*, Katowice 2015.
- Kleiner J., *Mickiewicz. Tom drugi, Dzieje Konrada*, cz. 1, Lublin 1997.
- Łotman J., *Simwolika Pietierburga i probliema siemiotiki goroda*, w: tegoż, *Istoria i tipologija russkoj kultury*, Sankt Petersburg 2002.
- Skalińska E., *Юлиуи Кляйнер у Дмуприй Философов. История одной дискуссии* (tłum. I. Lappo), „Colloquia Litteraria” 2016, nr 2 (21).
- Sudolski Z., *Mickiewicz*, Warszawa 2004.
- Toporow W., *Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej: wprowadzenie do tematu*, tłum. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2.
- Trojanowicz Z., *Sybir romantyków* (w opracowaniu materiałów wspomnieniowych uczestniczył Jerzy Fiećko), Poznań 1993.

doi: 10.15584/tik.2020.5

Data nadesłania artykułu: 29.09.2019

Data recenzji: 24.11.2019, 11.02.2020

Kazimierza Wierzyńskiego przygody z przekładami

Jakub Osiński

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0002-4376-3214

Kazimierz Wierzyński's Experiences with Translations

Abstract: The article consists of two parts. In the first part the author refers to seven poems (by Richard Dehmel, Maria Stona, Johannes Schlaf, Aleksander Blok, Taras Szewczenko and Carl Sandburg) translated by Kazimierz Wierzyński and he tries to find the place for them in all of the poet's writings. The second part of this text is devoted to the most important translations of texts originally written by Wierzyński (poems, prose, drama, biography *The Life and Dead of Chopin*) in chronological perspective.

Key words: Kazimierz Wierzyński (1894–1969), translation, Polish émigré literature after The Second World War

Słowa kluczowe: Kazimierz Wierzyński (1894–1969), przekład, literatura emigracyjna

*Od tego przygoda jest przygodą,
że nie mija bez niepewności i niespodzianek¹.*

Kazimierz Wierzyński rzadko przekładał utwory literackie; zdecydowanie częściej jego autorskie dzieła były i są tłumaczone na języki obce. Znaczenie twórczości niegdysiejszego skamandryty w historii literatury polskiej XX wieku jest jednak dostatecznym uzasadnieniem zarówno rozważań nad jego warsztatem translatorskim, które znajdują się w pierwszej części niniejszego studium, jak i przeglądu tłumaczeń utworów Wierzyńskiego na języki obce, którego dokonamy w jego drugiej części. Te dwie przygody poety – tłumaczenie i bycie tłumaczonym – wydają się bowiem nierozzerwalnie ze sobą związane.

¹ K. Wierzyński, *Przygoda z tłumaczeniami*, w: tegoż, *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1966, s. 100.

1. Wierzyński jako tłumacz

Jak już nadmieniliśmy, Wierzyński przełożył niewiele, bo zaledwie siedem wierszy – a przynajmniej tyle się do dziś zachowało. Może to dziwić, jeśli przypomnimy kilka faktów z życia poety. Zacząć należy od jego niemieckiego pochodzenia, dorastania w Austro-Węgrzech i studiów w Wiedniu – językiem niemieckim Wierzyński władał zatem doskonale. W czasie I wojny światowej, przebywając w obozie jenieckim w Riazaniu, nauczył się także języka rosyjskiego. Z pewnością nieobce były mu również francuski i łacina, które znać mógł ze szkoły. W końcu jako wychodźca wojenny i emigrant polityczny mieszkający przez wiele lat w Stanach Zjednoczonych i posiadający amerykańskie obywatelstwo nie mógł nie znać, choćby w stopniu komunikatywnym, angielszczyzny. Mniej lub bardziej biegle Wierzyński władał zatem aż pięcioma językami; nadto wiemy, że czytywał literaturę obcojęzyczną i przyjaźnił się z zagranicznymi pisarzami.

Narzuca się zatem pytanie: dlaczego poeta – wzorem chociażby pozostałych skamandrytów – nigdy nie zajmował się zawodowo tłumaczeniem literatury obcej? Nie możemy, rzecz jasna, odpowiedzieć na nie z całą pewnością. Jednym z powodów, przez które Wierzyński, przynajmniej w okresie międzywojennym, nie zajmował się przekładami, mogły być inne aktywności, które – z jednej strony – nie pozostawiały poecie zbyt wiele czasu wolnego, z drugiej natomiast – zapewniały mu wystarczające zarobki. Nie można wszak zapominać, że praca tłumacza była dla wielu pisarzy przede wszystkim źródłem dodatkowych dochodów, nie zaś formą realizacji literackich ambicji. Po II wojnie światowej, kiedy sytuacja materialna Wierzyńskiego dramatycznie się zmieniła, na emigracyjnym rynku wydawniczym zapotrzebowanie na przekłady literackie było stosunkowo niewielkie, a konkurencja profesjonalnych tłumaczy – dość duża².

Wspomnianych siedem przekładów autorstwa Wierzyńskiego to wiersze: Richarda Dehmela (*Robotnik*³), Marii Stony (*O, jak me usta spragnione wciążyć płonq...*⁴), Johanessa Schlafa (*Jesień*⁵), Aleksandra Błoka (*Wenecja*⁶,

² Już przed laty Jerzy Jarzębski pisał, że „[p]olscy emigranci, korzystając z nieograniczonego dostępu do zachodniej myśli, literatury i kultury, mieli obowiązek przyswoić te osiągnięcia polskiemu czytelnikowi czy polskiej myśli w ogóle”, innymi słowy – mieli pełnić funkcję kulturowego „pomostu” pomiędzy Zachodem z Wschodem. Nie sposób jednak pominąć w tym kontekście rozdźwięku pomiędzy wielką i szczytną ideą a skromnymi możliwościami wydawniczymi, przynajmniej w porównaniu z krajowym (zarówno przed-, jak i powojennym) rynkiem książki. Zob. J. Jarzębski, *W Polsce czyli Wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 51–52.

³ Przekład wiersza Dehmela pt. *Der Arbeitsmann*. Prwdr. „Echo Literacko-Artystyczne” 1913, nr 4, s. 451. Zob. aneks.

⁴ Przekład wiersza Stony pt. *Meine Lippen brennen so*. Prwdr. „Echo Literacko-Artystyczne” 1913, nr 4, s. 451–452. Zob. aneks.

⁵ Przekład wiersza Schlafa pt. *Herbstsonnenschein*. Prwdr. „Echo Literacko-Artystyczne” 1913, nr 4, s. 452.

⁶ Przekład drugiej części tryptyku Błoka pt. *Венеция* [*Venecià*]. Prwdr. *Nowa poezja rosyjska*, Warszawa 1923, s. 43.

*Przyjaciółom*⁷), Tarasa Szewczenki ([inc.:] *Goreją światła, gra muzyka...*⁸) i Carla Sandburga (*Trawa*⁹). Pięć z nich (Schlafa, dwa Błoka, Szewczenki oraz Sandburga) w latach dziewięćdziesiątych minionego wieku przypomniał Paweł Kądziała, przedrukowując je w tomie pod wspólnym tytułem *Towarzysz Październik*¹⁰; pozostałe nie miały dotychczas przedruków (zob. aneks).

Każdy z przekładów Wierzyńskiego wymaga osobnego omówienia, jednak ze względu na czas ich powstania i miejsce ogłoszenia możemy je podzielić na dwie grupy. Do pierwszej zaliczyć należy przekłady z Dehmela, Stony i Schlafa, opublikowane w 1913 roku w „Echu Literacko-Artystycznym”; do drugiej zaś – przekłady z Błoka, ogłoszone dekadę później w tomie pt. *Nowa poezja rosyjska*. Pozostałe dwa utwory, a więc przekłady wierszy Szewczenki i Sandburga, rozpatrywać należy osobno.

W pierwszej grupie odnajdujemy tłumaczenia wierszy poetów niemieckich, powstałe – co nader istotne – w okresie debiutu Wierzyńskiego, w czasie jego studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim (1912–1913)¹¹. Można zatem przypuszczać, że Dehmel, Stona i Schlaf byli ważnymi dla młodego poety twórcami, mającymi wpływ na jego pierwsze, młodzieńcze jeszcze wiersze. Byli także, co nie bez znaczenia, poetami wówczas bardzo popularnymi i cenionymi; dziś są wymieniani wśród najważniejszych twórców niemieckiego modernizmu. Mimo to przekłady Wierzyńskiego są jednymi z niewielu tłumaczeń ich wierszy na język polski¹².

Trudno zakładać, że na tych trzech utworach zakończyła się młodzińska przygoda Wierzyńskiego z przekładem. Zapewne podjął jeszcze wiele innych prób translatorskich, które jednak się do dziś nie zachowały. Kolejne znane przekłady pióra skamandryty pochodzą z roku 1923 – są to, jak już wspomnieliśmy, tłumaczenia dwu wierszy Błoka. Powstały one jednak kilka lat wcześniej, w okolicach roku 1917. Wtedy właśnie, a więc w czasie niewoli riazańskiej (1915–1918), Wierzyński poznawał twórczość rosyjskiego poety w oryginale i był nią bardzo zafascynowany. Po latach wspominał:

⁷ Przekład wiersza Błoka pt. *Друзьям* [*Druz'âm*]. Prwdr. *Nowa poezja rosyjska*, Warszawa 1923, s. 44–45.

⁸ Przekład wiersza Szewczenki o inc. *Огнігорять, музи́карае...* [*Ohni horât', muzika hraê...*]. Prwdr. T. Szewczenko, *Poezje*, w przekł. M. Bieńkowskiej i in., red. P. Zajcew, Warszawa 1936, s. 287.

⁹ Przekład wiersza Sandburga pt. *Grass*. Prwdr. „Tygodnik Polski” 1944, nr 1, s. 2.

¹⁰ K. Wierzyński, *Towarzysz Październik*, [konceptę wyd. i notę edytorską oprac. P. Kądziała], Warszawa 1993, s. 193–198. Przekłady utworów Błoka i Szewczenki były także już wcześniej przedrukowywane w wydaniach twórczości tych poetów – o czym dalej.

¹¹ Na temat debiutanckich wierszy Wierzyńskiego zob.: G. Sowiński, *O debiucie Kazimierza Wierzyńskiego – „lutnisty ciemnego czasu i losu”*, „Ruch Literacki” 1985, z. 5–6, s. 479–488; A. Truszkowski, *Nieznane juvenilia Kazimierza Wierzyńskiego*, „Tematy i Konteksty” 2012, s. 125–131.

¹² Jedyne twórczość Dehmela doczekała się osobnego wydania po polsku – zob. R. Dehmel, *Poezje*, przeł. A. Spaet, Lwów 1933. W wydaniu tym odnajdziemy również przekład *Der Arbeitsmann*, także pt. *Robotnik*. Poza tym utwór ten był tłumaczony przez Alfreda Toma pt. *Pieśń robotników*.

Błok olśnił mnie bardziej niż Balmont, Briusow i Bielyj, a z młodszych Majakowski i Pasternak. [...] Uczyłem się jego wierszy na pamięć, kilka z nich przełożyłem na polski, m.in. *Nieznakomkę*, *Kleopatę*, *Wenecję*. Przekłady dwu pierwszych z wymienionych tu wierszy zgubiły mi się podczas późniejszych, nieco awanturniczych przejść, została tylko *Wenecja*¹³.

Prawdą jest, że przekłady *Nieznakomki* i *Kleopatry* się nie zachowały. Znamy natomiast inny utwór Błoka, który Wierzyński przełożył, a o którym nie wspominał w przywoływanych słowach – wiersz *Przyjaciółom*. Ukazał się on wraz z utworem pt. *Wenecja* we wzmiankowanym już tomie *Nowa poezja rosyjska* z 1923 roku. Podobnie jak cykl wierszy „pisanych w wojsku austriackim i w niewoli rosyjskiej” (z tomu *Wielka Niedźwiedzica*, 1923)¹⁴, dwa przekłady utworów Błoka Wierzyński ogłosił zatem dopiero kilka lat po I wojnie światowej.

Wenecja jest przekładem, na który zwrócić należy szczególną uwagę. Po pierwsze, w oryginale rosyjskim wiersz Błoka to tryptyk, z którego Wierzyński przełożył jedynie część drugą. Mimo że inni tłumacze podejmowali się przekładu całości, to właśnie propozycja Wierzyńskiego jest dziś najczęściej spotykana w wydaniach poezji Błoka (tak samo zresztą jak przekład wiersza *Przyjaciółom*)¹⁵. Po drugie, utwór ten – w zmienionej wersji – został włączony przez Wierzyńskiego do jego autorskiego tomu *Rozmowa z puszcza* (1929)¹⁶. W całej twórczości skamandryty jest to jedyny taki przypadek; inne przekłady drukował on bowiem wyłącznie w czasopismach, wyborach i antologiach. Warto tu zatem porównać oba te przekazy (podkreślenia – J.O.):

<i>Nowa poezja rosyjska</i> (1923)	K. Wierzyński, <i>Rozmowa z puszcza</i> (1929)
II <i>Eug. Iwanowi</i> Cisza, chłodny wiatr z laguny, Gondole jak trumienne dna. Wśród nocy leżę w blasku łuny U stóp tajemniczego lwa.	Cisza, wiatr chłodny i laguny, Gondole jak trumienne dna, Bezsilny leżę w blasku łuny U stóp tajemniczego lwa.
5 Na baszcie północ mi nad głową Giganty biją jakby w śnie. Marek ikonę swą widmową Utopił w księżycowej mgle.	5 Na baszcie północ mi miarowo Giganty biją, jakby w śnie, Marek ikonę swą widmową Utopił w księżycowej mgle.

¹³ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, do druku przyg., wstępem i przyp. opatrzył P. Kądziała, Warszawa 1991, s. 38.

¹⁴ Na temat biografii poety i jego twórczości z tego okresu zob.: P. Kądziała, *Kazimierz Wierzyński w niewoli rosyjskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 37, s. 6; J. Osiński, „Oko w oko z światem”. *O wierszach Kazimierza Wierzyńskiego pisanych „w wojsku austriackim i w niewoli rosyjskiej”*, „Konteksty Kultury” 2016, z. 3, s. 242–259.

¹⁵ Zob. np. A. Błok, *Poezje*, oprac. i wstępem opatrzył S. Pollak, Warszawa 1957, s. 136–137, 160; tegoż, *Poezje*, wyb. i posł. S. Pollak, Kraków 1981, s. 267; tegoż, *Wiersze i poematy*, wyb. i słowo wstępne W. Kazanecki, Białystok 1987, s. 119–120, 132–133.

¹⁶ K. Wierzyński, *Wenecja*, w: tegoż, *Rozmowa z puszcza*, Warszawa 1929, s. 6.

10 Poprzez galerie wpół-widome,
Lękliwie spozierając w krąg,
Przechodzi, **kryjąc się**, Salome
Z mą krwawą głową w splocie rąk.

I wszystko śpi – noc bezechowa.
15 Tylko widziadła chwiejny krok,
Tylko **upiorna** moja głowa
Z tęsknotą patrzy z misy w mrok.

sierpień 1909

10 Poprzez galerie wpół-widome,
Lękliwie spozierając w krąg,
Przechodzi, **snuje się** Salome
Z mą krwawą głową w splocie rąk.

I wszystko śpi... Noc bezechowa,
15 Tylko widziadła chwiejny krok,
Tylko **ucięta** moja głowa
Upiornie patrzy z misy w mrok.

(Z Aleksandra Błoka)

Z racji graficznego wyróżnienia najbardziej zauważalną różnicą pomiędzy porównywanymi utworami jest pominięcie w tomie *Rozmowa z puszcza* numeru części tryptyku, dedykacji i daty powstania wiersza, a więc wszystkich tych jego elementów, które najsilniej łączą go z autorem – Błokiem. Zamiast nich odnajdujemy adnotację „Z Aleksandra Błoka”, która sugeruje, że mamy do czynienia nie z przekładem, lecz z poetycką parafrazą. Jeśli jednak porównamy te utwory dokładnie, okazuje się, że różnice pomiędzy nimi (powyżej podkreślone) są niewielkie i nie mają większego znaczenia dla interpretacji. Są to zatem dwa warianty przekładu, nie zaś – przekład i parafraza.

Dlaczego Wierzyński włączył omawiany utwór do swojego zbioru i dlaczego właśnie do *Rozmowy z puszcza*, a nie któregoś z wcześniejszych tomów? Trudno na te pytania udzielić jednoznacznych odpowiedzi, jednak jesteśmy w stanie zbliżyć się do nich dzięki pewnym poszlakom. W *Rozmowie z puszcza* odnajdujemy pierwszy cykl wierszy włoskich Wierzyńskiego¹⁷, zatem *Wenecja* tematem odpowiada autorskiemu zamyślowi tomu. Na tle tego cyklu wiersz, o którym mowa, wyróżnia jednak geneza – pozostałe utwory powstały w czasie włoskich podróży skamandryty w drugiej połowie lat dwudziestych minionego wieku, o czym wiemy z *Pamiętnika poety*¹⁸. W relacji tej nie odnajdziemy jednak wzmianki o pobycie poety w Wenecji. O tym, że Wierzyński zawitał do miasta św. Marka, można jednak wnosić na podstawie jego późniejszego wiersza pt. *Głowa i księżyc*, pierwotnie opublikowanego w 1930 roku¹⁹ i włączonego później do tomu *Gorzki urodzaj* (1933):

Zerwą się z włosów ptaki, fruną
W miękką głąb nocy granatowej,
Rojną zakłębią się laguną
Ponad balonem mojej głowy.

¹⁷ Poza *Wenecją* na cykl ten składają się wiersze: *Wiosna w Rzymie*, *Castrogiovanni*, *Wiersz sycylijski*, *Do Teokryta* oraz *Rocca di Papa*. Drugi cykl wierszy włoskich, a właściwie rzymskich, odnajdujemy w tomie *Sen mara* (1969).

¹⁸ Zob. K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, s. 226–231.

¹⁹ Prwdr. „Pamiętnik Warszawski” 1930, z. 7, s. 12–13.

I schwycą ją, i w górę porwą,
I wielkim niebem będą wlec ją,
W oknach zapłonie złotą morwą,
W morzu odbije się Wenecją²⁰.

Wielce prawdopodobne wydaje się zatem, że Wierzyński w czasie swoich włoskich wojaży zawitał do Wenecji, gdzie nie tylko powstał utwór *Głowa i księżyc*, ale również odżyła pamięć o przekładzie Błoka, dokonany mniej więcej dekadę wcześniej. Zmiany, które w nim wprowadził, przede wszystkim usunięcie dedykacji i daty, dodatkowo poświadczają, że inaczej niż przed laty, tym razem związał omawiany utwór ze swoimi własnymi doświadczeniami.

Przekład wiersza Szewczenki Wierzyński przygotował na prośbę Pawła Zajcewa, redaktora tomu *Poezji* ukraińskiego twórcy wydane przez Ukraiński Instytut Naukowy w 1936 roku. Był to drugi przekład tego utworu na język polski²¹. Wybór przygotowany przez Zajcewa wyróżnia spora liczba nowych przekładów, o czym redaktor sam zresztą pisał:

Z uczuciem wdzięczności i radości powitają koła literackie ukraińskie nowe przekłady M[arii] Bieńkowskiej, T[adeusza] Hollendra, Cz[esława] Jastrzębca-Kozłowskiego, J[arosława] Iwaszkiewicza, J[ózefa] Łobodowskiego, Wł[adysława] Słobodnika i K. Wierzyńskiego. Współpraca redaktorska z tymi autorami zwalnia nas od obowiązku krytycznej oceny ich pracy, już poniekąd spełnionego przez zamieszczenie ich w tym wydaniu jako odpowiadających najsurowszym wymaganiom. Rzecz jasna, że indywidualne usposobienie tłumacza zawsze odbija się na dokonany przez niego przekładzie, jednakże należy stwierdzić, że nowe przekłady tu zamieszczone są bliższe oryginałom niż wszystkie poprzednie²².

Pod tymi słowami, przynajmniej w kontekście przekładu Wierzyńskiego, zapewne podpisałby się Marian Jakóbiec, który włączył go do *Wyboru poezji* Szewczenki wydane w 2. serii „Biblioteki Narodowej”²³. Niewątpliwie to właśnie dzięki temu wydaniu tłumaczenie Wierzyńskiego powszechnie funkcjonuje dziś w obiegu literackim.

Ostatni znany przekład autorstwa Wierzyńskiego, a więc tłumaczenie wiersza Sandburga, ukazało się już w czasie II wojny światowej, na łamach współredagowanego przez poetę „Tygodnika Polskiego”²⁴. Co ciekawe, w przygotowanym przez Michała Sprusińskiego *Wyborze wierszy* amerykańskiego poety, jedynym jak dotąd wydaniu jego utworów po polsku, wiersz ów się znalazł nie w przekładzie Wierzyńskiego, lecz autora wyboru²⁵.

²⁰ K. Wierzyński, *Głowa i księżyc*, w: tegoż, *Gorzki urodzaj*, Warszawa 1933, s. 19.

²¹ Zob. T. Szewczenko, *Ogniska płoną...*, przeł. S. Twerdochlib, „Nowy Prąd” 1912, nr 9, s. 4.

²² P. Zajcew, *O przekładach Szewczenki na język polski*, w: T. Szewczenko, *Poezje*, s. 369–370.

²³ T. Szewczenko, [inc.:] *Goreją światła, gra muzyka*, przeł. K. Wierzyński, w: tegoż, *Wybór poezji*, oprac. M. Jakóbiec, Wrocław 1974, s. 278.

²⁴ C. Sandburg, *Trawa*, przeł. K. Wierzyński, „Tygodnik Polski” 1944, nr 1, s. 2.

²⁵ Tenże, *Trawa*, przeł. M. Sprusiński, w: tegoż, *Wybór wierszy*, wyb. dokonał i wstępem opatrzył M. Sprusiński, Warszawa 1971, s. 94.

Jest to zaskakujące, gdyż Sprusiński był również badaczem twórczości niegdysiejszego skamandryty i wydawcą jego utworów²⁶. Nie wiadomo zatem, czy przekładu Wierzyńskiego po prostu nie znał, czy też być może uznał go za nie najlepszy i zdecydował się przygotować własny.

Po latach, omawiając wybór swoich utworów w przekładzie na język angielski, Wierzyński zdradził, jak, jego zdaniem, należy tłumaczyć poezję:

jeżeli co należy przekładać w wierszu, to jego sens poetycki, jego poezję. To znaczy niekoniecznie przekładać słowa, metafory, aluzje; niekoniecznie oddać, przetworzyć jego poetyczność. Oczywiście jeśli uda się przechować to wszystko – słowa, rytm, rym i poetyczność – tym lepiej. W zasadzie jednak nie powinno chodzić o dosłowną wierność, lecz o wierność duchową. Tzw. komparatyści z ich metodą porównawczą są najgorszymi sędziami przekładów. Jeżeli powiem: „księżyc jest jak melon”, a to porównanie nie udaje się w obcym języku, niech tłumacz je wyrzuci albo zastąpi czym chce, byle nie niszczył nastroju, idei, esencji wiersza²⁷.

Być może poeta, pisząc te słowa, miał w pamięci swoje translatorskie próby sprzed lat.

2. Wierzyński w tłumaczeniach

W drugiej części tego szkicu dokonamy przeglądu tłumaczeń dzieł Wierzyńskiego na języki obce. Niemożliwe, a przynajmniej znacznie wykraczające poza możliwości autora, byłoby odnotowanie tu wszystkich przekładów, zwłaszcza tych na języki mniej znane bądź rozproszonych w obcojęzycznych czasopismach²⁸. Z konieczności skupimy się zatem na tłumaczeniach wydanych w formie zwartej oraz ogłoszonych w ważniejszych antologiach i czasopismach. Celem tego przeglądu jest ustalenie, z jakimi dziełami Wierzyńskiego może zapoznać się czytelnik nieznający języka polskiego; nie zuboży go zatem pominięcie tych przekładów, do których ów czytelnik, jeśli nie będzie badaczem literatury, w dodatku bardzo zeterminowanym, i tak nie dotrze.

Pierwszym dziełem Wierzyńskiego przełożonym na inne języki był tom *Laur olimpijski* (1927). To właśnie dzięki jego niemieckiemu przekładowi pióra Josefa Heinza Mischela²⁹ poeta otrzymał złoty medal na Igrzyskach Olimpijskich w Amsterdamie. Wierzyński wspominał po latach:

²⁶ Zob. np. K. Wierzyński, *Wiersze wybrane*, wyb. dokonał i wstępem opatrzył M. Sprusiński, Warszawa 1974.

²⁷ Tenże, *Przygoda z tłumaczeniami*, s. 99.

²⁸ Kartotekową bibliografię tłumaczeń utworów Wierzyńskiego, liczącą ok. 150 kart, przygotowała jego żona, Halina. Wraz z archiwum poety znajduje się ona w Bibliotece Polskiej POSK w Londynie (sygn. Rps/1360/II/2.f). Tłumaczenia ogłoszone później można odnaleźć w Polskiej Bibliografii Literackiej i katalogu Biblioteki Narodowej. Żadnego z tych źródeł nie można jednak uznać za kompletne, gdyż powstają one wyłącznie na podstawie dostępnych w Polsce wydawnictw.

²⁹ K. Wierzyński, *Olympischer Lorbeer*, aus dem Pol. übertr. von J. H. Mischel, Berlin 1928.

Dzieje *Lauru olimpijskiego* łączą się z IX Olimpiadą odbytą w Amsterdamie w 1928 roku. Program jej przewidywał nie tylko zawody sportowe, ale także konkurs literacki i artystyczny, który obejmował poezję, prozę, dramat, malarstwo i rzeźbę. Faktem tym zainteresowało się istniejące wówczas Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, prowadzone przez Mieczysława Tretera i Aleksandra Gutty'ego. O ile mogą sobie przypomnieć, pomysł przedstawienia *Lauru olimpijskiego* na konkursie powziął Mieczysław Treter. W dziale literackim należało zgłaszać utwory w tłumaczeniu na jeden z tak zwanych języków międzynarodowych – na francuski, angielski albo niemiecki. Treter znalazł szybko tłumacza. Był nim Joseph Heinz Mischel, z zawodu dziennikarz niemiecki, jeden z redaktorów tygodnika ekonomicznego, wydawanego w Berlinie, „Der Volkswirtk”. Mischel urodził się w Szczercu, małym miasteczku pod Lwowem, ukończył szkoły polskie w Stryju i znał język nasz znakomicie. Posiadał też niewątpliwie talent tłumacza, czego liczne dowody dał w tłumaczeniach ogłaszanych w „Pologne Littéraire”, miesięczniku dodawanym do „Wiadomości Literackich”. Mischel podjął się przekładu i wykonał go w zdumiewająco szybkim czasie. Aleksander Guttry, który sam pisywał po niemiecku i tłumaczył z polskiego na niemiecki, uznał przekład Mischela za bardzo dobry. Wszystko to przygotowano niespełna w ciągu roku, a trzeba było się spieszyć ze względu na termin Olimpiady. W formie książkowej *Laur olimpijski* ukazał się w wydawnictwie berlińskim Horen Verlag pt. *Der Olympischer Lorbeer*. W tej postaci Polski Komitet Olimpijski wysłał go na konkurs³⁰.

Olimpijski sukces tomu skutkował kolejnymi jego przekładami: rosyjskim³¹, włoskim³² oraz francuskim³³. Poza nimi całkiem niedawno ukazał się drukiem przekład słoweński autorstwa Tinego Debeljaka; był on jednak gotowy już w 1945 roku, a nie ukazał się wówczas z powodu emigracji tłumacza³⁴.

W okresie międzywojennym – poza rzeczonym *Laurem olimpijskim* – żaden inny tom Wierzyńskiego nie został w całości przetłumaczony; za granicą nie ukazał się też żaden osobny wybór jego twórczości. Tłumaczenia wierszy Wierzyńskiego na język francuski w latach 1928–1936 dość regularnie ukazywały się jednak na łamach „Pologne Littéraire”, czasopisma związanego z „Wiadomościami Literackimi”, redagowanego przez Antoniego Bormana i Mieczysława Grydzewskiego. Należy także odnotować, że w 1935 roku nakładem wrocławskiego wydawnictwa Paul Kupfer Verlag w formie osobnego woluminu opublikowano niemiecki przekład opowiadania pt. *Wyrok śmierci* z tomu *Granice świata* (1933)³⁵.

Jednym z niewielu pożytków z wychodźstwa wojennego i powojennej emigracji była dla Wierzyńskiego szansa na dotarcie do czytelników anglojęzycznych. Z szansy tej starał się skorzystać jeszcze w czasie wojny.

³⁰ Tenże, *Pamiętnik poety*, s. 218.

³¹ K. Vežinskij [K. Wierzyński], *Olimpijskij laur*, per. s pol'skiego M. Horomanskogo [M. Choromański], Berlin 1929.

³² C. Wierzyński, *Lauro olimpico*, trad. dal testo pol. da E. Damiani, Venezia 1929.

³³ Tenże, *Laurier olympique. Poèmes*, trad. par T. Koerner, avec préf. de F. Divoire, Paris 1930.

³⁴ Tenże, *Olimpijski venec. Gradivo za bibliografijo Tineta Debeljaka*, prev. in spremne besede napisal T. Debeljak, Niko Jež, prev. J. Slawińska, Škofja Loka 2009. Na temat wydawniczych kolei tego wydawnictwa zob. B. Tokarz, *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2017, t. 8, cz. 1, s. 30–31.

³⁵ K. Wierzyński, *Das Todesurteil*, aus dem Poln. übertr. von Heinrich Koitz, Breslau [1935].

Ogłoszona w jednym numerze „Tygodnika Polskiego” *Ballada o Churchill*³⁶, w następnym ukazała się ponownie – w angielskim przekładzie³⁷. Także w tym czasie wydano tłumaczenie tomu opowiadań Wierzyńskiego pt. *Pobojowisko*³⁸. Ze względu zarówno na tematykę tych utworów, jak i miejsca ich wydania, nie można mieć jednak wątpliwości, że celem ich przełożenia była nie tyle chęć zapoznania anglojęzycznych czytelników z twórczością Wierzyńskiego, ile – po prostu – wojenna propaganda.

Pierwsze powojenne lata były dla Wierzyńskiego czasem poetyckiego milczenia i intensywnej pracy nad biografią Chopina³⁹. Z polskiej perspektywy *Życie Chopina* jest postrzegane raczej na marginesie jego twórczości literackiej, ale – nieco paradoksalnie – to właśnie ten utwór był najczęściej przekładanym dziełem Wierzyńskiego; pisany był zresztą z myślą o amerykańskim czytelniku i po raz pierwszy opublikowano go po angielsku⁴⁰. Do dziś ukazały się przekłady biografii Chopina na języki: francuski⁴¹, hiszpański⁴², hebrajski⁴³, japoński⁴⁴, włoski⁴⁵ i węgierski⁴⁶.

Wierzyński, powracając na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku do twórczości literackiej, od samego początku swojej „drugiej młodości” bez wątpienia miał ambicję dotarcia do obcojęzycznych czytelników. Dobitnie świadczy o tym fakt, że powstały w tym okresie jego jedyny dramat *Towarzysz Październik* (mps 1950, druk 1992) został niebawem po napisaniu przełożony na angielski (zapewne także przez Norberta Gutermana). Nie spotkał się on jednak z zainteresowaniem amerykańskich i angielskich teatrów, a jego tłumaczenie do dziś nie doczekało się publikacji⁴⁷.

³⁶ K. Wierzyński, *Ballada o Churchill*, „Tygodnik Polski” 1944, nr 11, s. 1–3. Na temat tego utworu i jego kolei wydawniczych zob. W. Lewandowski, *Zagadka pierwszego w Europie przedruku „Ballady o Churchill” Kazimierza Wierzyńskiego*, „Sztuka Edycji” 2015, nr 2, s. 17–21.

³⁷ Tenże, *The Ballad of Mr. Churchill*, transl. Z. Wieniawa-Długoszowska, „Tygodnik Polski” 1944, nr 14, s. 8–10.

³⁸ Tenże, *The forgotten battlefield*, transl. by E. Ordon, New York 1944.

³⁹ Zob. B. Dorosz, *Nowojorski pasjans*. Polski Instytut Naukowy w Ameryce. Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński. *Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Warszawa 2013, s. 347–354 [rozdz. „Życie Chopina” w Stockbridge i w Nowym Jorku].

⁴⁰ C. Wierzyński, *The life and death of Chopin*, transl. by N. Guterman, with a foreward by A. Rubinstein, New York 1949 [wyd. brytyjskie – London 1951].

⁴¹ Tenże, *La vie de Chopin*, traduit de l’anglais par G. Méker, préface d’A. Rubinstein, Paris 1952; wyd. II – 1955; wyd. III – 1958; wyd. IV – 1959 [pt. *Chopin*].

⁴² Tenże, *Vida y muerte de Federico Chopin*, prologo de A. Rubinstein, traducidon de J. M. Alinari, Buenos Aires 1952.

⁴³ Tenże, *Šopen hajab u moto*, petah-davar A. Rubinshtayn, tirgem Y. Rabikov, Tel Awiw 1954; wyd. 2 – 1990.

⁴⁴ Tenże, *Shopan*, eigo-kara yaku K. Nomura, Ch. Nomura, Tokyo 1954, wyd. II – 1972; wyd. 3 – 1979.

⁴⁵ Tenże, *Chopin*, traduzione di C. A. Garosci, Milano 1955.

⁴⁶ Tenże, *Chopin élete*, fordító R. Gimes, Budapest 1985.

⁴⁷ Tłumaczenie dramatu zachowało się w archiwum poety: tegoż, *Comrade October*, [przeł. N. Guterman], [ok. 1950], mps, Biblioteka Polska POSK w Londynie, sygn. 1360/IV/5.

Warto tu wspomnieć, że ambicje Wierzyńskiego dotyczące tłumaczenia jego utworów oraz – niewątpliwie z nimi związana – refleksja nad samą sztuką translatorską znalazły odzwierciedlenie w jego twórczości poetyckiej z tego okresu. W tomie *Siedem podków* (1953) odnajdujemy bowiem wiersz pod wiele mówiącym tytułem *Rozmowa z Amerykanką o tłumaczeniu wierszy*:

Owszem. Ale jakby to zrobić?
I czy w ogóle można tłumaczyć
Tak trudną rzecz jak rośliny?
Każda kwitnie inaczej:
Jednodniowe powoje.
Długotrwałe byliny.

Wszystkie mają oczywiście jakąś nazwę łacińską,
Prócz tego jednak angielską, francuską, hiszpańską,
Polską, a w polskiej wierzyńską –
I jakże damy sobie z tym radę?
Trudno przecież przy tylu różnicach
Przesadzać w grządkach, inspektach, donicach
Tę samą rozsadę.

I gdy tak rozmawiamy,
Nagle przychodzi mi na myśl,
Że swoją drogą spróbować nie zaszkodzi:
21-go marca przylatują ptaki,
Może nam pomogą,
Poligłoci⁴⁸.

Pisząc ten wiersz, poeta z pewnością nie mógł przypuszczać, że niebawem tłumacze podejmą się trudnej sztuki przekładania jego utworów z „wierzyńskiego” na angielski. W pierwszych powojennych latach Wierzyński nie miał, co prawda, szczęścia z tłumaczeniami swoich wierszy. Wybór z jego pierwszego powojennego tomu – *Korca maku* (1951), choć ukazał się już w 1955 roku, nie wzbudził jednak zainteresowania krytyki⁴⁹.

Kolejny wybór, tym razem z całej twórczości poety, ukazał się w 1959 roku pt. *Selected Poems* i zawierał 41 wierszy. Zredagowali go Clark Mills i Ludwik Krżyżanowski, a przedmowę napisał Donald Davie⁵⁰. Większość z nich (39 z 41) ukazała się w 1957 i 1958 roku na łamach czasopism „The Polish Review” oraz „Praire Schooner”⁵¹. Jeden z tych wcześniej opubli-

Szerzej piszę o nim w artykule: J. Osiński, „Bijący talent dramatyczny”? Wokół emigracyjnej recepcji „Towarzysza Października” Kazimierza Wierzyńskiego, „Tematy i Konteksty” 2018, nr 8, s. 344 i n.

⁴⁸ K. Wierzyński, *Rozmowa z Amerykanką o tłumaczeniu wierszy*, w: tegoż, *Siedem podków*, New York 1953, s. 32.

⁴⁹ Tenże, *A poem selected from „Korzec Maku”*, transl. by M. Wojciechowska, Boston 1955.

⁵⁰ Tenże, *Selected Poems*, ed. by C. Mills, L. Krżyżanowski, introd. by D. Davie, New York 1959.

⁵¹ Tenże, *Selected poems*, [transl. M. Phelps i in.], „The Polish Review” 1957, vol. 2, nr 4, s. 33–40 [*The Compass Rose, Alviano, Spring Waters, Thebes, Tissue of Earth, The*

kowanych przekładów nie wszedł do tomu *Selected Poems: Usquoque, Domine...* – tłumaczenie pierwszej części dyptyku *Z Księgi Psalmów* z tomu *Krzyże i miecze* (1946).

O kulisach powstawania *Selected Poems* Wierzyński napisał w przywoływanym wcześniej esej *Przygoda z tłumaczeniami*. Wiele faktów na temat tego wydawnictwa ustaliła i opisała już Beata Dorosz⁵², nie ma zatem potrzeby ich tu powtarzać. W ustaleniach badaczki szczególnie ważna jest jednak obserwacja, że:

W czerwcu 1959 roku Wierzyńscy wyprowadzili się [...] z Sag Harbor i po krótkim pobycie w Nowym Jorku [...] wyjechali na dłuższy czas do Europy. Paradoksalnie stało się to w momencie, kiedy pojawiło się zainteresowanie amerykańskich tłumaczy i krytyków literackich twórczością poety⁵³.

Miarą owego zainteresowania może być fakt, że w środowisku Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku zrodził się pomysł podjęcia starań o przyznanie Wierzyńskiemu literackiej Nagrody Nobla⁵⁴.

Marzenia o Noblu, rzecz jasna, się nie spełniły; Wierzyńskiemu nie udało się także na stałe zagościć w anglojęzycznym obiegu literackim, mimo prób kolejnych tłumaczy. W 1960 roku na łamach czasopisma „The Literary Review” ukazał się wybór *New Selected Poems*, poszerzony o 17 wierszy w stosunku do tomu wydanego rok wcześniej⁵⁵. W tym samym numerze pisma odnajdziemy szkice na temat angielskich tłumaczeń poezji Wierzyńskiego⁵⁶; trzy z nich przedrukowano później po polsku na łamach londyńskich „Wiadomości”⁵⁷.

Już po śmierci poety, bo w 1983 roku, *Piątą porę roku* z tomu *Tkanka ziemi* (1960) przetłumaczył Bogdan Czaykowski i ogłosił ją w zbiorze zaty-

Fifth Season]; tenże, *The Olympic Laurel and Other Pomes*, [transl. H. Brodey i in.], „The Polish Review” 1958, vol. 3, nr 3, s. 15–36 [*Parade of the Athletes, Second Wind, The Soccer Match, Nurmi, The Hundred Meter, Sprinters: Paddock and Porrit, The Pole Vault, Fanfare in Honor of Charles Hoff, At the Start, The Spartan, The Discus-Thrower, Cross-Country Race, Boxer: Erminio Spalla, Song of Amundsen, The Grove of Academe, The Word, Inter Arma, Usquoque, Domine...*], *On Freedom, Summer, Summer Animals, The Rain, Waking at Night, Paiting, Michael Angelo, The Future, Film, Snow, My Neighbors, The Agronauts*]; tenże, *Five Poems*, „Praire Schooner” 1958, [transl. C. Mills i in.], vol. 32, nr 2 [*Fanfare, Cable, Wild Geese, Parched Pears, The Weavers*].

⁵² B. Dorosz, dz. cyt., s. 392–397 [rozdz. *Angielskie przekłady wierszy i marzenia o Noblu*].

⁵³ Tamże, s. 395.

⁵⁴ Tamże, s. 395–397.

⁵⁵ K. Wierzyński, *New Selected Poems*, „The Literary Review” 1960, vol. 3, s. 384–400.

⁵⁶ C. Mills i in., *Kazimierz Wierzyński: A Symposium*, „The Literary Review” 1960, vol. 3, s. 401–415 [C. Mills, *Some American Translations*; L. Krzyżanowski, *How It Was Done*; K. Pitchford, *A Note on the Translation of “Tissues of Earth”*; M. Phelps, *A Beginning With Wierzyński*; L. Bogan, *Homo Additus Naturae*; O. Halecki, *Crosses and Swords*].

⁵⁷ C. Mills i in., *Symposium amerykański na cześć Wierzyńskiego*, [przeł. T. Terlecki], „Wiadomości” 1960, nr 50, s. 1 [C. Mills, *O niektórych przekładach amerykańskich*; M. Phelps, *Pierwsze doświadczenia z Wierzyńskim*; L. Bogan, *Homo additus naturae*].

tułowanym *Gathering Time. Five modern Polish Elegies*⁵⁸. Warto w tym miejscu dodać, że wdowa po poecie, Halina Wierzyńska, co prawda cieszyła się z tego przekładu, ale i miała żal, że wiersze jej męża nie znalazły się w przygotowanym przez Czaykowskiego polskim numerze czasopisma „Modern Poetry in Translation”. Wówczas w liście do Wierzyńskiej tłumacz rozważał możliwość przygotowania osobnego wyboru wierszy niegdysiejszego skamandryty, który jednak nigdy nie powstał⁵⁹.

Poza przekładami na język angielski należy tu także odnotować ważniejsze tłumaczenia dzieł Wierzyńskiego na inne języki. Już od lat sześćdziesiątych minionego wieku Karl Dedecius tłumaczył jego utwory (zarówno poetyckie, jak i prozatorskie) na niemiecki i włączał je do redagowanych przez siebie antologii literatury polskiej⁶⁰. W 1985 roku w Nowym Jorku ukazał się rosyjski wybór wierszy Wierzyńskiego w przekładzie Zoyi Yurieff⁶¹. W 1993 roku uczestnicy Letniej Szkoły Języka, Literatury i Kultury Polskiej w Katowicach podjęli się tłumaczenia wierszy Wierzyńskiego na swoje ojczyste języki. Płonem ich starań jest wybór pt. *Jestem jak szampan*⁶². I współcześnie tłumacze mierzą się z twórczością Wierzyńskiego – Paolo Statuti przygotowuje obecnie przekład czterdziestu jego wierszy na język włoski⁶³.

Podsumowując tę część niniejszego szkicu, należy zatem stwierdzić, że czytelnik obcojęzyczny ma dostęp jedynie do niewielkiej części twórczości Wierzyńskiego. Mimo że dziesiątki tłumaczy na przestrzeni ostatnich dwięćdziesięciu lat podejmowało się przekładania utworów niegdysiejszego skamandryty, nie udało im się zapewnić mu stałego miejsca w zagranicznych obiegach literackich. Dla większości obcokrajowców, którzy mieli okazję zetknąć się z twórczością Wierzyńskiego, pozostaje on zapewne autorem *Lauru olimpijskiego* i *Życia Chopina*. Jedynie czytelnicy anglojęzyczni mają dostęp do szerszego wyboru z jego dorobku poetyckiego, choć i tak jest to niespełna setka przetłumaczonych wierszy z 846, które napisał. Nawet w obiegu anglojęzycznym Wierzyński pozostaje prawie

⁵⁸ *Gathering time. Five modern Polish elegies*, transl. and introd. by A. Busza, B. Czaykowski, Mission 1983.

⁵⁹ Szczegółowo piszę na ten temat w szkicu: J. Osiński, *Bogdan Czaykowski i Kazimierz Wierzyński. Portret podwójny* [w druku].

⁶⁰ Zob. np.: *Polnische Pointen. Satiren und kleine Prosa des 20. Jahrhunderts*, hrsg. und übertr. von K. Dedecius, München 1962; wyd. 2 – 1963; wyd. 3 – 1968; wyd. 4 – Frankfurt am Main – Berlin – Wien 1981; *Polnische Poesie des 20. Jahrhunderts*, hrsg. und übertr. von K. Dedecius, München 1964; wyd. 2 – 1968; wyd. 3 – Frankfurt am Main – Berlin – Wien 1982; *Lyrisches Quintett fünf Themen der polnischen Dichtung. Gedichte aus den Jahren 1939–1989*, hrsg. und aus dem Pol. übertr. von K. Dedecius, Frankfurt am Main 1992.

⁶¹ K. Vežinskij [K. Wierzyński], *Izbrannoe*, per. s pol. Z. Ūr'evoj, vved. Z. Foleevskogo, red. V. Filipp, N'ŭ-Jork 1985.

⁶² „*Jestem jak szampan*”. Turniej tłumaczy. 19 przekładów uczestników kursu letniej szkoły, [red. M. Piekara], Katowice 1994.

⁶³ *W przygotowaniu tłumaczenie 40 wierszy Kazimierza Wierzyńskiego w przekładzie Paolo Statuti*, [online:] My Italy, <http://my-italy.pl/2017/08/03/przygotowaniu-tlumaczenie-40-wierszy-kazimierza-wierzynskiego-przekladzie-paolo-statuti/> (dostęp 25.09.2019).

w ogóle nieznany jako prozaik, eseista i dramaturg. Pocieszające jest w tym jedynie, że wciąż są tłumacze, tacy jak Paolo Statuti, którzy podejmują się trudu tłumaczenia jego utworów.

Aneks

Richard Dehmel

Robotnik

Siedlisko mamy i drogie dziecię,
żono kochana,
pracę, co dłonie razem nam splecie,
deszcze i słońce, wszystko na świecie –
5 i jedna jeno rzecz nam nie dana,
by być tak wolnym – jak wolnym jest ptak...
Nam czasu brak.

Bo gdy na pole wyjdziem w niedzielę,
moja dziecino,
10 gdy widzim szczęście i to wesele
jaskółczych śmigów na niebios bieli,
smętne tęsknice w serce nam płyną,
że być nie możemy tak wolnym, jak ptak...
– – Nam czasu brak.

Nam czasu brak! Lecz my czuję burzę,
my, robotnicy,
i chociaż – słabi – padniem w wichurze,
to kiedyś, żono, los tak wywróży,
15 żeśmy to prawo mieli tęsknicy,
20 by być tak wolnym – jak wolnym jest ptak...
– – Nam czasu brak!

Tłum. Kazimierz Wierzyński

W wersach 1. i 14. uzupełniono brakujące przecinki [J.O.]

Maria Stona

O, jak me usta spragnione wciąż płoną...

O, jak me usta spragnione wciąż płoną
ogniem całunków, choć niecałowane,
żarem tęsknoty, co serca drze ranę.
Boleść i smutek z mej miłości wioną –
5 O, jak me usta spragnione wciąż płoną...

A lzy mię ciężkie ciągle w oczach pieką
i dusz moja wśród tych łez bezdroża
samotna stoi – jakby pośród morza,
co głucho jak śmierć szumi gdzieś daleko...
10 O, jak lzy ciężkie wciąż mię w oczach pieką...

Tłum. Kazimierz Wierzyński

Bibliografia

Materiały archiwalne

Archiwum Kazimierza Wierzyńskiego, Biblioteka Polska POSK w Londynie, sygn. Rps/1360.

Literatura przedmiotowa

- Dorosz B., *Korespondencja Kazimierza Wierzyńskiego i jego żony Haliny z Ludwikiem Krzyżanowskim – listy z lat 1947–1958 i 1976–1977*, „Archiwum Emigracji” 2010, z. 12–13.
- Dorosz B., *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce. Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Warszawa 2013.
- Jarzębski J., *W Polsce czyli Wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992.
- Kądziała P., *Kazimierz Wierzyński w niewoli rosyjskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 37.
- Lewandowski W., *Zagadka pierwszego w Europie przedruku „Ballady o Churchill” Kazimierza Wierzyńskiego*, „Sztuka Edycji” 2015, nr 2.
- Mills C. i in., *Kazimierz Wierzyński: A Symposium*, „The Litterary Review” 1960, vol. 5, nr 3.
- Mills Clark i in., *Sympozjon amerykański na cześć Wierzyńskiego*, [przeł. T. Terlecki] „Wiadomości” 1960, nr 50.
- Osiński J., „Bijący talent dramatyczny”? *Wokół emigracyjnej recepcji „Towarzysza Października” Kazimierza Wierzyńskiego*, „Tematy i Konteksty” 2018, nr 8.
- Osiński J., „Nie ma dla nas ucieczki”. *Kazimierz Wierzyński na łamach „Tygodnika Polskiego”*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr spec. 7: *Kazimierz Wierzyński czytany na nowo*, red. A. Kasperek, J. Wróbel.
- Osiński J., „Oko w oko z światem”. *O wierszach Kazimierza Wierzyńskiego pisanych „w wojsku austriackim i w niewoli rosyjskiej”*, „Konteksty Kultury” 2016, z. 3.
- Sowiński G., *O debiucie Kazimierza Wierzyńskiego – „lutnisty ciemnego czasu i losu”*, „Ruch Literacki” 1985, z. 5–6.
- Tokarz B., *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2017, t. 8, cz. 1.
- Truszkowski A., *Nieznane juvenilia Kazimierza Wierzyńskiego*, „Tematy i Konteksty” 2012.
- Zajcew P., *O przekładach Szewczenki na język polski*, w: T. Szewczenko, *Poezje*, w przekł. Marii Bieńkowskiej i in., red. P. Zajcew, Warszawa 1936.

doi: 10.15584/tik.2020.6

Data nadesłania artykułu: 25.08.2019

Data recenzji: 24.11.2019, 11.02.2020

Wenecja Aleksandra Błoka w tłumaczeniu Kazimierza Wierzyńskiego. Refleksje na temat przekładu

Anna Frajlich

Columbia University, New York, USA

ORCID: 0000-0002-3846-3057

Venice by Aleksander Błok in Polish Version by Kazimierz Wierzyński. Thoughts on a Translation

Abstract: The article provides a comparative interpretation of the poem *Wenecja* by Aleksander Błok and its Polish translation by Kazimierz Wierzyński. According to the author of the article, both poetical devices of the original and its main topics and motifs – although modified to some extent in the translation process – have been replaced in the translation by semantic and stylistic equivalents that not only successfully represent artistic values of the source text in the view of the Polish readers but also additionally emphasize a variety of the textual elements vital for its poetical significance and literary value.

Key words: interlinguistic transfer, poetry translation, equivalence, comparative analysis

Słowa kluczowe: transfer międzyjęzykowy, przekład poezji, ekwiwalencja, analiza komparatystyczna

Na wstępie parę słów wyjaśnienia i usprawiedliwienia. Nigdy nie zajmowałam się twórczością Kazimierza Wierzyńskiego¹. W Stanach Zjednoczonych poznałam jego żonę, ale zmarła ona dość wcześnie i nie udało mi się nawet odbyć z nią jakiegś znaczącej rozmowy. Omawiałam jednakże ze słuchaczami podczas wykładów jego utwory z lat trzydziestych oraz *Moją prywatną Amerykę*, która to książka zainspirowała moich studentów do napisania całkiem ciekawych prac.

Porusza mnie bardzo jego utwór *Czarny polonez*, który – jak i inne jego późne wiersze – nie doczekał się chyba należytej uwagi krytyków. W swoich listach Wierzyński ubolewał, że choć wyrósł już dawno ze swego skaman-

¹ Tekst dedykowany poecie w 50. rocznicę jego śmierci. [Złożono do druku w roku 2019 – przyp. redakcja].

dryckiego skafandra, to krytycy emigracyjni wciąż jeszcze chcieli go widzieć wyłącznie w kontekście tejże grupy artystycznej. A krytycy krajowi? Szczególnie mówiąc: nie wiem o ich stanowisku zbyt wiele.

Wierzyńskiego osobiście знаła natomiast moja profesor Zoya Yurieff, która, będąc specjalistką od Gogola i rosyjskiego symbolizmu, bardzo kochała polską literaturę i poezję w szczególności. Poświęciła wiele energii, pisząc o Wittlinie, Tuwimie oraz przekładając tu, w Nowym Jorku, cały tom wierszy Wierzyńskiego. Wierzyński cenil i lubił profesor Yurieff i na jednym z tomików wpisał jej dedykację: „Drogiej Pani, Zoi Jurieff, specjalistce od *miesiąca* i mojej zachwycającej tłumaczce – Kazimierz Wierzyński Nowy Jork 25.XII.1962”. Oczywiście „miesiąc” nie oznacza tu jednostki czasu, tylko „księżyc”.

To właśnie profesor Yurieff, czyli Juriewa, która podczas wojny była studentką Romana Ingardena² we Lwowie, wiele lat temu skłoniła mnie do analizy porównawczej wiersza Aleksandra Błoka i przekładu Kazimierza Wierzyńskiego zgodnie z teorią dzieła literackiego i teorią przekładu polskiego filozofa.

Wenecja, podobnie jak Rzym, fascynowała poetów rosyjskich. Podobno bezpośrednią inspiracją Błoka była miniatura włoskiego malarza Carlo Dolciego, przedstawiająca Salome z głową św. Jana Chrzciciela³. Warto zaznaczyć, że temat Salome był bardzo popularny na przełomie XIX i XX wieku – jednym z najgłośniejszych utworów inspirowanych motywem biblijnej tancerki była sztuka Oscara Wilde’a pod tym właśnie tytułem. Sama postać Salome stała się wówczas uosobieniem *femme fatale*. Istnieje też jej obraz pędzla przedstawiciela niemieckiego impresjonizmu Lovisa Corinthy.

Nie wiedziałam natomiast, co zainspirowało Wierzyńskiego do dokonania tego przekładu. Trzydzieści lat temu, kiedy pracowałam nad tą analizą, w procedurze komparatystycznej liczył się tylko tekst, zaś okoliczności biograficzne uznawane były za „niepotrzebny szum”. Trochę inaczej patrzy się na te sprawy w chwili obecnej. Wiadomo, że – ogólnie rzecz ujmując – rosyjski symbolizm miał znaczący wpływ na skamandrytów. Mnie jednak interesowały jakieś konkretniejsze szczegóły, okoliczności osobistej inspiracji tłumacza. W takich wypadkach niezawodnym źródłem jest Paweł Kądziała, redaktor „Więzi”, który nigdy – nawet w okresie prymatu poetyckiego tzw. Nowej Fali – nie sprzeniewierzył się pamięci skamandrytów. Skrzętnie zbierał, redagował, publikował, co tylko było możliwe. Oto wiadomość otrzymana od niego:

² R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937; R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, w: tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947.

³ Carlo Dolci stworzył tę kompozycję na potrzeby obrazu oraz medalionu przedstawiającego Salome z głową Jana Chrzciciela (aktualne miejsce przechowywania obrazu jest nieznane) dla Marchese Rinucciniego. Artysta odnotował na bieżąco kwotę wynagrodzenia, jaką otrzymał od swojego zleceniodawcy. Pracę nad Dawidem rozpoczął w roku 1670, a zapłatę końcową uzyskał w roku 1681.

Wierzyński włączył ten utwór do swego tomu *Rozmowa z puszcza* (Warszawa 1929). Lecz przełożył go wiele lat wcześniej, gdy był podczas I wojny światowej w niewoli w Riazaniu i podczas przepustek spotykał się ze studentką Uniwersytetu Moskiewskiego Jeliną Jestaflowną Masłową (1896–1960), która wprowadzała go w literaturę rosyjską, była pierwszym cicerone – jak sam napisał. Wierzyński pisze o tym w wydanym przeze mnie *Pamiętniku poety* (wyd. Interim, Warszawa 1991, s. 36–39). Na temat Masłowej proszę zajrzeć do artykułu: Nikołaj Agramakow, Igor Balabanow, *Riazańska Muza Wierzyńskiego*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 299, dod. „Plus-Minus” 2000, nr 51.

S. Pollak ogłosił w wyd. *Poezji Błoka* z 1957 na s. 136–137 też przekład Wierzyńskiego wiersza Błoka *Przyjaciółom*. Inne tłumaczenia Błoka pióra Wierzyńskiego (m.in. *Kleopatra*), jak pisał sam KW, zaginęły mu.

Za tym tropem zjrzałam do *Pamiętnika poety*, który – podobnie jak *Wędrówki polskie* Gombrowicza – miał swoje źródło w tekstach pisanych dla Wolnej Europy. Było to wówczas jedno z nielicznych źródeł dochodu polskich pisarzy na emigracji.

Pozwolę sobie przytoczyć króciutki fragment tego wspomnienia, jednocześnie odsyłając czytelników do całej książki:

Poezja rosyjska mnie urzekła. Najbliższym poetą był dla mnie Aleksander Błok. Ponieważ w Riazaniu nie mogłem dostać jego poezji zebranych, poprosiłem o nie delegata Szwedzkiego Czerwonego Krzyża, który odwiedził nasz obóz i pytał, czego komu potrzeba. Zapomniałem o tej prośbie i kiedy, po pewnym czasie, nadeszły dla kolegów pledy, buty, bielizna i inne takie rzeczy, byłem zaskoczony, że mnie doręczono niewielki pakiet. Znalazłem w nim trzy tomy Błoka *Sobranije soczinienij*. Skromność moja została nieoczekiwanie nagrodzona. Jakaś dobra dusza szwedzka przysłała mi jeszcze ciepły płaszcz, w którym sądzone mi było potem zawędrować do Warszawy.

Błok olśnił mnie bardziej niż Balmont, Briusow i Bielyj, a z młodszych Majakowski i Pasternak. Wydawał mi się otwartą żyłą Rosji. Szła z niego ciepła krew rozlewnej uczuciowości, maksymalna siła wzruszeń. Po strofie o konkretnym, realistycznym obrazie następowała inna, jakby podcięta uniesieniem albo rozdarciem i wtedy rozwiewała się poprzednia realność, a cały wiersz unosił się w górę i leciał nieuchwytny jak pióro wysokiego ptaka. To pomieszenie realności i wizji, konkretności i mistycyzmu miało na mnie magiczny wpływ. Zachwycał mnie też pejzaż Błoka, jego brzozy, śnieżyce i stepowe wiatry, których pełen był kraj, opisywany przez niego z taką miłością. Uczyłem się jego wierszy na pamięć, kilka z nich przełożyłem na polski, m.in. *Nieznakomkę*, *Kleopatrze*, *Wenecję*. Przekłady dwu pierwszych z wymienionych tu wierszy zgubiły mi się podczas późniejszych, nieco awanturnicznych przeżyć, została tylko *Wenecja*. Pozwolę sobie odczytać ten wiersz, a dla przykładu, jak ściśle trzymałem się oryginału, zacytuję pierwszą strofę po rosyjsku⁴.

Tak więc zanim Wierzyński zabłysnął jako jedna z gwiazd skamandryckiej plejady, ćwiczył swój kunszt poetycki na przekładach poetyckich z rosyjskiego. W ramach dygresji nadmienię, że kiedy Wierzyński zdobył swoim „Laurem Olimpijskim” światową sławę, tenże cykl został przełożony na rosyjski przez znakomitego polskiego pisarza Michała Choromańskiego, który – jak wiemy – dopiero w wieku dojrzałym nauczył się języka polskiego. A oto wiersz Aleksandra Błoka napisany w roku 1909, wiersz bez tytułu z cyklu *Wenecja* dedykowany Eugeniuszowi Iwanowowi:

⁴ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991, s. 36–39.

Венеция

Евг. Иванову

Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь – больной и юный –
Простерт у львиного столба.

На башне, с песнию чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

В тени дворцовой галлерей,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Всё спит – дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользкий шаг,
Лишь голова на черном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак.

Август 1909

Образ zatoki, chłodny wiatr, gondole w kształcie trumien – wszystko to, łącznie z obserwatorem, trwa w bezruchu. W ciszy rozlega się bicia zegara, jest północ. Szczyt bazyliki św. Marka przesłonięty jest mgłą. Młody, lecz chory człowiek, który to wszystko obserwuje, leży „rozpostarty” u podnóża cokołu posągu kamiennego lwa – symbolu Wenecji. Na tle obrazu zarysowuje się pewna atmosfera napięcia, bolesnej ironii, osamotnienia. Zachodzi tu swego rodzaju degradacja: choroba degraduje młodość, „słup” – pozycję podmiotu lirycznego. Pierwsze zdanie mówi o chłodnym wietrze od zatoki, ale następująca po nim metafora „gondol... groba” przenosi fizyczne zjawisko chłodu i ciszy w wymiar metafizyczny. W drugiej, bardzo rytmicznej, strofie słyszymy zanikające echo dzwonów.

W trzeciej strofie obraz ożywia się i dynamizuje. W słabym świetle księżyca pojawia się zjawia Salome z głową św. Jana Chrzciciela na czarnej misie. Przechodząc, tancerka stara się chronić przed wzrokiem obserwatora. Jak wiadomo, Salome była bezpośrednim, ale nieświadomym, uczestnikiem zbrodni. Nie była jej motorem. To jej matka, Herodiada, podszeptała jej, aby zażądała takiej nagrody od Heroda.

W wierszu Błoka Salome zdaje się uświadamiać sobie swój czyn i dlatego ukrywa się. Chwiejny krok u znakomitej tancerki zdradza napięcie uczuciowe, dramat wewnętrzny. Ale podmiot liryczny nazywa tę głowę swoją; utożsamia się z dramatem proroka, z jego męką i tęsknotą. Jednocześnie jednak stoi z boku, gdyż jego dramat jest głębszy. Męka jego duchowego sobowtóra nie jest mu dostępna, nie jest mu więc dostępne także odkupie-

nie. Z tej perspektywy utwór Błoka wyraża dramat wewnętrznego rozdarcia człowieka w obliczu obojętności i obcości świata.

A teraz spójrzmy na przekład, który zawsze może być tylko pewną rekonstrukcją oryginału. Trzeba przy tym zaznaczyć, że istnieją trzy wersje pióra Wierzyńskiego, w każdej publikacji nieco inna. Ja posłużyłam się ostatnią:

Wenecja

Eug. Iwanowowi

Cisza, wiatr chłodny od laguny,
Gondole jak trumienne dna.
Wśród nocy leżę w blasku luny
U stóp tajemniczego lwa.

Na baszcie północ mi nad głową
Giganty biją jakby w śnie.
Marek ikonę swą widmową
Utopił w księżycowej ggle.

Poprzez galerie wpół-widome,
Lękliwie spozierając w krąg,
Przechodzi, kryjąc się, Salome
Z mą krwawą głową w splocie rąk.

I wszystko śpi – noc bezechowa.
Tylko widziadła chwiejny krok,
Tylko upiorna moja głowa
Z tęsknotą patrzy z misy w mrok.

Sierpień 1909

Pierwszą, rzucającą się w oczy, różnicą między tekstem źródłowym a docelowym jest ukształtowanie rytmiczne: wiersz sylabotoniczny, cztero-stopowy jamb, zastąpiony został wierszem tonicznym⁵. Uwarunkowane jest to paroksytonicznym charakterem polskiego akcentu. Tłumacz zachował tu znaczne podobieństwa, odpowiednikami czterech stóp są tu trzy lub cztery zestroje akcentowe. Z wyjątkiem pierwszej strofy, w oryginale i w przekładzie mamy identyczną liczbę sylab. Prawie identyczny jest także schemat rymów oraz zbliżona jest funkcja zatartej cezury. Również tzw. melodia wiersza przekładu, zdeterminowana układem samogłosek, odbija w dużej mierze wzorec oryginału. Są jeszcze inne podobieństwa, z których szczególnie podkreślę tylko jedno: tożsamość foniczną i semantyczną rymów przekładu „krok... mrok” z rymami oryginału „szag... mrak”.

Już w pierwszej strofie uderzają pewne zmiany syntaktyczne i semantyczne. Pewne elipsy zastąpione zostały pełnym zdaniem, znikły też niektóre antytezy. Metaforę trumny-gondoli zastąpiono porównaniem gondoli do

⁵ Wyznacznikiem rytmicznym wiersza tonicznego jest równa ilość zestrojów akcentowych i przedział intonacyjny w klauzuli.

trumny, a wiadomo, że porównanie ma mniejszą wartość emocjonalną. Ale „trumienne dna” (synekdocha) rekompensują już w dużej mierze tę stratę, wobec czego fizyczna cisza i chłód zostają pogłębione o metafizyczny aspekt.

Translatorskie zmiany w następnych dwóch wersach są jeszcze istotniejsze. Ironiczna wymowa dwóch antytez została tu pominięta zupełnie. W oryginale „boł’noj i junyj” („chory i młody”) było pewną antycypacją rozdarcia, które ujawnia się w dalszej części wiersza. (Mamy dwie wersje: „bezsilny leżę” i „wśród nocy leżę”). Tłumacz zdaje się jednak rekompensować osłabiony w ten sposób nastrój przez wprowadzenie zestawienia leksemów „blask lunoj” (słowa bardzo rzadko używanego w języku polskim) oraz określeniem „tajemniczy lew”. Archaiczne „prostert” („rozpostarty”) zostało wymienione na „leżę u stóp”, które to wyrażenie ma bardzo podniosły i obrazowy charakter. Chociaż nastąpiła tu pewna wymiana wartości emocjonalnych, to jednak w sumie otrzymujemy ten sam obraz osamotnienia i obcości. Wprawdzie część „obrazów” oryginału zastąpiono pojęciami, ale są to pojęcia o dużym ładunku emocjonalnym. Taką rolę spełniają właśnie sformułowania *tajemniczy lew, jakby w śnie, ikonę widmową, noc bezechowa*, które oddają nieprzeniknioność. Druga strofa wydaje się najbardziej zbliżona do oryginału; mamy tu te same personifikacje: *giganty biją, Marek utopił*.

Ciekawa jest też transformacja ikonostasu. „Ikonostas” bowiem, właściwy architekturze świątyń wschodnich i przeniesiony na obraz bazyliki w Wenecji, lepiej charakteryzuje percepcję podmiotu lirycznego wiersza. Autor przekładu posunął się jeszcze dalej i „ikonostas” zastąpił „ikoną” *pars pro toto*, co sprzyja unaocznieniu obrazu. Wprawdzie w brzmieniu przekład odbiega od oryginału, ale nastrój tajemniczości i niezwykłości pojawiający się w pierwszej strofie wzmacnia się o wzbogaconą personifikację (giganty biją jakby w śnie) i epitet poetycki (ikona widmowa). Czytelnik otrzymuje więc ten sam obraz w linii wertykalnej, obramowany „laguną” i „księżycową mgłą”.

Najistotniejszą zmianą w strofie trzeciej jest rozbudowanie obrazu wyznaczonego w oryginale słowami „tajas prochodit”. Tłumacz wprowadził tu „dodatkowy” stan lęku, opisując czynność podmiotu lirycznego jako „spozieranie w krąg”. Warto podkreślić, że słowa oryginału ewokują te czynności dodatkowo wyakcentowane przez tłumacza. Obraz cienia i światła księżyca, wyrażony frazą „czut’ ozarennaja lunoj”, w przekładzie został ujęty zrostem „wpół-widome” (czyli: dające się widzieć częściowo, w połowie), a tak właśnie widzimy Salome zarówno w oryginale, jak i w przekładzie – przy czym warto zauważyć, również księżyc w obu wariantach tekstu wzmiankowany jest dwukrotnie (w oryginale w strofie drugiej i trzeciej, w przekładzie zaś w pierwszej i trzeciej). Pewnej modyfikacji uległ natomiast obraz samej Salome, choć obrazowy „splot rąk” całkowicie współgra z oryginalną charakterystyką tancerki. Zakrwawiona głowa z tęsknotą spogląda w mrok.

Czwarta strofa jest niemal bezbłędnym „podrobieniem unikatów”, jakim jest oryginał. „Noc bezdechowa” doskonale mieści w sobie uśpione „dwarcy, kanały, ljudi” i słowotwórczo przypomina wyraz „bezmołwnyje” z pierwszej strofy tekstu rosyjskiego. Tłumacz zachował też bez modyfikacji istotny motyw chwiejnego kroku tancerki. Określenie „upiorna moja głowa” zastępuje czerń naczynia z oryginału, unaocznia przy tym ironiczny dystans podmiotu do „swojej głowy”, co jest doskonałym podłożem do wyładowania się dramatycznego odczucia rozdarcia i obcości.

Jak wyraźnie dowodzi analiza komparatystyczna polskiej wersji i rosyjskiego oryginału, Wierzyński niebezpiepodstawnie, nawet po kilkudziesięciu latach od ukończenia przekładu, dumny był z wierności swego tłumaczenia liryku Błoka.

Bibliografia

- Błok A., *Poezje*, Warszawa 1967.
Błok A., *Soczinienia*, t. 1–2, Moskwa 1955.
Ingarden R., *O dziele literackim*, Warszawa 1960.
Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937.
Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947.
Pollak S. (red.), *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław 1975.
Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991.

⁶ Por. R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960 oraz tegoż *O tłumaczeniach*, w: *O sztuce tłumaczenia*, red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 127–190.

doi: 10.15584/tik.2020.7

Data nadesłania artykułu: 30.09.2019

Data recenzji: 24.11.2019, 27.12.2019

Comparative Hints Included: Contextual Links in English and Polish Poetry Translations by Jerzy Pietrkiewicz

Arkadiusz Luboń
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0002-9539-7973

Abstract: The article discusses the relation between comparative studies of Jerzy Pietrkiewicz and his translations of Polish and English poetry. As the provided analyses indicate, the translator introduces a variety of subtle modifications into the target versions. These modifications result in establishing several types of intertextual links between the two poetic traditions Pietrkiewicz simultaneously discusses in his academic essays.

Wskazówki komparatystyczne w zestawie: kontekstowe odsyłacze w angielskich i polskich przekładach poetyckich Jerzego Pietrkiewicza

Abstrakt: Artykuł omawia zależności między studiami komparatystycznymi i pracą akademicką na emigracji a praktyką translatorską Jerzego Pietrkiewicza (1916–2007) – polskiego poety, powieściopisarza, literaturoznawcy i profesora Uniwersytetu Londyńskiego. Jego tłumaczenia poezji z anglosaskiego kanonu na język polski (*i vice versa*) – które na długo przed publikacją na łamach kilku antologii powstały w ramach prowadzonych badań naukowych i na potrzeby zajęć akademickich ze studentami – nierzadko podają w przypisach lub zawierają wplecione w tekst przekładu elementy (słowa kluczowe, charakterystyczne archaizmy, rozpoznawalne frazy i konstrukcje syntaktyczne) zapożyczone z tradycji literackiej języka docelowego. Wykorzystane jako w dużej mierze wierne ekwiwalenty dla oryginałów, elementy te nawiązują do znanych utworów i, stanowiąc rodzaj międzytekstowych odsyłaczy, dostarczają czytelnikom przekładów wskazówek komparatystycznych przydatnych w interpretacji i ewaluacji wierszy w kontekście innych utworów powstałych w tej samej epoce literackiej lub nurcie artystycznym, lecz w innym kraju.

Key words: Jerzy Pietrkiewicz, literary translation, equivalence, intertexts, domestication

Słowa kluczowe: Jerzy Pietrkiewicz, przekład literacki, ekwiwalencja, intertekst, domestykacja

In the light of comparative studies dedicated to the strategies adopted by other translators sharing his academic competence, Jerzy Pietrkiewicz

developed a unique formula of domestication resulting in the production of target texts imposing particular modes of interpretation on their readers. Although in terms proposed by Gideon Toury, Pietrkiewicz should certainly be classified as a translator occupying the “dated” position¹ (along the “dated” – “mainstream” – “avant-garde” axis), his views on the status of literary canon affect applied translation techniques in a rather unconventional way and have a direct impact on the reception of his translations. This article discusses Pietrkiewicz’s theory and practice of poetic interlingual transfer² through the analysis of his methods of annotating published translations and implementing the intertexts (paraphrases, loan words, quotations) from other canonical works of Polish literature into the produced versions of English verses – the process of designing the translations that inevitably, as Lawrence Venuti points out, “perform a work of domestication. Those that work best, the most powerful in recreating cultural values and the most responsible in accounting for that power, usually engage readers in domestic terms that have been defamiliarized to some extent, made fascinating by a revisionary encounter with a foreign text”.³

* * *

Jerzy Pietrkiewicz (in Great Britain also known as Peterkiewicz) was both a novelist and academic teacher specializing in literary studies but among Polish readers his name was for a long time associated mostly with poetic works and translations. Born in 1916 in northern Poland he debuted as a poet in 1935, quickly earning a reputation as a talented author interested in existentialism, religion and peasant folklore but at the same time a writer controversial because of his inclination to publish articles and poems in magazines with a nationalistic agenda. Shortly after the outbreak of the Second World War, he emigrated to the United Kingdom. As mentioned in his autobiography:⁴ “I tasted tea with milk for the first time in Plymouth on 22 June 1940”. He graduated in English philology from the Scottish University of St Andrews and obtained his doctorate in 1947 from King’s College London, where three years later he began a career

¹ “Most notably, young people who are in the early phases of their initiation as translators often behave in an extremely epigonic way: they tend to perform according to dated, but still existing norms, the more so if they receive reinforcement from agents holding to dated norms, be they language teachers, editors, or even teachers of translation” (G. Toury, *The Nature and Role of Norms in Translation* [in:] Venuti, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*, London-New York 2004, p. 205).

² Cf. R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation* [in:] Venuti, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*, London-New York 2004, p. 114.

³ L. Venuti, *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London-New York 1998, p. 5.

⁴ J. Pietrkiewicz, *Na szali losu*, transl. A. Skarbińska-Zielińska, Warszawa 2016, p. 149.

as an academic teacher, going on to become the head of Department of Slavic Languages and Literatures. In the United Kingdom, he published ten volumes of poetry in Polish and 8 novels written originally in English, but only a few of these books were translated into his native tongue and achieved wider recognition in Poland before his death in 2007. His translations, on the other hand, were much more successful, even before 1979, when he became acknowledged as the only translator authorized by the Vatican to render poetry by Pope John Paul II into English.⁵

Pietrkiewicz's translations of texts from the canon of Anglophone poetry into Polish language and *vice versa* were produced simultaneously with his comparative literature treatises. Both his doctoral dissertation and the majority of his articles published in academic journals – some of which were collected later in volumes such as *Polish Literature from the European Perspective: Studies and Treaties* and *The Other Side of Silence* – discuss similarities and differences between Polish and Anglo-Saxon poetry. Thus, translations supporting proposed hypotheses are a crucial element of argumentation in his studies. Moreover, these translations also served as exemplary material for interpretation exercises with students at his lectures and classes. After publishing in 1956 the volume *Polish Prose and Verse* – a concise selection of Polish poems prefaced as a book “of practical use to the student of the Polish language”⁶ – Pietrkiewicz edited in cooperation with Burns Singer a broader collection of translated Polish classics entitled *Five Centuries of Polish Poetry* (1960). In the meantime, in 1958, he published in Poland the volume *Antologia liryki angielskiej 1300–1950* (*Anthology of English Poetry 1300–1950*) stating in its foreword: “I finished this anthology more than ten years ago. It was a part of my doctoral thesis (...). The translations, to a certain extent, illustrated the method I used, since a translator's work always starts with the critical reception of a text, which is analysis, and ends with a collation of language equivalents in its final version, which is synthesis”.⁷ The bilingual anthology contains one hundred and twenty-three poems. They are quite well-known to Polish readers interested in English literature not only due to the fact that the book has been released two more times in extended editions (in 1987 and 1997), but also because Pietrkiewicz's translations have been reprinted in several anthologies by other editors –

⁵ See: K. Wojtyła, *Easter vigil and other poems*, transl. J. Pietrkiewicz, New York 1979; K. Wojtyła, *Collected poems*, transl. J. Peterkiewicz, New York 1982; K. Wojtyła, *Roman Triptych. Meditations*, transl. J. Pietrkiewicz, Kraków 2003; K. Wojtyła, *Poezje. Poems*, transl. J. Peterkiewicz, Kraków 2005.

⁶ J. Pietrkiewicz, *Polish Prose and Verse*, London 1956, p. vi.

⁷ Org. „ukończyłem tę antologię przeszło dziesięć lat temu. Stanowiła ona część pracy doktorskiej (...). Przekłady poniekąd ilustrowały metodę, gdyż praca tłumacza zaczyna się od krytycznego odczytania tekstu, a więc od analizy, a kończy na zestawieniu odpowiedników językowych w ostatecznej wersji, a więc na syntezie” (J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, Warszawa 1997, p. 7). Quote transl. by A. Luboń.

for instance, the three comprehensive and popular volumes of *Poeci języka angielskiego*⁸ (*Poets of the English Language*) which, since the date of publication at the turn of the 1960s and 1970s, has been until very recent times one of the pivotal items on reading lists for students of philology at Polish universities.

The quality of Pietrkiewicz's translations has been generally appreciated by reviewers and resulted from both his expertise in literary studies and poetical skills or, as Florian Śmieja puts it, from the "meticulousness and knowledge of the professional combined with the brilliance and passion of the enthusiast"⁹. Pietrkiewicz inspired other representatives of the Polish diaspora in London to undertake translational practice (for example Bolesław Taborski, Florian Śmieja, Jerzy Sito, Jan Darowski, Zygmunt Ławrynowicz, Bogdan Czaykowski), but he also had an impact on native British writers who either attended his classes as students or were influenced by his writings (for instance Rosemary Hunt, Donald Pirie, Nina Taylor, David Welsh, Michael Atkins¹⁰). A short biographical note included in *The History of Polish Literature* by Czesław Miłosz summarizes Pietrkiewicz's accomplishments as follows: "after his arrival in England during the war, his poetry acquired greater intellectual complexity, which resulted in estrangement from the public. He obtained a doctorate from the University of London, where he has been teaching Polish literature. He also wrote successful novels in English. He has exerted an influence upon the young generation of émigrés as a teacher, scholar, and translator of poetry from English into Polish and from Polish into English".¹¹

Perception of literature, simultaneously from the perspectives of academic teacher, comparatist and translator, undoubtedly affected Pietrkiewicz's translation theory, artistic ideas and, as a result, the content of target texts he produced and the structure of anthologies he published. Since Pietrkiewicz defines the process of interlinguistic transfer as "overlaying one context with another"¹², the core element of any literary work consists in his opinion of discursive links to the culture that it functions within. A poem is regarded as a test sample of language used at the time it was written and inevitably comprises a set of references to other texts it coexisted with. Therefore, in order to render this poem successfully in another language, its translator should inscribe in the target version parallel references to the literature and culture of the target language. According to Pietrkiewicz, even

⁸ *Poeci języka angielskiego* edited by H. Krzeczkowski, J. Sito, J. Żuławski, Warszawa, vol. 1: 1969, vol. 2: 1971, vol. 3: 1974.

⁹ F. Śmieja, *Akademik czy amator?*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 2/1959, p. 12. Transl. by A. Luboń.

¹⁰ M. Supruniuk, *Jerzy Pietrkiewicz w polskim Londynie, czyli o konieczności posiadania adresu* [in:] Czarnecka, B., Kryszak, J. (eds.) *Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji*, Toruń 2000, p. 233.

¹¹ C. Miłosz, *The History of Polish Literature*, Berkeley 1983, p. 528.

¹² Org. „nałożenie kontekstu na kontekst” (J. Pietrkiewicz, *Przekładaniec uwag*, „Pamiętnik Literacki” 7/1983, p. 58). Quote transl. by A. Luboń.

“a modern text has a background of tradition. A translator oblivious of this tradition is only able to deal with superficial meanings”.¹³ Thus, “the most important task of every translator is to detect in the original first, and then to articulate in the target text, its echoes, allusions and dissemblances” or, in other words, “to transfer between languages not only lexical items, but also their resonance (...). Verbatim equivalence is fallible and often discredits the translator who ignores the broader literary context of a poem”.¹⁴ This theoretical idea has been applied by Pietrkiewicz, on the one hand, through translator’s notes and commentaries providing their readers with hints and suggestions how to evaluate the poem in its relation to other famous literary works. On the other hand, it was also applied through grafting into target texts particular loanwords, borrowed phrases and syntactic constructions or even short quotations.

The first solution is typical for the anthology *Five Centuries of Polish Poetry*. In this book, the definitive English versions of Polish texts were delivered by co-translators: Burns Singer¹⁵ and, in the latest edition, also Jon Stallworthy. As Pietrkiewicz himself admits in the foreword, he was “entirely responsible for the selection”, while “Burns Singer produced the final versions of the poems”.¹⁶ Nonetheless, comparative instructions and reading contexts for works developed in this manner are included in the

¹³ Org. „za tekstem nowoczesnym stoi tradycja. Jeśli tłumacz tej tradycji nie uwzględni, będzie się obracał po nawierzchni znaczeń” (J. Pietrkiewicz, *Między dwoma lustrami*, interview by M. Glińska, „Nowe Książki” 7–9/1988, p. 69). Quote transl. by A. Luboń.

¹⁴ „Istota zadania to wyczuć, a potem wyrazić w przekładzie echa, aluzje i przemilczenia” między utworem a tradycją literacką: „przenieść, czyli przełożyć nie tylko same oznaczniki, ale ich rezonans z jednego na drugi język. (...) Dosłowność odpowiedników zawodzi, a często ośmiesza, jeśli tłumacz ignoruje kontekst utworu w literaturze” (J. Pietrkiewicz, *Przekładaniec uwag*, „Pamiętnik Literacki” 7/1983, p. 58). Quote transl. by A. Luboń.

¹⁵ As Singer puts it, “since I myself have no knowledge of the Polish tongue I had to rely entirely on the literal versions given me by Dr. Peterkiewicz. These versions would be given me at fortnightly intervals, accompanied by notes on the characteristics of the verse. (...) I would retire with them to emerge a fortnight later with draft translations. Dr. Peterkiewicz would then suggest minor alterations in order to eliminate my misinterpretations of his text and so the present versions were hammered out in an atmosphere of complete cooperation, with consultations at every phase of the process” (*Translator’s Preface* in: J. Pietrkiewicz, B. Singer, *Five Centuries of Polish Poetry*, transl. J. Pietrkiewicz, B. Singer, J. Stallworthy, London 1970, p. xxvii–xxviii).

¹⁶ *Editor’s Note* in: J. Pietrkiewicz, B. Singer, *Five Centuries of Polish Poetry*, transl. J. Pietrkiewicz, B. Singer, J. Stallworthy, London 1970, p. xxv–xxvi. As Pietrkiewicz also mentions, “we have preferred to be old-fashioned and struggle with complex patterns of form in order to recapture also that part of the original text which had been shaped by poetic diction. For this the technical versatility of Burns Singer was invaluable, offering a range of stylistic equivalents, from mediaeval lyric and baroque conceits to symbolist imagery and peasant couplets. For nearly two years we prepared the anthology, meeting once a fortnight to discuss and collate the different versions. We share many critical views and our attitude to poetry is basically the same: this, of course, facilitated the initial efforts, and often enough the collaboration looked like a series of tests, confirming our literary beliefs. During those two memorable years many glasses of wine were emptied to fortify

extensive annotations. For instance, the translation of *Na muszki pieśń* (*On Little Flies: A Song*) by baroque poet Andrzej Morsztyn is followed by the information “for analogous effect produced by a startling concept, cf. Donne’s *The Flea*”. Pietrkiewicz discusses the English version of the anonymous medieval planctus *Żale Matki Boskiej pod krzyżem* (*Lament of Our Lady under the Cross*) as “the text (...) comparable in importance to *Quia amore langueo* in Middle English”. The sixth part of *Transakcja wojny chocimskiej* (*The Turkish Army*) by Wacław Potocki is considered by the translator an outstanding work due to its “strange musical effect, not unlike that of Milton in *Paradise Lost* book I”. In order to appreciate the literary novelties in the concluding lines of *Tren X* (*Lament X*) by Renaissance poet Jan Kochanowski, the text ought to be, according to Pietrkiewicz, “compared with Shakespeare’s remarks on the nature of ghosts in *Julius Caesar* (IV, 3), or in *Hamlet* (I, 4)” while the anthologist recommends reading the satirical epigram *Za pijanicami* (*In Defence of Drunkards*) by Kochanowski in reference to “the longer English version by Abraham Cowley, *Drinking*”.¹⁷

The second solution is much more typical for *Antologia liryki angielskiej*, translated and edited by Pietrkiewicz individually. In this volume, his annotations are concise and provide only standard bibliographical information or dictionary entries for the archaic lexical items used in several English texts. Pietrkiewicz discusses the absence of comparative remarks and reading suggestions as justified by the publication for a broader Polish audience unfamiliar with the concepts of his academic works: “in this standalone anthology the poems should be given priority. Introductory commentaries, explications or digressions (...) would be inappropriate here”.¹⁸ However, paraphrases, cryptocitations or exact quotations inscribed in the translated verses play a similar role. They also create a network of intertextual references that unveil the translator’s opinion on the transferred poem, its role, rank and status in the history of literature.

In the most obvious cases, Pietrkiewicz applies lexical borrowings in forms or syntactic structures characteristic for Polish literature. One of the examples can be found in the short excerpt from a play (act 4, scene 2) written at the beginning of the 17th century by Thomas Dekker, Henry Chettley and William Haughton:

Golden slumbers kiss your eyes,
Smiles awake you when you rise.
Sleep, pretty wantons, do not cry,
And I will sing a lullaby:
Rock them, rock them, lullaby.

our resolution and to appease the demons of both languages. I hope the wine sacrifice was not in vain” (p. xxvi).

¹⁷ J. Pietrkiewicz, B. Singer, *Five Centuries...*, pp. 118, 116, 121, 117.

¹⁸ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, p. 7. Quote transl. by A. Luboń.

Care is heavy, therefore sleep you,
You are care, and care must keep you,
Sleep, pretty wantons, do not cry,
And I will sing a lullaby:
Rock them, rock them, lullaby.

These two stanzas remain widely known even nowadays as simply *Golden Slumbers* or *The Cradle Song* thanks to popular musical adaptations by Paul McCartney. Its Polish version has been rendered by Pietrkiewicz as *Pieśń (The Song)*:¹⁹

Sen złoty wam całuje oczy,
Uśmiechem budzi dzień ochoczy,
Nie płaczcie, pieścidełko moje,
Wnet kołysanką płacz ukoję:
Lulajże, lulaj, płacz ukoję.

Iż troski ciężkie, sen niech chroni,
Troskliwa troska was obroni.
Nie płaczcie, pieścidełko moje,
Wnet kołysanką płacz ukoję:
Lulajże, lulaj, płacz ukoję.

The replacement of both the noun “wanton” (in old-fashioned English a synonym of “undisciplined” or “spoiled child”) with the diminutive expression „moje pieścidełko” (i.e. “my little cuddy one”), and the repeated verb “to rock” with two different forms of the lexical item „lulać” (i.e. “to cradle” / “to swing”) in particular order („lulajże, lulaj”) is more than enough for a Polish reader to identify the text that influenced the translator’s choice of equivalents. The lyrical subject of one of the most famous Polish Christmas carols – also written in the 17th century – attempts to calm a crying child with the same words repeated in the chorus parts:²⁰

Lulajże, Jezuniu, moja perelko,
lulaj, ulubione me pieścidełko.
Lulajże, Jezuniu, lulajże, lulaj!
A Ty Go, Matulu, w płaczu utulaj.

Zamknijże znużone płaczem powieczki,
utulże zemdlone łkaniem wardzeczki.
Lulajże, Jezuniu, lulajże, lulaj!
A Ty Go, Matulu, w płaczu utulaj. (...)

However, much more interesting intertexts are inscribed in those of Pietrkiewicz translations that are further discussed in his articles as cases supporting the proposed theses. One of the vivid examples can be found in the Polish variant of a poem by George Byron:

¹⁹ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, p. 62–63.

²⁰ M. Mioduszewski (ed.) *Pastorałki i kolędy*, Kraków 1843, p. 92–93.

<i>On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year</i>	<i>W dniu, w którym kończę 36 lat</i>
'Tis time the heart should be unmoved, Since others it hath ceased to move: Yet, though I cannot be beloved, Still let me love!	Czas sercu zamilknąć, niech już nie szlocha, Bo innych wzruszyć nie umie wcale. Choć wiem, że nikt mnie już nie pokocha, Chcę kochać stale.
My days are in the yellow leaf; The flowers and fruits of love are gone; The worm, the canker, and the grief Are mine alone!	Żółty liść kryje dni moje oto, Miłości kwiecie gdzieś się rozwiało, Robak mnie toczy. Poza zgryzotą Nic nie zostało.
The fire that on my bosom preys Is lone as some volcanic isle; No torch is kindled at its blaze – A funeral pile!	Plomień, co wewnątrz mych piersi trawi, Sam jest jak wyspa zżarta wulkanem, On nie roznieci żadnych już żagwi, Bo jest kurhanem.
The hope, the fear, the jealous care, The exalted portion of the pain And power of love, I cannot share, But wear the chain.	Nie dla mnie trwoga ni żar zazdrości. Ani nadzieja, ni bólu rany, Nie dla mnie słodkie noce miłości, Jeno kajdany.
But 'tis not <i>thus</i> – and 'tis not <i>here</i> – Such thoughts should shake my soul nor now, Where glory decks the hero's bier, Or binds his brow.	Czemu myśl taka duszę mi zżera Tu właśnie? Skąd jej głos potępińczy? Sława przy marach. Skroń bohatera Wawrznem wieńczy.
The sword, the banner, and the field, Glory and Greece, around me see! The Spartan, borne upon his shield, Was not more free.	Przy mnie miecz, sztandar. Patrz, kraj otwarty – Grecja! Tu sława kulami warczy. Większej wolności nie znał syn Sparty Niesion na tarczy.
Awake! (not Greece – she is <i>awake</i> !) Awake, my spirit! Think through <i>whom</i> Thy life-blood tracks its parent lake, And then strike home!	Zbudź się! (nie Grecjo! Tyś się zbudziła), Zbudź się, mój duchu; wiedz, dzięki komu Krew życia twego źródła odkryła – I wróć do domu.
Tread those reviving passions down, Unworthy manhood! – unto thee Indifferent should the smile or frown Of beauty be.	Okiełznaj wreszcie namiętność młodą, O wieku męski, wieku namiętny. Niech cię uśmiechy piękna nie zwiódą, Bądź obojętny!
If thou regret'st thy youth, <i>why live</i> ? The land of honourable death Is here: – up to the field, and give Away thy breath!	Lecz skoro żal ci młodości, czemu Żyć? Ten kraj z śmierci czerpał natchnienie. W bój więc! I oddaj krajowi temu Ostatnie tchnienie.
Seek out – less often sought than found – A soldier's grave, for thee the best; Then look around, and choose thy ground, And take thy rest.	Poszukaj grobu. Znaleźć śmierć w grobie Łatwiej niż szukać. Żołnierskie łóż Ziemia da tobie – wybierz je sobie, A sen cię zmoże.

One of the most important poets of the Romantic Era in Poland, Adam Mickiewicz (1798–1855), was familiar with the works of Lord Byron (ten

years his senior) and undoubtedly wrote some of his own verses under the strong influence²¹ of the famous English poet. Yet, in Pietrkiewicz's anthology, it seems as if Byron was influenced by Polish Romanticism, since numerous expressions or descriptions characteristic of the style of Romantic authors such as Mickiewicz – or, to a lesser extent, Antoni Młczyński and Juliusz Słowacki – were introduced into the translation of *On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year*. Most of them are largely faithful equivalents of English originals. For instance, the phrase „myśl taka duszę mi zżera” conveys the same meaning as “such thoughts should shake my soul” – the only difference being the verb “to shake” replaced with the Polish word „zżerać” (i.e. “to devour”), commonly used by Romantic poets to describe their ethical and spiritual dilemmas as quandaries “devouring their souls”. Some of the equivalents used in the translation bear a strong resemblance to the particularly characteristic works of Polish Romanticism. For example, the sentences “the flowers and fruits of love are gone; / the worm, the canker, and the grief / are mine alone” are shorter in the target text lacking any lexical items for the words “fruits” and “canker”.²² Its abridged and further modified Polish form, „miłości kwiecie gdzieś się rozwiało, / robak mnie toczy” (i.e. “the flowers of love are scattered by wind / A worm dwells within me”) is similar to the descriptions of passing life and unavoidable death that can be found in the third part of the play *Dziady* by Mickiewicz („pochowany, zgnilem, / i toczą mię robaki” – i.e. “buried I decay / and worms dwell within me”) or in the verse novel *Maria* by Młczyński („bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie / robak się lęgnie i w bujnym kwiecie” – i.e. “Death destroys everything in this world / a worm dwells in lush flowers”).²³ In order to establish additional links between both Romantic traditions Pietrkiewicz also modifies the references to background cultural details present in Byron's poem. For instance, “funeral pile” mentioned in the third stanza is replaced with the noun „kurhan” (i.e. “burial mound” or “barrow”). Although both lexical items denote a place or structure used for inhumation, only the latter is commonly associated by Polish readers with the landscape characteristic for the Polish-Lithuanian borderlands, depicted in *Stepy Akermanskie* („już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu” – i.e. “it's getting dark, neither road nor barrow can be seen”)²⁴ or *Kurhanek Maryli* by Mickiewicz. Such similarities between Byron's work and Mickiewicz's writings are emphasized by the translator through other semantic shifts, but the most important one is introduced in the eighth stanza. Pietrkiewicz renders the concept

²¹ Cf. S. Windakiewicz, *Mickiewicz i Byron*, „Pamiętnik Literacki” 31/1934, p. 128–129.

²² In an earlier Polish translation by Jan Kasprzowicz this passage includes equivalents for all the lexical items used in the original: „owoce/ i kwiat miłości szczyły marnie! / robactwo, rak i cierpień moce/ to mnie ogarnie!” (cf. H. Krzeczkowski, J. Sito, J. Żuławski (eds.) *Poezi języka angielskiego*, vol. 2, Warszawa 1971, p. 287–288).

²³ A. Młczyński, *Maria. Powieść ukraińska*, Białystok 2002, p. 157; A. Mickiewicz, *Dzieła*, vol. 3: *Dramaty*, Warszawa 1995, p. 195–196. Quote transl. A. Luboń.

²⁴ A. Mickiewicz, *Dzieła*, vol. 1: *Wiersze*, Warszawa 1993, p. 235. Quote transl. A. Luboń.

of “unworthy manhood”²⁵ in a double apostrophe „o wieku męski, wieku namiętny” – an apparent reference to the line „mój wiek męski, wiek klęski” (i.e. “my age of manhood, the age of failure”) from Mickiewicz’s short poem *Polali się lzy me czyste, rzęsiście*:²⁶

Polali się lzy me czyste, rzęsiście
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,
Na moją młodość górną i durną,
Na mój wiek męski, wiek klęski:
Polali się lzy me czyste, rzęsiście...

Readers still unconvinced of the ideological, artistic and biographical affinities between the two Romantic poets can find this issue discussed *expressis verbis* in Pietrkiewicz’s essay *The Mature Activists* (from the book *The Other Side of Silence*, 1970). The poems by Mickiewicz and Byron, quoted and analysed, lead the comparatist to a conclusion: “Adam Mickiewicz’s decision to become a man of action resembled that of Byron. Its outcome, too, was similarly unexpected”.²⁷

The set of Pietrkiewicz’s translations provide also numerous examples of intertexts linking poems from different ages and literary periods; the intertexts that serve as evidence of the universality of topics and rhetorical figures. For example, discussing motifs of sleep and death Pietrkiewicz compares *Lament XIX* written by Jan Kochanowski in 1580 and *Ode to a Nightingale* by John Keats (first published in 1819). Parallels between the two texts (to some extent explained by the influence of works by Giovanni Boccaccio) are even more apparent when the final two lines – and especially the last phrase – of Kochanowski’s *Lament*

(...) Tego się, synu, trzymaj, a ludzkie przygody
Ludzkie noś; jeden jest Pan smutku i nagrody».
Tu zniknęła. Jam się też ocknął. Aczciem prawie
Niepewien, jeśli przez sen słuchał czy na jawie.

inspire the rhyming pattern and lexical equivalents used in the translation of the ode:²⁸

²⁵ In Kasprzowicz’s version: „żądze niemęskie” – i.e. “unmanly desires” (cf. H. Krzeczowski, J. Sito, J. Żuławski (eds.) *Poeci języka angielskiego*, vol. 2, Warszawa 1971, p. 287–288).

²⁶ A. Mickiewicz, *Dziela*, vol. 1., p. 413.

²⁷ J. Pietrkiewicz, *The Other Side of Silence. The Poet at the Limits of Language*, Oxford 1970, s. 35.

²⁸ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej...*, p. 172–173. Cf. J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej: studia i rozprawy*, transl. A. Olszewska-Marcinkiewicz, I. Sieradzki, Warszawa 1986, p. 61; J. Kochanowski, *Dziela polskie*, vol. 2, Warszawa 1967, p. 84. Other Polish version of *Ode to a Nightingale* by Bogdan Czaykowski ends with the lines: „na stoki wzgórze; już zapadł jak w grób / W odległym gaju: / Byłaż to jawa, czy rozwiany sen? / Muzyka pierzchła: budzę się czy-m w śnie?” (J. Keats, *Oda do słowika*, transl. B. Czaykowski, „Faza” 2/2004, p. 37), while the translation by Zygmunt Kubiak is as follows: „za wzgórze pobiegła, i tam już zapadła/ głęboko między drzewa./ Już nie ma pieśni. Czymże było to widzenie?/ Co wokół mnie jest teraz? Jawa? Snu widziadła?” (cf. Z. Kubiak, *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, Warszawa 2002, p. 371).

Up the hill-side; and now 'tis buried deep
In the next valley-glades:
Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music: – Do I wake or sleep?

Już na stok wzgórza pnie się – oto ucił prawie
I echo go grzebie w dolinie.
Czy to wizja się śniła, czy sen wstał ze wzroku?
Zamilkła muzyka. We śnie jestem czy na jawie?

Many of the translational shifts introduced by Pietrkiewicz in target versions are paraphrases or quotes that provide explications or reading guidelines. They resemble a teacher's hints given to his adept, practising the art of interpretation, as they suggest conclusions worth drawing from the analysis of a poem in the broader context of other literary works. The first representative example can be found in the translation of the anonymous medieval hymn *Of on that is so fayr and bright*:

Of on that is so fayr and bright

Of on that is so fayr and bright
velud maris stella,
Brighter than the day-is light,
parens et puella,
Ic crie to the, thou se to me,
Leuedy, preye thi sone for me,
tam pia,
That ic mote come to the
maria.

Of kare conseil thou ert best,
felix fecundata;
Of alle wery thou ert rest,
mater honorata.
Bi-sek him wit milde mod
That for ous alle sad is blod
in cruce,
That we moten komen til him
in luce.

Al this world was for-lore
eua peccatrice,
Tyl our lord was y-bore
de te genitrice.
With *aue* it went a-way,
Thuster nyth and comet the day
salutis;
The welle springet hut of the
virtutis.

Leuedi, flour of alle thing,
rose sine spina,
Thu bere ihesu, heuene-king,
gratia divina.
Of alle thu berst the pris,
Leuedi, quene of parays
electa,

Której uroda wielmi krasna

Której uroda wielmi krasna
velud maris stella,
Nad światłość dnia wždy barziej jasna,
parens et puella,
Słysz, Pani, wołam Cię w potrzebie,
Za mnie się módl do Syna w niebie,
tam pia,
Iżbym mógł zbożnie przyjść do Ciebie,
maria.

Pociechę jesteś na frasunek,
felix fecundata;
W znoju wždy ulży twój ratunek,
mater honorata.
Proś słodko, iżby syn jedyny
Krwią wszystkie nasze obmył winy
in cruce,
Iżbyśmy mogli przyjść do Niego
in luce.

Bo cały świat ten w nędzy brodził
eua peccatrice,
Nim Pan nasz Zbawca się narodził
de te genitrice.
Z *ave* porzucił ziemskie kraje,
Noc ciemna blednie, dzień już wstaje
salutis;
I źródło jasne tryska z głębi
virtutis.

Wszystkiegoś kwiatkiem, Pani czysta,
rose sine spina,
Zrodziłaś Króla Niebios, Krysta,
gratia divina.
Największa Cię nagroda spotka,
Królów Raju, Pani słodka
electa,

Mayde milde Moder es
effecta.

Wel he wot he is thi sone
uentre quem portasti;
He wyl nout werne the thi bone
paruun quem lactasti.
So hende and so god he his,
He hauet brout ous to blis
superni;
That hauet hi-dut the foule put
inferni.
Explicit cantus iste.

Oto Dziewica matka
effecta.

On wie, że zrodził był się z Ciebie,
uentre quem portasti;
Twych modłów nie odrzuci w niebie
paruun quem lactasti.
Taki On dobry i wspaniały,
Iż zabrał nas do swojej chwały
superni;
I zawarł brudny parów paskudny
inferni.
Explicit cantus iste.

Inspirations drawn by Pietrkiewicz from Polish medieval literature are easily detectable in at least several passages of the target version. For example, instead of the original plea for benevolent look (“Ic crie to the, thou se to me”), the translator not only introduces the call to be heard, but also uses a characteristically archaic form of the verb „słuchać” (“to listen” / “to hear”) – „słysz” („słysz, Pani, wołam Cię w potrzebie / Za mnie się módl” – i.e. “Lady, listen to me calling you in need / pray for me”). Such an apostrophe to the Mother of God resembles a parallel expression used in the oldest Polish hymn *Bogurodzica*, written between the 10th and 13th centuries, where the call to Mary is „słysz modlitwę, jaż nosimy”²⁹ (i.e. “listen to the prayer we say”). Similarly, the phrase “that ic mote come to the” in a literal translation would lack two syllables required to maintain the constant rhythm of the poem. Therefore Pietrkiewicz introduces an additional lexical item – the archaic adjective „zbożnie” (i.e. “piously” or “free of vice”) also found in the lines from the Polish medieval text: „na świecie zbożny pobyt, / po żywocie rajski przebyt” (i.e. “life on earth free of vice / after life: paradise”).³⁰ It is worth mentioning that these references are easy for Polish readers to notice since the two first stanzas of *Bogurodzica* are traditionally discussed during classes at schools and have been a fixed item on almost all obligatory reading lists recommended for public education in Poland. Readers familiar also with the rest of the poem shall find even more intertexts of this type. For instance, the target version of the sentence “thu bere ihesu, heuene-king” not only replaces the name “Jesus” with an equivalent of the word “Christ”, but also introduces it in an old-fashioned form „Kryst” (instead of „Chrystus”). As a result, the sequence „zrodziłaś Króla Niebios, Krysta” resembles the passages from *Bogurodzica* in which „Jezu Kryst” is described as „krol niebieski” (i.e. “the king of heavens”).³¹

²⁹ Cf. J. Woronczak (ed.) *Bogurodzica*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, p. 98–99.

³⁰ Cf. English version of *Bogurodzica* by J. Zawadzki (*Selected Masterpieces of Polish Poetry*, Charleston 2007, p. 11).

³¹ J. Woronczak (ed.) *Bogurodzica...*, p. 99.

Pietrkiewicz perceives such borrowings and inspirations as translator's choices validated by the history of European culture. In one of his essays, he discusses the absence of epic models in the early ages of Polish literature: "the first texts written in Polish are lyrical and their religious topics are drawn from sources common in medieval Europe: hymns of the cross, Mary's laments and, later on, Christmas carols". As he points out, practical usage of this common tradition is not only "truly fascinating for any comparatist"³², but also justified by the fact that in the medieval "age of travelling bachelors there were also many wandering stanzas. (...) Literary borrowings were crossing the boundaries between both genres and countries" and therefore formed a complex combination "in which originals are difficult to distinguish from the group of similar texts".³³

This claim is supported in Pietrkiewicz's anthology through interpretation hints skillfully grafted in translated texts. For example, taking into consideration the hymn *Of on that is so fayr and bright* one can notice that it is, in fact, a laudation and prayer to the Mother of God asked to intercede ("Leuedy, preye thi sone for me / that ic mote come to the"). Her espousal is perceived as effective because she is the beloved mother of the saviour and thus can use her influence to grant forgiveness of sins, salvation and resurrection to a penitent faithful: "wel he wot he is thi sone / he wyl nout werne the thi bone". Mary is described here as a bringer of life – the act of giving birth to the son of God provided her with the ability to help people in their struggle for an eternal afterlife. The obvious conclusion that her figure is the opposite of that of death can easily be drawn from the interpretation of both versions of the poem. Nonetheless, in the Polish translation this opposition is suggested in yet another way. The incipit title used by Pietrkiewicz, „której uroda wielmi krasna” (i.e. “the one of great beauty”), is a paraphrase of a passage³⁴ from one of the most important works of Polish medieval poetry, *Dialog Mistra Polikarpa ze Śmiercią* (*Master Polikarp's Dialog with Death*). In this dialogue, the avatar of death, personified as a woman, is depicted in exactly the opposite manner – as “the one of great ugliness” („przyrodzenia niewieściego, / obraza wielmi skaradego”).³⁵ Therefore, replacement of one word („skarada”) with its

³² J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej...*, pp. 33, 34. Transl. A. Luboń. Comparing Polish literature prior to the 19th century to literary works from other European countries Pietrkiewicz claims: “the trends and forms of Polish literature before 1800 were, in fact, akin to the same creative elements which developed the great literatures of Europe, the only striking difference being the absence of a continuous theatrical tradition” (*Polish Prose and Verse...*, p. xiv).

³³ J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej...*, p. 55–56. Quote transl. by A. Luboń.

³⁴ Additionally, this borrowing allows the translator to avoid the difficulties involved in rendering in Polish the polysemic adjectives “fayr” and “bright”.

³⁵ M. Adameczyk, B. Chrzastowska, J. Pokrzywniak, *Starożytność – oświecenie*, Warszawa 1999, p. 160.

antonym („krasna”) in the characteristic syntactic structure introduces clear literary reference and provides, as a result of even basic comparative analysis, an additional evidence for the identification of Mary presented in the translation of the English poem as a symbol of “anti-death”.

Another vivid example of lexical equivalents selected in order to direct readers’ interpretation can be found in a poem by Sir Philip Sidney. Although one of the most prominent figures of the Elizabethan age, Sidney is also famous for introducing themes and motifs that more than two hundred years later became of vital importance for Romantic poets. According to literary historians, “Sidney’s eternal songs could show »what great Eliza’s reign hath bred«. The legend continued into the Romantic period and beyond”, and in some of his most notable works “Sidney employs typically romantic subjects and motifs”.³⁶ Pietrkiewicz’s anthology can fully justify these opinions since it contains the first part of the lyrical series *Astrophel and Stella*:

Loving in trueth, and fayne my love in verse to show,
That the deere Shee, might take some pleasure of my paine:
Pleasure might cause her reade, reading might make her know,
Knowledge might pittie winne, and pittie grace obtaine,
I sought fit wordes to paint the blackest face of woe,
Studying inventions fine her wittes to entertaine,
Oft turning others’ leaves, to see if thence would flowe,
Some fresh and fruitful showre upon my sunne-burnt braine.
But wordes came halting forth, wanting invention’s stay;
Invention Natures childe, fledde Stepdames studies blowes;
And others feete still seem’d but straungers in my way,
Thus great with Childe to speake and helplesse in my throwes,
Byting my tounge and penne, beating my selfe for spite:
Foole, saide my Muse to mee, looke in thy heart and write.

Kochałem prawdziwie, wierszem chcąc śpiewać miłość ofiarną,
By w moich rymach mozolnych rozrywkę znalazła Miła,
By ją czytanie bawiło – z czytania dla wiedzy ziarno,
By wiedza w litość, a litość w łaskę się wreszcie zamieniła.
Więc wybierałem słowa, mej doli malując twarz czarną,
Pomysły kulem, by Luba nimi swój dowcip bawiła;
Cudze wertując karty, myślałem, że one odgarną
Chmury z parnego mózgu, że świeża wytryśnie zen siła.
Lecz słowa się zacięły, a pomysł nie powstał długo:
Pomysł, Natury dziecię, przed Pracy-Macochy razami
Uciekł; rytm cudzy zawadą był dla mnie, a nigdy sługą,
Tako brzemienny w mej mowie, bezradny płodu bólami
Gryzłem język i pióro, sam siebie bić gotów w rozterce,
Wtem Muza rzekła: „O głupcze, chcesz pisać, wpierw patrzaj w serce!”

The Polish translation successfully emphasizes Sidney’s artistic views that became essential for his literary successors. Apart from, of course,

³⁶ I. Ousby (ed.), *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge 1995, p. 868;
L. Sikorska, J. Fabiszak (eds.), *An Anthology of English Literature*, Poznań 1998, p. 404.

the glorification of true love, Sidney presents individual genius as more important than traditional patterns ("others feete still seem'de but straungers in my way" – „rytm cudzy zawadą był dla mnie"). He discusses novelty originating from natural talent as superior to skilful repetition of canonical clichés ("Invention Natures childe, fledde Stepdames studies blowes" – „Pomysł, Natury dziecię, przed Pracy-Macochy razami uciekł") and portrays the poet as a person deeply involved in a dramatic and painful act of creation ("byting my tounge and penne, beating my selfe for spite" – „gryzłem język i pióro, sam siebie bić gotów w rozterce"). The link between Sidney's ideas and Romantic philosophy is even more obvious for Polish readers since Pietrkiewicz transfers the motto in the poem's final line ("looke in thy heart and write") as „chcesz pisać, wpierw patrzaj w serce!" (i.e. "if you want to write, look into your heart first"). All the modifications introduced by the translator in this phrase – inverted order of verbs, removal of the pronoun ("thy"), use of the archaic form („patrzaj" instead of „patrz"), additional numeral („wpierw" – i.e. "first") and additional exclamation mark – make its last part an exact quotation from the punchline („miej serce i patrzaj w serce!") of the famous poem *Romantyczność* by Adam Mickiewicz, written in 1821 and known as the manifesto of the Polish romantic movement:³⁷

(...) „Dziewczyna czuje, – odpowiadam skromnie –
A gawiedź wierzy głęboko:
Czucie i wiara silniej mówi do mnie,
Niż mędrca szkiełko i oko.

Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu,
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce;
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
Miej serce i patrzaj w serce!"

It is worth noticing that no other Polish translator of the poem by Sir Philip Sidney came up with such a solution, regardless of whether the chosen rhyming pattern was the same as Pietrkiewicz's (the case of the version by Juliusz Żuławski: „a gdy tak gryzę pióro, wijąc się w rozterce, / »Głupcze! – powiada muza – pisz patrzac w swe serce!«"), or completely different (like in the translation by Stanisław Barańczak: „tak siedząc, pióro gryząc, nagle głos Muzy słyszę: / »Głupcze! Kto kocha, patrzy w serce własne – i pisze«").³⁸

* * *

Poetic schemes (rhyme patterns or motifs) and more or less paraphrased excerpts from Polish texts (well-known to the Polish audience) are used

³⁷ Cf. A. Mickiewicz, *Dzieła*, vol. 1., p. 57.

³⁸ *Poezi języka angielskiego...*, vol. 1, p. 211; S. Barańczak (ed.), *Od Chaucera do Larkina. Antologia*, transl. S. Barańczak, Kraków 1993, p. 45.

by Pietrkiewicz as largely faithful equivalents for English originals. As a result, the similarities between the English and Polish literary traditions revealed, exposed or simply created by the process of interlinguistic transfer provide not only the comparatist with credible examples for his interpretative and analytic essays, but also the readers of his translations with instructions as to how to understand and evaluate particular texts in relation to works of foreign literature. Just like a teacher's subtle hints or an editor's footnote information, the intertextual links implemented in the poems provide everyone who follows them with a lesson in poetics and literary history, as they allow them to distinguish "originality from the contexts of mutual influences". Thus, Jerzy Pietrkiewicz's unique strategy of domestication impacts the readerly reception of the chronology of canonical works of literature according to the clearly stated principle: "in the field of comparative studies disbelief in free will of the imagination is a mortal sin" since "in the mind of a true humanist there are no artificial boundaries and everything in it should interpenetrate".³⁹

References

- Adamczyk, Maria, Chrzastowska, Bożena, Pokrzywniak, Józef. *Starożytność – oświecenie*, Warszawa 1999.
- Barańczak, Stanisław. (ed.) *Od Chaucera do Larkina. Antologia*, transl. Stanisław Barańczak, Kraków 1993.
- Czarnecka, Barbara, Kryszak, Jerzy. (eds.) *Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji*, Toruń 2000.
- Jakobson, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation* [in:] Venuti, Lawrence. (ed.) *The Translation Studies Reader*, London-New York 2004.
- Keats, John. *Oda do słowika*, transl. Bogdan Czaykowski, „Fraza” 2/2004.
- Kochanowski, Jan. *Dzieła polskie*, vol. 2, Warszawa 1967.
- Krzeczkowski, Henryk, Sito, Jerzy, Żuławski, Juliusz. (eds.) *Poeci języka angielskiego*, Warszawa, vol. 1: 1969, vol. 2: 1971, vol. 3: 1974.
- Kubiak, Zygmunt. *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, Warszawa 2002.
- Malczewski, Antoni. *Maria. Powieść ukraińska*, Białystok 2002.
- Mickiewicz, Adam. *Dzieła*, vol. 3: *Dramaty*, Warszawa 1995.
- Mickiewicz, Adam. *Dzieła*, vol. 1: *Wiersze*, Warszawa 1993.
- Miłosz, Czesław. *The History of Polish Literature*, Berkeley 1983.
- Mioduszewski, M. (ed.) *Pastorałki i kołędy*, Kraków 1843.
- Ousby Ian. (ed.) *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge 1995.
- Pietrkiewicz, Jerzy. *The Other Side of Silence. The Poet at the Limits of Language*, Oxford 1970.
- Pietrkiewicz, Jerzy. *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, Warszawa 1997.
- Pietrkiewicz, Jerzy. *Literatura polska w perspektywie europejskiej: studia i rozprawy*, transl. Anna Olszewska-Marcinkiewicz, Ignacy Sieradzki, Warszawa 1986.
- Pietrkiewicz, Jerzy. *Na szali losu*, transl. Alicja Skarbińska-Zielińska, Warszawa 2016.

³⁹ J. Pietrkiewicz, *Polish Literature...*, pp. 279, 280. Quote transl. by A. Luboń.

- Pietrkiewicz, Jerzy. *Polish Prose and Verse*, London 1956.
- Pietrkiewicz, Jerzy. *Przekładaniec uwag*, „Pamiętnik Literacki” 7/1983.
- Pietrkiewicz, Jerzy. *Między dwoma lustrami*, interview by M. Glińska, „Nowe Książki” 7–9/1988.
- Pietrkiewicz, Jerzy, Singer, Burns. *Five Centuries of Polish Poetry*, transl. Jerzy Pietrkiewicz, Burns Singer, Ion Stallworthy, London 1970.
- Sikorska, Liliana, Fabiszak, Jacek (eds.) *An Anthology of English Literature*, Poznań 1998.
- Spruniuk, Mirosław. *Jerzy Pietrkiewicz w polskim Londynie, czyli o konieczności posiadania adresu*, w: Czarnecka, Barbara, Kryszak, Jerzy. (eds.) *Jerzy Pietrkiewicz. Inna wersja emigracji*, Toruń 2000.
- Śmieja, Florian. *Akademik czy amator?*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 2/1959.
- Toury, Gideon. *The Nature and Role of Norms in Translation* [in:] Venuti, Lawrence. (ed.) *The Translation Studies Reader*, London-New York 2004.
- Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London-New York 1998.
- Venuti, Lawrence. (ed.) *The Translation Studies Reader*, London-New York 2004.
- Windakiewicz, Stanisław. *Mickiewicz i Byron*, „Pamiętnik Literacki” 31/1934.
- Wojtyła, Karol. *Collected poems*, transl. J. Petrkievicz, New York 1982.
- Wojtyła, Karol. *Easter vigil and other poems*, transl. Jerzy Pietrkiewicz, New York 1979.
- Wojtyła, Karol. *Poezje. Poems*, transl. J. Peterkiewicz, Kraków 2005.
- Wojtyła, Karol. *Roman Triptych. Meditations*, transl. Jerzy Pietrkiewicz, Kraków 2003.
- Woronzak, Jerzy. (ed.) *Bogurodzica*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.
- Zawadzki, Jarosław. *Selected Masterpieces of Polish Poetry*, Charleston 2007.

doi: 10.15584/tik.2020.8

Data nadesłania artykułu: 28.09.2019

Data recenzji: 24.11.2019, 4.01.2020

Ile było wersji poezji Karola Wojtyły w przekładzie Jerzego Pietrkiewicza? Wstępne rozpoznanie tematu

Rafał Moczko

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0003-1287-2888

How Many Versions of Karol Wojtyła's Poetry Were Translated by Jerzy Pietrkiewicz? Initial Recognition of the Topic

Abstract: The article discusses problems involved in the translation of Karol Wojtyła's poetry into English, including the circumstances of obtaining by the translator (Jerzy Pietrkiewicz) legal rights to the texts, deciding the translational techniques applied in the process of interlinguistic transfer, as well as other difficulties reported by the translator during his work on the first volume of English poetry by John Paul II.

Key words: Jerzy Peterkiewicz, Karol Wojtyła, John Paul II, poetry, translation

Słowa kluczowe: Jerzy Pietrkiewicz, Karol Wojtyła, Jan Paweł II, poezja, tłumaczenie

Tuż po wyborze Karola Wojtyły na stolicę Piotrową Jerzy Pietrkiewicz postanowił przygotować tom przekładów poezji papieża Polaka na język angielski. Przypomnijmy, że kardynał metropolita krakowski został wybrany przez konklawe kardynalskie na głowę Kościoła katolickiego 16 października 1978 r. Dokładnie tydzień później Jerzy Pietrkiewicz wysłał do Watykanu list¹ następującej treści:

23 October 1978

His Holiness John Paul II

Your Holiness,

I am writing this in English to ask you permission to translate the poems published under the pseudonym of Andrzej Jawień². As a poet myself and the author of an anthology,

¹ List ze zbiorów Archiwum Emigracji w Toruniu, kolekcja: Archiwum Jerzego Pietrkiewicza, sygn. AE/JP/CXLI.

² Pseudonimu Andrzej Jawień Karol Wojtyła używał w latach 1950–1966. Podpisywał nim wiersze i dramat *Przed sklepem jubiler* (1960). Pseudonim pierwotnie identyfikowany

Five Centuries of Polish Poetry (published by the Oxford University Press), I feel it is of great importance to produce the best possible versions of your texts to do justice to the Polish originals.

The fragment from *Kamieniółom*³ in my translation was read on British television and stirred people's sympathy and interest. Could Your Holiness please give me your authorization to translate and publish your poems in English?

Z synowskim oddaniem,

Jerzy Pietrkiewicz⁴

Odpowiedź z watykańskiego Sekretariatu Stanu nie zachowała się w zbiorach przyszłego tłumacza, ale musiała być ona pomyślna, gdyż Pietrkiewicz przystąpił do pracy. Ta postępowwała szybko, ponieważ już w 1979 roku w Londynie ukazał się zbiór *Easter Vigil and Other Poems*⁵. Złożyły się na niego 42 utwory (wiersze i części poematów) z lat 1950–1956. Zbiór otwierają trzy wiersze z cyklu *Matka* (1950), a kończą trzy z *Wigilii Wielkanocnej* 1966 (1966). Obok nich w zbiorze reprezentowane są: *Pieśń o blasku wody* (1950), *Myśl jest przestrzenią dziwną* (1952), *Kamieniółom* (1957), *Profile Cyrenejczyka* (1958), *Kościół* (1963) i *Narodziny wyznawców* (1961).

W otwierających tom *Podziękowaniach* czytamy m.in. „Authorisation to translate these poems from the Polish original was graciously granted by the author”⁶. Opisując zasady wyboru tekstów, Jerzy Pietrkiewicz pisał w przedmowie do zbioru:

The texts selected for this book are representative in style and subject matter. But, above all, they indicate different stages in the spiritual growth of the future Pope. The dates of their publication point to dramatic changes in him and in the world around him, from 1950 (when he was a young curate and a research student) to 1962, the year of the Second Vatican Council which he attended as Bishop, and finally 1966 when the millen-

z głównym bohaterem powieści *Niebo w płomieniach* Jana Parandowskiego (taką informację podaje także Pietrkiewicz). Inna wersja głosi, że został on przez Karola Wojtyłę przybrany, gdy był on w latach 1948–1949 wikariuszem w Niegowici (było to nazwisko rodowe jednego z parafian). Zob. <http://muzea.malopolska.pl/czy-wiesz-ze/-/a/rozne-twarze-papieza?view=full> (dostęp 7.11.2019).

³ A. Jawień (ps.) [K. Wojtyła], *Kamieniółom*, „Znak” 1957, nr 6 (41), s. 559–563.

⁴ 23 października 1978

Jego Świątobliwość Jan Paweł II

Wasz Świątobliwość,

piszę po angielsku, aby prosić o pozwolenie na przełożenie poezji publikowanych pod pseudonimem Andrzej Jawień. Jako poeta i autor antologii *Five Centuries of Polish Poetry* (opublikowanej przez Oxford University Press), czuję, że jest bardzo ważnym stworzenie możliwie najlepszej wersji Waszych tekstów oddających sprawiedliwość polskiemu oryginałom.

Fragment z *Kamieniółomu* w moim tłumaczeniu był czytany w brytyjskiej telewizji i wzbudził zrozumienie i zainteresowanie odbiorców. Czy mogłaby Wasza Świątobliwość dać mi upoważnienie do przetłumaczenia i opublikowania Waszych wierszy po angielsku?

Z synowskim oddaniem,

Jerzy Pietrkiewicz

⁵ K. Wojtyła, *Easter Vigil and Other Poems*, transl. J. Peterkiewicz, London: Hutchinson 1979, 64 ss. Pietrkiewicz od 1951 roku podpisywał swoje książki, artykuły i tłumaczenia łatwiejszym do wymówienia dla Anglików Peterkiewicz.

⁶ Tamże, s. 7. „Autor łaskawie pozwolił na tłumaczenie tych wierszy z polskiego oryginału”.

nium of Christianity in Poland was celebrated, and he wrote his *Easter Vigil* 1966. A year later he became Cardinal⁷.

A prezentując trudności z tłumaczeniem tekstów Wojtyły, notował:

Assonance rather than rhyme characterizes the texts in the original and stanza patterns are loose. I have tried to convey those metaphors, juxtapositions of thought and even idiosyncratic turns of phrase which mark the author's individual manner. It is the mind behind the text that one wants to bring closer to the reader. His participation is what a translator hopes for, at the end of his labours⁸.

Dodatkowo tłumacz zwracał uwagę na różnice w długości poszczególnych wersów. Podkreślał, że Wojtyła pisze często długimi frazami (do dwudziestu sylab), które w tłumaczeniu na angielski stają się niejasne, co zmuszało go do dzielenia ich na mniejsze. To przynosiło efekty w postaci nadawania poszczególnym fragmentom tekstu innego kształtu w tłumaczeniu – np. zamiast dwóch wersów w wersji angielskiej pojawiają się trzy wersy.

Zanim gotowy tom ujrzał światło dzienne⁹, tłumacz zmagał się z materiałem poetyckiego tekstu. W toruńskim „Archiwum Emigracji” zachowało się kilkanaście kartonów archiwaliów związanych z tymi tłumaczeniami. Wśród nich są wycinki prasowe, zapowiedzi i recenzje, korespondencja z wydawcami, odręczne notatki (często nieczytelne z powodu dość niechlujnego pisma tłumacza), wreszcie najciekawsze – maszynopisy przekładów, na których piórem Pietrkiewicza zostały poczynione notatki. Te zaś, przynajmniej częściowo, pozwalają na zapoznanie się i odtworzenie części etapów i trybu pracy nad poszczególnymi przekładami.

W kontekście przywoływanego tomu najbardziej interesujący materiał przynosi teczka oznaczona sygnaturą AE/JP/C/1 opisana jako: Jan Paweł II *Easter Vigil*, tłum. Jerzy Pietrkiewicz. Przekład – szczerka korektorska (ksero). W środku znajduje się 45 kart z wierszami, powielonych (na szczęście!) w kolorze¹⁰. Już choćby pobieżny przegląd tego materiału pozwala się

⁷ Tamże, s. 10. „Teksty wybrane do tej książki są reprezentatywne dla stylu i tematu. Ale, poza wszystkim, wskazują one różne fazy w duchowym rozwoju przyszłego Papieża. Daty ich publikacji wskazują na dramatyczne zmiany w nim i świecie dookoła niego, od 1950 (kiedy on był młodym wikarym i studentem) do 1962, roku Soboru watykańskiego II, w którym uczestniczył jako biskup, i w końcu 1966, kiedy świętowano milenium chrystianizacji Polski, i on napisał swoją *Wigilię Wielkanocną* 1966. Rok później został kardynałem”.

⁸ Tamże, s. 13. „Assonanse bardziej niż rytm charakteryzują te teksty w oryginale i wzorzec zwrotki się zaciera. Próbowałem oddać te metafory, zestawienia myśli i nawet specyficzne zwroty fraz, które są charakterystyczne dla stylu autora. To właśnie umysł ukryty za tekstem chcę przybliżyć czytającemu. Jego udział jest tym, czego pragnie tłumacz w zwieńczeniu swej pracy”.

⁹ Po wydaniu londyńskim przyszły następne. Zob.: K. Wojtyła, *Easter Vigil and Other Poems*, transl. J. Pietrkiewicz, Auckland: Hutchinson of New Zealand 1979, Richmond of Australia 1979, New York: Random House 1979; Richmond, Vic. Sydney Brisbane, Perth: Hutchinson 1979; London: Arrow Books, 1980; Victoria Park, W.A. 1985.

¹⁰ Dla uproszczenia wywodu w dalszej części szkicu będę używał formuły maszynopis.

zorientować, że tłumacz dokonał na nim najprawdopodobniej pięciokrotnej korekty. Nie sposób w tak krótkim artykule omówić całości zmian, przyjrzymy się zatem drobnym fragmentom.

Zacznijmy od próby ustalenia, która z korekt była pierwsza. Wydaje się, że ta dokonana niebieskim atramentem. Wskazują na to dwie przesłanki. Pierwsza – sposób zapisu i charakter korekty. Polegała ona na zaznaczaniu słów i fraz, które tłumaczowi wydały się nie do końca właściwe. Robił to na trzy sposoby:

- a. podkreślenie,
- b. wzięcie w nawias kwadratowy,
- c. otoczenie danego słowa pętlą (elipsą).

Dodatkowo na prawym marginesie stawiał znaki zapytania, najczęściej na wysokości linii tekstu, w którym zaznaczone były słowa problematyczne.

Przesłankę drugą znajdujemy np. w w analizie poprawek wprowadzonych do wiersza *The Negro* (org. *Murzyn* z 1963). Pierwszy dwuwiers:

To właśnie ty, Drogi Mój Bracie, czuję w tobie olbrzymi ląd,
w którym rzeki urywają się nagle... a słońce wypala organizm jak rudę hutniczy piec [...]”¹¹

Pietrkiewicz podzielił (zgodnie z przywołaną wcześniej deklaracją zawartą w przedmowie, a dotyczącą dzielenia długich fraz, w dbałości o czytelność tekstu) na trzy wersy:

My dear brother, it's you, an immense land I feel
where rivers dry up suddenly – and the sun
burns the body as the foundry burns ore.

W pierwotnej wersji (maszynopis) początek wiersu drugiego brzmiał następująco: „where rivers run dry suddelnlly”. Na marginesie na wysokości dwóch pierwszych znajdujemy dopisek, którego pierwsze dwa słowa są nieczytelne, a kolejne brzmią „dry up suddenly?”. Nieczytelna część notatki jest przecięta linią pętli, w której czarnym długopisem zanotowano „dry up suddenly”. Porównując tekst maszynopisu z tym wydrukowanym w tomie, widać, że tłumacz ostatecznie zdecydował się na to rozwiązanie. Ale wcześniej rozważał też inne warianty – nad zapisanym w maszynopisie słowem *rivers* zanotowano czarnym długopisem jeden z nich, z którego można przeczytać początek brzmiący „break off” (reszta słów zamazana). Dodatkowo nad słowami „dry suddenly” widnieje zapisany kolejnym czarnym długopisem przekreślony wyraz *abruptly*. Co więcej, słowa z maszynopisu „run dry suddelnlly” są przekreślone czarną kredką (ołówkiem?).

Z pewną dozą ostrożności można przyjąć, że ten fragment tekstu miał pięć wariantów. Pierwotny, zapisany fontem maszynowym „run dry suddelnlly”. Drugi – notatka na marginesie strony poczyniona niebieskim atramentem. Trzeci – korekta czarnym długopisem nad linią tekstu –

¹¹ Oryginalne wersje wierszy Karola Wojtyły za: K. Wojtyła, *Poezje. Poems*, przekł. J. Peterkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998.

zaczynający się od „break off”. Czwarty, z wykorzystaniem słowa *abruptly*. I wreszcie piąty, stanowiący powrót do koncepcji drugiej („dry up suddenly”) – zanotowany czarnym długopisem na marginesie, na notatce w kolorze niebieskim.

Rzecz jasna, nie wszystkie teksty w zbiorze wymagały tak intensywnej pracy po – jak można się domyślać – pierwszej lub jednej z pierwszych wersji tłumaczenia. W samym tekście *The Negro* poprawek jest kilkanaście (licząc różne wersje poszczególnych fraz). Pięć fragmentów zaznaczonych niebieskim piórem, a później liczne poprawki (nie tylko tych miejsc, które zostały wskazane podczas pierwszej korekty). Z drugiej strony można wskazać takie wersje wierszy, na które nie nanoszono tak wielu poprawek. W pierwszej, liczącej 55 wersów, części *The Birth of Confessors* zatytułowanej *A Bishop's thoughts on giving the sacrament of confirmation in a mountain village* odnajdujemy zaledwie jeden znak zapytania postawiony na marginesie. Z kolei w drugim fragmencie *Kamieniolomu* (oryg. *Natchnienie*) przetłumaczonym przez Pietrkiewicza jako *Inspiration*, zaznaczono „jedynie” czternaście miejsc wątpliwych. Jeżeli zestawić ten tekst liczący 36 wersów z cztery razy krótszym *Murzynem* (9 wersów), to rzeczywiście liczba poprawek nie jest znacząca. Co ciekawe, ani w *A Bishop's thoughts...*, ani w *Inspirations* żadna z wątpliwości nie przełożyła się na korektę. Okazuje się jednak, że gdy porównać wersję zachowaną w maszynopisie z tą drukowaną w zbiorze, to o ile w tekście pierwszym wątpliwość zasygnalizowana znakiem zapytania nie przełożyła się ostatecznie na zmianę tekstu, o tyle w przypadku tekstu drugiego tak się nie stało. Wszystko wskazuje na to, że pięć korekt, których ślady odnajdujemy w maszynopisie, nie przyniosło rozstrzygnięć ostatecznych. I tak np. ostatni wers *Natchnienia* w wersji oryginalnej brzmi następująco:

Wówczas nikt Cię nie wydrze z człowieka, nie oderwie od niego nigdy.

Pietrkiewicz podzielił ten wers na dwa, proponując w maszynopisie *Inspiration* następujące tłumaczenie:

Then no one will ever tear you from man
out of his centre.

Następnie, w toku krytycznej lektury, pokreślił w nich „you from” i „of his”, ale nie zostały tu zaproponowane żadne poprawki. Dopiero w wersji drukowanej natrafiamy na zupełnie inną wersję. Brzmi ona tak:

Then no one will ever tear You
out from the centre of man.

Należy zatem uznać, że materiał archiwalny, którym dysponujemy, jest niepełny. Pomijając jednak to, przyjrzyjmy się bliżej jednemu tekstowi, aby pełniej rozpoznać tryb pracy tłumacza. Skoncentrujmy się na wierszu, który otwiera zbiór. *Zdumienie nad Jednorodzonem* to w oryginale trzeci wiersz z cyklu *Matka* (1950). Brzmi on następująco:

Owo światło przebijało z wolna poprzez zdarzenia codzienne,
do których przywykają od dziecka oczy i dłonie niewieście –
lecz z wolna w tych samych zdarzeniach taki blask się odsłonił niezmierny,
że dłonie się same związały, kiedy słowa zgubiły swą przestrzeń.

Mój Synu – w tamtej miejscinie, gdzie ludzie znali nas razem,
mówiłeś do mnie „matko” – i nikt nie przejrzał w głąb
mijanych dnia każdego zdumiewających zdarzeń
– a życie twoje się zlało z życiem ludzi ubogich,
do których chciałeś należeć przez ciężką pracę rąk.

Lecz ja wiedziałam, że światło, które snuje się w owych zdarzeniach
jak włókno iskry głębokie pod korą dni
jest Tobą.
Nie było ono ze mnie –

A ileż więcej miałam Ciebie w tym blasku i w tym milczeniu,
niż miałam Ciebie z owocu ciała mojego i krwi.

W wersji drukowanej wiersz przyjął następującą postać:

Light piercing gradually, everyday events;
a woman's eyes, hands
used to them since childhood.
Then brightness flared, too huge for simple days,
and hands clasped when the words lost their space.

In that little town, my son, where they knew us together,
you called me mother; but no one had eyes to see
the astounding events as they took place day by day.
Your life became the life of the poor
in your wish to be with them through the work of your hands.

I knew: the light that lingered in ordinary things,
like a spark sheltered under the skin of our days –
the light was you;
it did not come from me.

And I had more of you in that luminous silence
than I had of you as the fruit of my body, my blood.

Jak wyglądała praca nad tym tłumaczeniem? W maszynopisie odnajdujemy siedem znaków zapytania i kilkanaście podkreśleń niebieskim atramentem. Pierwsze pojawia się już w zapisie informacji dotyczącej cyklu *Matka*. W wersji angielskiej: „from Mother” zostało podkreślone słowo „from”. Być może chodziło o rozważenie, czy nie powinna tu się pojawić wielka litera, choć ostatecznie w druku z tego zrezygnowano. W tytule słowo *astonishment* zostało zapisane wielką literą, którą następnie skreślono. W składzie drukarskim ta poprawka jest uwzględniona, choć – o czym jeszcze będzie mowa – pojawiła się tu kolejna interwencja korektorsko-redakcyjna.

Tekst maszynopisu różni się od tekstu drukowanego liczbą wierszy. Zmiana dotyczy pierwszej strofoidy, która w maszynopisie liczy cztery (tak

jak w oryginale), a w druku pięć wierszy. Wers drugi został podzielony na dwa i do tej zmiany wrócimy jeszcze za chwilę.

Pomijając tę różnicę, omówmy wprowadzone zmiany. Pierwszy wers tekstu w zachowanej kopii brzmi „Light piercing, gradually, simple daily events”. Słowo *simple* zostało zakreślone niebieskim kolorem i połączone takąż kreską ze słowem *simple* w linijce trzeciej („too huge for simple days”). Tak zaznaczony błąd powtórzeniowy usunięto w ten sposób, że tłumacz zastąpił zwrot *simple daily* słowem *everyday* (przekreślenie czarnym długopisem i tym samym wpisane nowe słowo tuż nad skreślonymi).

Drugi wers tekstu w pierwszej redakcji miał postać: „a woman’s hands, accustomed since childhood; her eyes”. Słowo *accustomed* Pietrkiewicz ujął w niebieski kwadratowy nawias, po czym skreślił je wraz z towarzyszącym *since* i powyżej wpisał czarnym długopisem: „eyes, used to them since” oraz skreślił końcowe „her eyes”.

Wers czwarty także zmieniał postać pierwotną, która wyglądała tak: „and hands looked together as words lost their space”. Tu pojawił się kolejny błąd powtórzeniowy – słowo *together* występuje także w piątym wersie (stąd oba ujęte w niebieskie pętle i połączone linią). Dodatkowo podkreślone zostało słowo *their*, jednak nie zaproponowano zmian.

W wersie siódmym podkreślono słowo *events*, które także ostatecznie zachowano w druku. Ale obok niego zmieniono drugą część wersu, w pierwotnym brzmieniu mającą postać: „as they passed day by day”. Tu pokreślono słowo *passed*, które skreślone czarnym długopisem zastąpiono słowem *occurred*. Co interesujące, także ta wersja została później zmieniona, gdyż w tekście drukowanym zastąpiono ją frazą „took place”. To wskazywałoby, że obok pięciu korekt już wspomnianych, możemy mówić przynajmniej o jeszcze jednej.

Kolejną zmianę przynosi wers jedenasty. W druku czytamy „under the skin of our days”, a w maszynopisie słowo *skin* zostało dopisane długopisem po przekreśleniu słowa *bark*.

Wers trzynasty pierwotnie był zapisany tak: „it came not from me”. Tłumacz podkreślił słowa „came not”, po czym zmienił brzmienie wersu na takie, jakie znamy z wersji drukowanej („it did not come from me”). Należy odnotować, że na wysokości tego wersu na marginesie jest nie w pełni czytelny dopisek „Why [słowo nieczytelne]?”

W wersie czternastym podkreślono słowa „had more”, zapewne ze względu na formę „had in” w wersie piętnastym, która także została podkreślona. I jakkolwiek czternasta linia tekstu pozostała bez zmian, to w piętnastej (kończącej wiersz) zmieniono pierwotny zapis „than I had in the friuit” na „than I had of you as the friut”. Tu dodatkowo widać, że Pietrkiewicz zmagął się z tym fragmentem, gdyż słowa „I had” zostały przekreślone czarnym długopisem, a następnie przywrócone (pismo maszynowe poprawiono długopisem). Z kolei w zakończeniu wersu czytamy w maszynopisie rozwinięcie owego „fruit” do postaci „of my womb, my blood”. Słowa

„womb, my” zostały podkreślone, ale nie zaproponowano przy nich zmian. To kolejny dowód na to, że dostępna wersja maszynopisu była jedynie pewnym etapem prac, które trwały także później.

Ile zatem razy Pietrkiewicz poprawiał swoje tłumaczenie? Na podstawie dostępnej kolorowej kopii maszynopisu można udowodnić, że sześć. A jednak przejrzanie kolejnych teczek z materiałami wskazuje, że poprawki były dokonywane do ostatniej chwili przed drukiem. W omawianym zbiorze archiwaliów znajduje się wersja składu drukarskiego tomu *Easter Vigil and Other Poems*, przygotowana przez wydawnictwo Hutchinson¹². Nie ma w niej jeszcze tekstu *Acknowledgements*, a jedynie dokonany piórem dopisek, w którym rozpoznajemy przywołane już wcześniej zdanie o zgodzie autora na tłumaczenie jego tekstów.

Jednak nie to jest w tej wersji najbardziej zajmujące. Znacznie ważniejsza jest korekta, jaką odnajdujemy w spisie treści. Dotyczy ona omawianego wiersza *Zdumienie nad Jednorodzonym*. Jak wspomniano, w zachowanym maszynopisie Pietrkiewicz przetłumaczył to jako *Her Astonishment at her only child*, po czym w pierwszej korekcie dokonał zmiany polegającej na zapisaniu drugiego słowa z tytułu małą literą. W takiej wersji odnajdujemy ten tytuł w składzie drukarskim. I tu, w spisie treści, drugie słowo tytułu zostało skreślone ołówkiem i z boku napisano *amazement*. Czy ten dopisek pochodzi od Pietrkiewicza? Bardzo wątpliwe. Wyraźnie inny charakter pisma wskazuje na interwencję redaktora lub innej osoby zaproszonej do współpracy. Kim była ta osoba? I na ile jej działania wpłynęły na ostateczny kształt tłumaczenia? Na obecnym etapie badań nie sposób na te pytania odpowiedzieć. W otwierających tom poezji Wojtyły podziękowaniach tłumacz wymienia dziewięć osób, które na różne sposoby pomagały Pietrkiewiczowi w przygotowaniu tej publikacji. Wśród nich odnajdujemy redaktora „Tygodnika Powszechnego” Jerzego Turowicza, redaktora „Znaku” Jacka Woźniakowskiego, jezuitę, ojca Jerzego Mirewicza, poetę Bogumiła Witalisa Andrzejewskiego i kilkoro Brytyjczyków. Szczególne podziękowania tłumacz skierował do Carol O’Brien z wydawnictwa Hutchinson „for her encouragement and advice during the preparation of this book” (za słowa zachęty i rady udzielane w czasie przygotowywania tej książki). Czy zatem to redaktor O’Brien zaproponowała zmianę formuły tytułu inicjalnego wiersza? Odpowiedź na to pytanie wymaga przeprowadzenia dodatkowych badań.

Sprawy nie ułatwia fakt, że nie tylko słowo w tytule zostało zmienione na tym etapie prac. Gdy spoglądamy na stronę z tekstem wiersza, widzimy dwie dodatkowe korekty. Słowo *astonishment* zostało przekreślone niebieskim atramentem i nad nim wpisano nową formę, którą znamy z wersji drukowanej. Dodatkowo w wersji czwartym (pierwsza strofoida jeszcze

¹² Na karcie tytułowej wymieniony jest oddział w Londynie, a na marginesie dodatkowo: „Hutchinson of New Zealand” i „Hutchinson of Australia”.

ma tu cztery wersy) pomiędzy słowami „when words” dopisano piórem *the* (w takiej wersji tekst ukazał się drukiem). Porównując charakter pisma, można zakładać, że zmian tych dokonała ta sama osoba, która ołówkiem poprawiała spis treści. Na tym jednak nie koniec. W składzie redakcyjnym odnajdujemy bowiem poczyniony czerwonym długopisem podział drugiego wersu na dwa z sugestią przeniesienia jego drugiej części do trzeciej linijki. Tak też się ostatecznie stało. Kto jednak zaproponował tę zmianę? Tego na razie nie wiemy.

Ta dość pobieżna analiza wybranych fragmentów tłumaczenia wierszy, które złożyły się na pierwszy tom poezji Karola Wojtyły wydany po angielsku, wskazuje, że trwające niecały rok prace nad ich przygotowaniem były bardzo dynamiczne. Przeprowadzonych siedem (osiem?) korekt i redakcji, z których zapewne pięć było zrealizowanych przez Jerzego Pietrkiewicza, udział osób trzecich wspierających tłumacza w jego wysiłkach – wszystko to wymaga dodatkowych prac i drobiazgowych analiz. Znajdujące się Archiwum Emigracji materiały, wśród których można odnaleźć m.in. korespondencję z wydawcami i redaktorami, wersje tłumaczeń kolejnych tomów poezji Karola Wojtyły (Pietrkiewicz, będąc oficjalnym tłumaczem poezji Jana Pawła II na język angielski, zdołał przełożyć je wszystkie, łącznie z *Tryptykiem rzymskim*¹³) – to materiał, który po wnikliwej analizie pozwoli z pewnością odpowiedzieć na szereg pytań postawionych w niniejszym artykule.

Bibliografia

- A. J. (ps.) [właśc. Wojtyła K.], *Narodziny wyznawców*, „Znak” 1963, nr 11 (113), s. 1380–1381.
Jan Paweł II, *Tryptyk Rzymski. Medytacje*, John Paul II, *Roman Triptych. Meditations*, transl. J. Peterkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003.
Jawień A. (ps.) [właśc. Wojtyła K.], *Kamieniołom*, „Znak” 1957, nr 6 (41), s. 559–563.
Jawień A. (ps.) [właśc. Wojtyła K.], *Kościół*, „Znak” 1963, nr 11 (113), s. 1376–1382.
Jawień A. (ps.) [właśc. Wojtyła K.], *Matka*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 50 (299), s. 1.
Jawień A. (ps.) [właśc. Wojtyła K.], *Pieśń o blasku wody*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 19 (268), s. 1.
Jawień A. (ps.) [właśc. Wojtyła K.], *Myśl jest przestrzenią dziwną*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 42 (396), s. 5.
Jawień A. (ps.) [właśc. Wojtyła K.], *Profile Cyrenejczyka*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 13 (479), s. 4.
Jawień A. (ps.) [właśc. Wojtyła K.], „Znak” 1966, nr 4 (142), s. 435–444.
Wojtyła K., *Easter Vigil and Other Poems*, transl. J. Peterkiewicz, London: Hutchinson 1979.
Wojtyła K., *Poezje. Poems*, przekł. J. Peterkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998.

¹³ Jan Paweł II, *Tryptyk Rzymski. Medytacje*; John Paul II, *Roman Triptych. Meditations*, transl. J. Peterkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003.

doi: 10.15584/tik.2020.9

Data nadesłania artykułu: 3.08.2019

Data recenzji: 6.11.2019, 10.02.2020

Polska poezja w Izraelu. O twórczości translatorskiej Davida Weinfelda

Katarzyna Christianus-Gileta

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ORCID: 0000-0001-6978-0437

Polish Poetry in Israel. On David Weinfeld's Translational Works

Abstract: David Weinfeld is one of the leading Israeli translators of Polish poetry into Hebrew. His translation work, especially of Czesław Miłosz and Zbigniew Herbert's poetry, played an important role in the poetry translated into Hebrew. Thanks to preserving a balance between adherence to the exact translation and a sense of familiarity, Weinfeld's translation work has been appreciated among Israeli critics. It also has undeniable impact on Israeli poets' writings.

Key words: David Weinfeld, Polish poetry in Hebrew, Polish poetry in Israel, Polish literature in translation

Słowa kluczowe: David Weinfeld, polska poezja w hebrajskim, przekłady polskiej literatury, polska poezja w Izraelu

Przekłady polskiej poezji na język hebrajski, powstałe od czasu zakończenia drugiej wojny światowej, w większości tworzone są przez izraelskich tłumaczy urodzonych w Polsce. Tłumacze ci, którzy migrowali do Izraela z przyczyn politycznych i tam przyswajali sobie hebrajszczyznę oraz kulturę nowej ojczyzny, nie tracili zarazem kontaktu z polskim językiem i z polską kulturą. Do autorów pierwszych powojennych przekładów polskiej poezji na język hebrajski należeli między innymi Józef Lichtenbaum¹, Szimшон

¹ Józef Lichtenbaum (1896–1968) – wyemigrował do Palestyny w 1920 r. Najbardziej znany jest z przekładów utworów Adama Mickiewicza i Henryka Sienkiewicza. Oprócz tych dwóch autorów tłumaczył twórczość m.in.: Juliusza Słowackiego, Marii Konopnickiej, Adama Asnyka, Stefana Żeromskiego, Bolesława Leśmiana, Janusza Korczaka, Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego, Leopolda Staffa i Jarosława Iwaszkiewicza.

Melcer² oraz Benjamin Tene³, urodzeni na przełomie XIX i XX stulecia (Lichtenbaum) lub w pierwszych dwóch dekadach XX wieku (Melcer, Tene). Przybywszy do Palestyny przed 1948 rokiem, czyli przed powstaniem państwa Izrael, kontynuowali swoją dotychczasową działalność translatorską, rozpoczętą jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych. Pośród wielu autorów, których dzieła przekładali, przeważali polscy romantycy, pozytywiści oraz pisarze okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Natomiast tłumacze, urodzeni w latach dwudziestych (Arie Brauner⁴, Szoszana Raczynska⁵, Szalom Lindenbaum⁶), trzydziestych (Jaakow Besser⁷, Jonathan Barkai⁸, David Weinfeld) i czterdziestych (Joram Bronowski⁹) XX wieku, wyjeżdżali z Polski najczęściej wraz z dwoma kolejno następującymi po sobie falami emigracyjnymi: tuż po wojnie oraz po 1956 roku (tzw. *alija gomulowska*). Ich praca translatorska – poza kilkoma wyjątkami – dotyczyła głównie autorów drugiej połowy XX stulecia oraz początku XXI

² Szimszon Melcer (1909–2000) – wyemigrował do Palestyny w 1933 r. W ciągu kilkudziesięciu lat swojej translatorskiej pracy przekładał dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Sterna, Słonimskiego, a także Janusza Korczaka.

³ Benjamin Tenenbaum-Tene (1914–1999) – wyemigrował do Palestyny w 1937 r. W jego dorobku translatorskim znajduje się niemal czterdzieści nazwisk polskich poetów i prozaików, poczynawszy od romantyków, pozytywistów, twórców Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego, aż po bogaty wybór autorów tworzących w kolejnych dekadach XX stulecia.

⁴ Arie Brauner (1920–2010) – wydawca i poeta. Tłumacz poezji m.in. Jana Lechonia, Bolesława Leśmiana, Henryka Grynberga, a także twórczości polskojęzycznych pisarzy w Izraelu.

⁵ Szoszana Raczynska (1921–2007) – wyemigrowała do Izraela w 1960 r. Tłumaczka literatury polskiej na język hebrajski oraz z języka hebrajskiego, rosyjskiego i jidysz na język polski. Tłumaczyła poezję m.in. Asnyka, Leśmiana, Słonimskiego, Brzechwy, Tuwima, Wierzyńskiego, Szymła, Lechonia, Staffa, Jastruna, Twardowskiego, Brzostowskiej, Borkiewicza, a także utwory Leca i Iwaszkiewicza.

⁶ Szalom Lindenbaum (1926–2018) – wyemigrował z Polski w 1945 r., by po dwóch latach dotrzeć do Palestyny. Jego praca translatorska objęła przede wszystkim twórczość Ficowskiego, a także niektóre utwory Herberta, Szymborskiej, Różewicza czy Kamieńskiej.

⁷ Jaakow Besser (1934–2006) – do Izraela przybył wraz z rodziną w 1950 r. Oprócz swojej działalności autorskiej publikował (głównie w prasie literackiej) poezję Różewicza, Herberta, Śluckiego, Szymborskiej, Szlengla, Miłosa, Broniewskiego, Lipskiej, Grześcaka, Barana, Koziół, Leca, Mrożka i Ficowskiego.

⁸ Jonathan Barkai (1937–2020) – izraelski poeta, aktor i nauczyciel. Jako tłumacz zasłynął przede wszystkim z wydanej w 2015 r. antologii najnowszej poezji polskiej – *Halahat ha'adom szel hamacuk* [Czerwony blask urwiska]. Znalazły się w niej nazwiska takich poetów, jak Anna Piwkowska, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Janusz Szuber, Bronisław Maj, Marta Podgórnica, Rafał Wojaczek, Tadeusz Dąbrowski, Tomasz Jastrun i Tomasz Różycki. Antologia ta zdobyła uznanie wśród izraelskich czytelników i krytyków literackich, lecz największą popularność osiągnęła twórczość Rafała Wojaczka. Dlatego też, jeszcze w tym samym roku, wydano osobny tomik jego wierszy, zatytułowany *Ahuwato szel hataluj* [Kochanka powieszono].

⁹ Joram Bronowski (1948–2001) – wybitny eseista, tłumacz poezji i prozy na hebrajski z kilkunastu języków, krytyk literacki, redaktor dodatku literackiego dziennika „Ha'arec” oraz autor około tysiąca artykułów i recenzji o tematyce literackiej i kulturalnej. Zob. *Joram Bronowski*, w: *Leksikon hasifrut ha'iwrit hachadasza* (Leksykon współczesnej literatury hebrajskiej), The Ohio State University [online:] <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/01537.php> (dostęp 10.10.2018).

wieku¹⁰. Najwięcej polskiej poezji, spośród tłumaczy urodzonych jeszcze w Polsce, przyswoił hebrajszczyźnie Weinfeld.

David Weinfeld urodził się w 1937 roku w Limanowej, a po II wojnie światowej, którą przeżył w ZSRR, powrócił wraz z rodzicami do Krakowa. Do Izraela wyemigrował w 1950 roku. W jego rodzinnym domu posługiwano się językiem jidysz, ale przyszły tłumacz miał jednocześnie ciągły kontakt z językiem polskim¹¹, między innymi dzięki prenumerowaniu izraelskiej gazety polskojęzycznej „Nowiny – Kurier”. W 1959 roku Weinfeld rozpoczął studia z literatury hebrajskiej i historii powszechnej na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie, a w 1976 roku, na podstawie rozprawy *Omanut haroman szel Perec Smolenskin* [Sztuka powieści Pereca Smolenskina], uzyskał stopień doktora. Przez niemal czterdzieści lat był wykładowcą na Wydziale Literatury Hebrajskiej Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie, a także na Wydziale Literatury Uniwersytetu Ben Guriona w Beer Szewie. Jako badacz interesował się przede wszystkim literaturą Haskali, poezją Uriego Cwi Grinberga, poezją hebrajską tworzoną w Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego¹² oraz poezją izraelską drugiej połowy XX wieku. Obok działalności translatorskiej i badawczej Weinfeld jest także cenionym redaktorem oraz krytykiem literackim¹³. Za swoją pracę był wielokrotnie nagradzany. W 1995 roku otrzymał nagrodę Fundacji Kultury Polskiej za promowanie polskiej literatury w świecie, a następnie – jako pierwszy Izraelczyk w historii – został nagrodzony przez polski PEN Club za doskonałość w tłumaczeniu poezji i prozy polskiej (2006). Otrzymał również Nagrodę Pamięci Icchaka Akaviahu za tłumaczenia polskiej poezji na język hebrajski przyznaną przez Uniwersytet Bar-Ilan w 2011 roku, Nagrodę Czernichowskiego za wybitne tłumaczenia od Rady Miasta Tel Awiw w 2018 roku, a ponadto w tym samym roku został laureatem Nagrody ZAiKS-u.

David Weinfeld przekładał zarówno poezję, jak i prozę. Jest autorem tłumaczeń większości opowiadań polsko-izraelskiej pisarki Idy Fink, które zamieścił w kilku tomach, takich jak *Hagan hamafliġ lemerchakim: sipurim* [Odpływający ogród: opowiadania] (1988), *Nelech belejlot, niszan bejamim* [Podróż] (1993), *Reszumim lekorot chaim* [Zapiski do życiorysu] (1995), *Sof ha'olam hariszon szeli* [Mój pierwszy koniec świata] (1997) oraz

¹⁰ Wymienić tu można takich tłumaczy, jak: Szalom Lindenbaum, Jaakow Besser, Joram Bronowski czy Szoszana Raczynska.

¹¹ Informacje zaczerpnięte podczas mojej rozmowy z Davidem Weinfeldem w Jerozolimie, 14 listopada 2018 r.

¹² Weinfeld wydał na ten temat książkę zatytułowaną *Haszira haiwrit bePolin bejn sztej milchamot ha'olam* [Międzywojenna poezja hebrajska w Polsce], Jerozolima 1997.

¹³ K. Famulska-Ciesielska, S. Żurek, *Literatura polska w Izraelu*, Kraków–Budapeszt 2012, s. 166–167. Wiele informacji na temat literackiej działalności Davida Weinfelda – w tym adresy bibliograficzne przekładów, publikacji naukowych oraz recenzji jego prac – można znaleźć w *Leksykonie współczesnej literatury hebrajskiej* na stronie internetowej Uniwersytetu Stanowego w Ohio, *David Weinfeld*, w: [Leksykon współczesnej literatury hebrajskiej], The Ohio State University; <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/01537.php> (dostęp 10.10.2018).

Kol hasipurim [Opowiadania wszystkie] (2004)¹⁴. Opublikował we własnym przekładzie również eseje Zbigniewa Herberta: *Ha'apokrifim haholandiim* [Apokryfy holenderskie] (1993), *Tewa domem im resen* [Martwa natura z wędzidłem] (2008)¹⁵, reportaż Ryszarda Kapuścińskiego – *Imperia* [Imperium] (1993)¹⁶, a także – razem z Riną Ginosar – *Medalionim* [Medaliony] Zofii Nałkowskiej (2017)¹⁷. Jego przekład słuchowiska według powieści Juliana Strykowskiego *Przybysz z Narbony* został zaadaptowany przez Anielę Jasińską dla izraelskiego radia¹⁸.

Pierwszym przetłumaczonym przez Weinfelda polskim utworem był wiersz *Elegia leFortinbras* [*Tren Fortynbrasa*], pochodzący z tomu *Studium przedmiotu* Zbigniewa Herberta. Przekład, opublikowany w 1968 roku w redagowanym przez izraelskiego pisarza Dana Calkę dodatku literackim „Mas'a” do czasopisma „Lamerchaw”, został zauważony przez profesora literaturoznawstwa, pisarza i tłumacza Dowa Sadana. Chociaż Weinfeld posłużył się wówczas zmienionym inicjałem „D.K.”¹⁹, należący również do polskojęzycznego środowiska literackiego Sadan bez trudu rozpoznał autora tłumaczenia. Sześć lat później tłumaczone przez Weinfelda wiersze zostały opublikowane w ramach cyklu przekładów wierszy Miłosza i Herberta przez czasopismo literackie „Siman Kri'a”,

Poza twórczością tych dwóch poetów Weinfeld przekładał także wiersze Adama Zagajewskiego, które zamieszczał w latach 1999–2014 między innymi na łamach literackiego pisma „Szwo”²⁰. W formie książkowej wiersze Zagajewskiego wydane zostały dwukrotnie: w 1999 roku jako tomik *Mistika lematchilim* [Mistyka dla początkujących] oraz *Asimetria* [Asymetria]²¹. W 2011 roku wydał tomik wierszy Wisławy Szymborskiej zatytułowany

¹⁴ I. Fink, *Hagan hamafliq lemerchakim: sipurim*, współtłum. z B. Tene, Tel Awiw 1988; I. Fink, *Nelech belejlot, nisznan bejamim*, Tel Awiw 1993; I. Fink, *Reszumim lekorot chajim*, Tel Awiw 1995; I. Fink, *Sof haolam hariszon szeli*, Tel Awiw 1997; I. Fink, *Kol hasipurim*, Tel Awiw 2004.

¹⁵ Z. Herbert, *Ha'apokrifim haholandiim*, Tel Awiw 1997; Z. Herbert, *Tewa domem im resen*, Jerozolima 2008.

¹⁶ R. Kapuściński, *Imperia*, Tel Awiw 1993.

¹⁷ Z. Nałkowska, *Medalionim*, współtłum. z R. Ginosar, Tel Awiw 2017.

¹⁸ R. Löw, *Literatura polska w przekładach hebrajskich*, „Archiwum Emigracji: Studia – Szkice – Dokumenty” 2000, nr 3, s. 100.

¹⁹ Druga litera pochodziła od zhebraizowanej wersji jego nazwiska oznaczającego „winnicę” – „כרמי” (*karmi*).

²⁰ Zob. m.in. *Be'arej nechar* [W obcych miastach], *Rakewet barzel* [Żelazo], *Schopenhauer boche* [Schopenhauer płacze], *Misz'al Am* [Referendum], „Szwo” 1999, nr 2; *Tfila prawoslawit* [Liturgia Prawosławna], „Szwo” 2003, nr 11; *Agaw kri'a beMiłosz* [Czytając Miłosza], „Szwo” 2006, nr 16, *Ti'ijja* [Wędrowiec], „Szwo” 2009, nr 21; *Gan botani* [Palmiarnia], „Szwo” 2010, nr 22–23; *Izun* [Równowaga], *Mizwada* [Walizka], „Szwo” 2011, nr 24; *Al odot imi* [O matce], *Achszaw, ksheibadta et hazikaron* [Teraz, kiedy straciłeś pamięć], *Ben hadod Hannes* [Kuzyn Hannes], „Szwo” 2012, nr 26–27; *Musika szel hasifrot hanemuchot joter* [Muzyka niższych sfer], „Szwo” 2013–2014, nr 28–29.

²¹ A. Zagajewski, *Mistika lematchilim*, Tel Awiw 1999; A. Zagajewski, *Asimetria*, Raanana 2017.

Rega [Chwila]²² oraz wybór wierszy Ryszarda Krynickiego z lat 1969–2005 – *Nekuda magnetit* [Magnetyczny punkt]²³. W 2011 roku opublikował ponadto w piśmie „Szwo” tłumaczenia pięciu wierszy Anny Świrszczyńskiej (*Lifne nituach kisari* [Przed cesarskim cięciem], *Hamabat hariszon* [Pierwsze spojrzenie], *Se’arot al hakarit* [Włosy na poduszce], *Jadid omer besza’at gsisa* [Przyjaciół mówi, umierając], *Bo acharej moti* [Przyjdź po mnie])²⁴. W dwóch antologiach poezji polskiej w przekładzie na język hebrajski: *Acharej mahpechot rabot* [Po tylu rewolucjach] (2000)²⁵ oraz *Iwirut* [Hebraizacja] (2012)²⁶, oprócz twórczości wymienionych powyżej poetów, zamieścił także poezję Juliana Przybosia, Antoniego Słonimskiego, ks. Jana Twardowskiego i Marzanny Bogumiły Kielar²⁷.

Centralne miejsce w działalności translatorskiej Davida Weinfelda zajmuje poezja Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta. Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – czyli okres, w którym Weinfeld zaczął regularnie przekładać ich twórczość – przyniósł wzrost zainteresowania polską poezją w Izraelu. Ten *boom* miał swoje źródło w panującej już wcześniej w zachodnich kręgach literackich modzie na literaturę zza żelaznej kurtyny²⁸. Choć twórczość polskich autorów zajęła wówczas ważne miejsce pośród innych literatur tłumaczonych na język hebrajski²⁹, niemniej ocena przekładanej przez Weinfelda polskiej poezji, a w szczególności utworów

²² W. Szymborska, *Rega: miwchar szirim*, Jerozolima 2011.

²³ R. Krynicki, *Nekuda magnetit: miwchar szirim 1969–2005*, Raanana 2011.

²⁴ *Lifne nituach kisari*, *Hamabat hariszon*, *Se’arot al hakarit*, *Jadid omer besza’at gsisa*, *Bo acharej moti*, „Szwo” 2011, nr 25. David Weinfeld pracuje nad wydaniem obszerniej, liczącej około dwustu stronice antologii wierszy Świrszczyńskiej w swoich przekładach.

²⁵ *Acharej mahpechot rabot: miwchar min haszira hapolanit szecharej 1945*, tłum. D. Weinfeld i R. Weichert, posł. J. Bronowski, Jerozolima 2000.

²⁶ *Iwirut: miwchar tirgumej szira*, tłum. D. Weinfeld, red. D. Bursztajn, „Helikon: sidra le-szira” 2012, nr 97. W 2019 roku ukazała się druga część antologii, w której zawarte są m.in. dotychczas publikowane jedynie w prasie wiersze Miłosza, Herberta i Szymborskiej, a także utwory Julii Hartwig, Stanisława Barańczaka, Andrzeja Bursy, ks. Jana Twardowskiego, Anny Świrszczyńskiej, Ryszarda Krynickiego, Adama Zagajewskiego, Marzeny Bogumiły Kielar.

²⁷ Oprócz polskiej poezji Weinfeld tłumaczył z języka angielskiego wiersze W. H. Audena, T. S. Eliota, a z jidysz – A. Suckewera. Natomiast z hebrajskiego na polski współtłumaczył wraz z Arturem Sandauerem dwa wiersze J. Amichaja (*Burmistrz, Jerozolima*) oraz jeden wiersz D. Pagisa (*Brulion umowy o odszkodowaniu wojenne*).

²⁸ A. Brajerska-Mazur, „Polityczność”, „polskość” i „uniwersalność” wierszy Herberta w przekładzie na język angielski, w: *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Heydel, E. Wójciech-Leese, M. Woźniak, Kraków 2010, s. 188–189.

²⁹ W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ukazały się dwie antologie: *Nofim doweim: miwchar szirej amim* [Mówiące pejzaże: wybór wierszy ludowych] wydana w 1972 r., pod redakcją i w tłumaczeniu Gili Uriel, oraz *Sifrut polanit beliwusz iwri* [Polska literatura w hebrajskiej szacie] – zbiór dziesięciu esejów autorstwa Szmuela Szepsa poświęconych polskim autorom i opatrzonych tłumaczeniami ich utworów. Izraelskim czytelnikom zaprezentowana została poezja m.in. Anny Kamieńskiej, Adama Zagajewskiego, Henryka Grynberga, Jerzego Ficowskiego, Karola Wojtyły, Michała Borwicz, Natana Grossa, Stanisława Wygodzkiego, Władysława Szlengla czy Władysława Broniewskiego.

Miłosza i Herberta, różniła się od tej zachodniej. Podczas gdy na Zachodzie omawiano poezję Miłosza i Herberta najczęściej w kontekście politycznym³⁰, izraelscy krytycy, jak na przykład Eli Hirsch, dostrzegali przede wszystkim inne aspekty ich poezji: kontemplacyjność, tendencje klasycyzujące (opisywane jako „umiarkowanie” bądź „stosowanie właściwej miary”) oraz niechęć do egzaltacji³¹. Chociaż nie pomijali oni całkowicie wymiarów historycznych i politycznych tych dzieł, bliżej im było do opinii Stanisława Barańczaka, który proponował, żeby (w odniesieniu do poezji Herberta) nie stawiać w centrum zainteresowania „sensów politycznych, konkretnych – historycznych i autobiograficznych”³². Podobnie w przypadku twórczości Miłosza: kontemplacyjno-filozoficzny charakter jego utworów wzbudzał większe zainteresowanie niż zawarte w nich konteksty polityczne³³.

Zanim ukazały się pierwsze przekłady Weinfelda, Miłosz zasłynął w Izraelu jako autor wiersza *Campo di Fiori*, przekładanego kilkakrotnie, po raz pierwszy przez Beniamina Tene w 1946 roku. W tym samym roku przełożył ten wiersz Jaakow Orland, w latach siedemdziesiątych Joram Bronowski, i w końcu, w 1980 roku, David Weinfeld³⁴.

Pierwsze wiersze Czesława Miłosza Weinfeld opublikował w izraelskiej prasie w latach siedemdziesiątych³⁵, jeszcze przed ich spotkaniem w Berkeley w 1979 roku. Poeta pracował wówczas nad tłumaczeniem wybranych ksiąg Biblii Hebrajskiej. W kolejnych dekadach w przekładach izraelskiego tłumacza ukazało się pięć tomików: *Wezarah haszemesz uwahaszemesz weszirim acherim* [Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada oraz inne wiersze] (1981)³⁶; *Kohaw hala'ana* [Gwiazda Północy] (1989)³⁷; *Al gdot hanahar* [Na brzegu rzeki] (1999)³⁸; *Ze: szirim* [To: wiersze] (2008)³⁹; *Or jom. Miwchar szirim* [Światło dzienne. Wiersze wybrane] (2013)⁴⁰. Ostatni tom zawiera chronologicznie uporządkowane utwory pochodzące z niemal wszystkich tomików poetyckich Miłosza, łącznie z utworami rozproszonymi, poczynawszy od tomu *Ocalenie* (1945), a skończywszy na wydanych pośmiertnie *Wierszach ostatnich* (2006).

³⁰ A. Brajerska-Mazur, „Polityczność”, s. 204; B. Tarnowska, *Miłosz w Izraelu (rekonesans)*, „Świat i Słowo” 2015, nr 2 (25), s. 165–168.

³¹ E. Hirsch, *David Weinfeld, Iwirut, miwchar tirgumej szira* [David Weinfeld, Hebraizacja, wybór przekładów poezji], „Jedijot Achronot” 2013, 18 stycznia [online:] <http://elihirsh.com/?p=4641> (dostęp 24.03.2018).

³² S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. 3, Warszawa–Wrocław 2001, cyt. za: A. Brajerska-Mazur, „Polityczność...”, s. 210.

³³ B. Tarnowska, *Miłosz w Izraelu*, s. 170, 181.

³⁴ J. Bronowski, *Tragedia belachon kořani* [Tragedia w takt skocznej muzyki], „Ha'arec”, 14 września 1979, cyt. za: B. Tarnowska, *Miłosz w Izraelu*, s. 171–173.

³⁵ Były to m.in. wiersze *Pgisza* [Spotkanie], *Ars poetica*, *Djokan jewani* [Portret grecki], *Lo joter* [Nie więcej], „Siman Kri'a” 1976, nr 6; zob. B. Tarnowska, *Miłosz w Izraelu*, s. 174.

³⁶ C. Miłosz, *Wezarah haszemesz uwahaszemesz weszirim acherim*, Tel Awiw 1981.

³⁷ Tenże, *Kohaw halana*, Tel Awiw 1989.

³⁸ Tenże, *Al gdot hanahar*, Tel Awiw 1999.

³⁹ Tenże, *Ze: szirim*, Raanana 2008.

⁴⁰ Tenże, *Or jom: miwchar szirim*, Raanana 2013.

Niedługo po otrzymaniu przez Miłosza Nagrody Nobla, co stało się dodatkowym impulsem dla izraelskich odbiorców, aby sięgnąć po jego poezję⁴¹, Joram Bronowski w eseju *Lo mica'ar ani szoel, awal mitoch hara'ad* [Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia] określił przekłady Weinfelda jako „wspaniałe, bez zarzutu, tworzone kunsztownie w tym dyskursywnym stylu, w jakim rozwija się współczesna poezja hebrajska i jaki odpowiada dokładnie językowi Miłosza (co wynika, być może, z „karmienia się” podobnymi źródłami angloamerykańskimi)”⁴². Osiem lat później, w recenzji hebrajskiego przekładu *Gwiazdy piołun*, która ukazała się w czasopiśmie „Jeruszałajim” w 1989 r., Alon Altaras – izraelski pisarz, poeta i tłumacz – tak opisywał pierwsze spotkanie z poezją Miłosza w przekładach Weinfelda:

Byłem wtedy żołnierzem i nie znałem poezji Miłosza. Kiedy przeczytałem ten tomik [chodzi o *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – K.Ch.G.], zrozumiałem, że odkryłem swojego ulubionego poetę. Nie znałem polskiego i zdaje się, że już nie poznam. Pozostaje mi więc polegać na wspaniałych tłumaczeniach Weinfelda. O Miłoszu mogę powiedzieć wszystko, co najlepsze. Jego poezja jest mądra, piękna i kocha człowieka⁴³.

Nie mniejszy sukces David Weinfeld osiągnął dzięki przekładom poezji Zbigniewa Herberta, które najpierw publikował w prasie, między innymi we wspomnianym już literackim piśmie „Siman Kri'a”, a także w popularnych dziennikach „Dawar” i „Ma'ariw”⁴⁴. Do tej pory wydał pięć tomików tłumaczeń autora *Pana Cogito: Mar Cogito weszirim acherim* [Pan Cogito i inne wiersze] (1984)⁴⁵, *Duach me'ir necura* [Raport z oblężonego miasta] (1990)⁴⁶, *Elegia le'et freda weszirim acherim* [Elegia na odejście i inne wiersze] (1998)⁴⁷, *Epilog szel se'ara* [Epilog burzy] (2005)⁴⁸, *Szirim* [Wiersze] (2012)⁴⁹. Jednym z ostatnich przekładów, ogłoszonym jesienią 2018 roku na łamach izraelskiego dziennika „Ha'arec”, jest wiersz *Hamum szel Mar Cogito* [Kaleństwo Pana Cogito]⁵⁰.

⁴¹ R. Löw, *O dwóch, a nawet trzech książkach Miłosza*, „Nowiny – Kurier” 2001, 7 września.

⁴² J. Bronowski, *Lo mica'ar ani szoel, ela mitoch hirhur* [Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia], „Ha'arec” 1981, 31 lipca, cyt. za: B. Tarnowska, *Miłosz w Izraelu*, s. 175. Fragmenty hebrajskojęzycznych artykułów w tłumaczeniu własnym.

⁴³ A. Altaras, *Gan haeden muchrach lehipatach* [Musi otworzyć się raj], „Jeruszałajim” 1989, 10 listopada, cyt. za: B. Tarnowska, *Miłosz w Izraelu*, s. 180.

⁴⁴ Np. Z. Herbert, *Hahar szemul haarmon* [Góra naprzeciw pałacu], tłum. D. Weinfeld, „Dawar” 1980, 6 kwietnia, s. 12; Z. Herbert, *Mar Cogito meharher al odot hasewel*, [Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu], tłum. D. Weinfeld, „Ma'ariw” 1985, 6 grudnia, s. 23. Zob. też: Z. Herbert, D. Weinfeld, *Listy*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2009, s. 33.

⁴⁵ Z. Herbert, *Mar Cogito weszirim acherim*, Tel Awiw 1984.

⁴⁶ Tenże, *Duach me'ir necura*, Tel Awiw 1990.

⁴⁷ Tenże, *Elegia le'et freda weszirim acherim*, Tel Awiw 1998.

⁴⁸ Tenże, *Epilog szel se'ara*, Tel Awiw 2005.

⁴⁹ Tenże, *Szirim*, Jerozolima 2012.

⁵⁰ Wiersz pochodzi z wydanego w 2018 r. przez Ryszarda Krynickiego tomu poezji Herberta *Utwory rozproszone (rekonesans 2)*. Niepublikowany przez poetę za życia wiersz jest zatem nowością także dla polskich czytelników. Zob. Z. Herbert, *Hamum szel Mar Cogito* [Kaleństwo Pana Cogito], tłum. D. Weinfeld, „Ha'arec” 2018, 30 października [online:] <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/premium-1.6610944> (dostęp 21.11.2018).

Herbert niezwykle cenił wkład izraelskiego tłumacza w popularyzację jego poezji w Izraelu, czego świadectwem jest korespondencja między nimi z lat 1984–1997⁵¹. W pierwszym liście do Weinfelda poeta pisał:

Chciałem najserdeczniej i najszczerzej podziękować Panu za kilkunastoletni trud. [...]. Miałem już sporo tłumaczeń, ale tłumaczenie Pana wzruszyło mnie prawdziwie. Przyjmuję [je] jako wspaniały i niezasłużony dar⁵².

Do spotkania Herberta i Weinfelda doszło w 1991 roku, podczas podróży polskiego poety do Izraela, podczas której otrzymał on jedyną międzynarodową nagrodę izraelską w dziedzinie literatury – Nagrodę Jerozolimy⁵³. David Weinfeld rzadko mówi o recepcji poezji Herberta w Izraelu, gdyż – parafrazując żydowski powiedzenie – „narzeczona jest za piękna», to znaczy, że tłumacz nie mógłby sobie życzyć lepszej recepcji⁵⁴.

Świadectwem entuzjastycznego odbioru twórczości polskich poetów tłumaczonych przez Weinfelda są liczne pozytywne recenzje izraelskich krytyków. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych Joram Bronowski określił autora przekładu *Chwili* jako „elitę» tłumaczy poezji polskiej na język hebrajski⁵⁵. Ponad dekadę później inny krytyk – Erez Schweizer – przywołał odnoszące się do pracy Weinfelda słowa izraelskiego poety Nathana Zacha: „nie każdy poeta dostaje tłumacza podobnego do niego”. Schweizer sparafrazował tę wypowiedź, dodając: „nie każdy czytelnik, nie każdy język⁵⁶. O artystycznych walorach przekładów twórcy hebrajskiego tłumaczenia *Raportu z oblężonego miasta* wspominał także profesor literatury hebrajskiej na Uniwersytecie Ben Guriona w Beer Szewie, Nissim Kalderon:

Weinfeld przyswoił subtelność muzyczną, którą poeci odnaleźli w prozie [...]. Dlatego też „jego” Herbert, niczym doświadczony poeta hebrajski, sprawnie posługujący się swoim językiem, skraca wers, rezygnuje z interpunkcji albo umieszcza trzy zdania w jednej linijce. [...] Weinfeld jest wspaniałym tłumaczem, gdyż wnosi do wierszy Herberta tę muzyczność, jaka się stała udziałem hebrajskiej poezji ostatnich lat⁵⁷.

Sam tłumacz reprezentował pogląd – za przykład podając „przekładalność” opowiadań Idy Fink – że nie ma łatwych utworów do tłumaczenia,

⁵¹ Z. Herbert, D. Weinfeld, *Listy*, s. 7, 12.

⁵² Tamże, s. 7.

⁵³ Tamże, s. 39.

⁵⁴ D. Weinfeld, *Recepcja Herberta w Izraelu*, w: *Listy*, s. 34.

⁵⁵ J. Bronowski, *Hamachberet hapolanit: mi-Mickiewicz ad Herbert. Difduf mahir* [Zeszyt polski: od Mickiewicza do Herberta. Szybki przegląd], „Moznaim” 1999, nr 4, s. 18; David Weinfeld po śmierci Jorama Bronowskiego w 2001 roku zredagował trzeci tom zbioru jego artykułów – *Bikoret tilhe*, wydany przez jerozolimskie wydawnictwo Carmel. Część ta skupiała się na krytycznoliterackiej działalności Bronowskiego. N. Roi, *Isz haszeza* [Człowiek obfitości], „Ha’ajnhazwi’it” 2011, 25 marca [online:] <https://www.the7eye.org.il/41741> (dostęp 27.10.2018).

⁵⁶ E. Schweizer, *Szirim szel Zbigniew Herbert: ed ohev* [Wiersze Zbigniewa Herberta: kochającego świadka], „Ha’arec” 2012, 13 lutego [online:] <https://www.haaretz.co.il/literature/poetrybelongings/1.1636452> (dostęp 24.03.2018).

⁵⁷ N. Kalderon, *Madua David Weinfeld hu metargem nifla* [Dlaczego David Weinfeld jest wspaniałym tłumaczem], „Ha’arec” 2013, 31 marca [online:] <https://www.haaretz.co.il/premium-1.1968709> (dostęp 24.03.2018).

są jedynie trudne i trudniejsze od innych⁵⁸. W podobnym tonie Weinfeld wypowiadał się także o autorze *Trenu Fortynbrasa*, zaznaczając, że

Herbert jest na szczęście poetą, którego wiersze dają się przełożyć [...]. Ale przekład to przekład i jak już ktoś zauważył, najlepszy przekład Szekspira jest na język angielski. Tak samo z poezją Herberta i z poezją w ogóle. I chociaż Herbert daje się tłumaczyć, to zawsze pojawiają się trudności wprawiające tłumacza w stan lekkiej melancholii⁵⁹.

Pomimo określenia poezji Herberta jako „dającej się przełożyć” tłumacz nie wpadł w pułapkę rozpowszechnianego przez Jerzego Kwiatkowskiego, a potem przez Czesława Miłosza, stereotypu językowej klarowności, odnoszącego się do poetyckiego idiomu Herberta. Ów stereotyp polega na złudnym przekonaniu o łatwości przekładu herbertowskiego frazeologizmu. Wspomina o tym Jerzy Jarniewicz w eseju *Przekleństwo przekładalności, czyli Herbert po angielsku*, odwołując się do recepcji dzieła Herberta w krajach anglosaskich, gdzie powściągliwość emocji i przejrzystość formy oryginału są powszechnie uznawane za sprzyjające translacji⁶⁰.

Na uwagę zasługują także entuzjastyczne recenzje tomiku *Rega* Wisławy Szymborskiej. Zbiór ten stanowi wyjątek, jeśli chodzi o autorstwo przekładów poezji polskiej noblistki na język hebrajski, gdyż zdecydowaną większość jej twórczości przełożył i opublikował Rafi Weichert⁶¹. W jednej z recenzji tego tomiku, autorstwa Ereza Schweizera, krytyk określa tłumaczenia Weinfelda jako „cud” i nazywa „darem” każdy jego nowy przekład⁶². Sama poetka darzyła tłumacza dużym zaufaniem i sympatią, czego dowodem mogą być wysyłane mu przez nią charakterystyczne pocztówki, których kopie zostały później zamieszczone przez Weinfelda w publikacji *Iwirut*⁶³.

Cechy, które charakteryzowały działalność translatorską Davida Weinfelda, a także wspomnianego wcześniej wybitnego tłumacza Rafiego Weicherta, zostały znakomicie opisane przez mieszkającego w Izraelu pol-

⁵⁸ Y. Weizmann, *Ra'ajon im doktor David Weinfeld, choker sifrut* [Wywiad z dr. Davidem Weinfeldem, literaturoznawcą], Jad Waszem – reszut hazikaron leszoa ulegwura, 2011 [online:] <https://www.yadvashem.org/he/articles/interviews/david-vinfeld.html> (dostęp 15.10.2018).

⁵⁹ Weinfeld ubolewa jednocześnie m.in. nad nieprzekładalnością, niezwykle cenionej przez tłumacza, poezji Mirona Białoszewskiego. D. Weinfeld, *Recepcja...*, s. 36.

⁶⁰ J. Jarniewicz, *Przekleństwo przekładalności, czyli Herbert po angielsku*, w: *Język dalekosiężny...*, s. 16.

⁶¹ Rafi Weichert jest autorem przekładów wierszy opublikowanych w następujących zbiorach: *Atlantis: miwchar szirim* [Atlantyda: wybór wierszy] (1993), *Sof wehatchala: miwchar szirim* [Koniec i początek: wybór wierszy] (1996), *Szilhej hamea: miwchar szirim* [Schyłek wieku: wybór wierszy] (1998), *Biszwach hachalomot* [Pochwała snów] (2004), *Nekudotaim* [Dwukropek] (2009).

⁶² E. Schweizer, *Rega im Szymborska*, „Ha'arec” 2011, 19 października [online:] <https://www.haaretz.co.il/1.1526336> (dostęp 15.10.2018).

⁶³ N. Kalderon, *Madua David Weinfeld...* W antologii *Iwirut* znalazło się siedem wierszy Szymborskiej w przekładzie Weinfelda: *Adiwutam szel ha'iwurim* [Upamiętnienie niewidomych], *Profesor zaken* [Stary profesor], *Bat-esre* [Kilkunastoletnia], *Chatul bedira reka* [Kot w pustym mieszkaniu], *Chadaro szel hamit'abed* [Pokój samobójcy], *Jalda ktana moszech et mapat szulchan* [Mała dziewczynka ściąga obrus].

skiego publicystę, bibliografa, wydawcę i krytyka literackiego Ryszarda Löwa. W artykule o literaturze polskiej w przekładach hebrajskich Löw zauważa, że zarówno Weinfeld, jak i Weichert posługują się „zupełnie odmiennym od poprzedników i współczesnym im tłumaczy rejestrem językowym. Stają się współtwórcami tekstu, oddając jednocześnie oddźwięk myśli i ducha oryginału, nie odbarwiając go”⁶⁴.

Podobnie jak w przypadku tłumaczy literatury polskiej na język hebrajski wielu izraelskich krytyków literackich także wywodzi się z polskiego kręgu kulturowego. Swoje opinie na temat przekładów Weinfelda mogli oni zatem kształtować, odnosząc się do tekstów oryginałów, a tym samym oceniać stopień wierności przekładu⁶⁵. Nie zdarzało się jednak, aby kwestionowano translatorskie wybory tłumacza zarówno na płaszczyźnie leksykalnej, jak i poetyckiej. Natomiast krytycy nieznający języka polskiego, którzy kształtowali swoje zdanie na podstawie samego tekstu przekładów, byli zachwyceni hebrajszczyzną Weinfelda. Podziw wobec językowej sprawności tłumacza wyrażał między innymi wspomniany już Nissim Kalderon:

Czytamy tłumaczenia poezji, żeby zbliżyć się do wierszy, których nie możemy przeczytać w oryginale. Ale nie tylko po to. Istnieją tłumaczenia, które czytamy ze względu na tłumacza. Nauczyliśmy się obdarzać go zaufaniem. Przyjmujemy, że wiersze, które dla nas wybrał, są cenne. [...] chcemy słyszeć jego hebrajski [...]. A kiedy wracamy do przetłumaczonych przez niego wierszy (wiersz, do którego nie wracamy, jest martwy), zwycięża w nas poczucie, że one w pełni zaspokajają nasze potrzeby estetyczne⁶⁶.

Jedyna krytyczna uwaga, jaką Kalderon formułuje pod adresem tłumaczeń Weinfelda, dotyczy jego braku umiejętności rymowania. Zdaniem Kalderona, nie jest ono mocną stroną hebrajskiego tłumacza Miłosza i Herberta, gdyż nie czuje on „ciężaru »hipnotyzującej poezji«”. Dlatego też „tłumaczy tylko część dzieła Miłosza, nie wszystko. Nie tłumaczy też zabawnych i ekwilibrystycznych wierszy Audena. Przekłada jedynie zamyślonego i mądrego Audena, niemal prozaika”. A jednocześnie dodaje: „jest wielka różnica pomiędzy tym, co prozaiczne i prawie-prozaiczne. Weinfeld zna tę różnicę, bo żył poezją hebrajską od lat pięćdziesiątych. [...] Weinfeld zrozumiał, że istnieje dokładny rytm, który pulsuje w słowach, chociaż poeci rezygnują z regularnego rytmu”⁶⁷.

Wpływ translatorskiego dzieła Davida Weinfelda na literaturę izraelską doskonale obrazuje teorię polisystemów autorstwa izraelskiego profesora Itamara Ewena-Zohara, która mówi o literaturze tłumaczonej jako o osobnym systemie w ramach „polisystemu literatury narodowej, systemu bardzo szczególnego, który zwykle sytuuje się na peryferiach, ale w pewnych okolicznościach potrafi pełnić bardzo aktywną i twórczą rolę w danej kulturze”⁶⁸. Taką rolę przekładów Weinfelda w kształtowaniu współczesnej

⁶⁴ R. Löw, *Literatura polska...*, s. 97.

⁶⁵ B. Tarnowska, *Miłosz w Izraelu...*, s. 170.

⁶⁶ N. Kalderon, *Madua David Weinfeld...*

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ M. Heydel, *Trzymam gardę*, rozmowę przeprowadziła Z. Zaleska, w: *Przejęzyczenie*, Z. Zaleska, Wołowiec 2016, s. 275.

poezji hebrajskiej podkreślał między innymi recenzujący antologię *Iwirut* Eli Hirszt, poeta i krytyk związany z pismem „Jedijot Achronot”:

Tłumaczenia Weinfelda [...] koncentrują się głównie na twórczości Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta [...]. Dla ostatnich dwóch pokoleń izraelskich czytelników poezji te przekłady funkcjonowały jako rodzaj czytelniczych wskazówek albo autorytatywne kryterium wartości poezji w dzisiejszym świecie⁶⁹.

Sam tłumacz wyrażał nadzieję, że twórczość polskich poetów, takich jak Herbert, poprzez swój umiar i klarowność przyczyni się do odświeżenia poezji izraelskiej. W posłowie do *Listów* pisał:

Kiedy zacząłem tłumaczyć Herberta w latach siedemdziesiątych zeszłego wieku, najbardziej mi zależało, żeby ta poezja dotarła do młodych hebrajskich poetów. Dotarła, i wywarła moim, i nie tylko moim zdaniem, pewien wpływ na ich twórczość. Mam na myśli poetykę albo retorykę Herberta [...]. Tu trzeba dodać, że nie można oderwać wpływu Herberta od wpływu tak zwanej – słusznie czy niesłusznie – szkoły polskiej w poezji, to znaczy twórczości Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej, poetów równie znanych izraelskiemu czytelnikowi⁷⁰.

Ta „poetyka i retoryka Herberta” to między innymi uciekanie od „narcystycznego dramatu”, który mocno zaznaczał swoją obecność w twórczości izraelskich poetów na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych⁷¹. Oddziaływanie tłumaczeń Weinfelda na twórczość hebrajskich poetów jest przykładem tego, że – jak pisała tłumaczka i krytyczka Małgorzata Łukasiewicz – „przekład nie tylko zasila i urozmaica repertuar lektur, ale ingeruje w proces rozwoju rodzimej literatury”⁷². Sukces w tym aspekcie potwierdzają liczne opinie izraelskich krytyków, takich jak Nissim Kalderon, którego zdaniem polska poezja tłumaczona przez Weinfelda „dała czytelnikom rodzaj »wytchnienia« od nazbyt zsubiektywizowanej części poezji izraelskiej, na przykład tej tworzonej przez Yonę Wallach”⁷³. Zauważał on także:

Choć polscy poeci Weinfelda wierzą, że poezja jest osobistym widzeniem świata, to z pewnością nie jest projekcją osobowości w świecie [...]. Biorąc do ręki książkę, która wyszła spod pióra Weinfelda, można mieć pewność, że będzie w niej silne dążenie do klarowności – zarówno w oryginale, jak i w tłumaczeniu. David Weinfeld postanowił tłumaczyć poetów, [...] dla których jednym z celów jest pisanie o złożonych sprawach w sposób jasny i zrozumiały⁷⁴.

Z kolei Eli Hirszt określa autora przekładu *Światła dziennego* jako „wspañiałego tłumacza, którego wpływ na poezję izraelską jest szczególnie wielki, być może większy od wszystkich tłumaczy hebrajskich ostatnich dziesięcioleci”⁷⁵. Natomiast polsko-izraelska badaczka Szoszana Ronen zauważa, że

⁶⁹ E. Hirszt, *David Weinfeld...*

⁷⁰ D. Weinfeld, *Recepcja...*, s. 35–36.

⁷¹ D. Weinfeld, *Hadimjon hamechapeset haseder: al szirato szel Zbigniew Herbert* [Wyobrażenia szukająca porządku: o poezji Zbigniewa Herberta], „Moznaim” 1983, nr 5, s. 35.

⁷² M. Łukasiewicz, *Pięć razy o przekładzie*, Kraków–Gdańsk 2017, s. 115.

⁷³ N. Kalderon, *Madua David Weinfeld...*

⁷⁴ Tamże. W podobnym tonie wypowiadali się niektórzy zachodni krytycy, którzy w poezji np. Herberta widzieli szczególny walor w zastąpieniu nadwrażliwego lirycznego „ja” walką o wartości etyczne z negującym te wartości światem (M. Brajerska-Mazur, „Polityczność”..., s. 202).

⁷⁵ E. Hirszt, dz. cyt.

dzięki temu, że Weinfeld i Bronowski stale odwołują się w swoich esejach do polskiej literatury, „polska poezja jest znana, ceniona i postrzegana jako inspiracja współczesnej literatury hebrajskiej”⁷⁶.

David Weinfeld, oprócz systematycznego publikowania przekładów, dba również o promocję polskiej poezji w Izraelu. Aby zdobyć jak najszersze grono czytelników, od lat ogłasza swoje przekłady nie tylko w prasie literackiej, ale również w popularnych izraelskich dziennikach, takich jak „Ha’arec”, „Ma’ariw” czy „Dawar”. W wywiadzie udzielonym w 2008 roku dla miesięcznika „Midrasz” przekonywał, że zamieszczenie wiersza w gazecie zwiększa liczbę potencjalnych osób, które zwrócą uwagę na publikowany tekst, nawet jeśli ograniczyłoby się to tylko do zapamiętania nazwiska poety⁷⁷. Weinfeld stara się dotrzeć z polską poezją do izraelskich odbiorców również poprzez media internetowe, na przykład zamieszczając nagrania z odczytem swoich przekładów⁷⁸. Hebrajski tłumacz *Pana Cogito* wygłasza ponadto w Izraelu wykłady dotyczące polskiej literatury, jest autorem wielu tekstów krytycznoliterackich na temat twórczości polskich pisarzy, a także organizuje spotkania z polskimi poetami⁷⁹. W najbliższych latach planuje także zredagowanie i wydanie *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego w zapomnianym już przekładzie Bera Pomeranca z 1938 roku⁸⁰. Przekłady Weinfelda – jak pisze Ryszard Löw – „funkcjonują w literackim obiegu współczesnej hebrajszczyzny, trafiają do czytelników niemających nic wspólnego z Polską, a tylko i jedynie współczesną poezją. Jest to recepcja żywa i entuzjastyczna, dostrzegalna »na żywo« na spotkaniach promocyjnych książek”⁸¹. Kilkanaście lat później podobną opinię wyraża Nurit Buchweitz, która zauważa, że tłumacze literatury polskiej na język hebrajski, w tym Weinfeld, mają ogromny wpływ na kształtowanie trendów literackich w Izraelu⁸². Zdaniem badaczki, to dzięki ich wytrwałej pracy polska poezja po 1990 roku – w przeciwieństwie do lat wcześniejszych, w których prym wiodły przekłady polskiej prozy – „istnieje [w Izraelu – K.Ch.G.] jako

⁷⁶ S. Ronen, *Śladami literatury i umarłych pisarzy. Na rozstajnych drogach: polski, hebrajski, jidisz*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2004, nr 6, s. 52

⁷⁷ D. Weinfeld, *Nie romantyzuję pracy tłumacza. Z Davidem Weinfeldem rozmawia Ula Orlińska-Frymus*, „Midrasz” 2008, nr 12, s. 42.

⁷⁸ Zob. np. czytany przez Weinfelda przekład wiersza Czesława Miłosza *Widuj* [Wyznanie] [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=iJUTdFU3pMo> (dostęp 28.10.2018).

⁷⁹ Tak było w przypadku Herberta, Szymborskiej czy Zagajewskiego. Zob. *Adam Zagajewski w Jerozolimie* [w:] Kraków Miasto Literatury UNESCO, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Kraków [2018] [online:] <http://miastoliteratury.pl/adam-zagajewski-w-jerozolimie/> (dostęp 30.10.2018); *Pras hamechabrim wehamalechinim jonak leDavid Weinfeld* [online:] <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-5231951,00.html> (dostęp 30.10.2018); D. Weinfeld, *Rozproszone wspomnienia o Herbercie w Izraelu*, s. 39–44.

⁸⁰ S. Wyspiański, *Hachatuna: drama bezsłosz ma’arachot* [Wesele. Dramat w trzech aktach], tłum. B. Pomeranc, Warszawa 1938.

⁸¹ R. Löw, *Literatura polska...*, s. 98.

⁸² N. Buchweitz, *Sixty Years of Polish Literature Translated Into Hebrew: An Overview*, w: *Poles & Jews. History – Culture – Education*, red. M. Misztal, P. Trojański, Kraków 2011, s. 116.

wyjątkowe zjawisko, zarówno w kontekście tłumaczeń z języka polskiego, jak i pod względem przekładów w ogólnym sensie”⁸³. Odbiorcami tych tłumaczeń są młodzi czytelnicy, w większości urodzeni w Izraelu. Buchweitz przywołuje dość daleko idące spostrzeżenie Kalderona, którego zdaniem

w intelektualnych kręgach Izraela przekłady polskiej poezji stały się znane do tego stopnia, że tacy poeci, jak Miłosz, Herbert, Szymborska czy Zagajewski [...] stali się bardziej popularni niż niektórzy współcześni poeci izraelscy⁸⁴.

Kalderon swoją wypowiedź sformułował w odniesieniu do kondycji izraelskiej poezji współczesnej, stanowiącej niewychodzącą poza środowisko znawców niszę. W miejsce „dramatu i prowokacji” lub „uciekania do wewnętrznego świata i osobistych perypetii”, które są znakiem rozpoznawczym izraelskich twórców, polska poezja oferuje „wyważony ton, estetykę, temat, retorykę”⁸⁵.

*

Polska poezja nie osiągnęłaby tak wysokiego statusu w Izraelu, gdyby nie znakomite przekłady takich tłumaczy, jak David Weinfeld. Tłumacz *Pana Cogito* odnalazł równowagę pomiędzy obowiązkiem wierności wobec przekładu a jeszcze ważniejszym obowiązkiem wybitności poetyckiej⁸⁶. Jego nazwisko, sygnujące przekład, daje izraelskim czytelnikom pewność, że otrzymują wartościowy wybór poezji wybitnych autorów, a wręcz – jak niektórzy krytycy twierdzą – podnosi rangę tłumaczonych utworów. Dzięki translatorskiej działalności Weinfelda polscy poeci nie tylko stali się bliscy izraelskim odbiorcom, ale również wywarli wpływ na kształt poezji tworzonej współcześnie w Izraelu.

Bibliografia

Źródła prasowe

- Altaras A., *Gan haeden muchrach lehipatach* [Musi stworzyć się raj], „Jeruzalaim” 1989, 10 listopada.
Bronowski J., *Hamachberet hapolanit: mi-Mickiewicz ad Herbert. Difduf mahir* [Zeszyt polski: od Mickiewicza do Herberta. Szybki przegląd], „Moznaim” 1999, nr 4.

⁸³ Tamże, s. 119.

⁸⁴ N. Kalderon, *Why has Polish Poetry Become Significant for Israeli Readers?*, referat wygłoszony w języku hebrajskim podczas konferencji *Souvenirs: Repressed Historical and Individual Memory in Polish and Israeli Art/Culture* na Uniwersytecie Ben Guriona w Negewie, 19 maja 2008, cyt. za: N. Buchweitz, *Sixty Years of Literature...*, s. 120.

⁸⁵ N. Buchweitz, *Sixty Years of Literature...*, s. 120.

⁸⁶ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 34.

- Bronowski J., *Lomica'ar ani szoel, ela mitoch harihur* [Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia], „Ha'arec” 1981, 31 lipca.
- Bronowski J., *Tragedia belachan kofcani* [Tragedia w takt skocznej muzyki], „Ha'arec” 1979, 14 września.
- Löw R., *Literatura polska w przekładach hebrajskich*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2000, nr 3.
- Löw R., *O dwóch, a nawet trzech książkach Miłosza*, „Nowiny – Kurier” 2001, 7 września.
- Ronen Sz., *Śladami literatury i umarłych pisarzy. Na rozstajnych drogach: polski, hebrajski, jidisz*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2004, nr 6.
- Tarnowska B., *Miłosz w Izraelu (rekonesans)*, „Świat i Słowo” 2015, nr 2 (25).
- Weinfeld D., *Hadimjon hamechapes et haseder: al szirato szel Zbigniew Herbert* [Wyobrażnia szukająca porządku: o poezji Zbigniewa Herberta], „Moznaim” 1983, nr 5.
- Weinfeld D., *Nie romantyzuję pracy tłumacza. Z Davidem Weinfeldem rozmawia Ula Orlńska-Frymus*, „Midrasz” 2008, nr 12.

Źródła internetowe

- David Weinfeld, w: *Leksikon hasifrut ha'iwrit hachadasza* [Leksykon współczesnej literatury hebrajskiej], The Ohio State University [online:] <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/01537.php> (dostęp 10.10.2018).
- Hirsch E., *David Weinfeld, Iwrit, miuchar tirgumej szira* [David Weinfeld, Hebraizacja, wybór przekładów poezji], „Jedijot Achronot”, 18 stycznia [online:] <http://elihirsh.com/?p=4641> (dostęp 24.03.2018).
- Kalderon N., *Madua David Weinfeld hu metargem nifla* [Dlaczego David Weinfeld jest wspaniałym tłumaczem], „Ha'Aretz” 2013, 31 marca [online:] <https://www.haaretz.co.il/premium-1.1968709> (dostęp 24.03.2018).
- Roi N., *Iszhaszeza* [Człowiek obfitości], „Ha'ajin haszwi'it” 2011, 25 marca [online:] <https://www.the7eye.org.il/41741> (dostęp 27.10.2018).
- Schweizer E., *Rega im Szymborska*, „Ha'arec” 2011, 19 października [online:] <https://www.haaretz.co.il/1.1526336> (dostęp 15.10.2018).
- Schweizer E., *Szirim szel Zbigniew Herbert: ed ohew* [Wiersze Zbigniewa Herberta: kochającego świadka], „Ha'Aretz” 2012, 13 lutego [online:] <https://www.haaretz.co.il/literature/poetrybelongings/1.1636452> (dostęp 24.03.2018).
- Weizmann Y., *Ra'ajon im doktor David Weinfeld, choker sifrut* [Wywiad z dr. Davidem Weinfeldem, literaturoznawcą], Yad Waszem – reszut hazikaron leszoa ulegwura, 2011 [online:] <https://www.yadvashem.org/he/articles/interviews/david-vinfeld.html> (dostęp 15.10.2018).
- Yoram Bronowski [w:] *Leksikon hasifrut ha'iwrit hachadasza* [Leksykon współczesnej literatury hebrajskiej], The Ohio State University [online:] <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/01537.php> (dostęp 10.10.2018).

Opracowania

- Barańczak S., *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. 3, Warszawa–Wrocław 2011.
- Brajerska-Mazur A., „Polityczność”, „polskość” i „uniwersalność” wierszy Herberta w przekładzie na język angielski, w: *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Heydel, E. Wójciek-Leese, M. Woźniak, Kraków 2010.

- Buchweitz N., *Sixty Years of Literature Translated Into Hebrew: An Overview*, w: *Poles & Jews. History – Culture – Education*, red. M. Misztal, P. Trojański, Kraków 2011.
- Famulska-Ciesielska K., Żurek S. J., *Literatura polska w Izraelu*, Kraków–Budapeszt 2012.
- Herbert Z., Weinfeld D., *Listy*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2009.
- Heydel M., *Trzymam gardę*, rozmowę przeprowadziła Z. Zaleska, w: *Przejęzyczenie*, Z. Zaleska, Wołowiec 2016.
- Jarniewicz J., *Przekleństwo przekładalności, czyli Herbert po angielsku, Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Heydel, E. Wójcik-Leese, M. Woźniak, Kraków 2010.
- Łukasiewicz M., *Pięć razy o przekładzie*, Kraków–Gdańsk 2017.
- Weinfeld D., *Recepcja Herberta w Izraelu*, w: *Listy*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2009.
- Weinfeld D., *Rozproszone wspomnienia o Herbercie w Izraelu*, w: *Listy*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2009.

Doświadczenia translatorskie według Julii Hartwig

Elżbieta Dutka

Uniwersytet Śląski

ORCID: 0000-0002-5404-2586

Translation Experiences According to Julia Hartwig

Abstract: The article examines the role of translation in the literary output of Polish writer Julia Hartwig. An esteemed translator of French and American poetry, Hartwig treated her work in this capacity as an important element of her own artistic and readerly formation. The analyses carried out in the article show that she succeeded in finding her own individual style of translation, and that the latter can be described by means of such figures as alchemy, mirror-image, moving house, encounter and conversation.

Key words: Julia Hartwig, translations, biography, French and American poetry

Słowa kluczowe: Julia Hartwig, przekłady, biografia, poezja francuska i amerykańska

W swym długim i twórczym życiu Julia Hartwig (1921–2017) podejmowała różne literackie role. Przede wszystkim była poetką, ale także reporterką, biografką, diarystką, autorką utworów dla dzieci, felietonistką. Artystka spełniała się również jako tłumaczka. Chciałabym zwrócić uwagę na ostatnią wymienioną rolę, gdyż jest ona bardzo ważna w dorobku twórczym Julii Hartwig, choć wydaje się nieco przysłonięta przez pozostałe¹. Nie

¹ Julia Hartwig jest postrzegana i ceniona przede wszystkim jako poetka, dopiero w dalszej kolejności jako tłumaczka, świadczą o tym (na przykład) następujące charakterystyki sformułowane z okazji przyznania jej tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu: w uchwale Senatu uczelni podjęto decyzję o przyznaniu tytułu „znakomitej polskiej poetce, wytrawnej tłumaczce literatury francuskiej i anglojęzycznej, wielkiego kunsztu autorce monografii literackich, mającej nieocenione zasługi dla kultury polskiej”. Uchwała nr 164/2014 Senatu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu z dnia 24 listopada 2014 r. w sprawie nadania tytułu doktora honoris causa Pani Julii Hartwig, w: *Julia Hartwig. Doctor Honoris Causa Universitatis Studiorum Mickiewiczianae Posnaniensis* (2.02.2015), red. A. Rąbalska, Poznań 2015, s. 7; w oracji rektora pada sformułowanie o przyznaniu tytułu „wybitnej polskiej

wynika to jednak z marginalności czy skromniejszych rozmiarów osiągnięć translatorskich autorki *Błysków*. W pomijaniu i niedocenianiu przekładów tej pisarki (ale także wielu innych tłumaczy) można widzieć konsekwencję szerszego zjawiska, o którym następująco pisze Ryszard Kapuściński:

Tradycyjnie miejsce tłumacza w hierarchii literackiej było odległe, a tłumacze często nieznanymi, ich nazwiska pomijane lub ograniczone do inicjałów czy zastępowane pseudonimami. Poza wyjątkami niewiele albo nic nie wiemy o tych – którzy tłumacząc – przechowali dla nas wielki dorobek literatury starożytnej, a później średniowiecznej czy przyswoili nam bogate dziedzictwo literatur pozaeuropejskich².

Zdaniem słynnego reportera w świecie współczesnym, ze względu na rewolucję komunikacyjną i większą świadomość wielokulturowości pozycja tłumacza wzrosła do tego stopnia, że można go uznać za „postać XXI wieku”. Zadania tłumacza nie ograniczają się tylko do przekładania z jednego języka na drugi:

I to jest właśnie szczególnie dziś odpowiedzialna rola tłumacza w naszym nowym, wielokulturowym świecie – że przekładając uświadamia nam istnienie innych literatur i kultur, istnienie Innego, jego odrębności i niepowtarzalności, tego, że tworzymy wielką rodzinę człowieczą, której warunkiem przetrwania jest bliższe poznanie się i wzajemna akceptacja, współzycie. W tym sensie, przekładając tekst – otwieramy Innym nowy świat, tłumaczymy go, a tłumacząc – przybliżamy, pozwalamy w nim przebywać, uczynić go częścią naszego osobistego doświadczenia. Jakże więc dzięki wysiłkowi tłumacza rozszerzają się nasze horyzonty myślowe, pogłębia nasze rozumienie, nasza wiedza, ożywa wrażliwość³.

Jednak tendencja do niedostrzegania lub odsyłania tłumaczy na peryferia literatury to wciąż – jak pisze Jerzy Jarniewicz – „niestety norma”⁴. Sytuacja nie zmienia się, choć nastąpił rozwój przekładoznawstwa, teorii przekładu i innych subdyscyplin literaturoznawczych (takich jak na przykład komparatystyka)⁵, skłaniających do zwrócenia uwagi na „biografię

poetce, eseistce i tłumaczce literatury pięknej z języka francuskiego i angielskiego, znawczyni i badaczce poezji, laureatce wielu prestiżowych nagród, krajowych i zagranicznych”. B. Marciniak, *Oratio inauguralis a Rectore habita*, s. 9; a w mowie dziekana wydziału, który wystąpił z inicjatywą przyznania tytułu, pojawia się następująca charakterystyka Julii Hartwig – „Poetka, eseistka, tłumaczka, która od ponad siedemdziesięciu lat tworzy poezję najwyższej miary”. B. Kaniewska, *Oratio a Decano habita*, s. 11 (podkreślenia – E. D. Na dorobku poetyckim J. Hartwig koncentrują uwagę monografiści: M. Flakowicz-Szczyrba, *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*, Warszawa 2014; A. Legeżyńska, *Julia Hartwig. Wdzięczność*, Łódź 2017; M. Telicki, *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Poznań 2009.

² R. Kapuściński, *Tłumacz – postać XXI wieku*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Gazeta Świąteczna”) z 4–5 czerwca 2005 r., s. 26.

³ Tamże, s. 26.

⁴ J. Jarniewicz, *Gdzie jest tłumacz?* „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 38 (dodatek „Maga- zyn Literacki”), s. 8.

⁵ Zob. m.in.: E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoryki i komparatystyki*, Poznań 2009; *Komparatystyka literacka a przekład*, red. P. Fast, Katowice 2000; *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975; *Przekład – język – kultura*, red. R. Lewicki, Lublin 2002; *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997; *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.

wycofaną” (jak określa pozycję przekładowcy w tekście Edward Balcerzan)⁶. We współczesnych dyskusjach na temat roli przekładu wciąż zatem słychać głosy dopominające się o docenienie roli tłumacza w kontekście już nie tylko językowym, ale także kulturowym, antropologicznym, społecznym, itp.⁷ Poza pozytywnym eksponowany bywa również kłopotliwy (bądź nawet sporny) wymiar pracy tłumacza. Pojawiają się stwierdzenia, że skoro tłumaczenie odbywa się w przestrzeni społecznej, to tłumacz bywa zmuszony do działania w ramach struktury społecznej, a jego praca musi być uwarunkowana ideologicznie i ekonomicznie (formułowane są pytania: kogo się tłumaczy? dlaczego? kto za to płaci?). Uwzględnienie społeczno-politycznego wymiaru przekładu skłania do widzenia w nim „obszaru różnicy, a więc konfliktu”⁸. Ola Hnatiuk zauważa, że

cała działalność tłumacza jest walką o wolność – przeciwko zbiorowym stereotypom. Blisko pół wieku temu w studiach z teorii przekładu dokonał się przełom i przekład zaczęto traktować jako środek komunikacji międzykulturowej. Zgodnie z tą teorią, tłumaczenia mają ogromny wpływ na kształtowanie obrazu innej kultury. Lawrence Venuti, autor jednej z teorii przekładu, stwierdził, że pomiędzy kulturą dominującą i zdominowaną istnieje przepaść, której pokonanie nastrocza poważne problemy kulturze dominującej. Inny teoretyk, Paul Bensimon, w duchu Michela Foucaulta uważa, że nawet wybór tego czy innego tekstu jest ściśle powiązany z władzą (polityczną, ekonomiczną, wydawniczą) i dokonuje się zgodnie ze stereotypowym wyobrażeniem o innej kulturze⁹.

Na tle zasygnalizowanych współczesnych dyskusji i sporów chciałabym spojrzeć na doświadczenia związane z przekładami Julii Hartwig. Na podstawie analizy utworów, ale i drobniejszych uwag oraz komentarzy próbuję zrekonstruować translatorskie przekonania poetki.

Choć w dorobku artystycznym autorki *To wróci* twórczość translatorska nie zajmuje pierwszego miejsca¹⁰, to jednak jest na tyle obszerna i istotna,

⁶ Przekład zdaniem tego badacza: „Odsłania biografię wycofaną z tekstu tłumaczenia, przezroczystą w nim, sprowadzoną do roli instrumentu – i tym poręczniejszą niejako, im rzetelniej potrafiła służyć reprodukcji cudzych dokonań pisarskich. Taka biografia ma specyficzny porządek wewnętrzny. Narzuca się uwadze obserwatora – w swym nurcie centralnym – jako fakt przede wszystkim językowy, literacki”. E. Balcerzan, *Pracownia tłumacza*, w: tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982, s. 195.

⁷ Forum dyskusji na temat problemów związanych z przekładami jest m.in. krakowskie pismo „Przekładaniec”. Można w tym miejscu również przypomnieć Gdańskie Spotkania Tłumaczy Literatury (dokumentują je m.in. specjalne dodatki do „Tygodnika Powszechnego” – „Odnalezione w Tłumaczeniu” (dodatki do „Tygodnika Powszechnego” 2012, nr 52–53; 2014, nr 51–52).

⁸ M. Heydel, *Import, szmugiel i zdrada*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 44 (dodatek „Festiwal Conrada”), s. 11.

⁹ O. Hnatiuk, *Na froncie*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 13 (dodatek „Europejski Poeta Wolności”), s. VII.

¹⁰ Terminu „twórczość translatorska” używam za pracą A. Legeżyńskiej, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na marginesie powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, Warszawa 1986, s. 33–44. Zdaniem badaczki „należy uznać, że przekład jest twórczością, ponieważ w stosunku do oryginału spełnia warunek »nowości« (nie jest przecież tworem identycznym). W psychologicznej perspektywie twórczości sprawcą

że należy ją uwzględnić. Wiersze urodzonej w Lublinie poetki powstawały od początku niemal równoległe i w ścisłym związku z czytаныmi i dokonywanymi przez nią przekładami. Doświadczenia Julii Hartwig w tym zakresie są różnorodne i złożone. Autorka *Pożegnań* była tłumaczką, ale także czytelniczką tłumaczeń i poetką, której utwory przekładano na inne języki¹¹. Ponadto artystka podejmowała refleksję na temat istoty przekładu. W jej różnych utworach, zapiskach dziennikowych, wspomnieniach i posłowach, którymi opatrywała przygotowane przez siebie tomy, pojawiają się uwagi o konkretnych tłumaczeniach i różnych tłumaczach. Poetka szczególnie ceniła przekłady Stanisława Barańczaka¹². Refleksja translatologiczna Hartwig nie jest aż tak bardzo rozbudowana, jak manifesty autora *Ocalonego w tłumaczeniu*¹³. Jednak liczne (choć rozproszone) uwagi wyraźnie świadczą o tym, że poetka przekonana była o dużej randze i znaczeniu

tłumaczenia jest podmiot, obdarzony innymi właściwościami psychofizycznymi niż autor oryginału, zatem i przebieg procesu translatorskiego musi mieć charakter indywidualny". Tamże, s. 37. W pracy Legeżyńskiej przywoływane są jednakże i sądy odmienne, odbierające tłumaczeniom rangę twórczości lub zgadzające się na to pod pewnymi zastrzeżeniami: „Przekład jako dzieło – jest artystyczną reprodukcją, przekład jako proces – jest oryginalną twórczością, przekład jako typ sztuki – jest kategorią pośrednią między sztuką reprodukcji a twórczością oryginalną”. Tamże, s. 42.

¹¹ Utwory Julii Hartwig były tłumaczone m.in. na następujące języki: angielski (J. Hartwig, *In Praise of the Unfinished. Selected Poems*, przeł. J. i B. Carpenter, New York 2008; J. Hartwig, *It Will Return. Poems*, przeł. J. i B. Carpenter, Evanston 2010); czeski (J. Hartwig, *Apollinaire*, przeł. V. Zapletová, Praga 1966); francuski (J. Hartwig, *Apollinaire*, przeł. J.-Y. Erhel, Paris 1972); hiszpański (J. Hartwig, *Hablando no solo para uno mismo 1946–2013*, przeł., wstęp F. Presa Gonzóles 2013); niemiecki (J. Hartwig, *Die verlorene gute Laune*, przeł. H. Więclawska, Warszawa 1971; T. Korzeniowski, *Julia Hartwig*, Kraków 2000 – broszura zawierająca krótkie wprowadzenie w języku niemieckim w życie i twórczość J. Hartwig, tłumaczenia wybranych wierszy, fragmentów wypowiedzi badaczy i krytyków, a także wywiadów, J. Hartwig, *Und alles wird erinnert. Gedichte 2001–2011*, przeł. B. Hartmann, Frankfurt 2013), rosyjski (J. Hartwig, *Apollinaire*, przeł. J. Abruzov, P. Presov, Moskwa 1971); węgierski (J. Hartwig, *Apollinaire*, przeł. I. Fejer, Budapeszt 1968); włoski (J. Hartwig, *Sotto quest'isola*, przeł. S. De Fanti, posł. A. Comes, Roma 2007; J. Hartwig, *Lampi. Błyski*, przeł. F. Groggia, Milano 2008). Jak wynika z powyższego, zapewne niepełnego zestawienia, najczęściej tłumaczonym utworem J. Hartwig jest biografia *Apollinaire*.

¹² „W udostępnieniu polskiemu czytelnikowi poetów anglojęzycznych szczególnie zasłużył się Stanisław Barańczak, tłumacz angielskich poetów metafizycznych oraz poetów dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, których dokonania z pewnością wpłynęły na współczesną świadomość twórczą. Po obszernym wyborze wierszy Emily Dickinson ukazały się w jego tłumaczeniu zbiory Thomasa Hardy'ego, Roberta Frosta, Elizabeth Bishop, Wystana Hugh Audena, Seamusa Heaney'a, Philia Larkina". J. Hartwig, *Początki*, w: teże, *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*, Gdańsk 2006, s. 10. Z kolei S. Barańczak w podziękowaniach zamieszczonych w książce *Ocalone w tłumaczeniu* pisze: „Julia Hartwig i Artur Międzyrzecki – para innych tłumaczy poezji, których dorobek od dawna podziwiam – ze zwykłą sobie wspaniałomyślnością przygarniali przez lata moje kolejne przekłady pod skrzydła przygotowywanej przez siebie antologii poezji amerykańskiej”. S. Barańczak, *Noty o pierwodrukach i podziękowania*, w: też, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1994.

¹³ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*; tenże, *Warsztat tłumacza*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 43; 1994, nr 45; 1994, nr 46.

takiej działalności. Artystka, podobnie jak Barańczak, dzieliła się własnymi „przekładoznawczymi” przemyśleniami.

Analizując twórczość translatorską Julii Hartwig, trudno nie przywołać kontekstu biograficznego. Choć – jak stwierdza Anna Legeżyńska – kontekst biografii przekładającego jest niezmiernie rzadko uruchamiany¹⁴, w tym przypadku taki zabieg wydaje się uzasadniony. Poetka rozpoczęła swoją pracę przekładową pod wpływem ważnych dla niej wydarzeń (czas wojny, powojenne okoliczności i środowisko, w którym się znalazła). Jej tłumaczenia powstawały w ścisłym związku z osobistą historią, z sytuacją życiową (wpływały na nie przede wszystkim podróże, pobyty za granicą, lektury). Przekład dla poetki – jak sama podkreślała – był nie tyle pracą, zajęciem, ile doświadczeniem, rozważanym w kontekście własnych życiowych i artystycznych początków oraz rozrachunków¹⁵.

Dojrzewając w przedwojennym Lublinie – mieście poetów (Józefa Czechowicza i Józefa Łobodowskiego), Julia Hartwig wcześniej zainteresowała się poezją, debiutowała na łamach szkolnego pisemka. Młodzieńczy okres lubelski był dla niej przede wszystkim czasem intensywnego poznawania literatury, czytelniczego zachłyśnięcia się poezją polską i światową, którą poznawała w uznawanych za klasyczne tłumaczeniach (na przykład Tadeusza Boya-Żeleńskiego). Artystka wspominała, że czytane wówczas wiersze poetów francuskich stanowiły dla niej istotne doświadczenie lekturowe i formacyjne, które ukształtowało ją jako poetkę. Po latach doceniała fakt, że utwory wielkich twórców światowych zostały spolszczone i mogła się z nimi zapoznać. A były to przekłady, które fascynowały, budziły ciekawość, zainteresowanie kulturą francuską do tego stopnia, że Julia Hartwig zaczęła się uczyć języka francuskiego w okupowanej Warszawie. Po wojnie lublinianka zajęła się pisaniem dla „Kuźnicy” kronik z francuskiej prasy literackiej. W 1946 roku Adam Ważyk zaprosił ją do współpracy przy redagowaniu *Antologii poezji francuskiej*. Julia Hartwig przetłumaczyła wówczas między innymi utwory Blaise Cendrarsa i Maxa Jacoba. Pierwsze próby translatorskie zostały docenione przez Czesława Miłosza¹⁶. W 1947 roku Julia Hartwig wyjechała na stypendium do Paryża. Pogłębiała wówczas swoją znajomość języka i kultury francuskiej¹⁷. Po powrocie do kraju zajęła

¹⁴ „O ile życie autora może oświetlać jego dzieło, o tyle biografia tłumacza wydaje się materiałem mało przydatnym do interpretacji przekładu (jako wyjątek, potwierdzający regułę, można wskazać tzw. teorię ekwiwalentów Artura Sandauera i jego przekład *Dobrze*, którego kształt w dużym stopniu zdeterminowany został sytuacją życiową tłumacza – przymusem ukrywania się, odtwarzania tekstu oryginału z pamięci)”. A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*, s. 17.

¹⁵ Na temat także takich doświadczeń poetka pisze w dwóch fragmentach autobiograficznych utworów: J. Hartwig, *Początki*, w: też, *Podziękowanie za gościnę...*, s. 7–15; J. Hartwig, *Początki*, w: też, *Dziennik*, Kraków 2011, s. 7–67.

¹⁶ Zob. *Tam gdzie mogę ścigam morze. Z poetką Julią Hartwig rozmawia W. Kass*, „Topos” 2004, nr 3/4, s. 14.

¹⁷ O wyjeździe do Francji jako istotnej sekwencji w biografii i twórczości J. Hartwig pisałam już wcześniej: E. Dutka, *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako*

się przede wszystkim przekładami, należała do Związku Literatów Polskich, do sekcji tłumaczy, jak sama po latach wspominała:

najmniej może prestiżowej, ale też najmniej narażonej na korekty ideologiczne. Dopiero po roku 1956, kiedy wydałam już swój pierwszy tomik wierszy, *Pożegnania*, przesłam do sekcji skupiającej poetów. Ale wówczas już atmosfera w kraju, i w Związku odznaczała się większym liberalizmem i tolerancją¹⁸.

Tłumaczenia z języka francuskiego poprzedziły zatem własny właściwy debiut poetycki Julii Hartwig. Na liście utworów tłumaczonych przez nią z języka francuskiego znajdują się nie tylko wiersze: Guillaume Apollinaire'a, Arthura Rimbauda, Pierra Reverdy'ego, Henri Michaux¹⁹, ale i listy, dzienniki innych artystów²⁰. Małgorzata Książek-Czermińska stwierdziła, że pod piórem Julii Hartwig dokonało się wtedy poetyckie „braterstwo przekraczające granice krajów i języków”:

Wykonała (niekiedy we współpracy z innymi tłumaczami) olbrzymią pracę przekładową, wprowadzając do polszczyzny nie tylko wspomnianą już poezję surrealistów, ale też niektóre teksty filozofów francuskiego oświecenia, wybrane dzieła francuskiej prozy, epistolografii i diarystyki, jak proza Elzy Triolet i Louisa Aragona, listy Rimbauda i Apollinaire'a, korespondencja Chopina z George Sand i jej dziećmi, dzienniki Eugène'a Delacroix. Dzieje swych trwających przez dziesięciolecia kontaktów z Francją, wielokrotnych pobytów, owocujących przekładami i powstaniem własnych utworów odnoszących się do kultury i pejzażu tego kraju, przedstawiła w tomie *Podziękowanie za gościnę*, gościnna Francja zaś odwzajemniła się polskiej poetce przyznaniem jej Prix de Trauduction Fundacji d'Hautvillers w Paryżu, a następnie najwyższego francuskiego odznaczenia – orderu Legii Honorowej²¹.

auto/bio/geo/grafia, Kraków 2016, s. 43–113. Zob. także M. Telicki, *Zwiazki twórcze Julii Hartwig z kulturą francuską*, „Napis” 2005, seria 11.

¹⁸ J. Hartwig, *Początki*, w: tejsze, *Dziennik...*, s. 40.

¹⁹ Zob. m.in.: G. Apollinaire, *Nowe przekłady*, przeł. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Kraków 1973; tenże, *Piosenka niekochanego i inne wiersze*, przeł., oprac. i poprzedziła przedmową J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Kraków 1994; tenże, *Poeta zamordowany*, przeł. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Kraków 1973; tenże, *Wiersze miłosne*, wybrali, przeł. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1992; tenże, *Wybór wierszy*, wybór i posł. J. Hartwig, Warszawa 2010; B. Cendrars, *Poezje*, przeł. J. Hartwig, A. Ważyk, Warszawa 1962; M. Jacob, *Poematy prozq*, wybór i posł. J. Hartwig, przeł. J. Hartwig, A. Ważyk, Kraków 1983; H. Michaux, *Seans z workiem oraz inne rady i przestrogi*, wybór, przekł. i posł. J. Hartwig, Warszawa 2004; P. Reverdy, *Poezje wybrane*, wybór, wstęp, przeł. J. Hartwig, Warszawa 1986. Wybrane przekłady J. Hartwig zostały zamieszczone w jej książce *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja...*

²⁰ Zob. m.in.: G. Apollinaire, *Listy do Madeleine*, przeł. i poprzedziła wstępem J. Hartwig, Kraków 1976; E. Delacroix, *Dziennik*, cz. 1 (1822–1853), cz. 2 (1854–1863), tekst franc. oprac. A. Joubin, przeł. J. Guze, J. Hartwig, wstępem opatrzył J. Starzyński, Wrocław 1968; *Korespondencja Chopina z George Sand i jej rodziną*, oprac. K. Kobyłańska, teksty franc. przeł. J. Hartwig, Warszawa 1978; A. Rimbaud, *Ja to ktoś inny. Korespondencja*, przeł. i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1970.

²¹ M. Książek-Czermińska, *Censurae*, w: *Julia Hartwig. Doctor Honoris Causa Universitatis Studiorum Mickiewiczianae Posnaniensis...*, s. 44. O dokonaniach Julii Hartwig w zakresie przekładów z języka francuskiego pisze również Marian Stala: „Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych jako romanistka, mająca za sobą [...] trzyletni staż w Paryżu, dołączyła Julia Hartwig do dość zamkniętego kręgu tłumaczy dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej literatury francuskiej. Wraz z upływem czasu jej znaczenie w tym kręgu rosło,

Wyjazd do Ameryki na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku stał się dla poetki początkiem nowych zainteresowań i translatorskich wyzwań. Przekłady poezji amerykańskiej były wówczas dla niej sposobem przezwyciężenia poczucia obcości i zagubienia w nowym, nieznanym miejscu. Spolszczone przez Julię Hartwig wiersze weszły do antologii, którą przygotowała wraz z Arturem Międzyrzeckim *Opiewam nowoczesnego człowieka*²², a także do sporządzonego przez nią zbioru wierszy poetek amerykańskich *Dzikie brzoskwinie*²³. Hartwig tłumaczyła wiersze Roberta Bly'ego²⁴, Williama Carlosa Williamsa²⁵ i innych autorów²⁶. Weronika Szwebs w przeglądowym artykule na temat przekładów poezji anglojęzycznej po 1989 roku zalicza Julię Hartwig do grona najaktywniejszych tłumaczy²⁷.

Marian Stala następująco podsumował przekładowy dorobek autorki *Czułości*:

Translatorskie prace Julii Hartwig, słusznie doceniane i nagradzane (nie tylko w Polsce, lecz także we Francji i USA), są świadectwem jej świadomego współuczestnictwa w dwóch procesach ważnych ze względu na wewnętrzne przemiany polskiej poezji. Pierwszy z tych procesów wiąże się z próbami podtrzymania tradycyjnych w Polsce wpływów poezji (i szerzej: kultury) francuskiej; drugi – ze zwrotem w stronę Anglosasów (a zwłaszcza: Amerykanów). Charakterystyczne dla postawy Julii Hartwig jest to, że interesuje ją zarówno poezja francuska, jak i amerykańska, że nie stara się wybierać tylko Francuzów albo tylko Amerykanów...²⁸

a jej zasługi dla przyswojenia polszczyźnie utworów Rimbauda, Apollinaire'a, Cendrarsa, Jacoba, Michaux i Reverdy'ego (by na nich poprzestać) stały się oczywiste". M. Stala, *Censurae*, w: Julia Hartwig. *Doctor Honoris Causa Universitatis Studiorum Mickiewiczianae Posnaniensis...*, s. 69.

²² *Opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*, wybór i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1992.

²³ J. Hartwig, *Dzikie brzoskwinie. Antologia poetek amerykańskich*, przeł. J. Hartwig i in. Dodatek biograficzny R. Lis, Warszawa 2003.

²⁴ R. Bly, *Jadąc przez Ohio i inne wiersze*, wybrała, przeł. i wstępem opatrzyła J. Hartwig, Warszawa 1985.

²⁵ W. C. Williams, *Spóźniony śpiewak*, wybór, posł., przeł. J. Hartwig, Wrocław 2009. Zob. J. Fiedorczuk, „Ułamek świętości”. Krótkie liryki Williama Carlosa Williamsa w przekładach Julii Hartwig i Artura Międzyrzeckiego. http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&=txt_1973 (dostęp 25.04.2012). Na temat dokonanych przez Julię Hartwig przekładów wierszy Williamsa pisałam w mojej książce *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/grafia...*, w rozdziale zatytułowanym *Rutherford – rozmowy przez tłumaczenie* (s. 137–147).

²⁶ E. E. Cummings, *Wybór wierszy*, wybrał A. Międzyrzecki, przeł. S. Barańczak, J. Hartwig, A. Międzyrzecki, C. Miłosz, J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1985; A. Ginsberg, *Znajomi z tego świata. Wiersze z lat 1947–1985*, wybór, oprac., posł. P. Sommer, przeł. J. Hartwig i in., Kraków 1993; W. S. Merwin, *Imię powietrza. Wiersze wybrane*, wybór i red. A. Hołobut, przeł. K. Czyżewski, J. Hartwig, M. Heydel i in., Kraków 2013; M. Moore, *Wiersze wybrane*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła L. Marjańska, przeł. J. Hartwig, L. Marjańska, Warszawa 1980; S. Plath, *Poezje wybrane*, przeł. J. Hartwig, J. Rostworowski, T. Truszkowska, posł. G. Borkowska, Kraków 2004.

²⁷ W. Szwebs, *Przekłady poezji anglojęzycznej*, <http://przewodnikpoetycki.amu.pl/encyklopedia/przeklady-poezji-anglojecznej> (dostęp 1.08.2019).

²⁸ M. Stala, *Censurae...*, s. 69.

Choć dorobek translatorski poetki jest obszerny i zróżnicowany, to jednak ona sama podkreślała, że nigdy nie uważała się za kogoś zajmującego się przekładem zawodowo, lecz czuła się „tłumaczem amatorem, tłumaczącym niejako na marginesie twórczości własnej”²⁹. Julia Hartwig wyjaśniała:

Od tłumaczeń poetyckich odchodzę i powracam do nich. Nie pamiętam, żebym robiła je kiedykolwiek na zamówienie, choć taki charakter miał mój debiut w wydanej przez Adama Ważyka w roku 1947 *Antologii poezji francuskiej*, w której znalazł się mój przekład poematu *W sercu świata* Blaise Cendrarsa, poety, z którym od tamtej chwili już się nie rozstawałam³⁰.

Autorka *Dziennika amerykańskiego* podkreślała swoją niezależność w zakresie podejmowanych tłumaczeń. Decydującym czynnikiem skłaniającym do translatorskiej pracy dla poetki były zazwyczaj poetyckie upodobania, chęć poznania „innego”, przybliżenia „obcego” i trudny do określenia impuls:

Nasze działanie w sztuce nie zawsze, a nawet powiedziałabym – rzadko wynika z pobudek racjonalnych. Czy tłumacząc próbuję swój własny podziw dla wybranego poety przekazać innym? Niejako podzielić się nim? Z pewnością silna jest w nas i taka potrzeba, ale nie sądzę, by była ona decydująca. Przyczyna głębsza bierze się z potrzeby przezwyciężenia bariery obcości językowej, dzielącej nas od przeżycia, jakie budzi wiersz, nadrobienie wiarygodności odbioru w języku, który nie jest naszym własnym. Chcemy niejako to przeżycie zawłaszczyć, dokonując na nim aktu, który nazwać by można gwałtem językowym. Jaskrawe porównanie, jakiego tu używam, pozwala spojrzeć na tłumacza od innej strony, często przemilczanej. Myślę o przewidywalnej i nieuniknionej klęsce, która staje się udziałem tłumacza. I kto wie, czy nie ta trudność właśnie popycha nas do tłumaczenia. Trud ten bowiem jest tak absurdalny, że aż kuszący³¹.

Pomimo fascynacji działalnością przekładową poetka nie była skłonna do idealizowania pracy tłumacza, w której dostrzegała także trud i niebezpieczną pasję zbliżającą się czasem do obsesji. O swego rodzaju opętaniu pisał Stanisław Barańczak, porównując pracę tłumacza do zagłębiania się w wabiącą, dziką dżunglę:

I ta pociągająca siła powoduje, że tłumacz przedziera się mozolnie, jak przez zwalone pnie, przez różnice kultur, tradycji, doświadczeń społecznych i języków, aby u końca swojej drogi czasem stwierdzić, że zgubił się kompletnie, a czasem, że ekspedycja miała jednak jakiś sens³².

Translatorska pasja Barańczaka przejawiała się w podejmowaniu tłumaczeń tekstów, które uchodziły za wyjątkowo skomplikowane lub wręcz

²⁹ *Tajemnicze zaułki Williamsa. Z Julią Hartwig rozmawia Julia Fiedorczuk*, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_1970 (dostęp 25.04.2012).

³⁰ Tamże.

³¹ *Tajemnicze zaułki Williamsa...*

³² S. Barańczak, *Amerykanizacja Wisławy albo: O tym, jak z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii”*, w: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 146. Cytat ten przywołuje A. Dziadek, *Strategia przekładu literackiego*, w: *77 przekładów Stanisława Barańczaka i Clark Cavanagh z polskiej poezji współczesnej*, wybór, wstęp i oprac. A. Dziadek, Katowice 1995, s. 12.

niemożliwe do przełożenia³³. Badacze, pisząc o strategii przekładowej Stanisława Barańczaka, przywołują często słownictwo wojskowe. Tłumaczenie poezji okazuje się „zadaniem bojowym”, które trzeba wykonać³⁴. Julia Hartwig podejmowała podobne wyzwania, jednak komentując swoją translatorską pracę, posługiwała się odmienną metaforą. W jej uwagach o przekładach raczej nie pojawiają się skojarzenia militarne. Tomasz Chomiszczak, badając przekłady poezji francuskiej, pisze o „alchemii przekładu”³⁵. Tłumaczenia Julii Hartwig charakteryzuje – zdaniem tego badacza – skłonność do wzmacniania sensu oryginalnego. Poetka często uzupełnia i dynamizuje obrazy literackie, potrafi dla podkreślenia efektu zaproponować słowa brzmiące jednoznacznie, wyraziście, dosadnie oddające sens. Tłumaczka stara się zachować intencję oryginału³⁶. O wypracowaniu przez poetkę indywidualnego i rozpoznawalnego stylu tłumaczeń świadczy także następująca opinia Agaty Pyzik, sformułowana na marginesie uwag o przekładach wierszy Williama Carlosa Williamsa:

Hartwig dokonała wyboru awangardowych wierszy z jego wczesnego okresu. Jej przekład jest pełen prostoty i elegancji. Williams w przekładzie Piotra Sommera w „Literaturze na Świecie” (2009, nr 1/2) to z kolei poeta bardziej dosadny (późniejsi krytycy dostrzegli w jego wierszach ładunek erotyzmu i falliczne symbole) i wyczulony na niuans³⁷.

Metaforyczne określenie „alchemia przekładu” dobrze oddaje styl przekładów Julii Hartwig, na który składają się różnorodne składniki, wymieszane w iście alchemiczny sposób (głębokie „wejście” w tłumaczony tekst, rodzaj interpretacji poprzez tłumaczenie, wzmocnienia sensów i efektów poetyckich, szacunek dla oryginału, ale i charakterystyczna dla tłumaczki i jej twórczości prostota, elegancja, itp.). Nasuwa się ponownie analogia do translatoologicznej refleksji Edwarda Balcerzana, który porównał pracownię tłumacza do alchemicznej retorty:

Chwilę przeistoczenia cudzego utworu w dzieło własne, tę chwilę, w której kompozycja brzmień i znaczeń – zrazu obca, niepojęta, pulsująca intonacjami odległej mowy i sycąca się doświadczeniami innego świata – odbudowuje się oto wśród mitów i światopoglądów kultury ojczystej, nazwał Edward Porębowicz czarodziejstwem, miał na myśli czarodziejstwo bez czarów, czarodziejstwem jest tu samo przyswojenie cząstki czyjejś (nie doświadczonej przez wykonawcę przekładu) biografii, przekształcenie niezrozumiałego w zrozumiałe³⁸.

³³ „Cała praca przekładowa Barańczaka wyrasta z konieczności »przekładania nieprzekładalnego« i z przekonania, że »nie ma wierszy nieprzekładalnych, są tylko leniwi tłumacze«. Ta konieczność i przekonanie charakteryzują doskonale Barańczaka nie tylko jako tłumacza, ale też jako literaturoznawcę w ogóle, bo wiążą się z ciągłą potrzebą opisywania określania, obejmowania jak największych obszarów literatury. To, co charakteryzuje całą twórczość Barańczaka, dałoby się wyrazić w słowie: pasja”. A. Dziadek, *Strategia przekładu literackiego...*, s. 10.

³⁴ Tamże, s. 12–14.

³⁵ T. Chomiszczak, „...Jedynie ci którzy wrośli w poezję”. *Julii Hartwig alchemia przekładu*, „Topos” 2004, nr 3/4, s. 91–94.

³⁶ Tamże, s. 92–93.

³⁷ A. Pyzik, *Spóźniony śpiewak*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/spozniony-spiewak-2/> (dostęp 26.08.2019).

³⁸ E. Balcerzan, *Pracownia tłumacza...*, s. 196.

Pragnąc zrozumieć „czarodziejstwo” przemieniające niezrozumiałe w zrozumiałe, inne w swojskie, poetka stawia pytania przede wszystkim o relacje pomiędzy oryginałem a przekładem: „Czym jest więc tłumaczenie wiersza? Odbitką? Zwierciadłem?”³⁹. Autorce *Dwoistości* nieobce są wątpliwości co do możliwości przekładu i nieufność wobec tłumaczeń, dlatego – jak pisze – przekłady opierają się przede wszystkim na kompromisie:

Co dzieje się z duchem języka, którego transplantować się nie da? Co dzieje się z aurą miejsca, w którym wiersz powstaje? Z temperaturą, w jakiej się rodzi?

A przecież nierzadko udaje się dobremu tłumaczowi wywołać wzruszenie bliskie temu, które wywołuje utwór oryginalny. To uczucie wspaniałe: Blisko, blisko, ciepło, coraz cieplej. Zwycięstwo nad tekstem. Zwycięstwo – w skali ogólniejszej – nad pokonanym czasem, dzielącym nas od pisarza i przyswojenie obyczaju, jaki cechuje mowę autora poety.

Coś ginie, coś zostaje, u podstawy tłumaczenia poezji leży kompromis⁴⁰.

Mimo wątpliwości autorka antologii *Dziki brzoskwinie* przyznaje przekładom duże znaczenie. Dla poetki, zaliczanej często do grona twórców klasycyzmu współczesnego, tłumaczenie utworów autorów obcych jest sięganiem do źródła, jakim jest tradycja (nie tylko rodzima). W artykule *Poeta dzisiaj* Julia Hartwig, pisząc na temat stosunku do przeszłości jako jednej z miar autentyczności i zakorzenienia poezji, przywołuje następującą opinię: „Jak powiedział Pierre Reverdy, znakomity poeta francuski okresu kubistycznego, »poezja rodzi się z rany zadanej przez innych poetów«. Jej źródłem jest więc kultura”⁴¹. W tym samym artykule Julia Hartwig pisze o znaczeniu tłumaczeń literatury obcej, podkreślając, że jest to „potrzebne sąsiedztwo”⁴² – w takim kontekście dopiero można wydawać sądy na temat poezji polskiej:

Na jaką ocenę potomności zasłuży sobie dzisiejsza poezja, również poezja polska, tego przewidzieć nie możemy. Ocena taka dokonuje się zazwyczaj przez porównanie z innymi literaturami świata, a nigdy jeszcze nie mieliśmy tak łatwego jak obecnie dostępu do poezji światowej, dzięki obiegowi książek i pism literackich. Niestety, coraz rzadziej ukazują się u nas przekłady z poezji obcojęzycznej, co sprawia, że wiedza nasza o obecnej poezji światowej wciąż jeszcze jest co najmniej ułomna, wyjąwszy poezję niemiecką i anglo-amerykańską,

³⁹ J. Hartwig, „*Die Sonne nie tak świecie jak słońce...*”, w: tejże, *Poezje wybrane/ Selected Poems*, tłum. J. i B. Carpenter, posł. J. Hartwig, J. i B. Carpenter, Kraków 2008, s. 148.

⁴⁰ Tamże, s. 148.

⁴¹ J. Hartwig, *Poeta dzisiaj*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 51/52, s. 25. Na temat tej wypowiedzi J. Hartwig pisałam już wcześniej – zob. E. Dutka, *Julii Hartwig metapoetyckie „rozmowy na nowy wiek”*, w: *Przestrzenie spotkania. Tom dedykowany Profesorowi Ewie Jaskółowej w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. K. Jędrzych, D. Krzyżyk, M. Ochwat, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2018, s. 85–97.

⁴² Jeden z fragmentów tego artykułu *Poeta dzisiaj* został opatrzony tytułem *Potrzeba sąsiedztwa*, tamże, s. 25. Myśl na temat tłumaczeń jako „potrzeby sąsiedztwa” pobrzmiewa również w uwagach Julii Hartwig o translacjach dokonanych przez Roberat Bly’a: „Niewątpliwą заслуłą Bly’a jest, że stwierdziwszy u swoich kolegów amerykańskich niepokojącą ignorancję w poezji europejskiej i ogólnoswiatowej, dążył do przezwyciężenia tej samowystarczalności rodzimej literatury. Tłumaczył i drukował w swoim piśmie poetów hiszpańskich, niemieckich i południowoamerykańskich”. J. Hartwig, *Wstęp*, w: R. Bly, *Jadąc przez Ohio i inne wiersze...*, s. 11.

którą nasi poeci nie tylko tłumaczą, ale do pewnego powinowactwa z nią się przyznają. Natomiast zainteresowanie poezją francuską ogranicza się dziś na ogół do lektury poetów uznanych już dzisiaj za klasycznych, co znajduje wy tłumaczenie w kryzysie, jaki dotknął współczesną francuską poezję⁴³.

Wynika z powyższych słów, że dla Julii Hartwig tłumaczenie było także swego rodzaju powinnością, a może nawet obowiązkiem.

W cytowanym powyżej artykule poetka pisze, że wybory związane z zainteresowaniem obcą poezją (tłumaczoną i poznawaną w tłumaczeniach, udostępnianą w ten sposób szerszemu gronu odbiorców) pozwalają dostrzec zmiany generacyjne, stają się składnikiem procesu historycznoliterackiego. Kolejnym pokoleniom bliżsi okazują się inni autorzy, niż poprzednikom, młodzi twórcy wybierają swoich mistrzów i na tej podstawie definiują własne przekonania na temat poezji:

Żywe zainteresowanie wzbudził nie tylko wśród czytelników poezji, ale i wśród samych poetów, przełożony przez Piotra Sommera Frank O`Hara. Następnym faworytem dzisiejszego poetyckiego pokolenia średniego został John Ashbery, który nadal obecny jest w kołach „awangardy”, śledzącej ruchy poezji anglosaskiej⁴⁴.

Pod koniec wieku XX wybory w obrębie poezji obcojęzycznej, przyswajanej za pośrednictwem tłumaczeń, stały się w poezji polskiej znaczącym wyróżnikiem, o czym świadczy nazwa „o`haryzm” – jedna z „etykietek”, którymi określano nową poezję⁴⁵. Natomiast Julia Hartwig pisze, że dla jej pokolenia istotnym doświadczeniem czytelnicznym była poezja francuska:

Literatura francuska była u nas zawsze chętnie czytana, szczególnie klasycy, dostępni w przekładach polskich, głównie dzięki ogromnej pracy przekładowej Boya Żeleńskiego. Poezję francuską poznaliśmy dzięki tłumaczeniom dokonywanym przez poetów, którzy z uwagą śledzili nowe kierunki pojawiające się na Zachodzie, zwłaszcza we Francji. Są tłumaczenia francuskich wierszy, z którymi nasze oko i ucho jest tak oswojone, że brzmią dla nas tak, jakby były wierszami polskimi. *Balkon* Baudelaire’a w przekładzie Miłosza to już na zawsze nasz Baudelaire, podobnie jak *Statek pijany* Rimbauda w przekładzie Miriama to nasz Rimbaud⁴⁶.

W powyższym fragmencie pobrzmiewa również przeświadczenie, że udany przekład zaczyna żyć własnym życiem. Ta refleksja wydaje się bliska uwagom Edwarda Balcerzana o „drugiej egzystencji”, danej utworowi przez tłumacza⁴⁷.

Rozpatrując przedstawione powyżej doświadczenia Julii Hartwig, można wyodrębnić charakterystyczne etapy w pracy nad tłumaczeniem. Zdaniem Stanisława Barańczaka pierwszym krokiem tłumacza jest wybór tekstu, dru-

⁴³ J. Hartwig, *Poeta dzisiaj...*, s. 25.

⁴⁴ J. Hartwig, *Początki*, w: tejże, *Podziękowanie za gościnę...*, s. 10.

⁴⁵ Dyskusje na temat o`haryzmu przedstawia J. Lachowski, *O`haryzm – klasycyzm – neoawangarda. O kategoryzowaniu poezji debiutantów z pierwszej połowy lat dwudziestych*, w: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. 2, red. Z. Andres, J. Pasternski, Rzeszów 2010, s. 141–146.

⁴⁶ J. Hartwig, *Trudna Francja*, w: tejże, *Podziękowanie za gościnę...*, s. 19.

⁴⁷ E. Balcerzan, *Pracownia tłumacza...*, s. 202.

gim – „zestawienie, ocena i komentarz krytyczny wszystkich dotychczasowych przekładów danego autora”⁴⁸. Krok ten wiąże się z analizą i interpretacją tekstu, według poety: „tłumaczenie poezji jest zawsze aktem jej interpretacji”⁴⁹.

W przypadku tłumaczeń Julii Hartwig etap pierwszy – jak już wspominałam – przeważnie wiązał się z własnymi upodobaniami poetki, która przyznawała, że najchętniej i z największym zaangażowaniem podejmowała tłumaczenia wybranych poetów, bliskich jej lub szczególnie ją interesujących⁵⁰. Wspominając pracę nad antologią *Opiewam nowoczesnego człowieka*, poetka zauważyła, że początkowo miały się w niej znaleźć jedynie utwory ulubionych poetów (jej i Artura Międzyrzeckiego), ale ostatecznie ta lista została rozszerzona:

zmieniliśmy zdanie stwierdziwszy, że poezja amerykańska jest w Polsce tak mało znana a jednocześnie tak różnorodna, że należało jednak przedstawić przekrój wszystkich dobrych i uznanych poetów, także tych, których mniej lubimy⁵¹.

Przywołane wspomnienie potwierdza, że w translatorskich wyborach Hartwig dużą rolę odgrywało poczucie powinności, obowiązków tłumacza. Mimo to poetka nie ukrywała znaczenia własnych fascynacji, a wśród ulubionych i tłumaczonych przez siebie twórców wymieniała poetów francuskich, a także Wiliama Carlosa Williamsa, Roberta Frosta, Walta Whitmana, Theodora Roethke⁵² oraz „nadzwyczaj bliską” Elizabeth Bishop⁵³.

Drugi krok, czyli zestawianie różnych tłumaczeń, poszukiwanie głosu autora, analizę i interpretację, można dostrzec w posłowiach i komentarzach, którymi Hartwig opatrzyła przekłady swojego autorstwa. Poetka uwzględniała prace innych translatorów⁵⁴, szczególnie interesowali ją poeci parający się przekładem⁵⁵:

Konstanty Jeleński powiedział kiedyś, że tłumacz jest najbardziej przenikliwym czytelnikiem przekładanego utworu. Myślę, że najlepiej sprawdza się to, kiedy tłumaczem poezji jest poeta, zwłaszcza jeśli jest to poeta kochający dzieło swojego autora. Ale to zderzenie się dwóch indywidualności, poety-autora i poety-tłumacza, ma swoją chemię. Przenika-

⁴⁸ A. Dziadek, *Strategia przekładu literackiego...*, s. 12.

⁴⁹ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny, albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, w: tejsze, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 15. Barańczak zwraca uwagę, że słowa „tłumaczyć” i „przekładać”, wbrew pozorom, nie są synonimami, a różnice pomiędzy nimi wyjaśnia etymologia: „tłumaczyć” oznacza „wyjaśniam”, „rozumiem”, „rozstrzygam”, „przekładam” jest natomiast kalką słowną „transfero”.

⁵⁰ *Tajemnicze zaułki Williamsa...*

⁵¹ *Tam, gdzie mogę ścigam morze...*, s. 22.

⁵² *Tamże*, s. 23.

⁵³ Dużo miejsca J. Hartwig poświęca E. Bishop w *Słowie wstępnym* do antologii *Dzkie brzoskwinie...*, s. 9–11.

⁵⁴ „Dopiero w roku 1993 ukazał się godny tej prozy przekład *Córek ognia, Sylwii, Aurelii, Pandory*, a także *Bajek i fcecji*, dokonany przez Joannę Guze”. J. Hartwig, *Poznać Gérarda de Nerval*, w: tejsze, *Podziękowanie za gościnę...*, s. 149.

⁵⁵ Zob. *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, wybór i oprac. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.

jąc głęboko w tłumaczony tekst, niejako obrastamy nim, przejmujemy go na własność, po czym pozbywamy się go, by ustąpił miejsca naszej własnej wyobraźni, choć niejednokrotnie zachowujemy jego ślady w długotrwałym wspomnieniu. Tak stało się na przykład z wizją opustoszałych ulic Paryża, przemierzanych przez Cendrarsa któreś nocy, w czasie trwającej pierwszej wojny światowej, w poemacie *W sercu świata*; wizja ta powraca do mnie, ilekroć wspomnę tytuł tego poematu⁵⁶.

Tłumaczenie poezji dla Julii Hartwig jest „zderzeniem dwóch indywidualności”: autora i tłumacza. Zderzenie to ma charakter spotkania, do którego się wraca, gdyż ma ono – podobnie jak związki uczuciowe – „swoją chemię”.

Doświadczenia translatorskie Julii Hartwig przybrały formę wiersza, zatytułowanego *Tłumacząc wiersze poetów amerykańskich*:

Pewno im nie do smaku takie przenosiny
z Long Island z Santa Barbara z księgarni Lighting House w San Francisco
z traperskiego szałas w Pate Valley nad czystym strumieniem
z łóżek gdzie leżą jeszcze półprzytomni
z zadymionych tawern i klubów
z moteli gdzie zrzucają buty znużeni po dniu marszruty gliniastą doliną
z zacisznej farmy w Missouri z zasobnego domu w Waszyngtonie
z nocnego baru w Nowym Jorku
– i buntują się teraz przeciw tej nieproszonej przeprowadzce
do Wschodniej Europy o której tak niewiele wiedzą
choć to przecież nie wy sami zawędrowaliście do nas tylko wasze wiersze
i nawet nie wiecie jak swojskie spotkało je przyjęcie
z przyczyn które mogą tylko odgadywać nie mając żadnej pewności:
bo uhonorowaliście w nich wasze niepokoje i wasze próżności
wasze choroby i wasze śmieszności wasze auta i wasze kwiaty
wasze podróże i krajobrazy zbierane po drodze
waszą nienawiść do wielkich miast i upojenie nimi
Chicago Nowy Jork Nowy Orlean Golden Gate i Most Brooklyński
nazwy które marzyły się od lat sztubakom europejskim
wraz z nadziejami na wielką odmianę i sławę
i to jest właśnie wiano jakie wnosicie
w wierszach które nie silą się na wielkość ale ukazują kalendarz codzienności
oglądany spojrzeniem farmera neurastenika i hipochondryka
nimfomanki i włóczęgi zachłyśniętego życiem
lub skopanego przez gang nieszczęść i niepowodzeń
dumnego ze swojej demokracji i przeklinającego jej nadużycia
Wspaniale jest móc patrzeć na swój kraj
jak na człowieka którego zalety i wady roztrząsać można bez obaw
(1998)⁵⁷

Marcin Telicki zauważa, że w wierszu przywołani zostali przede wszystkim przedstawiciele *beat generation* – poeci, których utwory Julia Hartwig tłumaczyła, pracując nad antologią *...opiewiam nowoczesnego człowieka*⁵⁸. Uzasadnione zatem wydaje się utożsamienie podmiotu z autorką.

⁵⁶ J. Hartwig, *Początki*, w: tejże, *Podziękowanie za gościnę...*, s. 8.

⁵⁷ J. Hartwig, *Tłumacząc wiersze poetów amerykańskich*, w: tejże, *Wiersze amerykańskie*, Warszawa 2002, s. 70–71.

⁵⁸ M. Telicki, *Poetycka antropologia Julii Hartwig...*, s. 140.

Przekład poezji ukazany został jako swego rodzaju przenosiny. Z metaforyczną przeprowadzką wiążą się emocje, głównie obawa o niezrozumienie i niepokój wywołany dodatkowymi sensami, które mogą pojawić się w innych kontekstach kulturowych, historycznych, językowych. W poetyckim obrazie procesu tłumaczenia dostrzec można „gest sprzeciwu” i doświadczenie inności, związane z „nieproszoną przeprowadzką”. Tak postrzegany przekład wymaga wrażliwości i empatii. Podczas przeprowadzki tworzą się wielopiętrowe zależności i relacje na linii autor – tekst – tłumacz – odbiorcy, czytający wiersz w oryginale i w przekładzie⁵⁹. Dodatkowo, w pierwszej części mocno zostały wyeksponowane aspekty przestrzenne. Szereg powtórzeń wyznacza poetycko-translatorską topografię. Związek z miejscem i *genius loci* silnie ujawniają się w momencie przeprowadzki. Wcześniej mogły być niewidoczne, zbyt oczywiste; dostrzega je i odczuwa ktoś, kto podejmując dzieło przeprowadzki, przychodzi z innego miejsca. Tłumacz ma ponadto na uwadze miejsce nowego „zamieszkania” przekładanych wierszy, wie, gdzie przeprowadza utwory, a wraz z nimi także ich autorów. Tłumaczony utwór już nie jest „tam”, gdzie powstał, ale jeszcze nie do końca jest „tu”, gdzie został przeniesiony. Osoba mówiąca w wierszu, „tłumaczając wiersze poetów amerykańskich”, dostrzega ich wymiar prywatny, intymny. Widzi w nich zapis tego, co ważne, choć codzienne, zwykłe. Wiersze tłumaczonych poetów amerykańskich są dla niej zapisem dokonany bez „silenia się na wielkość”. „Kalendarze codzienności” w nowej przestrzeni stają się znakiem życia wolnego od ciężaru historii, polityki, pamięci – życia, o którym w Europie Środkowej marzono. W zarysowanych podczas tłumaczenia-przeprowadzki różnicach pomiędzy miejscem opuszczanym i miejscem nowym (poezją/kulturą amerykańską i polską/europejską) trudno nie usłyszeć echa doświadczeń i spostrzeżeń samej poetki. Na napięcia pomiędzy strefą prywatną i publiczną Julia Hartwig była szczególnie wyczulona – broniła i dowartościowywała w swoich utworach pierwszą z nich, ale też nie stroniła od zaangażowania w drugą⁶⁰.

W świetle przeprowadzkowej metaforyki szczególnego znaczenia nabiera procesualność przekładu. Tłumaczenie rozciąga się nie tylko w czasie pracy nad nim, ale jest dłuższym procesem, któremu mogą towarzyszyć podobne jak przeprowadzkom emocje (obawy, niepokoje) i odkrycia (nowych znaczeń, niedostrzeganych wcześniej). Z jednej strony pozostaje żywa pamięć o miejscu dawnym, z drugiej – rodzą się obawy i pytania, na ile uda się zadowolić w nowej lokalizacji, potrzebny jest czas na oswojenie z nieznaną przestrzenią.

⁵⁹ Tamże, s. 140–141.

⁶⁰ Na temat napięć pomiędzy tym, co prywatne i publiczne w utworach J. Hartwig, pisałam w innych miejscach: zob. E. Dutka, *Przestrzeń „prywatno-publiczna” (o pewnym wierszu Julii Hartwig)*, w: *Civitas Mentis*, t. 2, red. Z. Kadłubek, T. Sławek, Katowice 2007; E. Dutka, „...to już nie tylko polityka, ale codzienne powietrze naszego życia...” – o dzienniku „Zawsze powroty” Julii Hartwig, w: *Literatura i polityka. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2010.

Kolejnym znaczącym zabiegiem w wierszu jest przyjęcie perspektywy personalnej. Od pierwszych wersów istotne są nie tyle teksty tłumaczone, ile ich autorzy, poznawani poprzez to, co napisali. Osobowe podejście do tłumaczonych utworów zostało tak mocno zaznaczone, że aż chciałoby się zaproponować modyfikację tytułu, polegającą na usunięciu jednego słowa – *Tłumacząc poetów amerykańskich*⁶¹. Podmiot zdaje się upominać samego siebie, zwracając się do przywoływanych w tytule Amerykanów: „choć to przecież nie wy sami zawędrowaliście do nas tylko wasze wiersze”. Jednak ta autopoprawka nie przynosi skutku, w utworze dalej, konsekwentnie rozwijany jest obraz relacji międzyosobowych. Wyliczenie tego, co jest „wasze”, co stanowi „wiano” przybyszy, sugeruje, że tłumaczenie to spotkanie i dialog z tym, co „nasze”. Rozmowa toczy się, choć nie brak nieporozumień. Okazuje się, że rozmówcy niewiele wiedzą o sobie, muszą się poznać. Jedna strona buntuje się przeciwko „nieproszonej przeprowadzce”, druga gotuje „swojskie przyjęcie”, ale pozostaje nieufna i niepewna. Przekład musi być zatem także negocjacją. Bardzo personalna postawa w wierszu wydaje mi się kolejnym zabiegiem zgodnym z doświadczeniami samej autorki. Julia Hartwig, „tłumacząc wiersze poetów (nie tylko) amerykańskich”, nawiązuje z nimi bliskie relacje. Z Apollinaiem i Nervallem polska pisarka zżyła się tak bardzo, że napisała o nich książki biograficzne⁶², tłumaczeni poeci (np. Whitman, Williams, a także Michaux) stali się bohaterami jej własnych wierszy⁶³. O tym, że spotkanie w tłumaczeniu nie kończy się wraz z przełożeniem utworu, lecz trwa dłużej, staje się trwalszym związkiem, świadczą zapiski dziennikowe, w których poetka powraca do swoich doświadczeń translatorskich, zestawiając je z nowymi lekturami:

W „The New York Review of Books” artykuł Helen Vendler o tomie wierszy zebranych Williama S. Merwina. Jest to poeta, którego tłumaczyłam i przy każdej następnej lekturze nawiedzało mnie to samo uczucie niespełnienia, brak gęstości⁶⁴.

Julia Hartwig wspominała swoją pracę nad przekładami utworów Williama S. Merwina i radość z tym związaną⁶⁵. Poetka nie ukrywała, że dokonywane przez nią przekłady miały wpływ na jej własną twórczość:

Nie mogło być inaczej. Obcując tak blisko z ulubionymi poetami, uczestnicząc w sposób intymny z ich słownictwem, obrazowaniem, z tokiem wierszowania. Poszerza to nasze doświadczenia, ukazuje wciąż nowe sposoby patrzenia i formułowania, co zamiast onieśmienia – ośmiela... Myślę, że pisałabym dziś inaczej, gdyby nie wieloletnia praca nad wierszami innych poetów, choć nigdy nie szukałam wśród nich jednego mistrza, podziwiając wielu⁶⁶.

⁶¹ Swego rodzaju relacja pomiędzy tłumaczem a autorem tłumaczonych wierszy (ujawniająca się między innymi przez bezpośrednie zwroty) łączy utwór J. Hartwig z podobnie zatytułowanym wierszem Czesława Miłosza *Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego*, w: tegoż, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 28–29.

⁶² J. Hartwig, *Apollinaire*, Warszawa 1962; też, *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972.

⁶³ Utwory: Whitman w *metrze*, *Z odsieczą* w tomie *Wiersze amerykańskie...*, s. 68–69 oraz *Hold dla Henri Michaux*, w: J. Hartwig, *Obcowanie*, Warszawa 1987, s. 51.

⁶⁴ J. Hartwig, *Dziennik...*, s. 198. Przywołałam zapis z 19 kwietnia 2009 r.

⁶⁵ Tamże, s. 159–160.

⁶⁶ *Tajemnicze zaułki Williamsa...*

W jednym z wywiadów tłumaczka powiedziała: „mam absolutne przekonanie, że wiersze, które przetłumaczyłam, czegoś mnie nauczyły. Z jednej strony uczą mnie ostrożności, a z drugiej – dodają mi odwagi”⁶⁷. Wpływ poezji francuskiej wydaje się niewątpliwy w pierwszym okresie pisarstwa autorki *Pożegnań*, widoczny w sposobie obrazowania, w wyczuleniu na symbole, szczególnej wrażliwości na to, co przekracza rzeczywistość. Choć trudno rozstrzygnąć, czy to pod wpływem lektur i tłumaczeń kształtuje i zmienia się poezja Hartwig, czy na odwrót: poetka skłania się ku lekturze i tłumaczeniom tych a nie innych twórców ze względu na własne zainteresowania. Wpływ poezji amerykańskiej (i szerzej: doświadczeń amerykańskich) dochodzi do głosu w późniejszej twórczości Hartwig. Zarówno we wstępie do antologii *Opiewam nowoczesnego człowieka*, jak i we wprowadzeniu do *Dzikich brzoskwiń* została podkreślona rola imagizmu. Julia Hartwig szczególnie ceni twórców związanych z tym kierunkiem w poezji angielskiej i amerykańskiej (Hilda Doolittle, Amy Lowell)⁶⁸. Bliskie wydają się jej własnej twórczości podstawowe założenia imagizmu – uznanie, że najistotniejszym elementem poezji jest obraz odznaczający się jasnością i dokładnością w szczegółach, realizowany w języku oszczędnym⁶⁹. Julia Hartwig w poezji amerykańskiej znalazła

proste, czyste zdanie, bez metafor i ozdobników, i wyrazistą wizję świata. Poezja amerykańska, zrywając ze sztywną poetyką wiktoriańską, postawiła na mowę potoczną, na jasność i zwięzłość frazy, na jej „zwyczajność”, co zasadniczo odróżniało ją od poezji francuskiej, dla której sama sztuka wierszowania była długo rodzajem bożyszczą⁷⁰.

Szczególnym rodzajem doświadczenia translatorskiego stały się dla Julii Hartwig przekłady jej własnych utworów, dokonane przez innych tłumaczy. Poetka na marginesie dwujęzycznego wyboru swoich wierszy, przygotowanego przez Johna i Bogdanę Carpenterów, wyznała: „Dla autora każde tłumaczenie jego utworu na język obcy stanowi rodzaj przekroczenia granicy, znak, że otwierają się przed nim zamknięte dotąd drzwi, przez które wejdą nowi przybysze”⁷¹. O tym, że przekład wierszy Julii Hartwig był zarazem (dosłownie) spotkaniem i rozmową, wspominają również tłumacze. Carpenterowie na łamach „Przekładańca” podzielili się swoimi doświadczeniami związanymi z pracą nad dwujęzycznym wydaniem wyboru wierszy Julii Hartwig. Wspominając o językowych różnicach i trudnościach, tłumacze zwrócili uwagę na utwór *Piękne siostry*, którego angielską wersję konsultowali z poetką:

⁶⁷ J. Hartwig, *Poezję mówię wprost*, w: *Największe szczęście, największy ból. Jarosława Mikołajewskiego rozmowy z Julią Hartwig*, Kraków 2014, s. 20.

⁶⁸ J. Hartwig, *Słowo wstępne*, w: *Dzikie brzoskwinie. Antologia poetek amerykańskich...*, s. 8.

⁶⁹ M. G. [M. Głowiński], *Imagizm*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 193.

⁷⁰ J. Hartwig, *Początki*, w: *też: Podziękowanie za gościnę...*, s. 12–13.

⁷¹ J. Hartwig, „*Die Sonne nie tak świeci jak słońce...*” ..., s. 148.

Długo rozmawialiśmy z Julią Hartwig, która wykazała dużą otwartość. Sama będąc doświadczoną tłumaczką, zdaje sobie sprawę z trudności, z którymi się borykamy, i potrafi się wczuć w sytuację tłumacza. Ta rozmowa była dla nas bardzo pożyteczna i zachęcająca⁷².

Z kolei zasugerowany przez poetkę obraz przekładu jako „przekroczenia granicy”, otwarcia „zamkniętych dotąd drzwi” można odnaleźć w uwagach Bernharda Hartmanna, tłumaczącego jej wiersze na język niemiecki:

Na studiach i podczas pracy na uniwersytetach nigdy nie słyszałem tego nazwiska. Potem trafiłem na stwierdzenie, że Hartwig należy do najważniejszych poetek polskich po wojnie. Z ciekawości kupiłem sobie dwa tomy, akurat dostępne w księgarniach. Od razu wciągnęła mnie ta poezja i kiedy odkryłem, że nie jest obecna w języku niemieckim, po raz pierwszy poczułem, że mam jakąś misję do wykonania. Zawsze mam zastrzeżenia do tekstów, które tłumaczę, bo widzę ich słabe strony albo rozumiem, dlaczego ktoś nie uważa za konieczne wydania tego czy owego pisarza w Niemczech. Ale w przypadku dwóch tomów Julii Hartwig byłem absolutnie przekonany, że trzeba tłumaczyć, choćby w wyborze⁷³.

Hartmann swoimi przekładami otworzył przed poezją Hartwig drzwi do niemieckojęzycznego grona czytelników, dodatkowo ułatwił przekroczenie granicy, opatrując wybór wierszy posłowiem zawierającym informacje biograficzne i charakterystykę twórczości, a także wskazówkami dla odbiorcy⁷⁴.

Doświadczenia translatorskie Julii Hartwig ściśle związane są zatem zarówno z biografią poetki, jak i jej własną twórczością oraz przekonaniami (nie tylko estetycznymi, metapoetyckimi, ale także z przyjętym spojrzeniem na świat i życie). Przekłady były dla autorki *Czułości* poetycką lekcją, fascynującą lekturą, ćwiczeniem warsztatowym, wejściem w tradycję i współczesność literacką, konfrontacją z innymi, przekroczeniem granicy. Z zebranych wypowiedzi i utworów wynika, że tłumaczenia są – według Julii Hartwig – czymś więcej niż pracą, powinnością, obowiązkiem. Dla poetki wiązały się z nimi potrzeby i pasje, które trudno ująć w ściśle racjonalne ramy. Dlatego tak znamienita wydaje się metaforyka nasuwająca się w kontekście twórczości translatorskiej Julii Hartwig: alchemia, odbicie, zwierciadło, przeprowadzka, a przede wszystkim – spotkanie i rozmowa. Próbując zrekapitulować uwagi o przekładowej stronie dorobku artystycznego Julii Hartwig, sparafrazowałabym następująco jeden z jej „błysków”: „Doświadczenie translatorskie nigdy nie jest wyłącznie translatorskie”⁷⁵.

⁷² J. i B. Carpenterowie, *Tłumacząc wiersz Julii Hartwig*, przeł. A. Kotarba, „Przekładaniec” 2017, nr 8, s. 69–70.

⁷³ *Niektórzy nie lubią poezji. Z Bernhardem Hartmannem rozmawia Joanna Roszak*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5756-niektorzy-nie-lubia-poezji.html> (dostęp 25.08.2019).

⁷⁴ Znaczenie tych dodatków do przekładów wierszy Hartwig podkreślał tłumacz w przywołanym wywiadzie. *Niektórzy nie lubią poezji. Z Bernhardem Hartmannem rozmawia Joanna Roszak...*

⁷⁵ „Doświadczenie estetyczne nigdy nie jest wyłącznie estetyczne”. J. Hartwig, *Błyski zebrane*, Warszawa 2014, s. 266.

Bibliografia

- Apollinaire G., *Listy do Madeleine*, przeł. i poprzedziła wstępem J. Hartwig, Kraków 1976.
- Apollinaire G., *Nowe przekłady*, przeł. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Kraków 1973.
- Apollinaire G., *Piosenka niekochanego i inne wiersze*, przeł., oprac. i poprzedzili przedmową J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Kraków 1994.
- Apollinaire G., *Poeta zamordowany*, przeł. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Kraków 1973.
- Apollinaire G., *Wiersze miłosne*, wybrali, przeł. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1992.
- Apollinaire G., *Wybór wierszy*, wybór i posłowie Julia Hartwig, Warszawa 2010.
- Balcerzan E., *Pracownia tłumacza*, w: tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982.
- Balcerzan E., *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoryki i komparastyki*, Poznań 2009.
- Barańczak S., *Noty o pierwodrukach i podziękowania*, w: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1994.
- Barańczak S., *Warsztat tłumacza*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 43; 1994, nr 45; 1994, nr 46.
- Bly R., *Jadąc przez Ohio i inne wiersze*, wybrała, przeł. i wstępem opatrzyła J. Hartwig, Warszawa 1985.
- Carpenterowie J. i B., *Tłumacząc wiersz Julii Hartwig*, przeł. A. Kotarba, „Przekładaniec” 2017, nr 8.
- Cendrars B., *Poezje*, przeł. J. Hartwig, A. Ważyk, Warszawa 1962.
- Chomiszczak T., „...Jedynie ci którzy wrosli w poezję”. *Julii Hartwig alchemia przekładu*, „Topos” 2004, nr 3/4.
- Cummings E. E., *Wybór wierszy*, wybrał A. Międzyrzecki, przeł. S. Barańczak, J. Hartwig, A. Międzyrzecki, C. Miłosz, J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1985.
- Delacroix E., *Dziennik*, cz. 1 (1822–1853), cz. 2 (1854–1863), tekst franc. oprac. A. Joubin, przeł. J. Guze, J. Hartwig, wstępem opatrzył J. Starzyński, Wrocław 1968.
- Dutka E., *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/grafia*, Kraków 2016.
- Dutka E., *Julii Hartwig metapoetyckie „rozmowy na nowy wiek”*, w: *Przestrzenie spotkania. Tom dedykowany Profesorowi Ewie Jaskółowej w czterdziestelecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. K. Jędrzych, D. Krzyżyk, M. Ochwat, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2018, s. 85–97.
- Dutka E., *Przestrzeń „prywatno-publiczna”(o pewnym wierszu Julii Hartwig)*, w: *Civitas Mentis*, t. 2, red. Z. Kadłubek, T. Sławek, Katowice 2007.
- Dutka E., „...to już nie tylko polityka, ale codzienne powietrze naszego życia...” – o dzienniku „Zawsze powroty” *Julii Hartwig*, w: *Literatura i polityka. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2010.
- Dziadek A., *Strategia przekładu literackiego*, w: *77 przekładów Stanisława Barańczaka i Clarka Cavanagha z polskiej poezji współczesnej*, wybór, wstęp i oprac. A. Dziadek, Katowice 1995.
- Fiedorczuk J., „Ułamek świętości”. *Krótkie liryki Williama Carlosa Williamsa w przekładach Julii Hartwig i Artura Międzyrzeckiego*. http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&=txt_1973 (dostęp 25.04.2012).
- Flakowicz-Szczyrba M., *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*, Warszawa 2014.
- Ginsberg A., *Znajomi z tego świata. Wiersze z lat 1947–1985*, wybór, oprac., posł. P. Sommer, przeł. J. Hartwig i in., Kraków 1993.
- Głowiński M. [G. M.], *Imagizm*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989.
- Hartwig J., *Apollinaire*, Warszawa 1962.

- Hartwig J., *Apollinaire*, przeł. J. Arbuzov, P. Presov, Moskwa 1971.
- Hartwig J., *Apollinaire*, przeł. J.-Y. Erhel, Paris 1972.
- Hartwig J., *Apollinaire*, przeł. I. Fejer, Budapeszt 1968.
- Hartwig J., *Apollinaire*, przeł. V. Zapletová, Praga 1966.
- Hartwig J., *Błyski zebrane*, Warszawa 2014.
- Hartwig J., „*Die Sonne nie tak świecie jak słońce...*”, w: tejże, *Poezje wybrane/ Selected Poems*, tłum. J. i B. Carpenter, posł. J. Hartwig, J. i B. Carpenter, Kraków 2008.
- Hartwig J., *Die verlorene gute Laune*, przeł. H. Więclawska, Warszawa 1971.
- Hartwig J., *Dziennik*, Kraków 2011.
- Hartwig J., *Dzikie brzoskwinie. Antologia poetek amerykańskich*, przeł. J. Hartwig i in., dodatek biograficzny R. Lis, Warszawa 2003.
- Hartwig J., *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972.
- Hartwig J., *Hablando no solo para uno mismo 1946–2013*, przeł., wstęp F. P. Gonzóles, 2013.
- Hartwig J., *In Praise of the Unfinished. Selected Poems*, przeł. J. i B. Carpenter, New York 2008.
- Hartwig J., *It Will Return. Poems*, przeł. J. i B. Carpenter, Evanston 2010.
- Hartwig J., *Lampi. Błyski*, przeł. F. Groggia, Milano 2008.
- Hartwig J., *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*, Gdańsk 2006.
- Hartwig J., *Poeta dzisiaj*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 51/52.
- Hartwig J., *Sotto quest'isola*, przeł. S. de Fanti, posł. A. Comes, Roma 2007.
- Hartwig J., *Thumaczę wiersze poetów amerykańskich*, w: tejże, *Wiersze amerykańskie*, Warszawa 2002.
- Hartwig J., *Und alles wird erinnert. Gedichte 2001–2011*, przeł. B. Hartmann, Frankfurt 2013.
- Heydel M., *Import, szmugiel i zdrada*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 44 (dodatek „Festiwal Conrada”).
- Hnatiuk O., *Na froncie*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 13 (dodatek „Europejski Poeta Wolności”).
- Julia Hartwig. *Doctor Honoris Causa Universitatis Studiorum Mickiewiczianae Posnaniensis*. (2 II 2015), red. A. Rąbalska, Poznań 2015.
- Jacob M., *Poematy prozą*, wybór i posł. J. Hartwig, przeł. J. Hartwig, A. Ważyk, Kraków 1983.
- Jarniewicz J., *Gdzie jest tłumacz?* „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 38 (dodatek „Magazyn Literacki”).
- Kaniewska B., *Oratio a Decano habita*, w: Julia Hartwig. *Doctor Honoris Causa Universitatis Studiorum Mickiewiczianae Posnaniensis* (2 II 2015), red. A. Rąbalska, Poznań 2015.
- Kapuściński R., *Thumacz – postać XXI wieku*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Gazeta Świąteczna”) z 4–5 czerwca 2005 r.
- Komparatystyka literacka a przekład*, red. P. Fast, Katowice 2000.
- Korespondencja Chopina z George Sand i jej rodziną*, oprac. K. Kobylańska, teksty franc. przeł. J. Hartwig, Warszawa 1978.
- Korzeniowski T., *Julia Hartwig*, Kraków 2000.
- Książek-Czermińska M., *Censurae*, w: Julia Hartwig. *Doctor Honoris Causa Universitatis Studiorum Mickiewiczianae Posnaniensis* (2 II 2015), red. A. Rąbalska, Poznań 2015.
- Lachowski J., *O' haryzm – klasycyzm – neoawangarda. O kategoryzowaniu poezji debiutantów z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych*, w: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. 2, red. Z. Andres, J. Pasterski, Rzeszów 2010.
- Legeżyńska A., *Julia Hartwig. Wdzięczność*, Łódź 2017.
- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na marginesie powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Bloka*, Warszawa 1986.
- Marciniak B., *Oratio inauguralis a Rectore habita*, w: Julia Hartwig. *Doctor Honoris Causa Universitatis Studiorum Mickiewiczianae Posnaniensis* (2 II 2015), red. A. Rąbalska, Poznań 2015.
- Merwin W. S., *Imię powietrza. Wiersze wybrane*, wybór i red. A. Hołobut, przeł. K. Czyżewski, J. Hartwig, M. Heydel i in., Kraków 2013.

- Michaux H., *Seans z workiem oraz inne rady i przestrogi*, wybór, przekł. i posł. J. Hartwig, Warszawa 2004.
- Miłosz C., *Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego*, w: tegoż, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994.
- Moore M., *Wiersze wybrane*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła L. Marjańska, przeł. J. Hartwig, L. Marjańska, Warszawa 1980.
- Największe szczęście, największy ból. Jarosława Mikołajewskiego rozmowy z Julią Hartwig*, Kraków 2014.
- Niektórzy nie lubią poezji. Z Bernhardem Hartmannem rozmawia Joanna Roszak*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5756-niektorzy-nie-lubia-poezji.html> (dostęp 25.08.2019).
- Opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*, wybór i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1992.
- Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, wybór i oprac. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.
- Plath S., *Poezje wybrane*, przeł. J. Hartwig, J. Rostworowski, T. Truszkowska, posł. G. Borkowska, Kraków 2004.
- Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975.
- Przekład – język – kultura*, red. R. Lewicki, Lublin 2002.
- Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997.
- Pyzik A., *Spóźniony śpiewak*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/spozniony-spiewak-2/> (dostęp 26.08.2019).
- Reverdy P., *Poezje wybrane*, wybór, wstęp, przeł. J. Hartwig, Warszawa 1986.
- Rimbaud J. A., *Ja to ktoś inny. Korespondencja*, przeł. i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1970.
- Stala M., *Censurae*, w: *Julia Hartwig. Doctor Honoris Causa Universitatis Studiorum Mickiewiczianae Posnaniensis* (2 II 2015), red. A. Rąbalska, Poznań 2015.
- Szwebs W., *Przekłady poezji anglojęzycznej*. <http://przewodnikpoetycki.amu.pl/encyklopedia/przeklady-poezji-anglojezycznej> (dostęp 1.08.2019).
- Tajemnicze zaułki Williamsa. Z Julią Hartwig rozmawia Julia Fiedorczuk*, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_1970 (dostęp 25.04.2012).
- Tam gdzie mogę ścigam morze. Z poetka Julią Hartwig rozmawia Wojciech Kass*, „Topos” 2004, nr 3/4.
- Telicki M., *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Poznań 2009.
- Telicki M., *Związki twórcze Julii Hartwig z kulturą francuską*, „Napis” 2005, seria 11.
- Williams W. C., *Spóźniony śpiewak*, wybór, posł., przeł. J. Hartwig, Wrocław 2009.
- Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.

doi: 10.15584/tik.2020.11

Data nadesłania artykułu: 30.09.2019

Data recenzji: 12.11.2019, 10.02.2020

„L’eco di un cuore altrui”. Poezja Ewy Lipskiej we Włoszech

Małgorzata Ślarzyńska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0001-5948-698X

“L’eco di un cuore altrui”. Ewa Lipska’s Poetry in Italy

Abstract: The article focuses on the critical reception of Ewa Lipska’s poetry in Italy. It takes into consideration the volumes translated by Marina Ciccari (2013, 2017), Paolo Statuti (2014), as well as the translated poems that appeared in literary magazines (Marco Bruno, 2019). The analyzed material includes the commentaries on Lipska by Italian literary critics published in newspapers and on the Internet. The article presents how the previously translated Wisława Szymborska’s poetry and its success in Italy has influenced the way in which Lipska is perceived in critical reception. The analysis takes into consideration also editorial factors such as the role of the publisher in the diffusion and perception of foreign poetry.

Key words: Ewa Lipska, poetry, literary translation, foreign literature, critical reception

Słowa kluczowe: Ewa Lipska, poezja, tłumaczenie literackie, literatura obca, recepcja krytyczna

Literatura niestety musi być tłumaczona na inne języki.

Ewa Lipska¹

Poezja Ewy Lipskiej we Włoszech należy do obszarów dopiero od niedawna odkrywanych w polskiej literaturze. Czas i kontekst odczytań są podstawową przyczyną różnic we włoskim i polskim odbiorze tej poezji, która w Polsce od dziesięcioleci ma nadzwyczaj ważne i stabilne miejsce w literackim pejzażu, czego uwieńczeniem w ostatnim czasie było przyznanie poetce w 2019 roku prestiżowej Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej Silesia za całokształt twórczości. Twórczość Ewy Lipskiej, związana

¹ Ewa Lipska w rozmowie z Filipem Łobodzińskim wokół tomu *Czytnik linii papilarnych*, wyemitowanej w programie „Xiegarnia” w TVN24 27 lutego 2016 r.: <https://xiegarnia.pl/video/ewa-lipska-wywiad/> (dostęp 30.09.2019).

w początkowej fazie z Nową Falą – i w tym kontekście umieszczana niegdyś w odbiorze krytycznoliterackim i dydaktycznym² – dość szybko zyskała cechy w pełni indywidualne.

W ostatnich latach poetka opublikowała tomy: *Droga Pani Schubert...* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012), *Miłość, droga pani Schubert* (Wydawnictwo a5, Kraków 2013), *Czytnik linii papilarnych* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015), *Pamięć operacyjna* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017) i *Miłość w trybie awaryjnym* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019). To właśnie te zbiory poezji – wyłączając jak dotychczas tomy najnowsze z lat 2017 i 2019 – stały się punktem odwołania dla aktualnej włoskiej recepcji twórczości Ewy Lipskiej w perspektywie wydawniczej (obok przekładów starszych wierszy publikowanych w czasopiśmie i innych wydaniach o mniejszym zasięgu czytelnicznym). W 2013 roku w wydawnictwie Armando Editore ukazał się tom pod tytułem *L'occhio incrinato del tempo*, ujmujący w jedną całość dwa tomy z lat 2012 i 2013: *Droga pani Schubert... (Cara signora Schubert...)* oraz *Miłość, droga pani Schubert... (L'amore, cara signora Schubert...)*, oba w przekładzie włoskiej polonistki Mariny Ciccarini. Za zbiór *L'occhio incrinato del tempo* Ewa Lipska (w sekcji międzynarodowej) otrzymała w 2014 roku, wraz z reżyserką Emmą Dante (w sekcji narodowej), Premio Ipazia all'Eccellenza al Femminile w IX edycji Festival dell'Eccellenza al Femminile³ (nagroda przyznawana jest za szczególne dokonania w zakresie walki o prawa kobiet w perspektywie artystycznej, społecznej lub ekonomicznej). W 2014 roku w formie książkowej ukazał się wybór utworów krakowskiej poetki w przekładzie i ze wstępem Paola Statutiego *22 poesie: testo polacco a fronte*, wydany w wydawnictwie CFR⁴. W roku 2017 w przekładzie Mariny Ciccarini opublikowany został zbiór Ewy Lipskiej *Czytnik linii papilarnych – Il lettore di impronte digitali*, w wydawnictwie Donzelli. Zbiór w wydaniu włoskim obejmuje tłumaczenie całości tomu *Czytnik linii papilarnych* oraz pięciu utworów opisanych jako

² Zob. np. A. Nasilowska, *Literatura współczesna. Podręcznik do szkół ponadpodstawowych*, Warszawa 2002, s. 72, 75, 206–207. Marta Wyka, w odniesieniu do artykułu Krzysztofa Cieślika *Nowa Fala powraca* w dodatku „Plus Minus” do „Rzeczpospolitej” (5 marca 2016, nr 10) i braku nawiązania w nim do twórczości Ewy Lipskiej, zwraca uwagę na aktualne zanikanie powiązania nazwiska Lipskiej z nurtem nowofalowym w popularnym odbiorze krytycznoliterackim. Zob. M. Wyka, *Lipska w podróży*, w: „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. *O twórczości Ewy Lipskiej*, red. W. Lięża, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018, s. 18–19.

³ Zob. <http://www.eccellenzalfemminile.it/wp-content/uploads/2014/12/Doc.-conclusivo-Premio-Ipazia-all'Eccellenza.pdf> (dostęp 25.09.2019).

⁴ Wybór ten jest prawie nieobecny w obiegu i trudno osiągalny. Szerszy odbiór przekłady Statutiego zyskują jednakże dzięki obecności niektórych tłumaczeń ze zbioru w Internecie, m.in. na blogu Paola Statutiego (<https://musashop.wordpress.com/2012/06/25/ewa-lipska/>, dostęp 25.09.2019) oraz w komentarzach poświęconych publikacji (zob. np. <https://lombardelleparole.wordpress.com/tag/20-poesie-di-ewa-lipska/>; zapowiedź wydawnicza, która cytuje przekłady – dwóch wierszy, *Szyby* i *Co jakiś czas* – wraz z polskimi tekstami oryginalnymi: http://www.edizioniefr.it/Libri_2014/23_Lipska/Lipska.htm, dostęp 1.09.2019).

dotychczas nieopublikowane, z których część (*Johannes Kepler, Historia, Awaria Świata*) włączona została później do kolejnego tomu poetki, *Pamięć operacyjna* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017).

Co ciekawe zatem, mamy do czynienia z recepcją spóźnioną, jeśli weźmiemy pod uwagę całokształt twórczości Lipskiej i jej istotne miejsce w polskim krajobrazie poetyckim. Relacja pokoleniowa Lipskiej z generacją Nowej Fali w poezji polskiej w odbiorze włoskim zanika. Wcześniej we Włoszech opublikowane zostały pojedyncze przekłady jej wierszy – m.in. w przygotowanej przez Irenę Conti antologii *Polki: la voce di undici poetesse polacche*, opublikowanej w 1990 roku. Poezje Lipskiej nie znalazły miejsca natomiast w antologii poetów Nowej Fali pod redakcją Giorgia Origlii (Guanda 1981)⁵ – w której mogłyby zyskać szerszy kontekst historycznoliteracki. Włoskie przekłady poezji Lipskiej ukazują się zatem na dobrą sprawę dopiero teraz, prezentowane we Włoszech jako nowe zjawisko literackie. Jednocześnie jest to recepcja nadzwyczaj aktualna, dotyczy bowiem zbiorów najnowszych, które przedstawiane są włoskiemu czytelnikowi niemal równocześnie z wydaniem polskimi.

Przyjrzyjmy się omawianemu zjawisku od strony wydawniczej. Pierwszy z włoskich tomów Lipskiej ukazał się w niewielkim rzymskim wydawnictwie Armando Editore, specjalizującym się w eseistyce, przede wszystkim akademickiej. Szata graficzna wydania włoskiego różni się istotnie od oryginalnej wersji polskiej tomu *Droga pani Schubert*, któremu towarzyszy seria rysunków nawiązujących swą formą do treści poezji. Autorem tych szczególnych ilustracji jest Sebastian Kudas. W wersji włoskiej grafiki są nieobecne, co można potraktować jako pewien istotny brak, zubażający odbiór i spektrum interpretacyjne otwierane przez tandem utworów Lipskiej i grafik Kudasa w polskiej wersji edytorskiej. Drugi z włoskich zbiorów *22 poesie* w przekładzie Paola Statutiego ukazał się w niewielkim lombardzkim wydawnictwie CFR, nie zyskał szerokiego rozgłosu, jest niestety trudno dostępny i niemal nieobecny w obiegu czytelnicznym. Wybór obejmuje tłumaczenia wierszy z różnych okresów twórczości Lipskiej – od roku 1967 do roku 2010⁶. Tom *Il lettore di impronte digitali* z 2017 roku opublikowało rzymskie wydawnictwo Donzelli, wydawnictwo prestiżowe i renomowane, w serii *Poesia* (nr 62) kierowanej przez Martę i Elisę Donzelli. W tej samej serii ukazały się zbiory słynnych poetów zagranicznych (jak np. Volker Braun, Erich Kästner, Jamie Mc Kendrick, Charles Simic) i włoskich (jak m.in. Andrea Zanzotto, Franco Buffoni, Antonio Prete). Co ciekawe, jedynym polskim poetą – jedyną polską poetką, której twórczość opublikowano wcześniej w tej serii (nr 33), jest Julia Hartwig, z wyborem wierszy *Sotto quest'isola*

⁵ *Nowa Fala. Nuovi poeti polacchi*, red. G. Origlia, Milano 1981.

⁶ Są to wiersze: *Forse, Vetri, L'esame, A due voci, Il Giorno dei Vivi, Mia sorella, Non mi ha salvata l'alluvione..., Il certificato di garanzia, Nessuno, Natura morta, Amore, Sogno, La lettera, Perdonatemi..., E tuttavia l'amore, Segreteria telefonica, Io, Centrifuga, L'isola deserta, Ogni tanto.*

(2007) w przekładzie Silvano De Fantiego, posłowie przygotowała Annalisa Comes. Jak informuje wydawca w witrynie poświęconej serii *Poesia*:

Już od wielu lat wydawnictwo Donzelli z uporem podtrzymuje swą decyzję o publikowaniu serii poetyckiej. Niewiele pozycji rocznie. Wielkie nazwiska współczesnej poezji zagranicznej, często całkowicie jeszcze nieznane naszym czytelnikom, i wąskie grono autorów włoskich – jeden, maksymalnie dwóch rocznie – wybory trudne, często także trapiące, które są efektem kierowania się jednym elementarnym kryterium: muszą być to książki, które przekonują w pełni, bez wahania, [...] bez dążenia do ustabilizowania jakiegokolwiek kanonu⁷.

Marina Ciccarini, profesor polonistyki wykładająca na rzymskim uniwersytecie Tor Vergata, w której tłumaczeniu ukazały się dwa opublikowane niedawno we Włoszech zbiory poezji Ewy Lipskiej, literaturze polskiej poświęciła liczne inne publikacje, m.in. monografię *Il richiamo ambivalente. Immagini del Turco nella memorialistica polacca del Cinquecento* (Bergamo 1991), zbiór esejów o literaturze polskiej *Żart, inność, zbawienie. Studia z literatury i kultury polskiej* (Warszawa 2008), posłowie do tomu przekładów poezji Bolesława Leśmiana⁸. Przekłady Ewy Lipskiej to istotna część dorobku tłumaczeniowego Mariny Ciccarini. Obu przygotowanym przez nią tomom przekładów towarzyszą eseje omawiające twórczość Ewy Lipskiej.

Zbiór *L'occhio incrinato del tempo* opatrzony jest w posłowie zatytułowane *Universi reversibili*, w którym omawia się specyfikę fikcyjnego adresata wierszy z tego cyklu – pani Schubert – oraz lirycznego ja (rodzaju męskiego). Podobna struktura obu tomów *Droga pani Schubert* oraz *Miłość, droga pani Schubert*, składających się na zbiór *L'occhio incrinato del tempo*, pozwala zdaniem tłumaczki potraktować je jako jedną całość. Ciccarini zwraca uwagę na szczególny gatunek – prozę poetycką – wybrany w obu tomach⁹. Jako nie-gatunek znakomicie współgra, zdaniem Ciccarini, z granicznymi i paradoksalnymi sytuacjami opisywanymi w utworach Lipskiej. Badaczka wyróżnia najważniejsze tematy poruszane w obu zbiorach. Należą do nich kwestie fundamentalne, do których Lipska od zawsze wraca w swej poezji, takie jak życie, śmierć, miłość, dzieciństwo, wspomnienie i zapomnienie. Włoska badaczka podkreśla znaczenie tematyki temporalnej, czasu – o pękniętym oku, „l'occhio incrinato del tempo” (z wiersza *Lustro [Specchio]*), wyróżnionym w tytule włoskiego zbioru – jako najistotniejszej osi, wokół której koncentrują się omawiane utwory Lipskiej¹⁰ i która tworzy – wraz z przestrzenią i akcją przedstawionymi w kluczu paradoksu – niezdefiniowane kontinuum o rozmytych konturach. Z taką wizją czasu

⁷ Zob. <https://www.donzelli.it/catalogo/collana/15> (dostęp: 24.08.2019). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady cytowanych tekstów włoskich – moje, M.Ś.

⁸ B. Leśmian, *Żdźbło czasu / Lo stelo del tempo*, przeł. S. Bruni, posłowie M. Ciccarini, Kraków–Budapeszt 2012.

⁹ Por. M. Delville, *The Borderline of Prose: T. S. Eliot and the Anglo-American Prose Poem*, „Symbiosis: a Journal of Anglo-American Literary Relations” 1997, cyt. za M. Ciccarini, *Universi reversibili*, w: E. Lipska, *L'occhio incrinato del tempo*, Roma 2013, s. 120.

¹⁰ M. Ciccarini, *Universi reversibili*, s. 123.

konkuruje idea czasu historycznego jako czynnika klaustrofobicznego, zamykającego zdarzenia w porządku zakładającym przyczynę i skutek.

Paolo Statuti, będący tłumaczem wyboru wierszy Lipskiej z 2014 roku i od lat mieszkający w Polsce, sam również prowadzi działalność poetycką i artystyczną¹¹, i od dawna zajmuje się popularyzacją poezji polskiej wśród czytelników włoskojęzycznych. Jest autorem licznych tłumaczeń literatury polskiej na włoski, opublikował wybory poezji m.in. Marka Bateria, Małgorzaty Hillar, Urszuli Koziół, Haliny Poświatowskiej, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Anny Kamieńskiej, Anny Świrszczyńskiej. Jego tom przekładów Ewy Lipskiej ukazał się drukiem – jak wspomniano – w 2014 roku, niemniej publikacja w niewielkim domu wydawniczym nie zyskała szerokiego rozgłosu. We wstępie do zbioru Paolo Statuti przypomina, że poezja Lipskiej – mimo że często wiązana z twórczością z okresu nowofalowego – zajmuje osobne miejsce na polskiej mapie poetyckiej, na podobnych zasadach jak *ablativus absolutus* w składni łacińskiej, to znaczy jak „związek składniowy sam w sobie”¹². W omawianym wstępie – podobnie jak na blogu poetyckim Statutiego „Un'anima a tre ali”, dostarczającym informacji o twórczości poetki – przytoczony został również fragment komentarza Piotra Matywieckiego, który prawdopodobnie dzięki temu – jak zobaczymy – pojawiał się następnie we włoskich tekstach na temat poezji Lipskiej. Na blogu Statutiego można też odnaleźć jego przekłady wybranych wierszy Lipskiej, które zamieszczone zostały również w publikacji książkowej. Należą do nich wiersze: *L'esame, A due voci, Il giorno dei Vivi, Mia sorella*, *** [Non mi ha salvata l'alluvione], *Certificato di garanzia, Nessuno, Natura morta, Amore, Sogno, Forse, Vetri*. W tomie *Il lettore di impronte digitali* z 2017 roku towarzyszący wierszom esej Mariny Ciccari ni nosi tytuł *Baciarsi con miliardi di bocche...* [Całować się miliardami ust], nawiązujący do tytułowego utworu poetki. Do najważniejszych cech poezji Lipskiej, wyakcentowanych w tym tekście, należą: łamanie zastanych schematów myślowych, sprzeciw wobec racjonalności, surrealizm. Wszystkie służą wywołaniu poczucia wyobcowania i stawiają pod znakiem zapytania każdy pewnik. Ciccari ni nawiązuje do aktualnego wówczas wywiadu, który z Ewą Lipską przeprowadził w 2016 roku Filip Łobodziński¹³. Poetka

¹¹ Warto przypomnieć tutaj tłumaczenia wierszy Statutiego, które ukazały się drukiem w przekładzie Mariana Grześcaka na łamach „Literatury na Świecie” (1983, nr 7), jak i innych czasopism literackich, takich jak „Życie Literackie”, „Argumenty”, „Zdanie”. Baśnie Statutiego ukazały się we Włoszech w 1987 roku (*Il principe-albero i Gocce di fantasia*, zaś w 1989 roku w Polsce (wybór *Drzewo, które było księciem*, w wydawnictwie Nasza Księgarnia). W 2016 roku we Włoszech opublikowany został tom poezji Paola Statutiego *La stella errante*. Zajmuje się również twórczością malarską.

¹² P. Statuti, *Ewa Lipska*, w: E. Lipska, *22 poesie*, wstęp i tłumaczenie P. Statuti, Piąta 2014.

¹³ Stosowny fragment wywiadu Filipa Łobodzińskiego z Ewą Lipską wokół tomu *Czytelnik linii papilarnych*, wyemitowany w programie „Xiegarnia” w TVN24 27 lutego 2016 r., można obejrzeć na stronie: <https://xiegar nia.pl/wideo/xiegar nia-odcinek-152-ewa-lipska/> (dostęp 30.08.2019).

wspominała wówczas o swej tęsknocie za środkami przekazu artystycznego wykorzystywanymi w muzyce¹⁴ i malarstwie, które nie pozwalają na nieporozumienia, na jakie nieuchronnie narażony jest przekaz literacki, szczególnie na skutek przekładu. Poeta – tworzący w słowie, które ze swej natury jest wieloznaczne – siłą rzeczy musi nieustannie poszukiwać języka w jak najwyższym stopniu precyzyjnego, który jednocześnie będzie językiem oryginalnym i niepowtarzalnym – jak tytułowe linie papilarne. Jako jeden z motywów przewodnich w omawianym tomie tłumaczka wyróżnia Internet, który jawi się tu jako „możliwa i uczęszczana droga ucieczki z naszego czasu, wirtualne, lecz skuteczne panaceum i negacja bólu istnienia”¹⁵. Styl poetki najlepiej ilustruje, zdaniem Ciccarini, fragment wiersza *Czytnik linii papilarnych*: „Dotknij mnie/ i przytrzymaj” („Toccamì/ e tieni premuto”), nawiązujący do wyrażenia *click and hold*. Ujawnia się w nim tendencja poetki do gry, manipulacji rzeczywistościami (także językowymi) będącymi w konflikcie – do których należą w tym przypadku rzeczywistość ciała i rzeczywistość maszyny – „powodując zwania sensu, łamiąc bariery konwencjonalności i wywołując zdziwienie, zaskoczenie”¹⁶. Poezja Lipskiej to w tym ujęciu literatura prowokująca do wyjścia z zastanych schematów języka i myśli. W ramach tej poezji, jak zauważa włoska tłumaczka, rzeczy się dematerializują, natomiast idee i uczucia zyskują ciało, ukonkretniają się, zaczynają charakteryzować się cechami właściwymi ludziom. Rozmywanie wyraźnych granic ludzkiej – czytelniczej – egzystencji następuje również poprzez znamioną hipotezę, którą Ciccarini powtarza za wierszem *Świat* (przywoływanym przez tłumaczkę obok utworu *Rebus*): „Nawet nie wiem/ czy to historia nas stworzyła/ czy my stworzyliśmy historię./ Czy jesteśmy tylko echem/ czyjegoś innego serca” („Non so nemmeno/ se è la storia che ha creato noi/ o se noi abbiamo creato la storia./ Se siamo solo l'eco/ di un cuore altrui”). Jako jedną z głównych postaci tej poezji wyróżnia Ciccarini pamięć, która w wierszach Lipskiej nie należy do przeszłości, lecz ma moc kreacyjną, zarówno rekonstruującą, jak i gnębiącą (jak w wierszu *Nigdy tu nie wrócę* [*Non tornerò più qui*]: „Znęca się nade mną pamięć” [*Infierisce su di me la memoria*])¹⁷. Poezja Ewy Lipskiej – jak podkreśla Marina Ciccarini – burzy każde uporządkowanie, każdą barierę ochronną, jaką złudnie zapewnia sens. Zbiór wierszy *Il lettore di impronte digitali* we włoskim wydaniu zaopatrzony jest również w notę biograficzną poetki oraz krótką bibliografię jej najważniejszych tomików w języku polskim. Wspomina się też tu o poprzedzającym zbiorze *L'occhio incrinato del tempo*, będącym tłumaczeniem tomów *Droga pani Schubert* oraz *Miłość, droga*

¹⁴ Poetka na samym początku rozmowy stwierdziła wręcz, że pisze wiersze, ponieważ nie umie grać na fortepianie.

¹⁵ M. Ciccarini, *Baciarsi con miliardi di bocche...*, w: E. Lipska, *Il lettore di impronte digitali*, przeł. M. Ciccarini, Roma 2017, s. 90.

¹⁶ Tamże, s. 91.

¹⁷ Tamże, s. 92.

pani Schubert, oraz o Premio Ipazia all'Eccellenza al Femminile, nagrodzie, jaką w 2014 roku otrzymał włoski zbiór.

Ukazanie się zbioru *Lettore di impronte digitali* Ewy Lipskiej w serii *Poesia* wydawnictwa Donzelli zapewne przyczyniło się do szerszego odbioru prasowego drugiego z włoskich tomów. Pierwszym – i niezwykle istotnym – dowodem recepcji krytycznej tego tomu jest recenzja, która ukazała się w marcu 2017 roku na łamach włoskiej prasy tygodniowej, w „La Lettura”, dodatku kulturalnym dziennika „Corriere della Sera”. Autorem tekstu zatytułowanego *Ode all'impronta digitale che chiamiamo vita* [Oda do odcisku linii papilarnych, który nazywamy życiem] jest Roberto Galaverni, jeden z najważniejszych krytyków poetyckich we Włoszech. Już początkowy akapit zapowiadający treść artykułu zwraca uwagę pierwszymi słowami: „Przyjaciółka i krajanka Wisławy Szymborskiej, Polka Ewa Lipska”¹⁸. To właśnie Szymborska stanie się istotnym punktem odniesienia we współczesnej włoskiej recepcji krytycznej Ewy Lipskiej. Galaverni w całym tekście dotyczącym tomu Lipskiej powtarza odniesienia do słynnej polskiej noblistki, której poezja we Włoszech stała się niezwykle popularna¹⁹. Włoski krytyk rozpoczyna swój komentarz odwołaniem geograficznym, umieszczając – zgodnie z włoskim przyzwyczajeniem akademickim łączenia literatur słowiańskich, ze szczególnym uwzględnieniem obszaru rosyjskiego – poezję polską obok poezji rosyjskiej, i stwierdza: „Prawie zawsze w przypadku poetów polskich, tak jak to dzieje się w przypadku poetów rosyjskich, jest coś, czego można się od nich nauczyć”²⁰. Wskazuje na etyczny walor poezji wschodnioeuropejskiej, którego korzeni należy szukać w skomplikowanej i przerażającej historii tych terenów. I choć „poezja polska XX wieku aż do czasów dzisiejszych wydaje się płodna i zróżnicowana jak mało która”²¹, to najważniejsze jawi się skojarzenie z Wisławą Szymborską, jakie przynosi włoskiemu czytelnikowi wspomnienie o Krakowie. Zwraca uwagę na Kraków jako wspólne miasto pochodzenia obu poetek i przypomina biografię Wisławy Szymborskiej pióra Anny Bikont i Joanny Szczęsnej *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej* z 2012 roku, opublikowaną we włoskim przekładzie Andrei Ceccherellego jako *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska* w roku 2015 w wydawnictwie Adelphi. Galaverni podkreśla też, że Lipska – ponad dwadzieścia lat młodsza od

¹⁸ „Amica e concittadina di Wisława Szymborska, la polacca Ewa Lipska intende l'esistenza e la scrittura come intersezione fra individuo e specie, mentre incombe un sentimento di inconsistenza e di evanescenza della realtà”, R. Galaverni, *Ode all'impronta digitale che chiamiamo vita*, „La Lettura” („Corriere della Sera”) 12.03.2017, s. 23.

¹⁹ Zob. na ten temat m.in. L. Marinelli, *Jarmark cudów, czyli Szymborska (i szymborskizm) we Włoszech*, „Dekada Krakowska” 2013, nr 4/5, s. 6–17; L. Marinelli, *Szymborska in Italia o la fiera dei miracoli*, w: A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, *Szymborska. Un alfabeto del mondo*, Roma 2016; A. Ceccherelli, *Non solo Szymborska. Venticinque anni di poesia polacca tradotta in italiano (1989–2013)*, „Europa Orientalis” 2015, nr 34.

²⁰ R. Galaverni, *Ode all'impronta digitale che chiamiamo vita...*, s. 23.

²¹ Tamże.

noblistki – była z Szymborską bardzo zaprzyjaźniona. Fakt ten ma zachęcać czytelnika do dalszej lektury poprzez usytuowanie twórczości Lipskiej w kontekście osobowym bardzo dobrze znanym włoskiemu odbiorcy i zarazem – na mocy znaku jakości – wpisanie jej wierszy w kanon polskiej poezji współczesnej. Następnie Galaverni – po odwołaniu do cytatu z eseju *Mein Name ist Monroe* Gottfrieda Benna dotyczącego sztuki w kontekście linii papilarnych – przechodzi do interpretacji poezji Lipskiej z omawianego tomu. W wierszach Lipskiej zdaniem włoskiego komentatora idea życia i poezji jako odcisku linii papilarnych – zatem miejsca, w którym łączą się jednostka i gatunek, cechy szczególne jednostki i cechy właściwe całej ludzkości – ściiera się z poczuciem niespójności i ulotności świata rzeczywistego: poszczególnych twarzy, stosunków międzyludzkich, percepcji, uczuć, słów. Galaverni zauważa, iż nawiązanie do wirtualnego świata sieci w tomie Lipskiej nie jest w żadnym razie „rezerwą starszej pani wobec nowego”²², lecz przeciwnie – jest wielką metaforą, która od zawsze była Lipskiej pisana. Nie ma bowiem lepszej metafory, która podkreślałaby kontrast między rzeczywistością a symulacją, materialnością a niematerialnością, między niepowtarzalnym istnieniem a anonimowością. Można zatem, zdaniem krytyka, czytać cały zbiór Lipskiej na zasadzie antyfrazy: znajdując pod powierzchnią dyskursu poetyckiego pewnego rodzaju drugą linię melodyczną, błędnej świadomości, która próbuje pochwycić świat, lecz udaje jej się jedynie złapać – jak pisał Vittorio Sereni²³ – „una spalla d'aria”. Artykułowi w „La Lettura”, zajmującemu niemal pełną stronę formatu gazetowego, towarzyszy przedruk wiersza *Świat (Il mondo)* w polskiej wersji językowej oraz włoskim tłumaczeniu Mariny Ciccari, a także fotografia Ewy Lipskiej. W całości prezentację zbioru poetki można uznać za bardzo istotny głos w ogólnokrajowej krytycznoliterackiej recepcji twórczości Lipskiej we Włoszech.

W kwietniu 2017 roku na łamach włoskiej prasy ukazały się kolejne dwa teksty poświęcone zbiorowi *Il lettore di impronte digitali*. W regionalnym (kampanijskim) tygodniku internetowym „Città del Monte” Andrea Galgano poświęcił mu artykuł *Le impronte di Ewa Lipska*. Galgano nawiązuje w swojej recenzji do wcześniejszych tekstów Roberta Galaverniego oraz posłowa Mariny Ciccari, zwracając uwagę na oryginalny stosunek poetki do współczesności, jak również na język, który dąży do przełamania utartych schematów myślowych. Przywołuje także – co istotne – słowa polskiego poety i krytyka Piotra Matywieckiego. Fragment cytowanego po włosku tekstu Matywieckiego pochodzi z materiału poświęconego poetce zamieszczonego na portalu culture.pl (choć źródło tekstu nie jest w recenzji zasygnalizowane):

Poezja Lipskiej odznacza się niezwykle ruchliwą wyobraźnią. Z dziwną swobodą można w jej świecie porównywać klasę szkolną z historią ludzkości, ruch uliczny z ruchem myśli,

²² Tamże.

²³ W wierszu *Autostrada della Cisa*, z tomu *Stella variabile* (1980).

osobistą chorobę z wydarzeniami publicznymi. (To także poetka „metoda” Szymborskiej). Chciałoby się powiedzieć, że Lipska to poetka społeczna w tym sensie, że nie ma dla niej nic intymnego, co zarazem nie byłoby powszechne, ujmowalne socjologicznie²⁴.

Fragment ten należy do często przytaczanych w licznych omówieniach poezji Lipskiej na włoskich blogach literackich – za włoskim tłumaczeniem Paola Statutiego na wspomnianym wcześniej blogu „Un'anima e tre ali”²⁵.

Fragment omówienia Matywieckiego przetłumaczony przez Statutiego jest częstym źródłem nawiązań we włoskich recenzjach z jednej strony ze względu na fakt, iż należy do włoskojęzycznych materiałów na temat poetki i można go dość łatwo odnaleźć w sieci, z drugiej strony zapewne ze względu na zawarte w nim nawiązanie do twórczości Szymborskiej, która w odbiorze włoskim jest podstawowym – jak już wspomniano – skojarzeniem w zakresie polskiej poezji współczesnej. W tekście Andrei Galgano w „Città del Monte” przytaczane są ponadto liczne utwory z omawianego tomu *Il lettore...*, do których należą *La vita*, *Rebus*, *Le targhe*, *La solitudine*, *Sono usciti*. *Non sono tornati*, *Testimoni* oraz – podobnie jak w „La Lettura” – *Il mondo* (*Świat*).

Kolejną recenzją tomu Lipskiej, jaka ukazała się na łamach prasy w kwietniu 2017 roku, jest tekst Alessandry Pacelli *Lipska a caccia di impronte digitali della vita* w dzienniku „Il Mattino” z 18 kwietnia²⁶. Tekst jest krótkim omówieniem zbioru, któremu poświęcony został fragment środkowej kolumny, zajmujący około dziesiątej części strony formatu gazetowego. Znajdziemy w nim zatem skrótowe przedstawienie głównych tematów utworów z tomu („ból, miłość, śmierć, przypadek i chaos”²⁷) oraz sylwetki poetyckiej Ewy Lipskiej, z obowiązkowym zwróceniem uwagi na przyjaźń z Wisławą Szymborską i wspólną proveniencję geograficzną, jak również na cechującą twórczość obu poetek ekwilibrystyczną zręczność w posługiwaniu się językiem. Pojawiają się tu również cytaty z przełożonych przez Marinę Ciccarini utworów Lipskiej – ze względu na objętość tekstu nieliczne: z wiersza *Rebus* („Il motore della sofferenza ululava/ sempre alla stessa ora”) i wiersza *** [Życie] („La vita/ una pesante misura preventiva/ contro la morte”). Mimo niewielkich rozmiarów tekst jest istotnym dowodem recepcji i popularyzacji krytycznoliterackiej włoskiego tomu Lipskiej ze względu na ogólnokrajowy profil dziennika „Il Mattino”.

²⁴ P. Matywiecki, *Ewa Lipska*, <https://culture.pl/pl/tworca/ewa-lipska> (dostęp 1.07.2019).

²⁵ „Piotr Matywiecki, poeta, critico letterario e saggista scrive: »La poesia di Ewa Lipska si distingue per la sua immaginazione insolitamente vivace. Con sorprendente disinvoltura nel suo mondo si può paragonare una classe scolastica alla storia dell'umanità, il traffico stradale al moto della mente, una malattia a un avvenimento pubblico. (Questo è anche il »metodo« poetico della Szymborska). Si avrebbe voglia di dire la Lipska è una poetessa sociale nel senso che non c'è per lei niente di intimo che non sia al tempo stesso quotidiano, formulabile sociologicamente». P. Statuti, *Ewa Lipska*, wpis z 25 czerwca 2012 r., <https://musashop.wordpress.com/2012/06/25/ewa-lipska/> (dostęp 1.07.2019).

²⁶ A. Pacelli, *Lipska a caccia di impronte digitali della vita*, „Il Mattino” 18.04.2017, s. 16.

²⁷ Tamże.

W wydaniu miesięcznika „Poesia” – jednego z najbardziej poczytnych czasopism poetyckich – z czerwca 2019 roku twórczości Ewy Lipskiej poświęcona została obszerna prezentacja. Fotografia poetki pojawiła się również na okładce – jako zapowiedź najważniejszego tematu numeru. Marco Bruno²⁸ na łamach omawianego numeru czasopisma zamieścił obszerne wprowadzenie do poezji Lipskiej oraz swoje tłumaczenia wybranych utworów pochodzących z tomu *Stypendyści czasu* z 1994 roku: *Zaćmienie księżyca* (*Eclisse di luna*), *Stypendyści czasu* (*I borsisti del tempo*), *Kolarze* (*I ciclisti*), *Godziny poza godzinami* (*Le ore al di là delle ore*), *Niedorzeczność* (*Incongruenza*), *René wrócił* (*René è tornato*), *Fakty* (*Fatti*), *Wspólnicy zielonego wiatraczka* (*La società della girandola verde*), *Rtęć* (*Il mercurio*), *Wyjście awaryjne* (*Uscita d'emergenza*), *Przesłuchanie* (*L'interrogatorio*), *Stagnacja* (*Stagnazione*). Sięgnięto zatem do wcześniejszych wierszy poetki, co w świetle niedawnej publikacji przekładów wierszy najnowszych wydaje się słuszną decyzją. Marco Bruno włączył twórczość Ewy Lipskiej w szereg innych reprezentantów literatury polskiej, którzy znaleźli się w jego dorobku przekładowym – takich jak Adam Zagajewski (któremu – obok tomu tłumaczeń – poświęcił również m.in. esej *Sulla traduzione di Zagajewski*²⁹), Bogusław Żurkowski³⁰.

Jeśli spojrzymy na poezję Lipskiej w perspektywie zadania przekładowego, uwagę zwróćmy proste pod względem gramatycznym zdania, które mogą wywołać wrażenie zadania pozornie nieskomplikowanego dla tłumacza. I zapewne można uznać, że wiele z rozwiązań przekładowych we włoskich wersjach wierszy Lipskiej w pełni odzwierciedla konkretny przekaz struktur językowych oryginału, np. „Że miłość to jest miłość. A miłość to jest ogród” (*Moja siostra*, z tomu *Drugi zbiór wierszy*) – „Che l'amore è l'amore. E l'amore è un giardino” (*Mia sorella*, przeł. Paolo Statuti); „Wyszli. Nie

²⁸ M. Bruno, *Ewa Lipska. La discreta amante delle parole*, „Poesia” 2019, nr 349 (grugno), s. 2–9.

²⁹ M. Bruno, *Sulla traduzione di Zagajewski*, w: A. Zagajewski, *Il fuoco eracleo nel giardino d'inverno*, vol. II, red. A. Fraccacreta, Raffaelli 2017. Warto wspomnieć, że Adam Zagajewski – obok Ewy Lipskiej właśnie – to najpopularniejszy polski poeta „pokolenia 68” w Stanach Zjednoczonych, z jedenastoma tomami przekładów anglojęzycznych. Ewa Lipska zajmuje drugą pozycję w rankingu przekładowej popularności, jak pisze Arkadiusz Luboń (A. Luboń, *Z PRL do Kanady: poezja Ewy Lipskiej w translatorskiej recepcji Wacława Iwaniuka na przykładzie anglojęzycznego tomu wierszy wybranych* Such Times, w: „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. O twórczości Ewy Lipskiej, red. W. Lięza, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018, s. 141), z sześcioma reprezentującymi jej twórczość w języku angielskim zbiorami: E. Lipska, *Such Times*, przeł. J. R. Colombo, W. Iwaniuk, Toronto 1981; E. Lipska, *Poet? Criminal? Madman?*, przeł. B. Plebanek, T. Howard, Londyn-Boston 1991; E. Lipska, *White Strawberries*, przeł. B. Plebanek, T. Howard, Kraków 2000; E. Lipska, *Pet Shops and Other Poems*, przeł. B. Plebanek, T. Howard, Todmorden 2002; E. Lipska, *The Holy Order of Tourists*, przeł. R. Reisner, Sztokholm 2006; E. Lipska, *The New Century*, przeł. R. Davidson, E. Nowakowska, Illinois 2009. Zob. też J. Rzepa, *Literatura polska w przekładach na język angielski 1999–2009*, „Przekładaniec” 2011, nr 24.

³⁰ B. Żurkowski, *Il paradosso della poesia*, przeł. M. Bruno, Aracne 2017.

wrócili./ Na stole mandarynki” (*Wyszli. Nie wrócili*, z tomu *Czytnik linii papilarnych*) – „Sono usciti. Non sono tornati./ Sul tavolo mandarini” (*Sono usciti. Non sono tornati*, przeł. Marina Ciccarini), „Pierwsze zdanie. Nieruchoma jaszczurka/ w kamieniołomach pokoju” (*Zaćmienie księżycy*, z tomu *Stypendyści czasu*) – „La prima frase. Immobile lucertola/ nelle cave di pietra della stanza” (*Eclisse di luna*, przeł. M. Bruno³¹).

Niemniej w rzeczywistości poezja Lipskiej w przekładzie stawia poważne wyzwania. Jej klarowne struktury składniowe tylko pozornie ułatwiają tłumaczowi pracę. Trudności pojawiają się szczególnie w zakresie leksyki, przede wszystkim ze względu na liczne gry słowne, paradoksalne zestawienia wyrazów i uruchamiane tym samym nieoczekiwane mechanizmy znaczeniowe.

W przekładzie wiersza *Telefoniczna sekretarka* (*Segreteria telefonica*) słowo „zbieg” – które w wersji oryginalnej może być odczytane co najmniej na dwa sposoby – otrzymuje jednoznaczną interpretację:

Liśćmi dławi się wiatr.
Jesienny bębenek deszczu.
Ostatni zbieg
przebiega na moją stronę.

Il vento si soffoca delle foglie.
Tamburello autunnale della pioggia.
L'ultima combinazione
passa dalla mia parte³².

We włoskim tłumaczeniu utworu *Fotografie* niemożliwe okazuje się powtórzenie tego samego czasownika „odebrać”. W oryginale jego użycie w dwóch różnych znaczeniach (przy jednoczesnej możliwości zawieszenia wieloznaczności i jej nieuruchomienia na rzecz odczytania struktury jako zwykłego powtórzenia) zapewnia nieoczywisty rozwój poetyckiej narracji:

Ale mogli przecież odebrać sobie życie z innej wypożyczalni. Lepsze, po korektach, z miłą nawigacją. Ale mogli też odebrać sobie życie.

Włoska wersja utworu ujednolica utwór, wymuszając możliwość odczytania dwóch różnych znaczeń czasownika „odebrać” – na skutek wprowadzenia dwóch różnych czasowników: „ritirare” [odebrać coś skądś] i „togliersi (la vita)” [odebrać sobie (życie)]:

Ma avrebbero almeno potuto ritirare la propria vita da un altro noleggio. Una vita migliore, dopo aver rivisto le bozze, con una navigazione amorosa. Ma avrebbero anche potuto togliersi la vita³³.

Charakter poezji Lipskiej wymusza niekiedy na tłumaczu – podobnie jak w powyższym przypadku – konieczność przyjęcia pewnej interpretacji, jednocześnie zamykając tym samym inne możliwości, które paradoksalne zestawienia leksykalne w oryginale umożliwiają. Można uznać to jedno-

³¹ E. Lipska, *Eclisse di luna*, przeł. M. Bruno, „Poesia” 2019, nr 349 (giugno), s. 4.

³² E. Lipska, *Segreteria telefonica*, przeł. P. Statuti, w: E. Lipska, *22 poesie...*, s. 28.

³³ E. Lipska, *Fotografie*, przeł. M. Ciccarini, w: E. Lipska, *L'occhio incrinato del tempo...*, s. 113.

częśnie za spójne z tendencją racjonalizacji, która – zgodnie z koncepcją Antoine’a Bermana – należy do uniwersalnych mechanizmów adaptacyjnych w przekładzie.

Czasami do racjonalizacji w przekładach Ciccarini dochodzi na poziomie składniowym, jak w tłumaczeniu wiersza *Tryb awaryjny*, w którym dodany został nieobecny w strukturze oryginału czasownik:

Nie, nie chcieliśmy. I wtedy człowiek o twarzy kolibra wzbił się na zawsze w powietrze, a my, jak zwykle, w ulewie niepewności, gdzieś obok, w samym sercu, poza.

No, non volevamo. E allora l'uomo con la faccia da colibri si è librato in aria per sempre e noi, come al solito, in uno scroscio di insicurezza, eravamo da qualche parte lì accanto, proprio nel cuore, oltre³⁴.

Jednocześnie, na skutek uwarunkowań leksykalnych języka włoskiego, w powyższym przykładzie dochodzi do uruchomienia innego paralelizmu – fonetycznego – związanego z zestawieniem słów „colibri” (koliber) i „librarsi” (odlecieć).

Dwoje tłumaczy wierszy Ewy Lipskiej – Marina Ciccarini i Marco Bruno – znalazło się w programie spotkania z poetką w Neapolu 22 czerwca 2019 r., podczas Napoli Teatro Festival Italia³⁵. Kuratorem sekcji SE, w ramach której odbyło się spotkanie, był Silvio Perrella (Perrella wielokrotnie wcześniej był w Polsce³⁶).

Włoskie wydania zbiorów poetyckich Ewy Lipskiej odbiły się ponadto szerokim echem na blogach literackich. Przyjrzymy się dokładniej dwóm spośród licznych omówień i komentarzy, jakie na temat tomów Lipskiej – przede wszystkim najnowszego – zostały niedawnymi laty opublikowane.

Na blogu „Librobreve” tom *Il lettore di impronte digitali* został zrecenzowany przez pisarza i krytyka literackiego Alberta Cellotto (którego teksty zyskują wielu czytelników) razem ze zbiorem włoskich tłumaczeń poezji Jarosława Mikołajewskiego *Libro dei poveri* (w przekładzie Silvana De Fantiego, Lieto Colle, Faloppio (Como) 2017)³⁷. Autor tekstu zastanawia się nad sensownością mówienia o literaturze polskiej i grupowania literatur według kryteriów narodowych, wspomina też już na wstępie o tzw. effetto Szyborska, w którym upatruje zjawiska pozytywnego dla polskiej poezji

³⁴ E. Lipska, *Procedura di emergenza*, przeł. M. Ciccarini, w: E. Lipska, *Locchio incrinato del tempo...*, s. 95.

³⁵ Zob. <https://www.napoliteatrofestival.it/spettacolo/se-22-giugno/> (dostęp 29.09.2019); <https://www.napolimagazine.com/cultura-gossip/articolo/ntfi-2019-la-grande-poetessa-polacca-ewa-lipska-ospite-della-rassegna-di-letteratura-se-al-made-in-> (dostęp 29.09.2019).

³⁶ Perella wielokrotnie był w Polsce, jego związki z Polską znalazły odzwierciedlenie również w jego prozie, zob. S. Perrella, *Varsavia – Lublino – Cracovia*, <https://cafegolem.wordpress.com/2013/01/13/silvio-perrella-lublino-varsavia-cracovia/> (dostęp 29.08.2019). Poświęcił też uwagę twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, zob. S. Perrella, *Gustaw Herling*, „Il Mulino” 2017, nr 5, s. 860–865.

³⁷ A. Cellotto, *Due libri di poesia polacca: “Il lettore di impronte digitali” di Ewa Lipska e “Libro dei poveri” di Jarosław Mikołajewski*, <https://librobreve.blogspot.com/2017/10/due-libri-di-poesia-polacca-il-lettore.html> (dostęp 25.08.2019).

w perspektywie jej postrzegania w skali międzynarodowej. Nie można tu jego zdaniem mówić o żadnej szkole, niemniej taki kontekst skłania do sprawdzenia, czy istotnie w polskiej poezji obecne są cechy szczególne, stałe, przejawiające się w twórczości innych polskich poetów. Jako najważniejsze problemy podejmowane w poezji Ewy Lipskiej z omawianego tomu wyróżnione zostały aktualne kwestie związane z wirtualnością, świat zapośredniczony przez ekran, stopniowa utrata bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością. Cellotto przytacza dwa utwory z tego tomu Lipskiej (*Il lettore di impronte digitali* oraz *Innamoramento*) i zauważa, że poetka urodzona w 1945 roku podejmuje temat, którego – co ciekawe – unika młodsze pokolenie, osób, które od dziecka mają do czynienia z nowoczesnymi technologiami. Zwraca też szczególną uwagę na zaimki w tej poezji i stwierdza, że perspektywa Lipskiej to perspektywa zaimka *my*.

Znany eseista i psycholog Ugo Morelli podaje twórczość Ewy Lipskiej jako przykład ironii na jednym z najważniejszych blogów literackich we Włoszech, „Doppiozero”. Ironista, jak pisze za Vladimirem Jankélévitchem Morelli, podejmuje się bardzo trudnego zadania i „musi zawsze manewrować między Charybdą gry i Scyllą powagi”³⁸. W swoim wnikliwym artykule na ten temat *Ironia: non aderire alle convinzioni* Morelli – na tle licznych innych lektur teoretycznych – łączy trzy współczesne publikacje: włoski przekład Vladimira Jankélévitcha *l'ironia*, którego kolejne wydania ukazywały się we Włoszech w ostatnim dwudziestoleciu, książkę Carla Ginzburga *Paura, reverenza, terrore* (Adelphi, Milano 2015) oraz tom przekładów poezji Ewy Lipskiej *Il lettore di impronte digitali*. Oparty na paradoksie cytat z wiersza Lipskiej *Świat – Il mondo* („Non so nemmeno/ se è la storia che ha creato noi/ o se noi abbiamo creato la storia./ Se siamo solo l'eco/ di un cuore altrui”) staje się wyrazistą kodą kończącą rozważania Morellego.

Popularność wierszy Lipskiej we Włoszech wzrasta, recepcja jej twórczości wychodzi zaś zdecydowanie poza krąg specjalistów zajmujących się literaturą polską i słowiańską. Wpływ na ten stan rzeczy może mieć nie tylko liczba tłumaczeń, lecz także czynnik związany z rynkiem wydawniczym: publikacja tomu *Il lettore di impronte digitali* we wpływowym na rynku poetyckim we Włoszech wydawnictwie Donzelli. Istotne wydaje się także charakterystyczny dla Włoch odbiór poezji Lipskiej przez pryzmat bardzo popularnej i dobrze przyjętej twórczości Wisławy Szymborskiej. Niewykluczone, że recepcja literatury polskiej we Włoszech w niedalekiej przyszłości obejmie znaczną część twórczości Olgi Tokarczuk, która dziś już za sprawą Nagrody Nobla, wcześniej zaś nagrody Man Booker Prize, zwraca coraz większą uwagę włoskich krytyków i czytelników. Być może zatem w najbliższym czasie to właśnie pisarki i poetki będą przyczyniały się do coraz większego zainteresowania literaturą polską we Włoszech.

³⁸ U. Morelli, *Ironia: non aderire alle convinzioni*, <https://www.doppiozero.com/materiali/ironia-non-aderire-alle-convinzioni> (dostęp 16.09.2019).

Bibliografia

- Bikont A., Szczęsna J., *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska*, przeł. A. Ceccherelli, Milano 2015.
- Bruno M., *Ewa Lipska. La discreta amante delle parole*, „Poesia” 2019, nr 349 (czerwiec), s. 2–9.
- Bruno M., *Sulla traduzione di Zagajewski*, w: A. Zagajewski, *Il fuoco eracliteo nel giardino d'inverno*, vol. II, red. A. Fraccacreta, Rimini 2017.
- Ceccherelli A., *Non solo Szymborska. Venticinque anni di poesia polacca tradotta in italiano (1989–2013)*, „Europa Orientalis” 2015, nr 34.
- Cellotto A., *Due libri di poesia polacca: „Il lettore di impronte digitali” di Ewa Lipska e „Libro dei poveri” di Jarosław Mikołajewski*, <https://librobreve.blogspot.com/2017/10/due-libri-di-poesia-polacca-il-lettore.html> (dostęp 25.08.2019).
- Ciccarini M., *Baciarsi con miliardi di bocche...*, w: E. Lipska, *Il lettore di impronte digitali*, przeł. M. Ciccarini, Roma 2017.
- Ciccarini M., *Universi reversibili*, w: E. Lipska, *L'occhio incrinato del tempo*, przeł. M. Ciccarini, Roma 2013.
- Galaverni R., *Ode all'impronta digitale che chiamiamo vita*, „La Lettura” („Corriere della Sera”) 12.03.2017, s. 23.
- Leśmian B., *Żdźbło czasu / Lo stelo del tempo*, przeł. S. Bruni, posłowie M. Ciccarini, Kraków–Budapeszt 2012.
- Lipska E., *22 poesie*, wstęp i tłum. P. Statuti, Piąta 2014.
- Lipska E., *Czytnik linii papilarnych*, Kraków 2015.
- Lipska E., *Droga pani Schubert...*, Kraków 2012.
- Lipska E., *Il lettore di impronte digitali*, przeł. M. Ciccarini, Roma 2017.
- Lipska E., *L'occhio incrinato del tempo*, Roma 2013.
- Lipska E., *Miłość, droga pani Schubert*, Kraków 2013.
- Lipska E., *Pamięć operacyjna*, Kraków 2017.
- Luboń A., *Z PRL do Kanady: poezja Ewy Lipskiej w translatorskiej recepcji Wacława Iwańskiego na przykładzie anglojęzycznego tomu wierszy wybranych Such Times*, w: „*Stoję i patrzę na czym ten świat stoi*”. O twórczości Ewy Lipskiej, red. W. Ligęza, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018.
- Marinelli L., *Jarmark cudów, czyli Szymborska (i szymborskizm) we Włoszech*, „Dekada Krakowska” 2013, nr 4/5, s. 6–17.
- Marinelli L., *Szymborska in Italia o la fiera dei miracoli*, w: A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, *Szymborska. Un alfabeto del mondo*, Roma 2016.
- Matywiecki P., *Ewa Lipska*, <https://culture.pl/pl/tworca/ewa-lipska> (dostęp 1.07.2019).
- Morelli U., *Ironia: non aderire alle convinzioni*, <https://www.doppiozero.com/materiali/ironia-non-aderire-alle-convinzioni> (dostęp 16.09.2019).
- Nowa Fala. *Nuovi poeti polacchi*, red. G. Origlia, Milano 1981.
- Pacelli A., *Lipska a caccia di impronte digitali della vita*, „Il Mattino” 18.04.2017, s. 16.
- Perrella S., *Gustaw Herling*, „Il Mulino” 2017, nr 5, s. 860–865.
- Perrella S., *Varsavia – Lublino – Cracovia*, <https://cafegolem.wordpress.com/2013/01/13/silvio-perrella-lublino-varsavia-cracovia/> (dostęp 29.08.2019).
- Rzepa J., *Literatura polska w przekładach na język angielski 1999–2009*, „Przekładaniec” 2011, nr 24.
- Statuti P., *Ewa Lipska*, w: E. Lipska, *22 poesie*, wstęp i tłum. P. Statuti, Piąta 2014.
- Statuti P., *Ewa Lipska*, wpis z 25 czerwca 2012 roku, <https://musashop.wordpress.com/2012/06/25/ewa-lipska/>
- Wyka M., *Lipska w podróży*, w: „*Stoję i patrzę na czym ten świat stoi*”. O twórczości Ewy Lipskiej, red. W. Ligęza, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018.

<http://www.eccellenzalfemminile.it/wp-content/uploads/2014/12/Doc.-conclusivo-Premio-Ipazia-allEccellenza.pdf> (dostęp 25.09.2019).

<https://www.donzelli.it/catalogo/collana/15> (dostęp: 24.08.2019).

<https://www.napoliteatrofestival.it/spettacolo/se-22-giugno/> (dostęp 29.09.2019).

<https://www.napolimagazine.com/cultura-gossip/articolo/ntfi-2019-la-grande-poetessa-polacca-ewa-lipska-ospite-della-rassegna-di-letteratura-se-al-made-in-> (dostęp 29.09.2019).

Program „Xiegarnia” w TVN24 27 lutego 2016 r.: <https://xiegareria.pl/wideo/ewa-lipska-wywiad/> (dostęp 30.09.2019).

doi: 10.15584/tik.2020.12

Data nadesłania artykułu: 30.09.2019

Data recenzji: 5.01.2020, 31.01.2020

Wojna polsko-ruska pod flagą... zielono-biało-czerwoną

Marcin Wyrembelski

Università degli Studi di Firenze, Italia

ORCID: 0000-0002-6117-3840

Polish-Russian War under the... Green-White-Red Flag

Abstract: The article “*Polish-Russian War under*”... *green-white-red flag* is devoted to the analysis of the Italian translation of Dorota Masłowska’s first novel. The author of the essay concentrates mainly on translator’s lexical choices, as well as briefly overviews selected efforts made by the translator. The article does not pretend to be a complete characteristic of the translation but is rather an attempt to partly answer the question of how much of this “artistically broken Polish” novel remains in the Italian version.

Key words: false perspective, „artistically broken Polish”, translator’s efforts, saved in translation, humour, features of Masłowska’s style, translation of cultural realities, intertextual traps

Słowa kluczowe: błędna perspektywa, „artystycznie popsuta polszczyzna”, zabiegi stosowane przez tłumacza, ocalone w przekładzie, humor, cechy stylu Doroty Masłowskiej, przekład realiów kulturowych, pułapki intertekstualne

W książce *Si chiama Francesca, questo romanzo* [Ma na imię Francesca ta powieść] Paolo Nori przytacza anegdotę opowiadającą o Mulli Nasrudinie, który wraz ze swoim przyjacielem podróżuje furmanką do Bagdadu. W pewnym momencie przyjaciel Mulli Nasrudina zauważa po prawej stronie przeciwnego pasa tablicę, która informuje, że Bagdad jest w odwrotnym kierunku. Niezwłocznie więc dzieli się swoim spostrzeżeniem z Mullą Nasrudinem, który na to odpowiada mu tak: „Dlaczego ty zawsze musisz się skupiać na nieistotnych szczegółach? Doceń lepiej, jak my szybko jedziemy tą furmanką”¹. Otóż czytając włoskie tłumaczenie *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej, można odnieść wrażenie, że językowy – leksykalny, stylistyczny i składniowy – kieru-

¹ P. Nori, *Si chiama Francesca, questo romanzo*, Torino 2002, s. 27.

nek jest tu sprawą poboczną, nieistotnym szczegółem, ważna zaś staje się wyłącznie prędkość rozpędzonej furmanki przekładu. Celem niniejszego artykułu jest omówienie wybranych fragmentów i zabiegów zastosowanych przez autora włoskiego tłumaczenia powieści Masłowskiej. Chciałbym jednocześnie zaznaczyć, że w swoich rozważaniach skupię się na warstwie leksykalnej, pomijając w zasadzie trudności składniowe, których przekład tego tekstu mógł nastręczyć.

Tytułem wstępu warto powiedzieć kilka słów o okolicznościach wydania *Wojny polsko-ruskiej pod flagą... zielono-biało-czerwoną*; włoski przekład powieści ukazał się w 2004 roku, a więc dwa lata po jej publikacji w Polsce, a jego autorem jest Corrado Borsani Ucci². Tytuł włoskiej wersji książki to *Prendi tutto*, czyli „weź” lub „bierz wszystko”. Wybór takiego właśnie tytułu prawdopodobnie miał podłoże marketingowe³, chciano bowiem nawiązać w ten sposób do zbioru opowiadań *Daj mi!* Iriny Dienieżkiny, wydanych we Włoszech rok przed publikacją powieści Masłowskiej⁴. Powody takiej decyzji dają się tłumaczyć zbieżnością płci oraz młodym wiekiem debiutu obu autorek (Masłowska debiutowała jako dziewiętnastolatka, Dienieżkina z kolei w chwili publikacji *Daj mi!* miała lat dwadzieścia jeden), przynależnością do słowiańskiego kręgu kulturowego, jak również, choć tylko poniekąd i w dużym uproszczeniu, poruszaną w obu książkach tematyką. *Daj mi!* Dienieżkiny to jedenaście historii opowiadających o młodzieży urodzonej w okresie pierestrojki i przeżywających nastoletnią młodość między trupem komunizmu a wolnym rynkiem w powijakach ery Jelcyna, o trudnej próbie odnalezienia się kolejnego pokolenia w nowych okolicznościach historyczno-społecznych. To książka o nieprzystawalności nastolatków do nowej rzeczywistości, w której dominującą rolę odgrywają narkotyki, seks, alkohol – cała paleta doznań w nihilistycznej oprawie. Włoska krytyka porównywała ją do *Buszującego w zbożu* Jerome’a Davida Salingera, w gruncie rzeczy jednak pod względem treści i sposobu opisu otaczającego bohaterów świata bliższa się zdaje twórczości autorów, o których na włoskim rynku wydawniczym zrobiło się głośno w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, na przykład Isabelli Santacroce i napisanej przez nią trylogii, na którą składają się *Fluo. Storie di giovani a Riccione*⁵ [*Fluo. Opowieści o młodzieży z Riccione*], *Destroy*⁶ [*Destroy*], *Luminal*⁷ [*Luminal*]. Można zrozumieć decyzję wydawcy o zastosowaniu takiego właśnie chwytu marketingowego, wszak tego rodzaju handlowo-lite-

² O wydanej we Włoszech powieści pisali na łamach czasopisma „eSamizdat” Alessandro Amenta (2005, nr 1, s. 253–256): <http://www.esamizdat.it/htdocs/recensioni/amenta4.htm> (dostęp: 5.12.2019) i Alessandro Ajres (2005, nr 1, s. 256–258): <http://www.esamizdat.it/htdocs/recensioni/ajres5.htm> (dostęp: 5.12.2019).

³ Za sugestią dziękuję profesorowi Andrei Ceccherellemu z Uniwersytetu Bolońskiego.

⁴ I. Deneżkina, *Dammi! (Songs for Lovers)*, trad. M. Caramitti, Torino 2003; w Polsce powieść ukazała się w 2004 r. (I. Dienieżkina, *Daj mi!*, przeł. M. Buchalik, Warszawa 2004).

⁵ I. Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Roma 1995.

⁶ I. Santacroce, *Destroy*, Milano 1996.

⁷ I. Santacroce, *Luminal*, Milano 1998.

rackie uproszczenia są w świecie wydawniczym czymś naturalnym, należy jednak podkreślić, że pod względem języka między Masłowską a Dzięzińską trudno byłoby o jakiegokolwiek analogie.

„Miej się na baczności, Czytelniku, tutaj wszystko jest inne, niż ci się wydaje, wszystko jest dwuznaczne...”⁸ – tak oto zwraca się do swojego odbiorcy narrator *Jeśli zimową nocą podróżny* Itala Calvina. Tę przestrożę – zwłaszcza słowa, że „tutaj wszystko jest inne, niż ci się wydaje” – należałoby skierować do każdego tłumacza, który chciałby podjąć wyzwanie przekładu *Wojny polsko-ruskiej*... Z kolei Czytelnik Modelowy, o którym pisze w *Interpretacji i nadinterpretacji* Umberto Eco, powinien rozpoznać *intentio operis*, czyli intencję dzieła, a adresowane do Czytelnika Modelowego słowa obowiązują także w odniesieniu do tłumacza, bo kim powinien być tłumacz, jeśli nie Czytelnikiem Modelowym właśnie?:

Rozpoznać *intentio operis* to rozpoznać strategię semiotyczną. Strategia semiotyczna niekiedy daje się wykryć na gruncie ogólnie przyjętych konwencji stylistycznych. Jeżeli historia zaczyna się od zwrotu „Pewnego razu”, istnieje duże prawdopodobieństwo, że mamy do czynienia z bajką [...]”⁹.

Ta zasada może też działać odwrotnie – skoro nie daje się wyodrębnić strategii semiotycznej na gruncie konwencji, może da się wyczuć, czym jest dany tekst, biorąc pod uwagę, czym na pewno nie jest; wystarczy przeczytać kilka pierwszych stron *Wojny polsko-ruskiej*..., żeby zobaczyć (lub przeczytać na głos, aby usłyszeć), że w przypadku narracji Masłowskiej nie mamy do czynienia z żadną znaną nam gatunkową konwencją i że wszystko „jest tu inne, niż nam się wydaje”. A to powinno już dać do myślenia Czytelnikowi-Tłumaczowi Modelowemu. I tym bardziej powinien być on ostrożny.

Język *Wojny polsko-ruskiej*... jest narracyjnym narzęciem stworzonym przez autorkę, Masłowska nie przenosi na stronicie książki żywej mowy współczesnej sobie młodzieży, w dodatku mowy dresiarzy. Przypomnijmy, że w ramach fali dyskusji, która przetoczyła się zarówno w świecie akademickim, jak i w mediach zaraz po publikacji powieści, wiele miejsca poświęcono zagadnieniu języka. Krytyka literacka i naukowcy zasadniczo podzielili się wówczas na dwa odrębne obozy: na tych, którzy utrzymywali, że to język dresiarzy, oraz na tych, którzy dostrzegli w języku Masłowskiej idiolektyczną kreację. Zwolennicy pierwszej tezy, jak Wojciech Staszewski, twierdzili między innymi, że książka „to monolog Silnego, tępego dresiarza z Trójmiasta z ciągłotami anarcho-lewackimi i nacjonalistyczno-ksenofobicznymi zarazem”¹⁰, a „Masłowska z niezwykle literackim wyczuciem podchwytuje język społecznego dołu [...]”¹¹. Podobnego zdania był na przykład Włodzimierz Moch, który omawiał język prozy Masłowskiej jako wierną

⁸ I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2012, s. 281.

⁹ U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 64.

¹⁰ W. Staszewski, *Masłowska rzondzi*, „Gazeta Wyborcza” z 18.09.2002, s. 11.

¹¹ Tamże.

reprodukcję języka dresiarzy¹². Wśród zwolenników tezy przeciwnej znaleźli się natomiast między innymi Adam Wiedemann czy Jerzy Pilch. Pierwszy z nich w opublikowanym na łamach „Tygodnika Powszechnego” wywiadzie zatytułowanym *Pożegnanie „żywej mowy”* tak wypowiadał się o książce:

Mówi się, że Dorota Masłowska użyła „języka dresiarzy”, tak brzmiało hasło reklamowe towarzyszące jej powieści, hasłu reklamowemu oczywiście wolno wprowadzać klienta w błąd, ale że nabrali się na to krytycy, to już po prostu wstyd i katastrofa. Jeśli ktoś tutaj słyszy „język dresiarzy”, to znak, że nigdy nie słyszał dresiarzy, nie mijał ich na ulicy, nie zdarzyło mu się wejść do dresiarzkiej knajpy. Równie dobrze można by stwierdzić, że Masłowska napisała swoją powieść językiem biblijnym, właściwie dlaczego nie – starotestamentowych konstrukcji z Biblii Tysiąclecia znajdujemy tam mnóstwo („Przychodzi i mnie wkurwia. I ja ją zabijam. A ona odrasta z psiego nasienia i już następnego wieczora siedzi zwarta i gotowa” – niech nam wystarczy ten skromny cytacik). Masłowska oczywiście słyszała dresiarzy, jednak bohater jej książki chodzi w dzinsach, a jego język jest tworem doskonale sztucznym, w którym co prawda może odnaleźć się i uczeń technikum, i jego pani profesor, niemniej nie jest to nigdy odnalezienie się w pełni, zawsze pozostaje ów hipotetyczny, wirtualny „dresiarz”, któremu chętnie przypisujemy wszystko to, co akurat „nie nasze”¹³.

W podobnym duchu – uznając język *Wojny polsko-ruskiej...* nie za imitację, ale za kreację – wypowiadał się Jerzy Pilch, twierdząc, że Masłowska ma „dar rozpruwania, nicowania, rozbijania na miazgę języka i tworzenia z tej miazgi języka swoistego, nieraz makabrycznego i karkołomnego, zawsze osobliwie poetyckiego [...]”¹⁴.

Zatrzymajmy się zatem nad wybranymi zabiegami stosowanymi przez autora włoskiego przekładu i wspólnie przyjrzyjmy się temu, ile ostatecznie w tłumaczeniu powieści Masłowskiej zostało ocalone. Nie ulega wątpliwości, że przypisanie językowi pisarki „dresiarstwa” błędnie określiło przekładową perspektywę – dał się tłumacz zwieść uludzie imitacji czy może zwyczajnie zabrakło mu językowego wyczucia oryginału? Czy w tym szaleństwie była metoda? Wydaje mi się, że trudno byłoby wyodrębnić w sposób jednoznaczny i stanowczy konkretną strategię tłumacza, można natomiast wskazać główne zabiegi przezeń stosowane, choć z różną konsekwencją i w różnym stopniu. A należą do nich wygładzanie tekstu (z założenia wyboistego), jego heblowanie (nie bacząc na celowe drzazgi oryginału), rozczesywanie (tekstu artystycznie potarganego czy rozczochranego), napisanego przecież, jak możemy przeczytać na stronie wydawcy, Lampy i Iskry Bożej, „artystycznie popsutą polszczyzną”¹⁵. Tym, co zwraca czytelniczą uwagę już od pierwszych stron włoskiej wersji książki, jest dopowiadanie lub – jakby to określił Jerzy Jarniewicz – „nadwyżkotwórcza działalność”¹⁶, arbitralne dodawanie pojedynczych słów czy wydłużanie całych fraz:

¹² W. Moch, *Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną”*, „Linguistica Bidgostiana”, vol. I, Bydgoszcz 2004, s. 97–115.

¹³ A. Wiedemann, *Pożegnanie „żywej mowy”*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 25, s. 13.

¹⁴ J. Pilch, *Monolog Silnego*, „Polityka” 2002, nr 37, s. 103.

¹⁵ <http://www.lampa.art.pl/polecamy.html> (dostęp 5.12.2019).

¹⁶ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012, s. 53.

Przykład 1:

PL¹⁷: Jeszcze żal, że nie zostało mi to powiedziane w cztery oczy przez nią. **Chociaż jedno słowo** (s. 3)¹⁸.

IT: E mi dà fastidio che Magda non mi abbia parlato, a quattr'occhi. **Almeno una parola poteva dirmela** (s. 2).

Przykład 2:

PL: Już urodziłem się dość duży i z **zarostem**, a potem tylko już rosłem, nawet nie musiałem nie jeść (s. 54).

IT: Sono nato già piuttosto grande, **peloso e coi baffi**, e poi non facevo che crescere; non avevo neanche bisogno di mangiare (s. 90).

W pierwszym z przytoczonych przykładów elementem dodanym jest pozostające w oryginale w domyśle orzeczenie: „mogła mi powiedzieć”; w retranslacji cały fragment brzmi więc następująco: „Mogła mi powiedzieć choćby jedno słowo”. W drugim z kolei przykładzie w miejsce „zarostu” pojawiają się „baffi”, czyli „wąsy”, i przymiotnik „owłosiony”, co semantycznie mocno nagina oryginał, włoskie „peloso” bowiem odnosi się do owłosienia innych części ciała niż twarz, „wąsy” natomiast nie oddają w całości zarostu.

Kolejnym często pojawiającym się już od pierwszych stron tłumaczenia książki zabiegiem jest redukcowanie niektórych fragmentów; utkany z typowych dla Masłowskiej celowo redundantnych elementów oryginał w przekładzie zostaje „ogryziony z mięsa do nagiej kości”:

Przykład 1:

PL: Teraz jestem spokojny spokojem, że tak to określe, **pracownika rzeźni, pracownika uboju drobiu** (s. 16).

IT: Sono tranquillo; ho la calma, per così dire, **di un macellatore** (s. 25).

Przykład 2:

PL: Ile wielbłąd może udźwignąć w swym garbie wody, środków zapasowych. Wiesz na przykład ile? Nie? **Po prostu mnóstwo. Całe dzikie mnóstwo** (s. 42).

IT: [...] quanta acqua di scorta possono contenere le gobbe di un cammello? Sai quanto? No? **Senz'altro molta** (s. 68).

Przykład 3:

PL: Jestem przerażony, **odarty z całkowitej orientacji** (s. 47).

IT: Sono disgustato, totalmente sconvolto. Terrorizzato, **disorientato** (s. 77).

¹⁷ Skróta mi PL i IT oznaczam odpowiednio fragmenty oryginalny i tłumaczony.

¹⁸ Nie odsyłam każdorazowo do przypisu w celu zaznaczenia numeru strony, z której pochodzi cytowany przykład, lecz czynię to w nawiasie zaraz za przytoczonym fragmentem. Wszystkie cytaty pochodzą z wydań: D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, Warszawa 2002 i D. Masłowska, *Prendi tutto*, trad. C. Borsani Ucci, Segrate 2004. Komentowane fragmenty z kolei zaznaczam tłustym drukiem.

Przykład 4:

PL: Zapoznanie z **tubylczą ludnością autochtoniczną** (s. 49).

IT: Per conoscere la **popolazione locale** (s. 81).

Przykład 5:

PL: I niebo jest jak w dzień **ostatecznej apokalipsy** [...] (s. 86).

IT: E il cielo è come nel giorno dell'**apocalisse** [...] (s. 148).

O ile zabieg dodawania treści nie zawsze wywołuje skutki uboczne, to już redukcja pewnych elementów jest poważną ingerencją w literacką tkankę książki, albowiem w dużej mierze są to te fragmenty, które stanowią cechę dystynktywną języka Masłowskiej. Czasem może to być rugowanie większych fragmentów i całych fraz, jak w przykładach pierwszym i drugim, gdzie znikają „pracownik uboju drobiu” i „całe dzikie mnóstwo”. W przykładzie trzecim natomiast celowo koślawo brzmiące, wywołujące frazeologiczny dysonans „odarty z całkowitej orientacji” w przekładzie w sposób banalny przeistacza się w „zdezorientowany”. Zamierzona redundancja widoczna w przykładzie czwartym – synonimiczne względem siebie „tubylcza” i „autochtoniczna” – zostaje ograniczona do jednego tylko przymiotnika, przestaje się więc w jakikolwiek sposób językowo wyróżniać. Podobnie dzieje się w przykładzie ostatnim: pleonastycznie towarzyszący „apokalipsie” przymiotnik „ostateczny” w wersji włoskiej znika.

Czytelnik, który posiada kompetencje umożliwiające konfrontację z oryginałem, zauważy dość szybko, że tłumaczowi zdarza się korygować „artystycznie popsutą polszczyznę” autorki. Przypisuję ten zabieg decyzji samego tłumacza, choć nie jest wykluczone, że musiał się on ugiąć – bo tak czasem się dzieje – pod redaktorską presją i że uproszczenia tego typu są po części wynikiem wydawniczej obróbki. Chodzi o wszystkie występujące w oryginale frazeologiczne deformacje, kolokacyjne potworki i słowne dziwłogi, za pomocą których Masłowska uderza w nasze językowe przyzwyczajenia, a które stanowią o esencji jej stylu i dodatkowo o humorze powieści; tego zaś w przekładzie niestety przez to brakuje. Miała rację Virginia Woolf, mówiąc, że największą stratą w tłumaczeniu jest właśnie humor¹⁹. Obawy dotyczące utraty pierwiastka humoru podziela niejako sama Masłowska, która w wywiadzie udzielonym Justynie Sobolewskiej i opublikowanym na łamach „Polityki” w czerwcu 2012 r., przy okazji rozmowy o nowej książce przygotowywanej właśnie dla wydawnictwa Noir sur Blanc, mówi o swoich zmaganiach z językiem i zastanawia się nad przekładalnością swoich utworów: „Ona [moja proza – M.W.] cała polega na języku i zawsze zastanawiam się, co właściwie udaje się z niej ocalić

¹⁹ Opinię Virginii Woolf przywołuje włoska pisarka Dacia Maraini w książce będącej zapisem rozmów poświęconych literaturze i twórczości pisarskiej: D. Maraini, *Amata scrittura. Laboratorio di analisi, letture, proposte, conversazioni* [Ukochane pisarstwo. Analizy, lektury, propozycje, rozmowy], Milano 2008, s. 121.

tłumaczom, może humor?²⁰. W innym wywiadzie z kolei, poruszając wątek właśnie opublikowanych przekładów *Wojny polsko-ruskiej...* we Francji i w Niemczech, Masłowska już mniej optymistycznie zapatruje się na przetłumaczalność swojej powieści:

Ja ciągle powtarzam, że ta książka jest nieprzetłumaczalna. Pamiętam, jak siedziałam w Gdańsku z olafem kuhllem [pis. oryg.] i próbowałam wytłumaczyć mu, co to jest mentalne ocieractwo i czułam bezradność. Jak przetłumaczyć słowo „zejszczać się”? To jest książka bardzo polska i tego się nie da²¹.

Humor u Masłowskiej tkwi głęboko w języku, wynika z wszelakich kontaminacji, pomieszania rejestrów, niezgrabnych metonimii, niefortunnych, ale zabawnie brzmiących skrótów myślowych czy celowo zniekształconych frazeologizmów, zamierzonych błędów i przeinaczeń. Niestety, w przekładzie *Wojny polsko-ruskiej...* na język włoski często tych właśnie elementów – ogólnie mówiąc, „masłowskizmów” – brakuje, co dobrze ilustrują przytoczone poniżej przykłady:

Przykład 1:

PL: Nie jestem taki z natury znowu delikatny, gdyż powiem nawet otwarcie że w mojej przeszłości, która była nawet jeszcze nie tak dawno, byłem dość porywczy, **co zresztą miało swoje stygmaty w moim związku** z Magdą (s. 15).

IT: Non sono certo delicato di natura, anzi, dirò francamente che nel mio passato, che non è poi così lontano, sono stato piuttosto irascibile e **questo ha comunque lasciato il suo segno nel mio rapporto** con Magda (s. 23).

Przykład 2:

PL: A przynajmniej pokazał ukryte w meblościance biuro, faktury, papiery wartościowe, **wyjściowy uniform na biznesplany**, spotkania w interesach (s. 44).

IT: Come se fossi sul punto di mostrarle nientemeno che un ufficio nascosto in un armadio componibile, fatture, carte valori, **un completo per gli incontri ufficiali** e le riunioni d'affari (s. 72).

Przykład 3:

PL: Potem się okazuje, że samobójstwo odratowane. Wielki talent ocalony przez złych lekarzy. Wystawa twych ubrań, **konferencja z prasą** [...] (s. 57–58).

IT: Poi verrà fuori che il suicidio è stato sventato. Un grande talento salvato da cattivi medici. Una mostra dei tuoi abiti, **una conferenza stampa** (s. 96).

Przykład 4:

PL: Do zoo na **protestację antypolityczną**, wiesz? (s. 85).

IT: Allo zoo per una **protesta antipolitica**, va bene? (s. 146).

²⁰ Rozmowa z Dorotą Masłowską. Z D. Masłowską rozmawia J. Sobolewska, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1527533,1,rozmowa-z-dorota-maslowska.read#i-xzz2614fGOuw> (dostęp: 5.12.2019).

²¹ D. Masłowska, *Dyskoteka w piekle*, w: P. Dunin-Wąsowicz, *Rozmowy lampowe*, Warszawa 2007, s. 189.

Porywczosć bohatera, która w oryginale „ma swoje stygmaty w związku z Magdą”, po włosku zwyczajnie „odciska swoje piętno”, „wyjściowy uniform na biznesplany” zamienia się w „garnitur na oficjalne spotkania”, „konferencja z prasą” staje się po prostu „konferencją prasową”, a „protestacja antypolityczna” „protestem antypolitycznym”. Zdarza się jednak, że autor przekładu stara się zachować „artystycznie popsutą polszczyznę”, jak możemy zauważyć w poniższym przykładzie, choć trudno byłoby spleść we włoszczyźnie tak samo zgrabnie brzmiącą zbitkę ze słów-asonansów: „ministranci” i „administratorzy”:

Przykład 1:

PL: Gdyż to już jest koniec tego programu, a czy wygrałem, czy przegrałem, to cokolwiek by się działo, nagrodę główną się zrzekam na rzecz sierot, na rzecz Polskiego Związku **Administrantów** Polskich, na rzecz mego kumpla najlepszego Kacpra [...] (s. 110).

IT: Perché basta, il programma è finito, è andata com'è andata, se ho vinto o se ho perso devolvo il primo premio in beneficenza a favore degli orfani, a favore dell'Unione Polacca dei **Chierichettamministratori** Polacchi, a favore del mio grande amico Kacper [...] (s. 191–192).

Bywa, że w tekście tłumaczonym pojawiają się słowa i wyrażenia doprawione dodatkową szczyptą wulgarności tam, gdzie mamy do czynienia ze zwyczajnie kolokwialnym, potocznym wyrażeniem, jak w poniższych przykładach:

Przykład 1:

PL: Barman mówi, żebym **kładł na niej laskę** (s. 3).

IT: Barman dice che dovrei **sbattermene il cazzo** (s. 1).

Przykład 2:

PL: **Bóg się wkurzył**, Bóg robi porządki (s. 112).

IT: **Dio si è incazzato**, Dio sta facendo le pulizie (s. 195–196).

W przekładzie na język włoski „kłaść laskę” staje się bardzo dosadnym wulgaryzmem, „sbattersene il cazzo” znaczy bowiem tyle co „pierdolić coś” czy „chuja (mnie) obchodzić”. A przecież rodzime „kłaść laskę” jest zwyczajnie potoczne; w przypadku wątpliwości warto sobie przypomnieć piosenkę Stanisława Staszewskiego pod tytułem *Inżynierowie z Petrobudowy* i jej refren, w którym inkryminowany przez tłumacza zwrot się pojawia: „kładziemy lachę, niech brzękną szkła/ budowniczo wie na 102!”²². W drugim zdaniu natomiast we włoskiej wersji Bóg się nie wkurza, ale „wkurwia”, „incazzarsi” bowiem uchodzi już za wulgaryzm, a nie za wszechobecny niegroźny kolokwializm.

Kolejnym zabiegiem, który możemy wyodrębnić i który tłumacz realizuje w sposób dość konsekwentny, są różnego rodzaju uprząstaczenia²³,

²² S. Staszewski, *Inżynierowie z Petrobudowy*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Inzynierowie_z_Petrobudowy/tekst (dostęp: 5.12.2019).

²³ Wykorzystuję określenie, którego Stanisław Barańczak użył w kontekście analizy wybranych wierszy Wisławy Szymborskiej w eseju *Posządek z soli*, w: tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Kraków 1981, s. 136.

zastępujące słowa właściwe dla realiów kultury i rzeczywistości wyjściowej. Możemy je następnie podzielić na te czerpiące z rzeczywistości włoskiej i na te odwołujące się do sfery międzynarodowej, dobrze znanej w każdym razie włoskiemu odbiorcy. Rezultat tych wyborów czasem tylko przystaje do danej rzeczywistości:

Przykład 1:

PL: Okej – mówi Ala i cieszę się, iż jest w końcu game over, czas antenowy się kończy i program „**Gotuj z nami**” wraz z nim dobiega końca [...] (s. 110).

IT: »Ok«, dice Ala, e sono contento che finalmente siamo arrivati al GAME OVER, il tempo a disposizione delle trasmissioni è terminato e contemporaneamente anche *La prova del cuoco* volge al termine [...] (s. 192).

Przykład 2:

PL: Gdyż jeszcze tego nie wspomniałem, ale taki system to ja pierdołę, i z takim systemem ja współpracować nie będę, w żadnych wywiadach publicystycznych, w żadnych „**Wybacz mi**” o poezji nie będę występować jako uczestnik, tego jednego jestem pewien (s. 110).

IT: Perché non l'ho ancora detto, ma io di un sistema così me ne sbatto le palle e con un sistema così non collaborerò mai, non parteciperò a nessuna intervista publicistica, a nessun *C'è posta per te* letterario, di questo sono assolutamente certo (s. 193).

Przykład 3:

PL: Mogłaby wystąpić z tym całym swoim przenośnym burdelem we „**Śmiechu warte**” (s. 8).

IT: Con tutto questo bordello portatile, potrebbe recitare a *Scherzi a parte* (s. 10).

Przykład 4:

PL: Po pierwsze śpi w okularach, by dobrze widzieć, co jej się śni i nie przeoczyć, jak jej się objawi „**święty Amol od bólu głowy**” (s. 102).

IT: Per prima cosa, dorme con gli occhiali per vedere bene quello che sta sognando e non lasciarsi sfuggire l'apparizione di **san Rinogutt del mal di testa** (s. 178).

Przykład 5:

PL: W „**Filipince**” twe zdjęcie na samo centrum okładki (s. 58).

IT: Su *Top Girl* la tua foto in copertina (s. 97).

Przykład 6:

PL: Sama **Wegetariańska Orkiestra Świątecznej Pomocy** zachęca do zbiórki na nowe kamienie do żołądka dla Aniołki lat siedemnaście (s. 58).

IT: L'**Orchestra Vegetariana di Telethon** in persona incoraggia la raccolta di nuove pietre per lo stomaco della piccola Angela di anni diciassette (s. 97–98).

W przypadku pierwszych dwóch przykładów – „Gotuj z nami” i „Wybacz mi” – tłumacz podaje właściwe włoskie odpowiedniki programów. W przykładzie trzecim z kolei już nie do końca, albowiem odpowiednikiem włoskim „Śmiechu warte” – w Polsce emitowanym w latach 1994–2009 i prowa-

dzonym przez Tadeusza Drozdę – jest „Paperissima”. Pokazywano w nim i oceniano nadsyłane przez widzów nagrane przez nich filmiki. Włoski „Scherzi a parte” z kolei jest tym, czym u nas był emitowany w latach 2004–2015, prowadzony najpierw przez Szymona Majewskiego, a następnie przez Szymona Hołownię i Marcina Prokopa program „Mamy cię”. W przykładzie czwartym powszechnie kojarzony Amol staje się w tłumaczeniu „świętym Rinoguttem”, już nie tak powszechnie kojarzonym specyfikiem, może więc lepszy by tu był „święty Saridon” albo po prostu „święta Aspiryna”? Rodzima „Filipinka” przeistacza się w „Top Girl”, co nie do końca odpowiada rzeczywistości, albowiem „Top Girl” bliżej do rozpowszechnionej swojego czasu wśród żeńskiej części młodzieży i roztrząsającej dylematy nastolatków „Bravo Girl”, „Filipinka” zaś, choć też adresowana była do młodej żeńskiej publiczności, to jednak miała charakter bardziej poważnego pisma w starym stylu. W ostatnim przykładzie z kolei tłumacz zastępuje akcję Jurka Owsiaka amerykańskim „Telethonem”, ogólnoswiatową akcją charytatywną zainicjowaną w 1954 r. przez Jerzego Lewisa, której głównym założeniem jest maraton pozyskiwania funduszy na cele charytatywne.

Autor przekładu podejmuje próbę uprzystępnienia także realiów natury nie medialnej, ale literackiej i historycznej:

Przykład 1:

PL: Robert Sztorm to marionetkowa postać podpalona także przez Ruskich. Chuligaństwo i dewastacja jest to legenda ludowa, ani Arka, ani Legia, ani Polonia, ani Warszawa. To są fikcyjne drużyny **na usługach Nowosilcowa** (s. 58).

IT: Anche Robert Sztorm è una marionetta pagata sottobanco dai russi. Vandalismo e devastazione sono leggende popolari; idem per il calcio: Arka, Legia, Polonia, Warszawa: sono tutte squadre ai comandi **dell'oppressore zarista Novosil'cev** (s. 97).

Przykład 2:

PL: Rozsunąć się, przepuścić, może mają ważne sprawy, idą właśnie wypożyczyć najnowszą książkę **Bolesława Leśmiana** [...] (s. 112).

IT: Spostatevi, fate passare, forse hanno delle faccende importanti, stanno andando in biblioteca per prendere in prestito l'ultimo libro di **Mickiewicz** [...] (s. 196).

W przykładzie pierwszym nazwisko Nowosilcowa poprzedzone zostaje wyjaśnieniem, że był on „carskim ciemężycielem”, w przykładzie drugim z kolei tłumacz postanawia zastąpić Leśmiana Mickiewiczem, nie znaczy to jednak, że Mickiewicz jest rozpoznawalnym nawet dla czytelnego Włocha polskim pisarzem (chyba lepszym wyborem byłby tutaj mimo wszystko Sienkiewicz).

W przekładzie – nawet w najpiękniejszym czy najbardziej kongenialnym – zdarzają się potknięcia, wynikające czasem z niewiedzy, niekiedy z braku językowego wyczucia, innym razem z pośpiechu czy w końcu ze zwykłego roztargnienia. We włoskim przekładzie *Wojny polsko-ruskiej...* natura potknięć dotyczy głównie niewystarczającej znajomości polszczyzny potocznej i kolokwializmów wplecionych w język Masłowskiej.

Przykład 1:

PL: Tak więc już wtedy robię się mało rozmowny, gdyż **lędźwie dostały już cynk**, że nie jest to ten adres, co trzeba i żadnego przedłużania gatunku nie będzie (s. 104).

IT: Da questo momento mi faccio un po' più loquace, perché ormai **ho i lombi di zinco**, questo non è l'indirizzo giusto e non ci sarà nessuna riproduzione della specie (s. 181).

Przykład 2:

PL: [...] gdzie masz, Silny, towar, gdzie wy trzymacie ten towar, bo od ciebie to ja się, palancie, niczego nie mogę dowiedzieć, jesteście tak przećpany, że już roi ci się wszystko na bańce, już ty nawet nie wiesz, gdzie kuchnia, a gdzie łazienka, a co dopiero, gdzie fetę żeś schował, to przez aż dwa dni temu było, **jak żeś go kitrał**, to teraz nawet nie wiesz, jak się wtedy nazywałeś, Robakoski czy już wtedy inaczej (s. 74).

IT: [...] dove tieni la roba, Forte, dove tenete la roba, perché da te non riesco, coglione, non riesco a tirar fuori niente, sei così strafatto che ti sei già sputtanato il cervello, non sai neppure dov'è la cucina e dov'è il bagno, e neppure dove hai nascosto l'anfeta; dopotutto è da due giorni che **te la sei pippata** e ora non sai neppure se ti chiamavi Robakoski o in un altro modo (s. 126–127).

Przykład 3:

PL: Potem znowuż na tapecie szatan i jego **świta**, świat pochłonięty czynieniem zła i rychły jego koniec, apokaliptyczny jeździec na mięsożernym koniu (s. 43).

IT: Poi sono tornati di botto il diavolo e la sua **alba**, il mondo inghiottito dall'azione del male e prossimo alla sua fine, il cavaliere dell'apocalisse su un cavallo carnivoro (s. 70).

Przykład 4:

PL: Lepiej gadaj, gdzie masz towar, bo o pogodzie i o hobby możemy sobie owszem pogadać, ale nie, kiedy mi jest amfa potrzebna, że **zaraz się zejszczam** (s. 74).

IT: È meglio che mi dici dove tieni la roba, perché possiamo sicuramente farci una chiacchierata sul tempo e sui nostri hobby, ma non quando ho così tanto bisogno di anfa che **sto per andare in crash** (s. 126).

W pierwszym przykładzie „lędźwie”, które w oryginale „dostają cynk” zamieniają się w przekładzie w „miedziane lędźwie”, w drugim natomiast czasownik „kitrać” odnosi się błędnie do konsumpcji amfetaminy, a nie do jej chowania („kitrać” w znaczeniu „chować”, a nie „wciągać” zostało natomiast poprawnie przetłumaczone w innym fragmencie książki: „kitra się głębiej po stół” (s. 93) [„si imbosca bene bene dietro al tavolo” (s. 162)]. „Świta” w trzecim przykładzie to nie towarzyszący demonicznemu władcy orszak, lecz zwiastujący nadejście dnia „świt”. „Zejszczać się” z kolei, zawarte w przykładzie czwartym, oznacza tyle, co „andare in crash”, a więc mieć tak zwany ponarkotykowy zjazd. Jest to o tyle zastanawiające, że „crash” w dwóch innych sytuacjach w tekście występuje właśnie jako odpowiednik poamfetaminowego zjazdu: „Zaczyna się u mnie znowu dość ponury zjazd” (s. 57) [„sto andando di nuovo in crash” (s. 95)] i „film taki na zjeździe” (s. 62) [„è un film da crash” (s. 105)].

Osobnym niejako problemem, któremu na dobrą sprawę warto by było poświęcić rozważania w odrębnym artykule, są częste w powieści

intertekstualne wtręty. Pełnią one dość ważną funkcję, w moim odczuciu są dodatkowym znakiem interpretacyjnym książki. Punktem wyjścia do podjęcia takiego właśnie tropu było „ściągnięcie z marginesu” Silnego przez Przemysława Czaplińskiego, który tak pisał w *Polsce do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*: „[...] bohater powieści Masłowskiej chodził do szkół. Nie jest dresiarzem” i dalej: „Nie wydaje mi się przekonujące traktowanie tej postaci jako przedstawiciela marginesu”²⁴. Jako nie-dresiarz, jako przeciętny przedstawiciel środka, jest typowym uczestnikiem i, mówiąc brzydko, wątpliwej jakości produktem końcowym polskiej szkoły. W tym sensie *Wojnę polsko-ruską...* można traktować jako oskarżenie kierowane pod adresem rodzimego systemu szkolnictwa, w którym akcent kładzie się na pamięciowe opanowywanie materiału, a jedynym, co z lat szkoły podstawowej i średniej w głowie ucznia zostaje, są bezmyślnie wplatane cytaty, galimatias strzępów, deliryczny chaos bez głębszej, przemyślanej treści. Pod tym względem pojawiające się w narracji cytaty i nawiązania pełnią ważną dla takiej interpretacji funkcję. Zilustrujmy ten problem konkretnymi przykładami:

Przykład 1:

PL: Pokazaliby ten klomb, drzewa, totalna sielanka, **wsi spokojna wsi wesola**, Mc Donald's o zachodzie słońca, jakbym mógł, to bym kupił Izabeli taką fototapetę do dużego, co by sobie wieczorem siadała na wersalce i spoglądała (p. 120).

IT: Ora inquadrerebbero l'aiuola, gli alberi, l'idillio totale, **campagna inquieta, campagna gioiosa**, il Mc Donald's al tramonto, se potessi comprerei a Izabela uno di quei maxiposter per il salone, così la sera potrebbe stendersi sul divano e guardarselo un po' (p. 211).

W przytoczonym powyżej fragmencie tłumacz wyczuwa „podstęp”, a aluzję wyjaśnia włoskiemu odbiorcy w przypisie. Obecność przypisu w tym i w jeszcze jednym przypadku – tam, gdzie pojawia się nawiązująca do Żeromskiego „Wierna rzeka Menstruacja” (s. 99 przekładu), dowodzą z pewnością czujności tłumacza. Jednocześnie jednak można założyć, że tam, gdzie przypisu brakuje, intertekstualne czujniki się tłumaczowi nie włączyły i literacka aluzja umknęła. Tak się niewątpliwie dzieje w poniższych fragmentach:

Przykład 2:

PL: Lecz coś się zmieniło i to stwierdzam, kiedy ściągam żaluzje pionowe. **Świat wylazł z foremki** (s. 61).

IT: Ma è cambiato qualcosa, e me ne rendo conto quando scosto le tende verticali. **Il mondo è venuto fuori da una formina** (s. 102).

Przykład 3:

PL: Mogłaby wrócić Izabela i chcąc się załatwić, potknęłaby się o Andżelę, to by od razu był **placz i zgrzytanie zębami** o bałagan w domu (s. 80).

²⁴ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 268.

IT: Perché se tornasse Izabela e volesse andare al bagno inciamperebbe in Angela, e **sarebbero davvero dolori** per tutto il casino che c'è in casa (s. 137).

Przykład 4:

PL: Przywiozła nam **szkielko do oka**, przywiozła zagraniczne słodycze, pomarańcze i mleko w kartonach, i zgrzewkę dobrej zagramanicznej amfetaminy w opakowaniach po dwa rzuty o smaku owocowym musującą (s. 121).

IT: Ci ha portato **occhialini**, ci ha portato dolci stranieri, arance e latte in cartoni e un pacchetto di buona anfetamina straniera in confezioni da due dosi effervescenti al gusto frutta (s. 212–213).

Umiejętność rozpoznania aluzji i cytatów wymaga od tłumacza wyjątkowej kompetencji – znajomości kultury docelowej, a często i tej powszechnej w obcym języku, w tym wypadku na przykład Szekspira, Ewangelii czy Mickiewicza w przekładzie na język polski. Wplecione w narrację Szekspirowskie „Świat wylazł z foremki” jest bezpośrednią aluzją do *Hamleta* w przekładzie Józefa Paszkowskiego: „**Świat wyszedł z formy**:/ I mnież to trzeba wracać go do normy!”²⁵. W tym przypadku – pod warunkiem rozpoznania cytatu – należałoby posłużyć się jedną z powszechnie kojarzonych wersji włoskiego *Hamleta*, taką, która funkcjonuje w szkolnym przekazie literackim; mógłby to być przekład Niemiego D’Agostina: „**Il tempo è scardinato**. O sorte maledetta/ che proprio io sia nato per rimetterlo in sesto”²⁶ lub Eugenia Montalego: „**Il mondo è fuor di squadra**: che maledetta noia,/ esser nato per rimetterlo in sesto”²⁷. W przykładzie drugim pozostaje nierozpoznany cytat z *Romantyczności* Mickiewicza, którą po włosku znajdziemy w *Ziemi Ulro* Czesława Miłosza w tłumaczeniu Pietra Marchesaniego; „**szkielko i oko mędrca**” zostało przetłumaczone jako „**l’occhio e la lente del saggio**”²⁸, a skoro tak, to należałoby zdeformować oryginalny cytat w oparciu o ten we włoszczyźnie istniejący. Nierozpoznany zostaje także cytat z Ewangelii wg świętego Mateusza (13, 42): „[...] i wrzucą ich w piec rozpalony; tam **będzie płacz i zgrzytanie zębów**”²⁹, we włoskim przekładzie brzmiący następująco: „[...] e li getteranno nella fornace ardente, dove **sarà pianto e stridore di denti**”³⁰. Tłumacz natomiast wykorzystuje w przekładzie s frazeologizowane „saranno dolori” na

²⁵ W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, w: tegoż, *Pięć dramatów*, przeł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, posł. A. Staniewska, Warszawa 2005, s. 628.

²⁶ W. Shakespeare, *Amleto*, trad. N. D’Agostino, Milano 2019 (pierwsze wydanie: Milano 1984), s. 61.

²⁷ W. Shakespeare, *Amleto*, trad. E. Montale, Milano 2018 (pierwsze wydanie: Milano 1988), s. 79.

²⁸ A. Mickiewicz, *Romanticismo*, w: C. Miłosz, *La terra di Ulro*, trad. P. Marchesani, Milano 2000, s. 127.

²⁹ <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=256&slowa=p%B3acz%20zgrzytanie%20z%E-Ab%F3w> (dostęp 5.12.2019).

³⁰ http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&id_versioni=3&Citazione=M-t+13&VersettoOn=1 (dostęp 5.12.2019).

określenie czegoś nieprzyjemnego, co nas czeka, jeśli nie wywiążemy się z danego zobowiązania lub jeśli nie okażemy wymaganego posłuszeństwa.

Odrębnym problemem byłoby rozpoznanie i odpowiednie oddanie tych cytatów odwołujących się do kultury wyjściowej, które nie mają swoich odpowiedników w postaci tytułów czy cytatów w kulturze docelowej, bo zwyczajnie nie były tłumaczone. Dotyczy to na przykład fragmentu, w którym w monolog Silnego wplecione zostają dwa tytuły książek Przemysław Czaplińskiego, a są nimi *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych* (Kraków 2001) i *Ruchome marginesy: szkice o literaturze lat 90* (Kraków 2002). A pełen kontekst brzmi następująco: „O czym porozmawiamy, o ruchomych marginesach czy wzniosłych tęsknotach? Wiesz, mnie od urodzenia coś bolało w piersiach, czułem niepokój. Wreszcie jednego dnia zajrzałem sobie do gardła, a tam podwójne dno” (s. 151). Gdyby nawet autor przekładu rozpoznał autorstwo książek, zamiast przypisu warto by było pomyśleć o zastąpieniu tychże tytułami publikacji jednego ze znanych włoskich literaturoznawców, postaci znanej nie tylko w krwiobiegu akademickim, ale w szerszych pozauniwersyteckich kręgach, kojarzonej z łam gazet i czasopism, zaangażowanej w medialną debatę krytycznoliteracką. Czaplińskiego w wersji włoskiej mógłby zastąpić na przykład Eco i jego literaturoznawcze teksty: „O czym porozmawiamy, o nieobecnej strukturze czy o dziele otwartym?”.

„Otóż raptem nie ma już kolorów na tym świecie. Nie ma. Brak. Kolory przez noc zostały ukradzione. Lub cokolwiek. Może wyprane. Może wyprali ten krajobraz, pejzaż za oknem w pralce automatycznej w nie bardzo tym, co trzeba, proszku”³¹. Tymi słowami, za pomocą których Silny opisuje krajobraz za oknem, można scharakteryzować przenośnię włoski przekład powieści – językowy pejzaż Masłowskiej jest właśnie „wyprany”. Są takie książki, których koloryt łatwo sprać, a spierając go, ograniczamy możliwości wielopłaszczyznowego odczytania treści. W tej perspektywie *Wojna polsko-ruska...* staje się li tylko banalną książką o współczesnej młodzieży z amfetaminą w tle. A tym, jak dobrze wiemy, nie jest, po coś przecież została napisana językiem nieprzezroczystym. „Jego istnienie – mówi Robert Walser w odniesieniu do jednej z wykreowanych przez siebie postaci, niejakiego Josepha Martiego, głównego bohatera powieści *Asystent* – było prowizoryczną marynarką, nieskrojoną na miarę”³². To porównanie też dobrze pasuje do opisu włoskiego przekładu, który jest niczym taka prowizoryczna marynarka: czasem uwiera, czasem jest za luźna, ciała-języka raz jest za mało (redukcje, cięcia, uproszczenia), raz za dużo (dodatki, dopowiadanie, wyjaśnianie).

Przemysław Czapliński, mówiąc o swoich oczekiwaniach względem powieści – nie tej tu omawianej, lecz ogólnie – konstatuje: „Oczekuję od powieści, że poprzez dowolne doświadczenia, o których opowie, pomiesza

³¹ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, Warszawa 2002, s. 61.

³² C. Magris, *Dietro le parole*, Milano 2002, s. 280.

nam szyki. Że opowiadając świat, pokaże nam język”³³. W tym przecież leży siła literatury, że podkopuje i przenicowuje to, co zastałe i skamieniałe; że za pomocą języka zwraca naszą uwagę na coś, do czego przywykliśmy i czego już – może przez zaśniedziały język, którego do opisu tej rzeczy używamy – nie zauważamy; że język zmieni nasz ogląd na otaczającą rzeczywistość i pozwoli nam przyjrzeć jej się pod innym kątem. Masłowska język pokazała, w całej swojej okazałości i rozciągłości. Włoskojęzyczna Masłowska z kolei w tym sensie niestety nie pokazała języka. Co najwyżej zagrała tłumaczowi na nosie lub – jak kto woli – dała mu w niego prztyczka.

Bibliografia

- Ajres A., D. Masłowska, „*Prendi tutto*” – recensione di Alessandro Ajres, „eSamizdat” 2005, nr 1, <http://www.esamizdat.it/htdocs/recensioni/ajres5.htm>
- Amenta A., D. Masłowska, „*Prendi tutto*” – recensione di Alessandro Amenta, „eSamizdat” 2005, nr 1, <http://www.esamizdat.it/htdocs/recensioni/amenta4.htm>
- Barańczak S., *Poszłek z soli*, w: tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Kraków 1981.
- Calvino I., *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2012.
- Czapliński P., *Od konwencji do prawdy*, „Znak” 2012, nr 7–8.
- Czapliński P., *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.
- Denezhkina I., *Dammi! (Songs for Lovers)*, trad. M. Caramitti, Torino 2003.
- Dienieżkina I., *Daj mi!*, przeł. M. Buchalik, Warszawa 2004.
- Dyskoteka w piekle, rozmowa z Dorotą Masłowską*, w: P. Dunin-Wąsowicz, *Rozmowy lampowe*, Warszawa 2007.
- Eco U., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Ewangelia wg świętego Mateusza* (13, 42): <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=256&slo-wa=p%B3acz%20zgrzytanie%20z%EAAb%F3w>
- Jarniewicz J., *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012.
- Magris C., *Dietro le parole*, Milano 2002.
- Maraini D., *Amata scrittura. Laboratorio di analisi, letture, proposte, conversazioni*, Milano 2008.
- Masłowska D., *Prendi tutto*, trad. C. Borsani Ucci, Segrate 2004.
- Masłowska D., *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, Warszawa 2002.
- Mickiewicz A., *Romanticismo*, w: C. Miłosz, *La terra di Ulro*, trad. P. Marchesani, Milano 2000.
- Moch W., *Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną”*, „Linguistica Bidgostiana”, vol. I, Bydgoszcz 2004.
- Nori P., *Si chiama Francesca, questo romanzo*, Torino 2002.
- Pilch J., *Monolog Silnego*, „Polityka” 2002, nr 37.
- Rozmowa z Dorotą Masłowską. Z Dorotą Masłowską rozmawia Justyna Sobolewska*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1527533,1,rozmowa-z-dorota-maslowska.read#ixzz26l4fGOUw>
- Santacroce I., *Destroy*, Milano 1996.
- Santacroce I., *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Roma 1995.
- Santacroce I., *Luminal*, Milano 1998.
- Shakespeare W., *Amleto*, trad. E. Montale, Milano 2018.

³³ P. Czapliński, *Od konwencji do prawdy*, „Znak” 2012, nr 7–8, s. 18.

Shakespeare W., *Amleto*, trad. N. D'Agostino, Milano 2019.
Staszewski S., *Inżynierowie z Petrobudowy*,
https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Inzynierowie_z_Petrobudowy/tekst
Staszewski W., *Masłoska rzondzi*, „Gazeta Wyborcza” z 18.09.2002.
Szekspir W., *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, w: tegoż, *Pięć dramatów*, przeł. S. Koźmian,
J. Paszkowski, L. Ulrich, posł. A. Staniewska, Warszawa 2005.
Vangelo secondo Matteo (13, 42):
http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&id_versioni=3&Citazione=Mt+13&Ver-settoOn=1
Wiedemann A., *Pożegnanie „żywej mowy”*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 25.

Inne źródła internetowe

<http://www.lampa.art.pl/polecamy.html>

doi: 10.15584/tik.2020.13

Data nadesłania artykułu: 28.09.2019

Data recenzji: 21.11.2019, 13.12.2019

Die in Polen ausgeblendete Zone. Hinweise auf die ostdeutsche Wende-Literatur

Grzegorz Jaśkiewicz

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0002-1106-3811

Lack of Post-GDR Literature in Polish Cultural Reality. An Attempt Discuss the Issue

Abstract: German literature has been present in Polish cultural reality for a long time – although with variable popularity – due to the translations that produced Polish versions available for wider audience, including readers unfamiliar with German language. Yet, the article discusses a branch of German literature still absent in Poland – the so-called Post-GDR Literature, written after the fall of the German Democratic Republic and the German reunification. The Post-GDR Literature addresses a variety of issues related to the GDR, idealizes or critically describes its reality often perceived by writers as the reality of their childhood or youth. The author of the article takes into consideration the fact that on Polish book market after 1989 this literature is almost unavailable despite numerous efforts of translators and publishers and their initiatives aimed at popularization of German literature in Poland. Thus, the article subsequently discusses texts (*Was bleibt* by Christa Wolf, *Der Abspann* by Hermann Kant and *Heldenwiewir* by Thomas Brussig) significant enough to deserve unabridged Polish versions. The three writers represent different genres, aesthetics, generations and level of involvement in political activity. Nonetheless, their works all inspired crucial discussions, attitudes or events and are therefore of vital importance for Polish readers willing to fully understand the reality of Eastern Germany and the impact of its legacy on current times.

Key words: post-GDR literature, GDR novels, translations, Christa Wolf, Hermann Kant, Thomas Brussig, German literature after 1989, reception of GDR literature in Poland

Strefa w Polsce przemilczana. Wskazówki dotyczące wschodniemieckiej literatury okresu „przemiany”

Abstrakt: Literatura niemieckojęzyczna jest obecna w polskiej rzeczywistości literackiej od dawna z różną intensywnością. Obecność taką stymulują i umożliwiają tłumaczenia tekstów na język polski, bo wówczas dostępne są one szerokiej publiczności, przede wszystkim tej, która nie posługuje się językiem niemieckim. W niniejszym artykule przedstawiona została nieobecność literatury postniedow-

skiej, tzn. tej literatury, która powstawała już po upadku NRD i zjednoczeniu Niemiec i charakteryzowała się przede wszystkim skupieniem na sprawach byłej NRD, jej idealizacji czy krytycznej obserwacji aż po nostalgiczne wspomnienia z dzieciństwa i młodości. Autor konstatuje, że po roku 1989 literatura taka jest dość skąpo reprezentowana na polskim rynku wydawniczym, mimo że tłumacze i wydawcy zadbali w ostatnim ćwierćwieczu, by literatura niemieckojęzyczna docierała do polskiego czytelnika. Jednakże opisywany tu nurt literacki jest rzeczywiście mało reprezentatywny w polskiej w przestrzeni wydawniczej. W artykule zostaje podjęta próba wskazania tekstów, które zasługują na to, by w całości być dostępnymi w polskiej wersji językowej. Chodzi tu o autorów takich jak: Christa Wolf, Hermann Kant i Thomas Brussig. Cała trójka reprezentuje różny rodzaj pisarstwa, różne pokolenia, zaangażowanie oraz estetykę. Co jest dla nich wspólne w kontekście nieobecności w polskich przekładach, to fakt, że swoimi książkami (Wolf – *Was bleibt*, Kant – *Der Abspann*, Brussig – *Helden wie wir*) wykreowali pewne wydarzenia, postawy i dyskusje. I dla lepszego i pełniejszego zrozumienia specyfiki dzisiejszych Niemiec Wschodnich przez Polaków poznanie także tych aspektów ma ogromne znaczenie.

Słowa kluczowe: literatura post-NRD, powieści o NRD, tłumaczenia, Christa Wolf, Hermann Kant, Thomas Brussig, literatura niemiecka po 1989, recepcja literatury NRD w Polsce

Gegenstand des Beitrags ist die Literatur, die von ehemaligen DDR-Autoren, beispielsweise Christa Wolf oder Hermann Kant, oder von Autoren mit ostdeutschem Hintergrund verfasst wurde. Seit 1989 machen die ostdeutsche und die polnische Gesellschaft gleichermaßen starke Wandlungsprozesse durch, wobei jedoch betont werden muss, dass der Ausgang aus der Unmündigkeit in den Jahren 1989–1990 in Polen und der DDR sehr unterschiedlich verlief. Das Wissen um die Ähnlichkeiten dieser Wandlungsprozesse ist ein relevantes Postulat für das wechselseitige deutsch-polnische Verständnis. Entsprechendes Wissen kann Literatur vermitteln, sofern Übersetzungen vorliegen. Trotz der Fülle polnischer Übersetzungen aus der deutschen Literatur gibt es indessen gravierende Lücken, namentlich in Bezug auf die Literatur der DDR und deren Fortsetzungen im heutigen Ostdeutschland.

Magdalena Lasowy-Pudło weist in ihrem Buch „Recepcja literatury NRD w Polsce w latach 1949–1990/Rezeption der DDR-Literatur 1949–1990 in Polen“ auf vollen 100 Seiten die Titel von ins Polnische übersetzter DDR-Literatur für die Jahre der DDR-Existenz nach. Dies dokumentiert den ganzen Aufwand der Kulturpolitik der DDR und Volkspolens, mit dem Mittel der Übersetzungsliteratur an dem durch den Krieg zerrütteten Image der (Ost-)Deutschen unter den Polen zu arbeiten. Es ist eine pauschalisierende Behauptung, dass die DDR-Literatur in der VR Polen rein propagandistisch wirken sollte, auch wenn das auf diese Weise vermittelte Image des DDR-Bürgers tatsächlich nicht selten das Bild eines Helden, Kämpfers oder Revolutionärs war¹. Auch hatten die Lancierung gewisser DDR-Autoren

¹ Vgl. M. Lasowy-Pudło, *Recepcja literatury NRD w Polsce w latach 1949–1990*, Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe: 2010, S. 77.

als positive und fortschrittliche Beispiele² und ihre Verlautbarungen zum deutsch-polnischen Verhältnis in der volkspolnischen Presse eine abschreckende Wirkung³.

In diesem Zusammenhang ist nun allerdings auf Prozesse des Wandels auch in der DDR zu verweisen, die in Polen nicht immer nach Gebühr wahrgenommen wurden und werden und sich dennoch auf die polnische Rezeption der DDR-Literatur auswirkten. Der Beginn des Stalinismus ab 1948/49 verlief in beiden Staaten noch ähnlich, aber die erste große Rebellion im sozialistischen Lager gegen den Stalinismus, der Aufstand der ostdeutschen Arbeiter im Juni 1953, ist in Polen so gut wie vergessen – auch weil danach in der DDR wieder stalinistischer Frost einzog. Wenig Widerhall fanden in einer breiteren polnischen Öffentlichkeit die kurzfristige paradoxe Liberalisierung in der DDR direkt nach dem Mauerbau 1961, die Nuancen des Wandels nach dem Sturz Ulbrichts und Honeckers Machtantritt 1971, und auch nicht die spezifische Erweiterung der intellektuellen Bewegungsfreiheit (trotz aller Repressalien) in den 1980er Jahren bis hin zur Wende. Gleichwohl wirkte sich dies alles in unterschiedlicher Weise auf die Rezeption der DDR-Literatur in Polen aus. Lasowy-Pudło unterscheidet vier Etappen dieses Rezeptionsprozesses, die sie unter drei Kriterien: der Menge, der Qualität und des Gegenstandes bestimmt. Es sind die Jahre 1949–1959, 1960–1972, 1973–1980 und 1981–1990. Nicht zu übersehen sind politische Ereignisse als markante Punkte in dem jeweiligen Verlauf der Rezeption. So ist z. B. das Jahr 1972 wichtig, denn nach der Öffnung der Grenze zwischen der DDR und der VR Polen für den visafreien Verkehr stieg auch die Anzahl der Übersetzungen ins Polnische an. Diese Aktivität der polnischen Verlage ging 1981 mit der Ausrufung des Kriegsrechts in Polen rapide zu Ende⁴. Schließlich kommt das Jahr 1990, in dem die beiden deutschen Staaten vereinigt werden. Für die Verlagsarbeit beginnt eine neue Zeit der freien Marktwirtschaft nennen. Die polnischen Verlage sind wie die ostdeutschen nicht mehr staats- oder volkseigen, sondern arbeiten mit marktwirtschaftlichem Risiko; die Übersetzer und Kulturvermittler erhalten keine Zuwendungen von staatsnahen Berufsvereinigungen mehr, sondern sind auf die schmalen Honorare der Privatverlage angewiesen. Die bundesdeutschen, schweizerischen und österreichischen Stiftungen zur Förderung polnischer Übersetzungen aus dem Deutschen schließen die entstandene Lücke nicht. Eine der Folgen der deutschen Wiedervereinigung ist ferner, dass die frühere polnische Rezeption der DDR-Literatur in Vergessenheit gerät und die spezifischen alten und neuen Probleme Ostdeutschlands in Polen nicht mehr angemessen wahrgenommen werden.

² Vgl. ebd., S. 78.

³ In diesem Zusammenhang verweist Lasowy-Pudło auf Alfred Matusche (1909–1972), einen in Polen praktisch bis heute unbekannten deutschen Dramatiker, oder auf Susanne Kerkhoff (1918–1950), ebenfalls kaum bekannt, die zu deutsch-polnischen Beziehungen direkt nach dem Krieg reichlich Stellung nahmen. Dies alles, um eine Illusion mit erwartetem Inhalt zu kreieren. Vgl. ebd., S. 78–79).

⁴ Vgl. ebd. S. 85–86.

Mit dem Ende der DDR endete nicht zugleich auch die DDR-Literatur. Das Jahr 1989 ist gewiss als historisch-literarische Zäsur zu betrachten⁵. Dass sich neue Perspektiven für Literatur erschlossen haben, bleibt auch unumstritten. Ehemaligen DDR-Autoren eröffneten sich neue Möglichkeiten literarischer Aktivitäten, sie standen aber auch vor neuen Problemen, die nachfolgend an einzelnen Beispielen erörtert werden. Die ältere Generation, wie etwa Christa Wolf, Hermann Kant oder Stephan Hermlin sahen sich mit ihrer DDR-Vergangenheit konfrontiert und mussten sich Vorwürfen wegen ihrer STASI-Mitarbeit stellen, wenn auch ihre persönlichen Lebensgeschichten unterschiedlich waren. Für die jüngere Generation der in der DDR Geborenen – beispielsweise Thomas Brussig, Jakob Hein, Uwe Tellkamp oder Jana Hensel –, die größtenteils nach der Vereinigung debütierten, blieb die alte DDR und das neue Ostdeutschland Bezugspunkt.

Monika Wolting und Stephan Wolting schreiben in den Prolegomena zu dem Band „Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po 1989 roku/Fremdheit verstehen. Die Rezeption deutschsprachiger Literatur in Polen nach 1989“:

„Jeśli twórczość literacka, rozumiana jako produkt specyficznej kultury i epoki, ma jednocześnie służyć za narzędzie ich rozumienia, to przed instytucjami, które odpowiedzialne są za recepcję literatury, rysuje się istotne zadanie przeniesienia tych nowych treści symbolicznych na pole własnej kultury i zainteresowanie polskiego czytelnika tym, co nowe i obce./ Wenn literarisches Schreiben nicht nur als Produkt, sondern zugleich auch als Mittel zum Verständnis einer spezifischen Kultur und Epoche begriffen wird, dann stehen die für Literaturvermittlung verantwortlichen Institutionen vor der wesentlichen Aufgabe, die neuen Symbolgehalte als das Neue und Fremde auf das Feld der eigenen Kultur und Interessen des polnischen Lesers zu übertragen.“⁶

Entsprechend ist die Lage in der ehemaligen DDR bzw. in den seit 1990 neuen Bundesländern neu und fremd für den polnischen Leser und verdient es als solche, auf dem polnischen Literaturmarkt existent zu werden. Nach 1989 sind viele deutschsprachige Autoren in polnischer Sprache erschienen, was u. a. dem Projekt „KROKI/SCHRITTE“ (2005–2017) zu verdanken ist, dank dem in den Jahren 2005–2015⁷ 60⁸ Bücher in verschiedenen polnischen Verlagen herausgekommen sind. Auf der Liste stehen solche Namen wie z. B. – die Auswahl hier ist nicht zufällig – Lutz Seiler „Kruso“

⁵ Vgl. M. Wolting/ S. Wolting, *Zrozumieć to, co obce, i poznać to, co własne. Słowo wstępne*, [in] M. Wolting/ S. Wolting (Hrsg.), *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po roku 1989*, Kraków, TAIWPN Universitas: 2016, S. 8.

⁶ Ebd., S. 10.

⁷ 2015 beschloss die Fischer Stiftung das Projekt zu schließen, aber es werden weiterhin Bücher mit dem Logo „KROKI/SCHRITTE“ herausgegeben.

⁸ 60 Posten sind auf der Internetseite des Projekts ausgewiesen. Vgl. <http://www.kroki.pl/ksiazki.html> [Zugriff am 20.10.2019]. In dem Beitrag „Seria KROKI/SCHRITTE. Ambitna literatura autorów niemieckojęzycznych w Polsce“, [in] M. Wolting/ S. Wolting (Hrsg.), *Zrozumieć obcość...*, Kraków, TAIWPN Universitas: 2016, S. 19–30. schreibt Jacek St. Buras, der Leiter des Projekts, dass in den 10 Jahren 53 Bücher erschienen sind, während im Anhang noch 4 Ankündigungen stehen.

(2017), Uwe Tellkamp „Zimorodek/Der Eisvogel“ (2006), Katja Lange-Müller „Wściekle owce/Böse Schafe“ (2012), Wolfgang Hilbig „Ja/“Ich““ (2006) und „Prowizorium/Das Provisorium“ (2008), Julia Franck „Berlin-Marienfelde/Lagerfeuer“ (2006) und „Południca/Die Mittagsfrau“ (2010), Reinhard Jirgl „Niedopiehnieni/Die Unvollendeten“ (2009). Gemeinsam ist ihnen, dass die Autoren in der DDR geboren sind, zum Teil die DDR thematisieren, aber im Grunde vermitteln diese Texte keine Atmosphäre der Zeit nach der Vereinigung⁹.

Tatsache ist, dass unter den vielen Veröffentlichungen deutschsprachiger Autorinnen und Autoren in Polen das Themengebiet „Nach-DDR“ eine klaffende Leerstelle ist. Andrzej Kopacki konstatiert in seinem Bericht über die Rezeption deutschsprachiger Literatur in Polen Folgendes:

„Ryczałtowa ocena procesu recepcji niemieckojęzycznej literatury w Polsce wypada w miarę optymistycznie: w minionym ćwierćwieczu było z nią całkiem nieźle. Z pewnością też zawsze może być lepiej./ Eine Gesamteinschätzung der Rezeption deutschsprachiger Literatur in Polen fällt halbwegs optimistisch aus: in den vergangenen 25 Jahren war es damit gar nicht so schlecht. Natürlich könnte es aber immer auch besser sein.“¹⁰

Nachfolgend einige Beispiele und kritische Bemerkungen zu abwesenden Texten deutschsprachiger Literatur in Polen.

Christa Wolf war dem polnischen Leser bereits vor 1989 sehr gut bekannt. Nach vielen Übersetzungen ihrer erfolgreichen und literarisch ambitionierten Romane und Erzählungen gehörte sie zu den erkennbarsten Schriftstellerinnen der DDR. Seinerzeit genossen ihre Werke die besondere Anerkennung polnischer Literaturkritik und polnischer Germanisten. In literaturwissenschaftlichen Abhandlungen stand sie für die junge, progressive Literatur aus der DDR¹¹. Bis 1989 sind in polnischer Sprache folgende Romane und Erzählungen verlegt worden¹²: „Der geteilte Himmel“ („Niebo podzielone“) – 1966, 2. Auflage 1980 (1963), „Nachdenken über Christa T.“ („Rozmyślania nad Christą T.“) – 1974, 2. Auflage 1986 (1968), „Neue Lebensansichten eines Katers“ (Kota Maksymiliana nowe poglądy na życie“ – 1976¹³, „Kindheitsmuster“ („Wzorce dzieciństwa“) – 1981 (1976), „Kein Ort. Nirgends“ („Ni miejsca na ziemi“) – 1982 (1979). Weitere Erzählungen,

⁹ Hier eine Ausnahme: „Der Eisvogel“ Tellkamps spielt in den Jahren 1998–2000.

¹⁰ A. Kopacki, *Bilans dwudziestu pięciu lat: „Całkiem nieźle ćwierćwiecze”*, [in] M. Wolting/ S. Wolting (Hrsg.), *Zrozumieć obcość...*, Kraków, TAIWPN Universitas: 2016, S. 18 [übersetzt von G.J.]

Kopacki verweist auch auf die wichtige Rolle von Literatur- und Kulturzeitschriften bei der Verbreitung der deutschsprachigen Literatur in Polen. Es geht um „Literatura na świecie“ und „Dialog“ (vgl. ebd., S. 17–18).

¹¹ Vgl. ebd., S. 47.

¹² In Klammern sind Titel in polnischer Fassung sowie Erscheinungsjahre in der DDR angegeben.

¹³ Hier fehlt die Jahresangabe der Erscheinung in der DDR. Der Band präsentiert fünf Erzählungen Christa Wolfs. Die Titel-Erzählung ist in der DDR im Jahre 1974 in dem Band „Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten“ veröffentlicht worden. Sie wurde aber bereits 1970 geschrieben.

essayistische Schriften und Fragmente sind auch in Sammelbänden, Zeitschriften und Zeitungen erschienen¹⁴. Nach 1989 ist in Polen einzig und allein die Erzählung „Leibhaftig“ aus dem Jahr 2002 mit dem polnischen Titel „*Aż do trzewi*“ erschienen, während Christa Wolf seit der Wende mindestens sieben Erzählungen und mindestens dreizehn Sammelbände mit Essays, Aufsätzen, tagebuchartigen Aufzeichnungen etc. veröffentlicht hat. Darunter gibt es auch einen Text, der den sogenannten Literaturstreit in Deutschland auslöste – „Was bleibt“, eine Erzählung, die Anfang Juni 1990 im Luchterhand-Verlag erschien und dem polnischen Leser bis heute nur in Fragmenten zugänglich ist. Diese Erzählung sorgte für Aufsehen bereits vor ihrer Veröffentlichung. Am 1. Juni erschien in „Die Zeit“ eine kritische Rezension von Ulrich Greiner. Einen Tag darauf veröffentlichte die „FAZ“ Frank Schirrmachers kritische Rezension. Gleich darauf war die Hölle los. Der deutsch-deutsche Literaturstreit betraf die Rolle der ostdeutschen Intellektuellen in der DDR. Für das polnische Lesepublikum kann diese Debatte durchaus von Bedeutung sein, denn die Lage der in die Bundesrepublik überführten DDR und der im Übergang zur Demokratie begriffenen Volksrepublik Polen war ähnlich. Monika Wolting konstatiert: „In beiden Ländern ging es um die Suche nach der eigenen Identität, nach den humanistischen Werten und um die Anerkennung eines sinnvollen Lebens in der sozialistischen Gesellschaft“ W obu krajach chodziło o poszukiwanie własnej tożsamości, humanistycznych wartości, a także o potwierdzenie sensu życia w socjalistycznym społeczeństwie.“¹⁵ Die Brisanz von „Was bleibt“ lag darin, dass der Text bereits vor mehreren Jahren geschrieben worden war und direkt nach dem Fall der DDR gedruckt wurde. Stein des Anstoßes war, dass die Autorin einen Tag in dem Leben ihrer Protagonistin, die unverwechselbar an Christa Wolf erinnern muss, beschrieb und zeigte, dass sie von der Stasi observiert wurde. Der Text soll bereits 1979 entstanden sein. Was waren die Gründe dafür, dass Wolf mit der Veröffentlichung so lange wartete? Greiner warf ihr vor, am Gängelband des Regimes geführt worden zu sein. Die erste Attacke gegen die Autorin verwandelte sich kurzerhand in einen Angriff gegen die DDR-Literatur im Allgemeinen, indem diese Literatur für wertlos erklärt wurde¹⁶. Die Angreifer waren westdeutsche Literaturkritiker...

¹⁴ Die Angaben, Titel und Erscheinungsjahre in polnischer Sprache sind dem Beitrag von M. Skop, *Bibliografie zur Rezeption von Christa Wolfs Werken in Polen*, [in] J. Ławniowska-Koper (Hrsg.), *Christa Wolfs Œuvre. Rückblick, Einblick, Ausblick*, Częstochowa, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza: 2013, S. 167–170.

¹⁵ M. Wolting, „*Wszystko, co przemija, jest tylko alegorią*“. *Pół wieku recepcji twórczości Christy Wolf*, [in] M. Wolting/ S. Wolting (Hrsg.), *Zrozumieć obcość...*, Kraków, TAIWPN Universitas: 2016, S. 48.

¹⁶ Vgl. dazu F. Th. Grub, ›Wende‹ und ›Einheit‹ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur: *Ein Handbuch*, Band 1, *Untersuchungen*, Berlin, New York, Walter de Gruyter: 2003, S. 202. In dem Band auch das Kapitel: *Ein Stellvertreterkrieg: der ‚deutsch-deutsche Literaturstreit‘*, S. 196–209. Mehr dazu auch in: Th. Anz (Hrsg.), *„Es geht nicht um Christa*

Der soziologisch-literaturwissenschaftliche Wert von „Was bleibt“ ist davon unberührt. Auch in Polen wurde in diesem Kontext über Christa Wolf debattiert, wobei der Tenor dem westdeutschen gleich¹⁷. In der Verflechtung politischer, sozialer und literaturwissenschaftlicher Aspekte kann jedoch der ästhetische Wert dieser Veröffentlichung allzu leicht übersehen werden. Bereits der Rezensent Volker Hage würdigte diesen Wert, indem er schon am 1. Juni, noch bevor „Was bleibt“ im Buchhandel war, über „wunderbare, kunstvolle Prosa“¹⁸ schrieb. Dem soll hier beigepflichtet werden. Abgesehen von dem Ambiente eines Skandalons eignet dieser Erzählung ein hoher ästhetischer Wert, und die Autorin zeigt ihre ganze Kunst bei ihrer Schilderung menschlicher Ängste, des Bewusstseins, das eigene Leben nicht unter Kontrolle zu haben, und der Konsequenzen dieses Lebens, in dem nicht nur der Staat mit seinem Machtapparat, sondern auch ein innerer Zensor eine gewaltige Rolle spielen. Dies alles und mehr kann der polnische Leser leider nicht verfolgen, denn die Erzählung, die genau 107 Seiten umfasst, wurde nie ins Polnische übertragen. „Literatura na świecie“ Nr. 7/1991 publizierte ein Fragment in der Übersetzung von Sławomir Blaut¹⁹. Ansonsten nichts. Diese Tatsache mag auch überraschend wirken, weil der Literaturstreit in der polnischen Presse und in den Fachzeitschriften ausgiebig beschrieben wurde.

Die Erzählung war wichtig auch noch in einem anderen Zusammenhang. Gleich nach der Vereinigung wurden in der Bundesrepublik manche DDR-Autoren und Autorinnen der Zusammenarbeit mit der Staatssicherheit überführt. Das war der Fall bei Christa Wolf²⁰, aber auch bei Sascha Anderson, Monika Maron, Hermann Kant²¹, Heiner Müller, um nur diese paar Beispiele zu nennen. Auch in Polen werden bis heute solche Fälle aufgedeckt und damit bestätigt, dass der Staatssicherheitsdienst der VR Polen auch Künstler angeworben hat. Ein gemeinsamer Nenner lässt sich damit einfach bestimmen.

Wolf: *der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, München, Ed. Spangenberg: 1991, sowie K. Deiritz/ H. Krauss (Hrsg.), *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder „Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge“: Analysen und Materialien*, Hamburg, Zürich, Luchterhand: 1991.

¹⁷ Vgl. M. Wolting, „*Wszystko, co przemija, jest tylko alegorią*“. *Pół wieku recepcji twórczości Christy Wolf*, [in] M. Wolting/ S. Wolting (Hrsg.), *Zrozumieć obcość...*, Kraków, TAIWPN Universitas: 2016, S. 49–50.

¹⁸ Zit. nach F. Th. Grub, *Wende und Einheit im Spiegel der deutschsprachigen Literatur: Ein Handbuch, Band 1, Untersuchungen*, Berlin, New York, Walter de Gruyter: 2003, S. 198.

¹⁹ Angabe nach M. Skop, *Bibliografie zur Rezeption von Christa Wolfs Werken in Polen*, [in] J. Ławnikowska-Koper (Hrsg.), *Christa Wolfs Œuvre. Rückblick, Einblick, Ausblick*, Częstochowa, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza: 2013, S. 170.

²⁰ Vgl. dazu u. a. H. Vinke (Hrsg.), *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*, Hamburg, Luchterhand Literaturverlag: 1993.

²¹ Vgl. dazu u. a. K. Corino (Hrsg.), *Die Akte Kant. IM „Martin“, die Stasi und die Literatur in Ost und West*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch: 1995.

„Was bleibt“ ist das besondere Zeugnis einer Person, die selbst einst IM war, die als Staatsdichterin betrachtet und behandelt, mit Preisen ausgezeichnet worden war und dennoch selbst von der Stasi beschattet wurde.

Der 2016 verstorbene Hermann Kant verdient es ebenfalls, im Hinblick auf seine neuere Abwesenheit auf dem polnischen Buchmarkt näher beschrieben zu werden. In Polen sind früher drei Romane von ihm verlegt worden: „Die Aula“ („Aula“) – 1967 (1965), „Das Impressum“ („Stopka redakcyjna“) – 1975 (1972) sowie „Der Aufenthalt“ („Pobyt“) – 1984 (1976). Alle drei sind bei der polnischen Leserschaft sehr gut angekommen. Die polnische Literaturkritik zeigte sich geradezu enthusiastisch²². Hermann Kant gehörte zur Kriegsgeneration. Kurz vor dem Kriegsende geriet er in polnische Gefangenschaft, die bis 1949 dauerte; danach engagierte er sich in der DDR für den Aufbau des sozialistischen Staates, erstens aus bewusster weltanschaulicher Entscheidung, zweitens aus aufrichtiger, emotionaler Bindung an dieses Projekt²³. Schließlich wurde er auch hoher Parteifunktionär und amtierte in den Jahren 1978–1985 als Vorsitzender des Schriftstellerverbandes der DDR. „Der Abspann“ ist Kants Text aus dem Jahr 1991 und kann sowohl für den deutschen als auch für den polnischen Leser eine wichtige Rolle für ein Verständnis bestimmter Zusammenhänge und menschlicher Entscheidungen spielen.

Zwar kann man das Buch „Der Abspann“ eine Autobiographie nennen, da der literarische Text mit allerlei Fakten aus dem eigenen Leben Kants aufwartet, und es lässt sich vermuten, dass die dargestellten Episoden, Geschichten und Kontexte historisch nachweisbare Tatsachen sind; dennoch ist es gattungsbezogen keine Autobiographie. „Erinnerungen an meine Gegenwart“ ist der Untertitel, der den Blick sofort auf einen bestimmten Zeitpunkt auf der Zeitachse fixieren lässt, nämlich auf die Zeit, die nie vergeht, weil sie immerwährend sich darstellt und insoweit auch zum festen Punkt im Leben wird. Das Hier und Jetzt bestimmt die Optik – dies kann der marxistischen Dialektik entspringen, wonach der These immer die Antithese folgt und diese jetzt in Gestalt der BRD in Erscheinung tritt – man schrieb das Jahr 1991, als das Buch erschien. „Abspann“ bedeutet im Sprachgebrauch das Schlussstück eines Filmes, wenn Namen, Rollen und Funktionen genannt werden. So ist auch „Der Abspann“ ein Buch, das eine Inventur des eigenen Lebens und zugleich eine Bestandsaufnahme nach dem Fall der DDR vornimmt.

Kants Oeuvre wurde nach 1989 gemeinhin unter dem Gesichtspunkt seiner früheren politischen Prominenz und seiner Funktion als IM betrach-

²² Zur Rezeption Hermann Kants in Polen vgl. M. Lasowy-Pudło, *Recepcja literatury NRD w Polsce w latach 1949–1990*, Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe: 2010, S. 314–329.

²³ Vgl. Z. Światłowski, *Kant Hermann*, [in] M. Zybura (Hrsg.), *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku. Leksykon encyklopedyczny PWN*, Warszawa – Wrocław, Wydawnictwo Naukowe PWN: 1996, S. 164.

tet und bewertet. „Der Abspann“ ist aber auch ein gutes Beispiel für ein Buch, das ungewollt in politische Abrechnungen hineingezogen wurde. Es beginnt chronologisch, mit den für Hermann Kant typischen, realistischen Schilderungen, und endet in eher publizistisch ausgerichteten Variationen um Kants Verteidigung seiner eigenen Position in der DDR. Günter de Bruyn, der das Werk in „Die Zeit“ besprach, verwies im ersten Absatz auf die Parallel-Existenz dreier Bücher in einem – in dem „hastig geschriebene[n] Buch [„Der Abspann“ – GJ]“, das „eigentlich aus dreien, einem überflüssigen, einem ärgerlichen und einem guten [besteht], die mehr oder weniger geschickt ineinander verwoben sind.“²⁴ „Der Abspann“ ist aber auch ein gutes Beispiel für eine Art Prosa, die nach 1990 geradezu massenhaft herausgegeben wurde – die Rechtfertigungsliteratur. Grub schreibt dazu:

„Offenbar war es zahlreichen Menschen ein Bedürfnis, nach der ‚Wende‘ ‚Bilanz‘ zu ziehen. Nicht nur Schriftstellerinnen und Schriftsteller, Liedermacherinnen, Schauspielerinnen und Schauspieler, Regisseure, Schlagersänger, Politiker und deren Gattinnen bzw. Witwen, Spioninnen und Spione, Sportlerinnen und Sportler, Wissenschaftler und Juristen legten Autobiografien und Erinnerungstexte vor, sondern auch und gerade weniger oder überhaupt nicht prominente Menschen.“²⁵

Die Autoren waren vornehmlich alte SED-Genossen, Menschen, die hohen Gremien in den Strukturen der Partei und des Machtapparates angehört hatten und nach der Wende ihre Haltungen und ihre Rolle in der DDR in der Regel beschönigten und verharmlosten²⁶.

Hermann Kant zog sich nach 1989 aus dem literarischen Leben nicht zurück. Es entstanden vier Romane, neue Erzählungen, seine früheren Erfolgstexte wurden mehrmals neu aufgelegt. Für das polnische Lesepublikum bleibt er aber weiterhin unerreichbar.

Ein dem polnischen Leser ebenfalls so gut wie unzugänglicher Schriftsteller ist auch Thomas Brussig²⁷, der 1964 in Ostberlin geboren wurde. Brussig debütierte nach der Vereinigung, 1991, mit dem Roman „Wasserfarben“. In Polen ist sein erfolgreicher Kurzroman „Am kürzeren Ende der Sonnenallee“, 1999 im Verlag Volk und Welt veröffentlicht, erst 2002 im Verlag Wydawnictwo Czarne erschienen. Der polnische Titel lautete „Aleja Słoneczna“. Die polnische Literaturkritik, aber auch polnische

²⁴ G. de Bruyn, *Scharfmaul und Prahlhans. „Der Abspann“ des Hermann Kant: der ehemalige Präsident des DDR-Schriftstellerverbandes hat seine Erinnerungen geschrieben*, Die Zeit, 20.09.1991.

²⁵ F. Th. Grub, ›Wende‹ und ›Einheit‹ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur: Ein Handbuch, Band 1, Untersuchungen, Berlin, New York, Walter de Gruyter: 2003, S. 300–301.

²⁶ Zum Erinnerungsboom nach 1990 vgl. G. Jaśkiewicz, *DDR und Erinnerungsstrategien ostdeutscher Autoren und Autorinnen in literarischen Texten nach 1990*, [in] M. Wierzbicka/ G. Jaśkiewicz (Hrsg.), *Germanistische Kontexte*, Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego: 2017, S. 136–148.

²⁷ Gleich behauptet Zofia Moros-Pałys in *(N)ostalgiczny niemiecki pisarz czy ironiczny krytyk czasów NRD – recepcja „Słonecznej Alei“ Thomasa Brussiga w Polsce*, [in] M. Wolting/ S. Wolting (Hrsg.), *Zrozumieć obcość...*, Kraków, TAIWPN Universitas: 2016, S. 333.

Literaturwissenschaftler, sahen darin eine Geschichte über Nostalgie mit unterschiedlichen Facetten²⁸. Im Mittelpunkt stand die DDR, das Leben junger Menschen in der DDR und die Adoleszenz junger DDR-Bürger. Die DDR ist übrigens ein Stammmotiv in der Prosa Brussig, der rote Faden seiner Geschichten, die in polnischer Sprache nicht vorliegen. In „Wasserfarben“ sehen wir einen jungen Mann, der soeben sein Abitur gemacht hat und nun einem Erwachsenenleben in der DDR entgegensieht. Klaus Uhltscht, der Protagonist in „Helden wie wir“ (1995), sieht auch in die unbekannte Zukunft in der DDR, aber er wird es – seiner Meinung nach – sein, der die Berliner Mauer am 9.11.1989 zu Fall bringt. „Wie es leuchtet“ (2004) handelt von der Zeit zwischen August 1989 und Oktober 1990, der unmittelbaren Wendezeit. Daraus wird dem Leser ein Stück deutsch-deutscher Geschichte mit vielen Protagonisten und vielen Handlungssträngen gegenwärtig. 2015 erschien sein Roman „Das gibts in keinem Russenfilm“, in dem die Biografie eines berühmten Schriftstellers Thomas Brussig gezeigt wird. Dabei werden die Zeit und die Geschichte seit 1991 auf eine groteske, ironische Weise umgeschrieben. Keiner von diesen Romanen ist in polnischer Sprache verlegt worden. Moros-Pałys:

„Zastanawiający jest fakt, dlaczego do tej pory na język polski nie zostały przetłumaczone inne powieści Brussiga dostępne na polskim rynku wydawniczym w dalszym ciągu wyłącznie w języku ojczystym pisarza i tylko w wybranych polskich księgarniach./ Man fragt sich erstaunt, wieso andere Romane bis jetzt nicht ins Polnische übersetzt wurden, die auf dem polnischen Verlagsmarkt ausschließlich in der Muttersprache des Schriftstellers und nur in ausgewählten polnischen Buchhandlungen erhältlich sind.“²⁹

Dieses Erstaunen ist vollkommen begründet, denn Brussig gehört zu den viel gelesenen deutschen Autoren in Deutschland, und seine Haltung zur DDR war von allem Anfang an eine besondere, nämlich (n)ostalgisch-kritische. Mit dem Film „Sonnenallee“ (1999) förderte er den Ostalgie-Trend in Ostdeutschland.

„Helden wie wir“ ist der zweite Roman Brussigs, der ihm den Durchbruch brachte. Dem polnischen Lesepublikum können nur zwei Fragmente bekannt sein, die in „Literatura na świecie“ 1998, Nr. 3 mit dem Titel „Mężni jak my“³⁰ und in „Tygiel kultury“ 2005, Nr. 7/9 als „Bohaterowie jak my“³¹ erschien. Der Roman verdient es jedoch, der polnischen Leserschaft als Ganzes zugänglich gemacht zu werden, weil er außer der kreativen Gestaltung der Personen und der Handlung auch einen besonderen Blick auf die Wendezeit bietet – die gleiche Wendezeit, die Polen ein halbes Jahr zuvor erlebte und die bis heute als umstritten gilt. Die deutsche Wende zeigt sich in Brussigs Roman ebenfalls kontrovers. Allein das mag diesen Roman auch für den polnischen Leser interessant machen...

²⁸ Vgl. ebd., S. 342–348.

²⁹ Ebd., S. 333.

³⁰ Übersetzung – Jarosław Ziółkowski.

³¹ Übersetzung – Bartek Pytlaś.

Der bereits oben genannte Protagonist Klaus Uhltscht behauptet zu Anfang der ganzen Geschichte, die wie etwa in Grass' „Die Blechtrommel“ mit einem Rückblick einsetzt, dass er die Mauer selbst umgerissen hat, und zwar mit seinem Penis. Die Grenzer sehen sich beim Anblick seines angeschwollenen Glieds zur Öffnung der Grenze veranlasst. Brussig schreibt also die Geschichte neu. Ein wichtiger Faktor ist dabei, dass der Protagonist in den letzten Monaten der DDR Stasi-Mitglied war. Am entscheidenden Abend des 9.11.1989, als Günther Schabowski, der Sekretär des ZK der SED für Informationswesen (so viel wie Regierungssprecher, die Stelle wurde erst am 6. 11.1989 geschaffen), seinen historischen Fehler machte, als er behauptete, dass die zeitweilige Übergangsregelung für die ständige Ausreise aus der DDR sofort (!) in Kraft treten sollte, fand sich Klaus Uhltscht, das Stasi-Mitglied, das Blut für Erich Honecker spendete, vor der Mauer an der Bornholmer Straße. Bornholmer Straße war der erste Grenzpunkt, der die Grenze öffnete. Zum kritischen Zeitpunkt stand Klaus gerade vor der Grenze, nur in einen Mantel gehüllt. Nach einem Windhauch zeigte sich sein angeschwollenes Glied, und bei diesem Anblick öffneten die DDR-Grenzer vor Verblüffung und bei überhaupt mangelnden Befehlen die Grenze zu Westberlin. Auf der einen Seite ein Sieg ohne Blutvergießen, auf der anderen Seite die groteske Umgestaltung eines pathetischen Moments der Geschichte. Der Wind des Wandels wirkte sich in dem Falle sehr produktiv aus. Sollte man die Geschichte auch anders lesen, so kann sie als Mitbeteiligung des Staatssicherheitsdiensts an der Wende in der DDR gedeutet werden³². Das Stasi-Mitglied trägt dazu bei, die Mauer, das Symbol der Teilung und der Trennung, zum Einsturz zu bringen. Wie ist es mit polnischen Geschichten über die polnische Wende?

Es gibt sicherlich viel mehr Bücher deutschsprachiger Autoren und Autorinnen, die ins Polnische übertragen und dem polnischen Lesepublikum zugänglich gemacht werden sollten. In diesem Beitrag wurden in rein subjektiver Auswahl nur die dargestellt, die bestimmte typische ost-deutsche Probleme einer im Wandel begriffenen Gesellschaft nach einem gewaltigen, aber nicht gewalttätigen Umbruch thematisieren. Auch ging es um Autorinnen und Autoren, die die Eigenart der Wendezeit in ihrer jeweils subjektiven Beurteilung literarisch am überzeugendsten gestalten – Christa Wolf, Hermann Kant und Thomas Brussig.

Literaturverzeichnis

Anz, Th. (Hrsg.), *„Es geht nicht um Christa Wolf“: der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, München, Ed. Spangenberg: 1991.

Bruyn, G. de, *Scharfmaul und Prahlhans. „Der Abspann“ des Hermann Kant: der ehemalige Präsident des DDR-Schriftstellerverbandes hat seine Erinnerungen geschrieben*, Die Zeit, 20.09.1991.

³² Vgl. dazu auch G. Jaśkiewicz, *Thomas Brussigs „Helden wie wir“ oder die Wende mal anders gesehen*, [in] *Studia Germanica Resoviensia* 2007, Nr. 5, S. 110–116.

- Buras, Jacek St., *Ambitna literatura autorów niemieckojęzycznych w Polsce*, [in] M. Wolting/ S. Wolting (Hrsg.), *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po roku 1989*, Kraków, TAIWPN Universitas: 2016, S. 19–30.
- Corino, K. (Hrsg.), *Die Akte Kant. IM „Martin“, die Stasi und die Literatur in Ost und West*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch: 1995.
- Deiritz, K., Krauss, H. (Hrsg.), *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder „Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge“: Analysen und Materialien*, Hamburg, Zürich, Luchterhand: 1991.
- Grub, F. Th., *„Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur: Ein Handbuch, Band 1, Untersuchungen*, Berlin, New York, Walter de Gruyter: 2003.
- Jaśkiewicz G., *Thomas Brussigs „Helden wie wir“ oder die Wende mal anders gesehen*, [in] *Studia Germanica Resoviensia* 2007, Nr. 5, S. 110–116.
- Jaśkiewicz, G., *DDR und Erinnerungsstrategien ostdeutscher Autoren und Autorinnen in literarischen Texten nach 1990*, [in] M. Wierzbicka/ G. Jaśkiewicz (Hrsg.), *Germanistische Kontexte*, Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego: 2017, S. 136–148.
- Kopacki A., *Bilans dwudziestu pięciu lat: „Całkiem niezłe ćwierćwiecze”*, [in] M. Wolting/ S. Wolting (Hrsg.), *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po roku 1989*, Kraków, TAIWPN Universitas: 2016, S. 13–18.
- Lasowy-Pudło, M., *Recepcja literatury NRD w Polsce w latach 1949–1990*, Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe: 2010.
- Moros-Pałys, Z., *(N)ostalgiczny niemiecki pisarz czy ironiczny krytyk czasów NRD – recepcja „Słonecznej Alei” Thomasa Brussiga w Polsce*, [in] M. Wolting/ S. Wolting (Hrsg.), *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po roku 1989*, Kraków, TAIWPN Universitas: 2016, S. 331–352.
- Skop M., *Bibliografie zur Rezeption von Christa Wolfs Werken in Polen*, [in] J. Ławnikowska-Koper (Hrsg.), *Christa Wolfs Œuvre. Rückblick, Einblick, Ausblick*, Częstochowa, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza: 2013, S. 165–188.
- Światłowski, Z., *Kant Hermann*, [in] M. Zybur (Hrsg.), *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku. Leksykon encyklopedyczny PWN*, Warszawa – Wrocław, Wydawnictwo Naukowe PWN: 1996, S. 164.
- Vinke, H. (Hrsg.), *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*, Hamburg, Luchterhand Literaturverlag: 1993.
- Wolting M., *„Wszystko, co przemija, jest tylko alegorią”. Pół wieku recepcji twórczości Christy Wolf*, [in] M. Wolting/ S. Wolting (Hrsg.), *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po roku 1989*, Kraków, TAIWPN Universitas: 2016, S. 43–58.
- Wolting M., Wolting S., *Zrozumieć to, co obce, i poznać to, co własne. Słowo wstępne*, [in] M. Wolting/ S. Wolting (Hrsg.), *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po roku 1989*, Kraków, TAIWPN Universitas, S. 7–12.

doi: 10.15584/tik.2020.14

Data nadesłania artykułu: 28.09.2019

Data recenzji: 24.11.2019, 4.01.2020

„Przybywaj, ogniu!”¹ Szkic o historii polskich tłumaczeń dzieł Friedricha Hölderlina

Wojciech Maryjka
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0001-5324-041X

“Fire, come forth!”. On the History of Polish Translations of Writings by Friedrich Hölderlin

Abstract: The article of Wojciech Maryjka presents the development of Polish translations of the works of the German poet, writer and philosopher, Friedrich Hölderlin, whose 250th birthday anniversary falls on 20 March 2020.

The author of the text provides the reasons why Hölderlin evoked interest in the Polish literature rather late. He indicates a significant role of translations of Stefan Napierski dated 1937 and 1938, but he noted that also Leo Belmont had translated several of Hölderlin's poems earlier, in 1900. Further in the article, the researcher highlights the significance of the *Selected Poems* by Hölderlin published in 1964 that had been translated into Polish by Mieczysław Jastrun. Maryjka also indicates the significance of the pioneer monograph of the life of Hölderlin written by Zdzisław Żygulski.

Further in the study, volumes of Hölderlin's poetry are discussed, as translated by Bernard Antochewicz, Andrzej Pańta, Antoni Libera and Andrzej Lam, who had been the first who translated all poems of the German poet.

The author of the article did not skip other works that contributed to exploration of the works and life of Hölderlin in Poland including, *inter alia*, the fictionalized biography entitled *Hölderlin* by Peter Härtling, translated by Sława Lisiecka, or the volume containing Hölderlin's letters and his *Hyperion* prepared by Anna Milska and Wanda Markowska.

Key words: Friedrich Hölderlin, Polish Translations, recepcjon, poetry

Słowa kluczowe: Friedrich Hölderlin, polskie tłumaczenia, recepcja, poezja

*Przestalem ludzi własną miarą mierzyć
Jak Hölderlin siedzę w wieży i chcę uwierzyć*
DonGURALesko

20 marca 2020 roku minęła 250. rocznica urodzin jednego z najwybitniejszych niemieckich poetów, Friedricha Hölderlina – prekursora

¹ F. Hölderlin, *Ister*, w: tegoż, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, wiersze wybrane w przekł. A. Libery, Kraków 2003, s. 231.

romantyzmu, twórcy genialnego, którego tragiczne życiowe doświadczenia i choroba psychiczna przyczyniły się do powstania niezwyklej, ciemnej legendy. Dookreśla ją też wybitna twórczość, która stawia ważne dla poetów pytania, jak choćby to najczęściej powielane i przywoływane: „Cóż po poecie w czasie marnym?”². To jedna z poetyckich sentencji, która przybrała formę „skrzydlatego słowa” i uobecnia się w polskiej literaturze i kulturze. Oczywiście tę obecność inicjują i zapewniają tłumacze, dla których – jak powiada Karl Dedecius – „służba przewoźnika, służenie komunikacji między światami, budowanie żywego pomostu między dwoma brzegami jednej rzeki”³ jest sensem przekładowej przygody. Przygoda ta pozwala, by recepcja twórczości urodzonego w Lauffen nad Neckarem poety stawała się możliwa i coraz pełniejsza. 250-lecie urodzin Hölderlina wydaje się znakomitą okazją do tego, by zebrać i uporządkować kwestie historii polskich tłumaczeń dzieł niemieckiego poety oraz najważniejszych prac, które pozwoliły na przybliżenie polskiemu czytelnikowi postaci Hölderlina.

Na początku wspomnieć należy, że twórczość Hölderlina nie od razu zyskała popularność w samych Niemczech i jej oceny były dość ambiwalentne⁴. Na światło dzienne w drugiej połowie XIX wieku, po długim czasie nieobecności, wydobyli twórczość poety Friedrich Nietzsche i Wilhelm Dilthey. Studium Dilthey’a *Przeżycie i poezja* (*Das Erlebnis und die Dichtung*) opublikowane w 1905 roku pozwoliło dostrzec Hölderlina innym twórcom, m.in. Stefanowi George’owi, Rainerowi Marii Rilke’mu czy Tomaszowi Mannowi. Po pierwszej wojnie światowej opublikowano pierwszą, krytyczną serię wydań twórczości Hölderlina⁵. Od tego momentu rozpoczęło się szersze zainteresowanie życiem i poezją autora *Hyperiona*.

Tak późne zainteresowanie twórczością Hölderlina przekłada się oczywiście na moment jego zaistnienia w Polsce. Badacze twórczości Hölderlina, pisząc o początkach zainteresowania jego twórczością w Polsce, zwracają się głównie ku przekładom Stefana Napierskiego z 1936 i 1937 roku, ale należy odnotować, że dużo wcześniej, w 1900 roku, tłumaczenia wierszy Hölderlina znalazły się w trzecim tomie *Rymów i rytmów*⁶ Leo Belmonta, polskiego prozaika, poety, eseisty, tłumacza, scenarzysty i propagatora języka esperanto. Belmont w *Rymach i rytmach* uchylił drzwi do Hölderlinowskiego skarbca. W tomie opublikowanym w Warszawie u znanego wydawcy Jana

² W dotychczasowych tłumaczeniach ów wers z elegii *Chleb i wino* brzmi następująco: *I nie wiem, po co poeci są w tak жалowym czasie?* (M. Jastrun), *Nie wiem po co istnieją poeci w podłych czasach* (B. Antochewicz), *I w ogóle na co komu w tym marnym czasie poeci?* (A. Libera), *Nie wiem doprawdy, i po co w czasie marnym poeci* (A. Lam), *I cóż po poecie w czasie marnym?* (K. Wolicki). To właśnie to ostatnie tłumaczenie, wyjęte z tekstu Martina Heideggera poświęconego Hölderlinowi, trafiło do powszechnego użycia.

³ K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, przeł. J. Prokop, Kraków 1974, s. 30.

⁴ Por. Z. Żygulski, *Friedrich Hölderlin*, Wrocław 1964, s. 170.

⁵ Por. tamże, s. 173.

⁶ L. Belmont, *Rymy i rytmy*, t. 3, *Przekłady*, Wydawnictwo Jana Fiszer, Warszawa 1900, 314 ss.

Fiszera zamieścił trzy utwory poety: krótkie *Ongi i dziś* [*Ehmals und Jetzt*], hymn *Do Eteru* [*An den Äther*] i oznaczony incipitem wiersz [*Jasnych i ciemnych...*], który trudno jednoznacznie rozpoznać i przyporządkować⁷. Belmont nie podaje niestety źródeł oryginałów, z których dokonuje tłumaczeń. Choć na tle bogatej twórczości Hölderlina te trzy utwory wydają się zaledwie jej drobną częścią, to w tomie Belmonta pojawiają się po raz pierwszy obok wielkich niemieckich nazwisk: Heinricha Heinego, Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha Schillera.

Wielkie zasługi dla uobecnienia niemieckiej poezji w Polsce miał Stefan Napierski (właśc. Stefan Marek Eiger), który, jak pisze Janusz Pasternski w pracy poświęconej jego twórczości, był „pracowitym i wszechstronnym tłumaczem. Przekładał i przyswajał polskim czytelnikom twórczość bardzo wielu autorów z różnych obszarów językowych, przede wszystkim niemieckiego i francuskiego, a także angielskiego. Był pierwszym w Polsce (razem z Witoldem Hulewiczem) tłumaczem *Elegii duinezyjskich* Rilkego (1930), przetłumaczył poematy Walta Whitmanna (1934), wydał zbiory liryki francuskiej i niemieckiej”⁸. Ostatnie ze wspomnianych zbiorów są ważne dla recepcji twórczości Hölderlina. W 1936 roku, w piątym numerze serii „Biblioteki Kameny” Napierski publikuje tom zatytułowany *Liryka niemiecka*⁹, będący wyborem tłumaczeń 31 twórców języka niemieckiego, m.in. Stefana George’a, Friedricha Hebbela, Alfreda Momberta, Augusta von Platena, Hugo von Hofmannsthal, Rainera Marii Rilkego czy Georga Trakla. Napierski, będący znaną postacią literatury międzywojennej i wymagającym krytykiem, w liście do redaktora naczelnego czasopisma literackiego „Kamena”, Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, pisał: „Wbrew Pańskim obawom książka podobała mi się całkowicie i najzupełniej mnie zadowoliła oraz wszystkich, którzy ją otrzymali. [...] Byłem po prostu zaskoczony starannością tego tomu, zrodzonego w tak trudnych warunkach i niemal jego bezbłędnością”¹⁰. Słowa Napierskiego, będącego surowym arbitrem literackim, są znaczące. Publikacja pozwoliła mu na realizację przedsięwzięcia, pozwalającego na przybliżenie polskiemu czytelnikowi europejskiej kultury¹¹. Jej niepodważalną częścią jest rzecz jasna twórczość Hölderlina. W *Liryce niemieckiej*

⁷ Poszukiwania wiersza wśród utworów Hölderlina składających się, tak jak w tłumaczeniu Belmonta, z czterech wersów nie przyniosły oczekiwanego rezultatu. Nie znalazłem też niemieckiego incipitu. Być może jest to część innego utworu. Kwestię tę pozostawiam do rozstrzygnięcia w dalszych badaniach nad twórczością Hölderlina.

⁸ J. Pasternski, *Tristium liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego*, Rzeszów 2000, s. 10.

⁹ S. Napierski, *Liryka niemiecka*, t. 1, Biblioteka Kameny, Lublin 1936, 216 ss.

¹⁰ K. A. Jaworski, *W kręgu Kameny*, Lublin 1973, s. 407–408.

¹¹ Komplet utworów z tomu *Liryka niemiecka* nadal może kształtować obraz twórczości Hölderlina, bowiem funkcjonuje w internetowej domenie publicznej i jest dostępny dla czytelników serwisu *Wolne lektury* wydawanego przez Fundację Nowoczesna Polska. Wiersze zostały opatrzone przypisami i oznaczeniami motywów występujących w utworach. Por. <https://wolnelektury.pl/szukaj/?q=holderlin> (dostęp: 4.11.2019).

Napierski umieścił pięć jego utworów: jeden z najbardziej do dziś znanych liryków *Połowa życia* [*Hälfte des Lebens*], zatytułowana jako *Fragment* część utworu o incipicie [*Raz muzę pytałem...*]¹² [*Einst hab ich die Muse gefragt...*], [*Żrale są w ogniu nurzane...*], czyli inicjalny wers *Mnemozyny* [*Mnemosyne*], zakończona wersem uwznioślającym poetów *Pamiętka* [*Andenken*] oraz hymn *Patmos* [*Patmos*], nawiązujący do *Apokalipsy św. Jana*. Nadmienić trzeba, że każdy z wymienionych tu utworów, w identycznym układzie, opublikowany został przez Napierskiego już w 1932 roku, w jego tomiku *Poeta i świat*, który podzielony był na dwie części. W pierwszej poeta zamieścił własne wiersze, w których w większości bohaterami stali się wielcy poeci. Wystarczy przywołać kilka tytułów: *Shelley*, *Młody Goethe*, *E.T.A. Hoffmann*, *Elegja na śmierć Kleista*, *Appolinaire*, *Fontane*, *Valéry na Renie*. Drugą część, zawierającą przekłady, otwiera Hölderlin, a pojawiają się jeszcze George, Hofmannsthal i Rilke. Porównanie tłumaczeń utworów Hölderlina z obydwu tomów nie pokazuje, by Napierski dokonywał w nich korekt czy uzupełnień. Wydaje się, że jest to potwierdzenie słów Tymona Terleckiego, który tak opisywał działalność przekładową Napierskiego: „Była szybka, gorączkowa i bardzo subiektywna. Stąd to zapewne pochodzi, że przekłady zaciąga jednolita poświata poetycka, że przez większość z nich przebrzmiewa jednostronna dykcja – jego własna. Napierski nie miał dość cierpliwości, może dość bezinteresowności, żeby powoli i długo zżywać się z tłumaczonymi utworami”¹³. Tomik *Poeta i świat* rzadko jest przywoływany jako ten, w którym po raz pierwszy u Napierskiego zaistniał w tłumaczeniu Hölderlin. Wiąże się to z tym, że *Liryka niemiecka* była pomyślana jako pierwsza część dwutomowego wydania wierszy poetów niemieckich. W 1937 roku Napierski opublikował zatem w Warszawie tom zatytułowany *Poeci niemieccy*, który ukazał się jako 11 numer serii „Biblioteki Kameny”. Tym razem przetłumaczył fragmenty twórczości 21 poetów, w tym Hölderlina i jego dwa utwory: opisujący jedną z typowych, romantycznych przestrzeni *Smętarz* [*Der Kirchhof*] oraz pierwszą część pięknej i najbardziej znanej elegii niemieckiego poety *Chleb i wino* [*Brot und Wein*]. Nie sposób pominąć wagi tego utworu, którą nadali w swoich wypowiedziach dwaj wielcy pisarze: Clemens Bretano i Hermann Hesse. Pierwszy „określił go jako ideał własnej poezji”¹⁴, wskazując cechy doskonałości dzieła; drugi nie krył oczarowania: „Chwila najpiękniejsza w moim życiu [...]. Tych kilkanaście linijek... Oto poezja! Oto poeta! Jakże głęboko, podniośle, gwałtownie brzmiał w moich uszach po raz pierwszy język mej matki i mojego ojca. Jakaż magia proroctwa i tajemnica poezji biła z tych niezwykłych wersów...”¹⁵. Do przywołanych tu głosów uwznioślających poezję Hölderlina dodać należy jeszcze jeden, który

¹² Korzystam tu z tłumaczenia Andrzeja Lama.

¹³ S. Napierski, *Wiersze wybrane*, wyb. i oprac. P. Hertz, Warszawa 1983, s. 311.

¹⁴ F. Hölderlin, *Poezje zebrane*, przekł. i objaśnienia A. Lam, Pułtusk 2014, s. 460.

¹⁵ Cyt za: F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, wyd. 2, przeł. A. Libera, Gdańsk 2009, s. 9.

znalazł się w tomie *Poeci niemieccy*: „Tobie, wspaniały, tobie było, o, zaklinaczu, całe/ życie palącym obrazem, gdy wymawiałeś je wargą./ zwierala się strofa, jak los [...]”¹⁶. To poetycki głos Rilkego z wiersza zatytułowanego *Do Hölderlina*.

W obydwu tomach wierszy Napierski lakonicznie nakreślił sylwetki twórców, których utwory tłumaczył. Z noty biograficznej w *Liryce niemieckiej* dowiadujemy się, że Hölderlin „ostatnie trzydzieści lat przeżył w obłądnie”¹⁷, jest autorem hymnów, ód, poezji, powieści *Hiperion* i dramatu *Śmierć Empedoklesa*, natomiast nota drugiego tomu jednoznacznie wskazuje miejsce Hölderlina w literaturze: „twórca wielkiej miary, wcześniej zamilkły, jedna z przełomowych postaci poezji niemieckiej”¹⁸. Napierski tłumaczy też motywację przekładu utworu *Smętarz*, zwracając uwagę, że wiersz powstał „w okresie zbliżającego się obłądu”¹⁹. Te uogólnione informacje o Hölderlinie pokazują, jak mocno oddziałuje już legenda poety związana z chorobą psychiczną.

Na dalsze losy recepcji twórczości Hölderlina w Polsce wpływ miała druga wojna światowa i fakt, że twórczość wielkich niemieckich poetów była zagarniana i wykorzystywana przez nazistowską propagandę²⁰. Od czasu tłumaczeń Napierskiego, który został rozstrzelany w Palmirach w 1940 roku²¹, Hölderlin pozostał przemilczany aż do roku 1964, który okazał się przełomowy dla bliższego poznania jego twórczości i biografii. Stało się to najpierw za sprawą Mieczysława Jastruna, który w zbiorze *Poezji wybranych*²² przetłumaczył dziewięćdziesiąt utworów Hölderlina. Ów zbiór ukazał się w znanej, „celofanowej” serii Biblioteki Poetów wyda-

¹⁶ S. Napierski, *Poeci niemieccy*, t. 2, Towarzystwo Wydawnicze J. Mortkowicza, Warszawa 1937, s. 40.

¹⁷ S. Napierski, *Liryka niemiecka*, s. 206.

¹⁸ S. Napierski, *Poeci niemieccy*, s. 166–167.

¹⁹ Tamże, s. 167.

²⁰ Nicholas Stargardt w książce *Wojna Niemców. Naród pod bronią 1939–1945*, przeł. T. Fiedorek, Poznań 2017, ukazującej wojenne doświadczenia Niemców, wskazuje na rolę, jaką przypisano Hölderlinowi. Przywołuje przemówienie Hermana Göringa z 1943 roku, w którym dowódca niemieckiej Luftwaffe w mowie pogrzebowej poświęconej żołnierzom poległym w bitwie pod Stalingradem sparafrazował znane epitafium Symonidesa, by uwznioślić ofiarę Niemców. Stargardt komentuje znaczenie tej mowy następująco: „Hölderlin i Nietzsche wierzyli, że Niemcy wywodzą się od Greków. Teraz Göring obwieścił, że Spartanie byli nordykami” (s. 401). Autor zwraca też uwagę na organizowane w 1943 roku obchody 100-lecia śmierci Hölderlina, które jeden ze świadków relacjonuje w liście do przyjaciela jako starania „nazistowskich epigonów usiłujących zawłaszczyć poetę i „ogłosić Hölderlina pierwszym esesmanem” w trakcie prostackich oficjalnych odczytów, jakie towarzyszyły festiwalowi w Tybindze” (s. 493) – miejscu centralnym dla życia i legendy Hölderlina. W kontekście znaczenia twórczości Hölderlina dla ducha narodu niemieckiego i zagarnięcia jej przez hitleryzm warto też zwrócić się ku tekstowi Hansa Georga Gadamera *Hölderlin i rzeczy przyszłe*, przeł. M. Łukasiewicz, „Literatura na Świecie” 1979, nr 10, s. 325–346. Jak objaśnia tłumaczka, tekst ten wygłosił Gadamer w 1943 roku w Darmstadcie, „co było aktem cywilnej odwagi”.

²¹ Por. J. Pasterski, dz. cyt., s. 11.

²² F. Hölderlin, *Poezje wybrane*, przekł. i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1964, 194 ss.

wanej przez Państwowy Instytut Wydawniczy i zawierał wstęp Jastruna, w którym zwięźle przedstawił biografię poety i scharakteryzował jego twórczość. Jastrun zwrócił też uwagę na aspekty trudności odbioru poezji, która „wymaga od czytelnika współpracy i zanurzenia się w świecie rządzonym prawami innymi niż te, do których przywykliśmy”²³. W jeszcze trudniejszej sytuacji znajduje się tłumacz, bowiem wiersze poety „wymagają nie tylko przekładu, ale i pracy interpretacyjnej ze względu na zawiłość i niekiedy ciemność późniejszych utworów. Miary antyczne (strofę alcejską i heksametr) traktowałem swobodnie, aby uczynić je bardziej czytelnymi dla współczesnego czytelnika, ale wszędzie usiłowałem zachować możliwie największą dosłowność”²⁴. To wyjaśnienie Jastruna wiele mówi o jakości jego pracy i dbałości o przekład. Z jego notatek poświęconych tłumaczeniom Hölderlina dowiadujemy się, że pierwszych prób przekładów dokonywał jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej. „Przełożyłem te wiersze po długich medytacjach i aklimatyzacji w atmosferze tej poezji, tak odrębnej, tak trudnej do współlistnienia. A przecież nie można przełożyć wierszy tak ostatecznych bez cierpliwego wpatrywania się w ich tajemnice, bez znalezienia w końcu klucza językowego do ich zamkniętego skarbu”²⁵. Jastrun w dalszej części rozważań zdradza moment, w którym jego rozmyślanie o poezji Hölderlina przełożyło się na aluzję w jednym z jego wierszy²⁶, pokazuje też, jak pracuje wyobraźnia tłumacza, kiedy dostrzega podobieństwa między wierszami Hölderlina a lirykami łożańskimi Mickiewicza, oraz zwraca uwagę na pokrewieństwa z wierszami Słowackiego i Rilkego. Spostrzeżenia tłumacza dotyczą również kluczowej kwestii uchwycenia i przekazania sensów wierszy z okresu oblędu Hölderlina. Jastrun pisze: „Największe niebezpieczeństwo przy wierszach tak z natury ciemnych [...] odczuwałem w zasadzkach językowych, jakich pełno w tych utworach. Niektóre znaczenia i aluzje trzeba było rozszyfrować w odległych nieraz kontekstach, ułamki i urywki niedokończonych zapisów pozostawiały pole do interpretacji. Przy rozbiorze filologicznym wielu utworów Hölderlina pomocny był mi niezawodny znawca języka i literatury niemieckiej, tłumacz *Faustusa* – Witold Wirpsza”²⁷. Liczne uwagi dotyczące pracy tłumacza czynione przez Jastruna są cennym materiałem pokazującym, jak skomplikowane jest dla tłumacza spotkanie z Hölderlinem. Jastrun sprostał temu wyzwaniu. Jego znakomite tłumaczenia stały się bardzo istotnym punktem odniesienia dla recepcji twórczości Hölderlina w Polsce²⁸. Nie bez przyczyny

²³ Tamże, s. 17.

²⁴ Tamże, s. 18.

²⁵ M. Jastrun, *Notatki tłumacza (o przekładach z Hölderlina)*, w: tegoż, *Miedzy słowem a milczeniem*, Warszawa 1979, s. 333.

²⁶ Por. M. Jastrun, *Chmury*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1966, s. 52.

²⁷ M. Jastrun, *Notatki tłumacza (o przekładach z Hölderlina)*, s. 339.

²⁸ Na marginesie warto odnotować, że Jastrun jako pierwszy dokonał przekładu siódmej części elegii *Chleb i wino*, z której zaczerpnięta jest jedna z najbardziej znanych Hölderlinowskich fraz: „I nie wiem, po co poeci są w tak jałowym czasie?”. Na to pytanie próbował

w 2019 roku toruńskie wydawnictwo „C&T” zdecydowało się na publikację wyboru 43 tekstów poetyckich Hölderlina w tłumaczeniu Jastruna. Zgrabny przekrojowy tomik ukazał się w serii zatytułowanej *Poezje*²⁹ i jest obecnie najnowszą publikacją utworów autora *Połowy życia*.

Wracam jednak do roku 1964, w którym Zakład Narodowy im. Ossolińskich opublikował pracę Zdzisława Żygulskiego zatytułowaną *Fryderyk Hölderlin (1770–1843)*. To pionierska monografia życia poety, która ukazując go na tle epoki, prezentuje i tłumaczy znaczenie najważniejszych wierszy, wskazując na rolę biograficznych odniesień. Osobny rozdział poświęca autor powieści epistolarnej Hölderlina zatytułowanej *Hyperion, czyli pustelnik w Grecji*. Omawia ją w języku polskim, ale tekst utworu i fragmenty korespondencji Hölderlina przywołuje po niemiecku. Aby jednak dać szansę polskiemu czytelnikowi na zrozumienie sensów powieści, dokonuje jej obszernego streszczenia, co pozwala także na wprowadzenie uwag analitycznych i interpretacyjnych. Analogiczny pomysł stosuje Żygulski w omówieniu fragmentów dramatu *Empedokles*. Autor monografii charakteryzuje Hölderlina jako miłośnika kultury helleńskiej i tłumacza literatury antycznej, przede wszystkim ód Pindara i Sofoklesowskich tragedii: *Antygony* i *Króla Edypa*³⁰. Krótki rozdział poświęca Żygulski charakterystyce ostatnich wierszy poety: rezygnacji z wyrafinowania i skomplikowania na rzecz prostoty. Pracę zamyka rozdział, który pozwala prześledzić losy twórczości Hölderlina w Niemczech i proces porządkowania oraz hierarchizacji jego dzieł. Praca Żygulskiego wypełniła puste do tej pory miejsce biografii Hölderlina i zgodnie z pragnieniem autora otworzyła pole dalszego zainteresowania jego twórczością. Warto jeszcze zaznaczyć, że w publikacji po raz pierwszy znalazła się fotografia najpopularniejszego portretu Hölderlina z 1792 roku, którego autorem był Franz Karl Hiemer. Portret ten znajduje się obecnie w zbiorach Schiller-Nationalmuseum w Marbach nad Neckarem.

W 1976 roku kolejną część twórczego dorobku Hölderlina odsłoniły przed polskim czytelnikiem Anna Milska i Wanda Markowska, które w tomie pod tytułem *Pod brzemieniem mego losu*³¹ umieściły część korespondencji poety oraz tłumaczenie *Hyperiona*. Te dwie obszerne części zostały poprzedzone świetnie napisanym wstępem Milskiej, wprowadzającym odbiorcę w biografię poety, etapy twórczości i jej tragiczne losy. Dodat-

odpowiedzieć Martin Heidegger w szkicu *Wozu Dichter?* z 1946 roku. Tekst ten, pod polskim tytułem *Cóż po poecie?*, przetłumaczony przez Krzysztofa Wolickiego, znajduje się w tomie Heideggera, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., wstęp i oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 168–223.

²⁹ F. Hölderlin, *Poezje*, przekł. M. Jastrun, Toruń 2019, 88 ss.

³⁰ Warto tu sięgnąć do esejów Hölderlina poświęconych antycznym tragediom, które znajdują się w kwartalniku „Kronos” 2018, nr 1. Por. F. Hölderlin, *Uwagi o „Antygonie”*, przekł. A. Serafin (s. 140–146); *Uwagi o „Edypie”*, przekł. A. Serafin (s. 147–154); *Grecy i my. Fragmenty o starożytności i tragedii*, przekł. W. Kunicki (s. 155–159).

³¹ F. Hölderlin, *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion*, przekł. i oprac. A. Milska i W. Markowska, Warszawa 1976.

kowym ułatwieniem poznawczym jest też kalendarium życia i twórczości Hölderlina osadzone na tle epoki. Wybór listów pisanych przez poetę do matki, siostry, brata pozwala spojrzeć na charakter rodzinnych relacji. Korespondencja z Heglem odsłania doświadczenie serdecznej przyjaźni. Wymiana listów z Schillerem pokazuje wielki szacunek, jakim darzył go Hölderlin. Cennym dodatkiem są listy Susette Gontard do Hölderlina, które wyraźnie pokazują intensywność ich miłosnej relacji. Umieszczenie tych listów przed *Hyperionem albo Eremitą w Grecji*, przełożonym przez Markowską, doskonale uzupełnia biograficzne wątki utworu, bo przecież „[n]a kartach tej powieści-poematu stworzy [Hölderlin] niezapomniany obraz swej ukochanej Susette, przedstawionej pod uduchowioną postacią Diotymy, bohaterki utworu”³². W tomie odnajdziemy portret ukochanej Hölderlina, zdjęcie jej piersi i maski pośmiertnej. Warstwę zdjęciową wzbogacają też m.in. wizerunki poety, jego rodziców, obrazy rodzinnego Lauffen nad Neckarem i Nürtingen, słynnej wieży w Tybindze, gdzie mieszkał do śmierci, oraz znajdujący się w tym mieście grób poety.

Pierwsze tłumaczenia i prace poświęcone biografii Hölderlina stały się inspiracją do kolejnych publikacji. W 1980 roku w Wydawnictwie Poznańskim ukazała się książka Aleksandra Rogalskiego *Trzy portrety niemieckie. Fryderyk Hölderlin. Jean Paul. Stefan George*³³. Autor poświęcił Hölderlinowi największą część swojej pracy, w której naszkicował biografię poety. Podzielił ją na trzydzieści osiem niewielkich rozdziałów, które w przejrzysty sposób odsłaniają losy autora *Hyperiona*. Rogalski wybiera dynamiczną, przystępną dla czytelnika narrację, sięga po wiele ciekawostek, np. tłumaczy etymologię nazwiska poety, oznaczającego „mały czarny bez” i wzmiankuje, że krzew ten miał w Niemczech charakter magiczny. W szkicu wyraźnie zaobserwować można ewolucję przyswajania wiedzy o Hölderlinie na polskim gruncie. Autor korzysta z niemieckich opracowań i wydań dzieł poety, ale sięga często po tłumaczenia Miłskiej, Markowskiej i Jastruna.

Wśród bibliograficznych pozycji, z których korzystał Rogalski, znajduje się wydana w 1978 roku w Darmstadt książka Petera Härtlinga *Hölderlin. Ein Roman*³⁴, która do dziś jest jednym z fundamentalnych dzieł pozwalających na spotkanie z poetą. W Polsce opublikował ją „Czytelnik” w 1982 roku, a autorką przekładu jest Sława Lisiecka. Książka, w polskim wydaniu zatytułowana po prostu *Hölderlin*, jest wyjątkowa, stanowi bowiem powieść zbudowaną na biografii Hölderlina. Härtling „dochowuje wierności faktom z życiorysu poety, tam jednak, gdzie jej brakuje, wprowadza element przypuszczenia, domysłu czy wręcz fikcji”³⁵. Ożywia Hölderlina, odczytuje jego myśli. Pozwala mu przemawiać nie tylko poprzez listy czy wiersze, ale też

³² Tamże, s. 18.

³³ A. Rogalski, *Trzy portrety niemieckie. Fryderyk Hölderlin. Jean Paul. Stefan George*, Poznań 1980, s. 5–116.

³⁴ P. Härtling, *Hölderlin*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 1982, 532 ss.

³⁵ Fragment tekstu z czwartej strony okładki książki Härtlinga.

hipotetyczne dialogi. Sprawnie przeprowadza czytelnika przez życie poety, ale też w wielu miejscach zatrzymuje się, pokazuje pracę wyobraźni, przedstawia swoje założenia, ujawnia wątpliwości, zadaje pytania, nie ukrywa fascynacji, z której rodzi się znakomita opowieść.

Rok 1982 przyniósł jeszcze jedną publikację związaną z Hölderlinem – zbiór jego 97 utworów w tłumaczeniu Bernarda Antochewicza³⁶, wśród nich po raz pierwszy w całości przełożona elegia *Chleb i wino* (*Brot und Wein*) i fragmenty dramatu *Śmierć Empedoklesa* (*Der Tod des Empedokles*). W słowie od tłumacza Antochewicz nakreśla obraz poezji Hölderlina, wskazuje na charakterystyczne motywy twórczości i odsłania poetykę wierszy. Opisuje też trudną materię wiersza, która wymagała zgłębienia treści, „zmiany szyku słów”, „szlifowania rytmu” „manewrowania frazą” i sięgania po liczne opracowania. Wszystko to, by odpowiednio poruszyć wrażliwość czytelnika i dojść do momentu uzyskania intuicyjnego porozumienia z samym Hölderlinem.

Kolejnym punktem na mapie polskich tłumaczeń Hölderlina jest kieszonkowy tomik zatytułowany *Fale nieba*³⁷, w którym znalazły się wiersze i poematy przełożone przez Andrzeja Pańtę w 1991 roku. Wydanie w ozdobnej oprawie introligatorskiej, z tłoczeniem w złotym kolorze, edytorsko rozczarowuje, bowiem rozmieszczenie 37 wierszy i ich układ na stronach sprawia wrażenie chaosu. W przypadku zamieszczonego w końcowej części tomiku ważnego, przypisywanego Hölderlinowi, fragmentu utworu Wilhelma Waiblingera *Phaëton* brakuje komentarza, który tłumaczyłby potrzebę obecności tego tekstu³⁸.

Na przełomie XX i XXI wieku³⁹ polscy czytelnicy otrzymują bardzo ważne, bogate tłumaczenia utworów Hölderlina autorstwa Andrzeja Lama, historyka i krytyka literatury, pasjonata niemieckiej literatury⁴⁰. W 1998

³⁶ F. Hölderlin, *Wiersze*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław 1982, 136 ss.

³⁷ F. Hölderlin, *Fale nieba. Wiersze i poematy*, przeł. A. Pańta, Kraków–Warszawa 1991, 48 ss.

³⁸ Pełne wyjaśnienie tego kontekstu znaleźć można w przełożonym przez Tadeusza Zatorskiego szkicu Wilhelma Waiblingera *Życie, poezja i obłąkanie Friedricha Hölderlina*, Gdańsk 2007. Waiblinger, który spotykał się z Hölderlinem, zapisywał swoje wspomnienia, które stały się źródłem wiedzy o charakterze choroby poety. *Phaëton* to powieść Waiblingera, w której częściowo odbija się historia Hölderlina. Waiblinger – jak pisze Zatorski – „W tekst powieści wkomponuje także wiersz zatytułowany *In lieblicher Bläue* (W czarownym błękitcie), przypisywany Hölderlinowi i umieszczany niekiedy w wydaniach jego dzieł” (s. 55).

³⁹ Dla istnienia legendy Hölderlina w Polsce ważna jest opublikowana w 2000 roku praca Wojciecha Dudzika *Wieża Hölderlina i inne miejsca*. W szkicu otwierającym tę publikację autor opisał historię symbolicznego elementu topografii Tybingi – Wieżę Hölderlina (Hölderlinturm), w której poeta spędził 36 lat. Dowiadujemy się z niej m.in., że współczesny wygląd wieży odbiega od tego z czasów Hölderlina.

⁴⁰ Jednym z ciekawych efektów tej fascynacji jest obszerny tom *Ciemne źródła. Niemiecka poezja klasyczna. Antologia prywatna*, wyb. i przeł. A. Lam, Warszawa 2017, 522 ss. Wspomnę tylko, że tytuł tej antologii jest wyimkiem z wiersza Hölderlina [*Do Madonny*] [*An die Madonna*]. Lam umieścił w tomie 27 jego najpopularniejszych utworów.

roku Dom Wydawniczy Elipsa publikuje tom zatytułowany *Poezje*⁴¹, który po wyczerpaniu nakładu powrócił w roku 2002, z naniesionymi poprawkami i zmianami oraz nowym tytułem *Nocny wędrowiec. Poezje*⁴². Lam wykonał benedyktyńską pracę, tłumacząc ponad dwieście wierszy Hölderlina. „Niełatwo było mi jednak podjąć ten trud, gdyby nie zachęta ze strony przyjaciół i poetów, która w chwilach rozterki pozwalała wierzyć, że nie idzie ona całkiem na marne”⁴³ – pisze w przedmowie Lam, wspominając wsparcie, które otrzymał od Józefa Kuryłaka, Stanisława Dłuskiego oraz studentów polonistyki. Tom prezentuje wiersze Hölderlina w sposób chronologiczno-gatunkowy. Lam zaczyna od utworów młodzieńczych, następnie pojawia się bogaty wybór z lat 1795–1799, ody z lat 1800–1803, elegie z lat 1800–1801, śpiewy ojczyzniane, hymny i wiersze z wieży⁴⁴. Tom Lama został dobrze przyjęty przez krytykę. Wiesław Trzeciakowski w recenzji tomu *Nocny wędrowiec* dokonuje analizy porównawczej niemieckiej i polskiej wersji wiersza *Zajdź piękne słońce* [*Geh unter, schöne Sonne*], w której wskazuje na wierność przekładu Lama i zachowanie artyzmu w przekładzie⁴⁵, a Janusz Drzewucki zauważa, że tłumacz „zmierzył się nie tylko z wielkością [...] poezji [Hölderlina], ale również z obowiązującymi przekładami Jastruna”⁴⁶.

Pierwsze dziesięciolecie XXI wieku przynosi kolejne, ważne przekłady poezji Hölderlina. Dokonuje ich Antoni Libera, znany wcześniej przede wszystkim jako tłumacz i znawca twórczości Samuela Becketta. W 2003 roku w krakowskim wydawnictwie „Znak” ukazuje się tom wierszy wybranych zatytułowany znaczącą frazą z ostatniego wersu utworu *Wspomnienie* [*Andenken*]: *Co się ostaje, ustanawiają poeci*⁴⁷. Libera umieścił w tomie 85 najbardziej znanych utworów Hölderlina. Istotną cechą tego wydania jest dwujęzyczność, która dzięki dobremu przygotowaniu edytorskiemu umożliwia łatwe zestawienie i porównanie utworów. Libera we wstępie nakreślił sylwetkę twórczą Hölderlina, ukazał kilka fundamentalnych punktów recepcji jego twórczości w Niemczech i w Polsce, opisał poetykę jego utworów oraz precyzyjnie wyjaśnił problemy translatorskie związane z zastosowaniem przez klasyka strof alcejskich i asklepiadejskich, które, jak podpowiada, „istnieją po polsku tylko teoretycznie, jako schematy, w praktyce nie mają zastosowania. Żaden z polskich poetów tymi strofami nie pisał”⁴⁸. Libera podzielił wiersze na *Epigramy i ody krótkie (1797–1799)*, *Ody (1798–1803)*, *Elegie (1800–1801)*, *Hymny (1799–1803)*, *Fragmenty*

⁴¹ F. Hölderlin, *Poezje*, przekł. i oprac. A. Lam, Warszawa 1998, 234 ss.

⁴² F. Hölderlin, *Nocny wędrowiec. Poezje*, przekł. i oprac. A. Lam, Warszawa 2002, 238 ss.

⁴³ F. Hölderlin, *Poezje*, przekł. i oprac. A. Lam, s. XXII.

⁴⁴ Kilka z tych wierszy Lam omawia w tekście *Najpóźniejsze wiersze Hölderlina*, w: tegoż, *Poznać to, co mówimy. Prace filologiczne i wspomnienia*, Warszawa 2009, s. 54–61.

⁴⁵ Por. W. Trzeciakowski, *Blask Hölderlina*, „Topos” 2002, nr 6, s. 68–70.

⁴⁶ J. Drzewucki, *W czasie marnym*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 38, s. 23.

⁴⁷ F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci. Wiersze wybrane w przekładzie Antoniego Libery*, Kraków 2003, 338 ss.

⁴⁸ Tamże, s. 16.

i wiersze niedokończone oraz *Wiersze z wieży (po 1806)*, a tom uzupełnił polsko-niemieckim spisem incipitów i tytułów. Wybór wierszy Libery zyskał wiele dobrych recenzji. Julia Hartwig pisała: „Klarowny, niezwykle czysty i piękny językowo wydobywa obrazy i treści zawarte w tekście”⁴⁹; Katarzyna Kuczyńska-Koschany zwróciła uwagę na czasami zbyt dużą dowolność w spolszczaniu tytułów wierszy, ale pisze też, że „dzięki znakomitej polszczyźnie przekładu i obszernemu, dobrze przygotowującemu do lektury wstępowi, [Libera] pozwala czytelnikowi spotkać się ze szczególną wyobraźnią poetycką autora *Hyperiona*”⁵⁰; Artur Szlosarek wskazuje na miejsca dyskusyjne, jednak docenia wybór Libery, który „bierze się za przekładanie takich utworów, co do których decyzja o finalnym kształcie została nie tylko gruntownie przemyślana, ale i, co ważniejsze, nie podjęta w sposób dogmatyczny”⁵¹; Katarzyna Krasoń we wnikliwym tekście dowodzi słabości tłumaczeń cyklu *Ody*. Zwraca jednak uwagę, że wybór i tłumaczenie Libery pozwalają na pokazanie nowego obrazu Hölderlina, „chłodnego” myśliciela, snującego refleksję nad światem”⁵². Drugie, rozszerzone do stu utworów wydanie tomu *Co się ostaje, ustanawiają poeci*⁵³ ukazało się w 2009 roku. Wydawnictwo „słowo/obraz terytoria” zadbało o piękne i symboliczne przygotowanie tej publikacji. Dotyczy to ułożenia tekstów, wyboru rodzaju papieru, wizerunków Hölderlina w tomie i konstrukcji okładki. Spod obwoluty, na której umieszczono portret poety, wyłania się czerń oprawy, która współgra z tytułem wstępu Libery *Noc dziejów nadal trwa*.

W 2011 roku opublikowano obszerny tom Feliksa Przybyłaka *Wobec. Wiersze i przekłady*. W zbiorze wybitnego germanisty, oprócz wyboru jego wierszy, odnajdujemy tłumaczenia wielkich poetów języka niemieckiego, m.in. Goethego, Rilkego, Benny, Trakla, Celana. W tym gronie nie mogło zabraknąć także Hölderlina⁵⁴. Wybór jego jedenastu utworów otwiera utwór *Pamięć [Andenken]*, którego znany wers zostaje przetłumaczony jako: „Lecz to, co pozostaje, tworzą poeci”⁵⁵, a zamyka go długi hymn *Święto pokoju [Friedensfeier]*.

Historia polskich tłumaczeń twórczości Hölderlina dopełnia się w 2014 roku dzięki nieustrudzonej pracy Andrzeja Lema, który po raz pierwszy

⁴⁹ J. Hartwig, *Powrót Hölderlina*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 61, s. 12.

⁵⁰ K. Kuczyńska-Koschany, *Zamknięty w wieży, zatrzaśnięty w wersie. Hölderlin i Hölderlin Libery*, „Zeszyty Literackie” 2003, z. 84, s. 182.

⁵¹ A. Szlosarek, „...Bo nie ma rzeczy podrzędnych...”, „Res Publica Nowa” 2003, nr 5, s. 106.

⁵² K. Krasoń, *Świat poetycki Friedricha Hölderlina w przekładzie artystycznym*, „Pogranicza” 2003, nr 4, s. 120.

⁵³ F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, wyd. 2, 100 najsłynniejszych wierszy w przekładzie Antoniego Libery, Gdańsk 2009, 236 ss.

⁵⁴ Por. F. Przybylak, *Wobec. Wiersze i przekłady*, wyb. U. Kozioł i E. Ostrowski, oprac. J. Łukasiewicz, Wrocław 2011, s. 156–173.

⁵⁵ Tamże, s. 158.

przekłada tragedię *Śmierć Empedoklesa*⁵⁶ (Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR) i obszernie tłumaczy znaczenie utworu oraz zawiłości związane z jego fragmentarycznością. Lam dokonuje też pełnego tłumaczenia wszystkich wierszy Hölderlina, które zamieszcza w wydany przez Akademię Humanistyczną im. A. Gieysztora tomie *Poezji zebranych*⁵⁷, będących kolejną częścią Kolekcji Niemieckiej Poezji Klasycznej. Tom zawiera blisko trzysta wierszy. Lam po raz drugi koryguje przekłady wydane we wcześniejszych latach i uzupełnia je o nietłumaczone do tej pory utwory, w przeważającej części z okresu młodości. Dużym walorem tomu jest precyzyjna część „Metryki i objaśnienia”, która zawiera niemieckie odpowiedniki tytułów oraz informacje o istotnych kontekstach wierszy, czasie i okolicznościach ich powstania, powiązanych z biografią Hölderlina. Tom Lama daje więc czytelnikowi możliwość pełnego spojrzenia na poezję niemieckiego poety.

Powyższe omówienie pokazuje, jak na przestrzeni lat kształtowała się historia tłumaczeń Hölderlina w polskiej literaturze. Starłem się dostrzec i wskazać najważniejsze punkty, które zadecydowały o charakterze współczesnego obrazu poety i jego twórczości. Jest ich na pewno więcej, ale trudno je opisać, rozsiane są bowiem w wielu czasopismach literackich, artykułach i mniej znanych antologiach. Wszystkie jednak są pięknym potwierdzeniem obecności Hölderlina. Tak, „nieśmiertelni istnieją”⁵⁸.

Bibliografia

- Belmont L., *Rymy i rytmy*, t. 1–3, Wydawnictwo Jana Fiszera, Warszawa 1900.
Dedicus K., *Notatnik tłumacza*, przeł. J. Prokop, Kraków 1974.
Drzewucki, *W czasie marnym*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 38, s. 23.
Dudzik W., *Wieża Hölderlina i inne miejsca*, Warszawa 2000.
Gadamer H. G., *Hölderlin i rzeczy przyszłe*, przeł. M. Łukasiewicz, „Literatura na Świecie” 1979, nr 10, s. 325–346.
Härtling P., *Hölderlin*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 1982.
Hartwig J., *Powrót Hölderlina*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 61, s. 12.
Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., wstęp i oprac. K. Michalski, Warszawa 1977.
Hölderlin F., *Co się ostaje, ustanawiają poeci. Wiersze wybrane w przekładzie Antoniego Libery*, Kraków 2003.
Hölderlin F., *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, wyd. 2, 100 najsłynniejszych wierszy w przekładzie Antoniego Libery, Gdańsk 2009.
Hölderlin F., *Fale nieba. Wiersze i poematy*, przeł. A. Pańta, Kraków–Warszawa 1991.
Hölderlin F., *Grecy i my. Fragmenty o starożytności i tragedii*, przeł. W. Kunicki, „Kronos” 2018, nr 1, s. 155–159.
Hölderlin F., *Nocny wędrowiec. Poezje*, przekł. i oprac. A. Lam, Warszawa 2002.
Hölderlin F., *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion*, przeł. i oprac. A. Milska i W. Markowska, Warszawa 1976.

⁵⁶ F. Hölderlin, *Śmierć Empedoklesa. Tragedia*, przekł. i posł. A. Lam, Warszawa 2014, 170 ss.

⁵⁷ F. Hölderlin, *Poezje zebrane*, przekł. i objaśnienia A. Lam, Pułtusk 2014, 536 ss.

⁵⁸ F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, wyd. 2, s. 63.

- Hölderlin F., *Poezje wybrane*, przekł. i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1964.
- Hölderlin F., *Poezje*, przekł. i oprac. A. Lam, Warszawa 1998.
- Hölderlin F., *Poezje*, przekł. M. Jastrun, Toruń 2019.
- Hölderlin F., *Poezje zebrane*, przekł. i objaśnienia A. Lam, Pułtusk 2014.
- Hölderlin F., *Śmierć Empedoklesa. Tragedia*, przekł. i posł. A. Lam, Warszawa 2014.
- Hölderlin F., *Uwagi o „Antygonie”*, przeł. A. Serafin, „Kronos” 2018, nr 1, s. 140–146.
- Hölderlin F., *Uwagi o „Edypie”*, przeł. A. Serafin, „Kronos” 2018, nr 1, s. 147–154.
- Hölderlin F., *Wiersze*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław 1982.
- <https://wolnelektury.pl/szukaj/?q=holderlin> (dostęp 4.11.2019).
- Jastrun M., *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1979.
- Jastrun M., *Poezje*, Warszawa 1966.
- Jaworski K. A., *W kręgu Kameny*, Lublin 1973.
- Krasoń K., *Świat poetycki Friedricha Hölderlina w przekładzie artystycznym*, „Pogranicza” 2003, nr 4, s. 116–120.
- Kuczyńska-Koschany K., *Zamknięty w wieży, zatrząśnięty w wersie. Hölderlin i Hölderlin Libery*, „Zeszyty Literackie” 2003, z. 84, s. 179–184.
- Lam A., *Ciemne źródła. Niemiecka poezja klasyczna. Antologia prywatna*, wyb. i przeł. A. Lam, Warszawa 2017.
- Lam A., *Poznać to, co mówimy. Prace filologiczne i wspomnienia*, Warszawa 2009.
- Napierski S., *Liryka niemiecka*, t. 1, Biblioteka Kameny, Lublin 1936.
- Napierski S., *Poeci niemieccy*, t. 2, Towarzystwo Wydawnicze J. Mortkowicza, Warszawa 1937.
- Napierski S., *Wiersze wybrane*, wyb. i oprac. P. Hertz, Warszawa 1983.
- Pasterski J., *Tristum liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego*, Rzeszów 2000.
- Przybylak F., *Wobec. Wiersze i przekłady*, wyb. U. Kozioł i E. Ostrowski, oprac. J. Łukasiewicz, Wrocław 2011.
- Rogalski A., *Trzy portrety niemieckie. Fryderyk Hölderlin. Jean Paul. Stefan George*, Poznań 1980.
- Stargardt N., *Wojna Niemców. Naród pod bronią 1939–1945*, przeł. T. Fiedorek, Poznań 2017.
- Szłosarek A., „...Bo nie ma rzeczy podrzędnych...”, „Res Publica Nowa” 2003, nr 5, s. 106.
- Trzeciakowski W., *Blask Hölderlina*, „Topos” 2002, nr 6, s. 66–70.
- Waiblinger W., *Życie, poezja i obłąkanie Friedricha Hölderlina*, przeł. i oprac. T. Zatorski, Gdańsk 2007.
- Żygulski Z., *Friedrich Hölderlin*, Wrocław 1964.

Confessions of an Unrepentant Translator: Alice-Catherine Carls Discusses the Practice of Literary Translation and the State of Polish Literature in America

Alice-Catherine Carls

University of Tennessee at Martin, USA

ORCID: 0000-0003-3481-6828

Wyznania nieskruszonego tłumacza. Alice-Catherine Carls rozmawia o przekładzie literackim i sytuacji literatury polskiej w Ameryce

Abstrakt: Alice-Catherine Carls, tłumaczka między innymi utworów Stuarta Dybka, Charlesa Wrighta, Anny Frajlich, Marilou Awiakty, Zofii Romanowicz, Józefa Wittlina, Wisławy Szymborskiej, Joanny Pollakówny i Jeana Metellusa, omawia zarówno osobiste doświadczenia i poglądy na praktykę przekładu literackiego, jak również komentuje aktualną sytuację literatury polskiej w Ameryce. Carls poddaje refleksji nie tylko metody i tryby pracy przekładowej dotyczące bezpośredniego transferu tekstu źródłowego w wariant docelowy, ale także odnosi się do zagadnień wykorzystania w procesie przekładu języka pośredniczącego, współpracy z autorem oryginału lub innymi tłumaczami oraz wykorzystania wiedzy historyka na potrzeby pracy translatorskiej, uwzględniając również postępujący współcześnie trend do silnej profesjonalizacji działalności tłumaczeniowej, Carls charakteryzuje przekład poezji jako nieuchronne poszukiwanie równowagi między językowymi, kulturowymi, wizualnymi, dźwiękowymi i rytmicznymi wektorami tekstu, gdyż „nie istnieją doskonałe odpowiedzi na pytania, jak bardzo tłumaczenie powinno być tworzeniem wiersza na nowo lub jak bardzo powinno podążać za literą oryginału: jest to zawsze kwestia decyzji dopasowanej do konkretnego przypadku”.

Słowa kluczowe: transfer międzyjęzykowy, przekład poezji, recepcja przekładu, szkolenie tłumacza

Key words: interlinguistic transfer, poetry translation, reception of translation, translator training

Arkadiusz Luboń: *As a translator¹ of poetry, you often experience a thrill of artistic achievement when authors who know the target lan-*

¹ Alice-Catherine Carls is Professor of History at the University of Tennessee at Martin. An internationally published diplomatic and cultural historian of twentieth-century

guage and can compare your translation to their text often tell you that your translation reads better than the original.

Alice-Catherine Carls: There is certainly a thrill of artistic achievement when an author tells me that... I have received such a compliment four times in my life. The first time was for my French translation of Wisława Szymborska's poem *Woda*. The compliment was made by Professor Hanna Dziechcińska who felt that I had captured the spirit, rhythm, and sounds of the poem perfectly. The poet herself agreed in a letter that I have lovingly preserved. That poem was part of a dossier proposed to Actes-Sud in 1988. Actes-Sud having declined to publish the volume, I offered it to another publishing house, but as I was awaiting its decision, Wisława Szymborska won the Nobel Prize. She was advised to grant exclusive translation rights to a single "official" translator. The legal implications of this decision forced the physical destruction of a just-released French edition of selected poems as "unauthorized" – an undeserved and demoralizing punishment that caused quite a stir. The second time, Romanian-French poet, writer, and anthropologist Maria Mailat commented on my French translation of a poem by Pulitzer Prize winner and United States poet laureate Charles Wright. Reading *Opus Posthumous III* in the bilingual edition, Maria, looking at both texts side by side, appreciated that they not only looked, but sounded alike, their images in perfect cadence². The volume, *Les Appalaches/Appalachia* won the 2009 Prix Horace for best translation from the Cénacle européen de Poésie, Arts et Lettres in Paris, France. The third time was a comment from Stuart Dybek, a McArthur Genius Prize winner of Polish descent, about my translation of selected poems of *Streets in Their Own Ink*. Stuart Dybek told me that he almost wished he had written the French version of the poems himself. The fourth time was about my English translation of the "coda" poem of the late Jean Metellus' *When The Pipirite Sings*, an epic poem dedicated to his native Haiti. Metel-

Europe, a literary critic and translator of Polish and American poetry. She has translated into French, among others, Jan Kochanowski, *La Vie qu'il faut choisir* (Paris, France 1992), Józef Wittlin, *Le Sel de la terre* (Paris, France 1999), Anna Frajlich, *Le vent, à nouveau me cherche* (Paris, France 2003, 2012), Aleksander Wat, *Les quatre murs de ma souffrance* (Paris, France 2013), Joanna Pollakówna, *Avare clarté*, pref. Jan Zieliński (Paris 2014). She is a jury member of Cénacle européen de poésie, arts et lettres and serves on several editorial boards and commissions in the United States and abroad.

Arkadiusz Luboń (ORCID: 0000-0002-9539-7973) is assistant professor at the University of Rzeszów. Author of two monographs on translation: *Overcoming Foreignness. Translation in the Poetic Agenda and Literary Output of the New Wave Poets* (*Przekraczanie obcości Problemy przekładu w programach i twórczości poetów Nowej Fali*, Rzeszów 2013) and *Beyond the Translator's Protocol. Semantic Refractions in Translation Theory and Practice of the „Kontynenty” Poets* (*Poza protokołem tłumacza. Refrakcje znaczeniowe w teorii i praktyce przekładu poetów kręgu „Kontynentów”*, Rzeszów 2019).

² Ch. Wright, *Les Appalaches / Appalachia*, transl. A.-C. Carls, Paris: Editinter, 2009.

lus' wife Anne-Marie said that the French original almost sounded like a translation from my English text³. Such compliments are a great morale booster, because I always strive for my translations to be as faithful to the original as possible. When working on these four translations, I felt a state of grace, a brain pause, sheer joy, of having achieved a weightlessness balanced at the crossroads between linguistic, cultural, visual, aural, and rhythmic vectors – the translation perfectly poised vis-à-vis the original text. It is for that feeling that I translate poetry.

A.L.: *Can your translations' success be attributed to any special translation steps such as following the pattern of a theoretical process, or rather, to a unique and unusual affinity with particular source language, images, and thoughts?*

Alice-Catherine Carls: In all my translations I seek that special understanding, that special affinity with a text. I find it not in literary analysis nor in a liking of the text; I achieve it by unlearning limiting patterns of thought and emptying my mind of myself. I don't think that I am different from other translators. Some translations seem to pour out of my brain, ready, such as my translations of the exquisitely crafted poems of Anna Frajlich, or those of Cherokee poet Marilou Awiakta⁴. Other translations require painstaking intellectual effort. I too struggle with the amount of re/creation permissible in translation, although I have now seen enough theories come and go to be philosophical about the whole thing. In my younger days, I was admonished by my translation professors that a good translation starts with "feeling the text." It has taken me a lifetime to allow myself to unlearn their prescriptive patterns and to affirm my own. But my mentors were right about one thing: bonding with the text is essential. It is an intensely personal experience, deeply grounded in one's personal makeup, a word-defying kind of experience. When I relate to a text in this way, I inevitably start translating it in my mind. Then hopefully, with the right permissions and contracts, the translation becomes a published piece, one in which I have been using both sides of my brain, sometimes starting with the creative one, sometimes with the logical-analytical one. The art and the craft, the re/creation and the knowledge, not necessarily in that

³ A.-C. Carls, *Le Nobel à Wisława Szymborska*, seven poems by 1997 Nobel Prize winner, Polish poet Wisława Szymborska, with a translator's introduction („Le Journal des Poètes”, no. 1, January 1997, pp. 10–12. Polish-French); Ch. Wright, *Les Appalaches*, transl. A.-C. Carls, Paris, France: Editinter, 2009; A.-C. Carls, *Five poems by Stuart Dybek: 'La tache', 'L'angélus', 'Au croisement', 'Trois nocturnes', 'révélation'* with a translator's presentation of his 2008 McArthur Genius Grant („Le Journal des Poètes”, no. 2, 2008, p. 9); A.-C. Carls, *Transcendence and Exhortation in the Haitian Poetry of Jean Métellus* (June 13, 2009. <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/book-reviews/transcendence-and-exhortation-haitian-poetry-jean-metellus-alice-catherine-carls>).

⁴ A. Frajlich, *Le vent, à nouveau me cherche / Znow szuka mnie wiatr*, transl. A.-C. Carls, Paris: Editinter, 2003 (2nd printing 2012) ; A.-C. Carls, *La poésie de Awiakta. Recours au Poème* (29 June 2014, <https://www.recoursapoeme.fr/la-poesie-dawiakta/>).

order. There is no perfect recipe for how much “re-creation” a translation should have, or how literal it should be: it is a case-by-case decision.

A. L.: *How do you select texts and authors to translate?*

Alice-Catherine Carls: Most of the time I translate into my native language, French, and I translate mostly from Polish and American English. I have translated from German, but no longer do so for publication purposes. I translated from Latin once – my first book of translation – selected poems by Renaissance giant Jan Kochanowski⁵. I was coaxed into it by the late poet, writer, essayist, and editor Claude-Michel Cluny, under whose guidance I eventually published another book, a selection of poems by Aleksander Wat⁶. How I choose which authors to translate results from a complicated alchemy, part serendipitous encounters, part personal initiative, and part *coup de coeur*, i.e. an instant connection with a particular work that comes as much from the heart as from the brain. I now try my hand at translating poetry from French into English, but always for short passages and with a second reading by a seasoned translator whose native language is English.

A. L.: *In your life you have crossed borders between countries, cultures and languages several times, experienced different education systems, and had an academic career where you teach and publish in an acquired language, English. Moreover, you write, research, and work in two separate fields, history, and languages/literature. In what ways have these experiences influenced your practice of translation?*

Alice-Catherine Carls: I am different from most other translators of Polish literature in that my ancestry is deeply rooted in France, and then I married a Yankee and bolted for the New World. Before that, I took leave from my Sorbonne studies to spend a year-and-a-half in Warsaw as a doctoral student in History. Needless to say, I returned to France a translator. That in itself is a long and wonderful story of many friendships and mentorships. So I became a historian translator and a translator historian. History, casting a sweeping net over the whole of human experience, satisfies my curiosity about the texts I translate, leading to frequent prefaces, introductory essays, and full-fledged literary history essays.⁷ As a historian, I have access to sources in several languages and hopefully write better history. Both fields inform each other and have become inseparable, often leading

⁵ J. Kochanowski, *La Vie qu'il faut choisir*, transl. A.-C. Carls, Paris: Editions De la Différence. Collection Orphée, 1992.

⁶ A. Wat. *Les quatre murs de ma souffrance*, Paris: Editions de la Différence. Collection Orphée, 2013 (preface by Jan Zieliński).

⁷ Two journals to which I contribute frequently have now gathered a link about my essays that can be found online. Carls, A.-C. Recent blogs in „World Literature Today. „ https://www.worldliteraturetoday.org/search/results?search_api_views_fulltext=Carls%20blogs.

Carls, A.-C. Recent articles in „Recours au Poème. <https://www.recoursaupoe.me/fr/?s=Carls+Alice-Catherine>

to lifelong associations with and work on behalf of the writer. Two examples of this are my essays and translations of Zofia Romanowicz and of Józef Wittlin. I met Zofia Romanowicz while finishing my doctoral dissertation (which was in the History of Diplomatic Relations) and started translating her work. Over the years, my translations evolved into book reviews, then full-fledged analyses of her work, the latest in the “Revue de Littérature Comparée”⁸. My association with the work of Józef Wittlin started when Professor Anna Frajlich, whose work I had been translating and reviewing for several years, invited me to write a paper about Wittlin’s association with France for her 1996 Józef Wittlin conference at Columbia University. I jumped at the chance to travel to Maisons-Laffitte, where the bulk of Wittlin’s correspondence with Jerzy Giedroyc was preserved. I was also warmly welcomed by Elizabeth Wittlin-Lipton, the writer’s daughter, who was a great help. The paper I presented was published in the conference’s proceedings⁹. Thereafter, I sought a French publisher for Wittlin’s seminal novel, *Sól ziemi*. Noir sur Blanc published my translation¹⁰ in 2000. My new blog for “World Literature Today” about the multiple translations of *Sól ziemi* has just been published.¹¹ I have been given these great opportunities to do lifelong work on two wonderful novelists and a wonderful poet. Such lasting intellectual friendships are rare.

A. L.: *What is your opinion about the practice of multilingual translators of transferring texts not directly from the original, but via a version rendered in a third language?*

Alice-Catherine Carls: Translating through or with the help of a third language can lead to important discoveries. When I started translating *Sól ziemi* into French in 1999, I had before me the excellent German translation of Izydor Berman, published by Albert de Lange in Amsterdam in 1937, and the French edition of 1939 published by Albin Michel in the translation of Raymond Henry, which was destroyed by the Nazis in June 1940. Having three texts written within the same decade was extremely helpful for the technical military terms. It also made it easier for me to delve more fully into the events of the early part of the twentieth century. Most impor-

⁸ A.-C. Carls, *Zofia Romanowicz: Écrire après Ravensbrück and Entre incarcération et évasion: Les géographies de Zofia Romanowicz*. In: *Zofia Romanowicz, la plus française des écrivains polonaise du XX^e siècle*, „Revue de Littérature Comparée” (Paris, France, April-June 2019, No. 370. Pp. 137–150 and 151–167). This is a special issue of the journal dedicated to the first international colloquium of June 2016 on the works of Zofia Romanowicz.

⁹ A.-C. Carls, *Józef Wittlin’s Passage Through France*. In: *Between Lvov, New York, and Ulysses’ Ithaca. Józef Wittlin, Poet, Essayist, Novelist*, ed. by A. Frajlich, Toruń, Poland: Nicolaus Copernicus University Press, 2001 (pp. 157–175).

¹⁰ J. Wittlin, *Le Sel de la terre*, transl. A.-C. Carls, Paris: Noir sur Blanc, 2000.

¹¹ Alice-Catherine Carls, „The Saga of Many Patient Foot Soldiers: Jozef Wittlin’s *Salt of the Earth*.” *World Literature Today*, November 5, 2019. <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/book-reviews/saga-many-patient-foot-soldiers-jozef-wittlins-salt-earth-alice-catherine-carls>

tantly, though, I discovered that Izydor Berman was a “dulcimer” translator, while Raymond Henry’s style was more martial, bearing a sober classical imprint. The Appalachian, four-string dulcimer is tuned to modes and must be retuned to adjust to each new melody. It is a deceptively simple, but harmonically rich musical instrument that my friend, Cherokee poet and writer Marilou Awiakta, uses to qualify my French translations of her work – another great compliment. I also used a third language for translating after I met the Japanese poet and artist Shizue Ogawa. At first, I refrained from translating her poems since I do not know Japanese. After getting acquainted with the excellent American English translations penned by her first translator, Donna Tamaki, however, I tried my hand at a few poems and found the work amazingly easy. Was it not in part because I knew her work well? Or because I felt an affinity with it? In any case, I always submitted my translations to Shizue Ogawa, asking questions to get as close to the original meaning as possible¹². This type of translation is possible only with the utmost respect for the original text and the author’s intention, with the translator reining his/her interpretation as much as possible.

A. L.: *As you mentioned, translation of literary work, especially a masterpiece, is almost always a link in the chain of versions already published and those yet to be produced. How do you perceive the role of the translator in the fluctuating context of the reception of literary works?*

Alice-Catherine Carls: Successive translations participate in the oft-unpredictable reception of a work. I used to think of aging translations as straightjackets, but now I see them as witnesses. For almost twenty years, Elizabeth Wittlin Lipton tried to orchestrate a new English translation of *Sól ziemi*. The first one had been published by Sheridan Press in New York in 1941. Translated by Pauline de Chary, the book is still in print, but it is not considered a memorable translation. A new translation was released in 2018, in time for the centenary of the end of World War I. Translated by Patrick John Corness and published by Pushkin Press in Britain, this new version is lively, faithful, and incredibly sensitive to the cultural nuances that make the novel such a rich tapestry of the Austro-Hungarian monarchy prior to World War I. Interest in the book was revived, and several other translations have appeared or are in progress. In early 2019, I received a request from a Dutch editor for a copy of my French translation, which she praised, in order to assist the Dutch translator. So, good or not so good, translations create a cultural palimpsest and add layers of meaning, language, context, and history to the text. Their very quaintness transcends

¹² S. Ogawa, *A Soul at Play. Voices from Three Continents. Une âme qui joue. Voix de Trois Continents*. A CD of selected poems by Japanese poet Shizue Ogawa read in three languages (Japanese, English, French), accompanied by a booklet presenting the poems in the three languages. English translations by Soraya Umekaya and Professor Anna Clark. French translations by Alice-Catherine Carls. Music selected and interpreted by Professor Elaine Harriss. (Produced in Japan, 2018). Also available through <http://shizue-ogawa-poems.net>.

words and makes them interpreters of the target culture, reflections of the spirit of their respective age, and witnesses to the circular nature of literary fashion. The revival of *The Salt of the Earth* owes much to the untiring, loving care and patience of Elizabeth Wittlin Lipton who has been watching over the literary legacy of her father. The same can be said of the revival of interest in the poetry of Aleksander Wat or the novels of Zofia Romanowicz. In both cases, the poets' children took on this responsibility. The translator is merely a link in such a literary journey.

A. L.: *Do you treat consultations with authors, their representatives or other translators as the essential and standard part of translation practice, or just an optional step taken only when necessary?*

Alice-Catherine Carls: I like to work with the poets themselves when possible. Their commentary on a verse can sometimes unlock a meaning, evoke the right word or sound, or explain the full impact of an image. This process is particularly invaluable when the poems are dense and rich of unspoken allusions, as is the case for Charles Wright and D. Nurkse, to cite but them. Our conversations, mostly by email, are my most cherished moments. They create a complete immersion into an author's work without which the translation would not be as well achieved, and the context and subtext might lack razor-sharp definition. The act of translating, which is quintessentially a lonely endeavor, cannot happen without a web of friendly voices surrounding the text. Collaboration is essential here, and it may take manifold ways. The addition of another pair of eyes to sift through one's own idiosyncrasies ranges from simple technical editing to a full-fledged evaluation of translation strategies or linguistic issues. During my work on the beautiful poems of Joanna Pollakówna¹³, I was greatly helped by her husband Wiktor Dłuski, himself an excellent translator. I co-translate rarely, however, for it takes a harmony of attitudes toward poetry and translation. My recent co-translations with Marie Cayol have been a felicitous experience¹⁴. I have also had very interesting exchanges with World Literature Today's Assistant-Director and Editor-in-Chief, who is an excellent translator of French literature and poetry into English, while himself being a poet whom I translated into French.¹⁵

A. L.: *Which of the translation projects undertaken by the new generations of American translators do you consider the most important for the presence of Polish literature in the United States and among English-speaking readers in general?*

¹³ J. Pollakówna, *Avare clarté*, Paris: Editions Editinter, 2014 (preface by Jan Zieliński).

¹⁴ O. Zepeda, *Aligning Our World / Etre au monde*, transl. A.-C. Carls and M. Cayol, illustrations by P. Cayol, Avignon: Archétype à l'orcalquier, 2018; S. Momaday, *Appearances / Apparences*, transl. A.-C. Carls and M. Cayol, illustrations by P. Cayol, Avignon: Archétype à l'orcalquier, 2017.

¹⁵ Carls, A.-C. Translations of 18 poems by Daniel Simon, with introduction, in *Le Journal des Poètes*, No. 2, 2019, 31–49.

Alice-Catherine Carls: The world of American translators offers many fascinating developments. Next to the postwar champions of Polish poetry such as Robert Maguire and Magnus Kryński, who co-translated three major collections of Różewicz, Szymborska and Swirszczynska, the next generation saw John and Bogdana Carpenter singlehandedly introduce Zbigniew Herbert to American readers, and Clare Cavanagh become famous for her translations of Wisława Szymborska and Adam Zagajewski. Regina Grol favors female authors and has translated Urszula Kozioł and Anna Frajlich. And she published a first anthology¹⁶ of Polish women poets in 1996. Another type of translation has been furnished by acclaimed poets who, like Robert Haas, dedicate themselves to translating Polish poets, in this case Czesław Miłosz. Daniel Bourne attached himself to the Solidarność generation of Bronisław Maj and Tomasz Jastrun. Karen Kovacik devoted her first two major translations to women Polish poets before the just-released *Aperture* by Jacek Dehnel¹⁷. American-educated, Kovacik represents a generation of second or third generation Polish Americans who discovered Polish language and literature in adulthood after receiving degrees in English or, in the case of Karen Kovacik, English and Spanish. Indiana University linguist and Professor of Literature Bill Johnston, the prolific British-born translator of Tomasz Różycki, Wiesław Myśliwski, Andrzej Stasiuk, Jerzy Pilch, Magdalena Tulli, and Julia Fiedorczuk, is another example of this new generation of translators. His rendition of Adam Mickiewicz's *Pan Tadeusz* came out in 2018 to great acclaim. This translation seems to fit his definition of the translator's task: "the [metaphor] I feel best captures my own aims in translating is that of performance. I find that I'm looking for the "voice" of the author or narrator much as an actor searches for a character within him- or herself..."¹⁸. This being said, I apologize to all the translators whose names I am not mentioning in this article. There are many excellent British and American translators of Polish literature and the numbers of books translated into English is increasing every year. One only needs to consult the webpage of "Culture.pl" to learn about several of them.¹⁹

A. L.: *Is the situation of translators of Polish literature in America – as far as professional training, language education and book market rules are concerned – significantly different from the one in European countries?*

¹⁶ R. Grol (ed. & transl.), *Ambers Aglow: An Anthology of Polish Women's Poetry, 1981–1995*, Austin, Texas: Host Publications, 1996.

¹⁷ A. Kuciak, *Distant Lands: An Anthology of Poets Who Don't Exist*, transl. K. Kovacik, Buffalo: White Pine Press, 2013; K. Kovacik (ed. & transl.), *Scattering the Dark: An Anthology of Polish Women Poets*, Buffalo: White Pine Press, 2016; J. Dehnel, *Aperture*, Massachusetts: Zephyr Press, 2018.

¹⁸ E. Fishman, *Poetry Review: "Pan Tadeusz: The Last Foray in Lithuania" – A Playful Polish Epic*, "The Arts Fuse" October 17, 2018 (<https://artsfuse.org/174494/poetry-review-pan-tadeusz-the-last-foray-in-lithuania-a-playful-polish-epic>; accessed: August 15, 2019).

¹⁹ Culture.pl publishes a yearly report on the newest translations of Polish literature in English. <https://culture.pl/en/article/polish-books-english-translation-2019>

Alice-Catherine Carls: There are similarities and differences between translators in the United States and Europe. Translators often initiate proposals for the publication of works that they like or whose authors they have befriended, thus becoming a sort of informal agent. Margot Carlier, for example, formed a special relationship with Hanna Krall and her translation²⁰ of *Sublokator* appeared in 1998. Starting her translating career in adulthood, the Polish-born Carlier has translated Tadeusz Konwicki, her mentor, Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk, and Wiesław Myśliwski into French. Isabelle Macor who learned Polish in adult life, has become a leading translator of Polish literature into French. Specializing in poetry, she has translated Ewa Lipska, Krzysztof Siwczyk, Karol Modzelewski, Anna Poświatowska, Tadeusz Różewicz, Justyna Bargielska, Ursula Kozioł, and Ryszard Krynicki. The Editions LansKine recently created a new collection called *le domaine polonais* especially for her. In a recent interview, Macor revealed that she inspired a new Polish collection to a French press (which she did not name). As far as training is concerned, ironically, the training of translators lacks definition both in Europe and in North America. It remains eclectic, with translators still coming from all walks of life. Training in linguistics may be a bit more prevalent as the professionalization of translation is increasing. Héléne Włodarczyk, for example, a Russian specialist who learned Polish in adult life, has trained an entire generation of French translators of Polish literature through her numerous studies on semantics and linguistics and her teaching at the Ecole des Hautes Etudes Orientales in Paris. But translators' broad training, backgrounds, and experiences, perhaps are just as important, for they save translators from having too technical an approach. "The professional trajectory of a literary translator is rarely conventional," stated ATLAS, the French Association for the Promotion of Literary Translation, adding "The most varied roads lead to this profession which is poised between linguistic craftsmanship and literary creation"²¹. Generally, translators are academics teaching literature or languages. The younger generations seem to have a broader training on issues that perhaps are more timidly considered in Europe. Also different is the professional support offered through translators' workshops and professional translators' associations. The United States is pioneering the inclusion of performance, theater, and lyrics, to name but these, among the traditional literary genres. This liberating yet bewildering breaking of boundaries is caused and compounded by the frenetic pace of the communication revolution and the current deconstructionist approaches to

²⁰ H. Krall, *La Sous-locataire*, transl. M. Carlier, Paris: Editions de l'Aube, 1998. In the early 1990s, Kazimierz Romanowicz of the Editions Libellain Paris took a 6-months translation option on my behalf with the Polish publisher. I had not met Hanna Krall, however, and those were the years when my career was taking a backseat to raising three children. The option lapsed for want of a reply from the author or her publisher.

²¹ *La fabrique des traducteurs / littérature du 22 juillet 2014 au 23 octobre 2014*. <http://www/institutpolonais.fr/objets/scene/2014-la-fabrique-des-traducteurs>

text and discourse. The 2019 conference of the American Literary Translators Association (ALTA), for example, is devoted to attending to “the visual, aural, oral, gestural, kinetic, and performative aspects of language and literature that shape translation practice”²². In France, by contrast, the famed Collège International des Traducteurs Littéraires located in Arles has organized since 2010 a “Translators’ Factory” that pairs seasoned translators with French and foreign translators at the beginning of their career, for a series of mentoring workshops that last between two and three weeks. Thus narrowly defined, each workshop focuses on only one foreign language. Polish was the language chosen in 2015.

A. L.: *Which recent changes in our modern – or should I say post-modern – culture do you consider the most challenging for translators?*

Alice-Catherine Carls: Poets who nowadays use multimedia support are changing “poetry evenings” into “performances”. Jacek Dehnel paints, translates, writes poetry and prose, co-writes crime fiction. Marzanna Kielar is closer to music. Words are no longer just containers for meaning. They live in a pluralistic environment that extends from sound to sign language. Thus one should talk about translating an author’s multiple languages, each with its own rationale and rules. What a challenge for the translator who still needs the knowledge and wisdom imparted by traditional training. Bill Johnston addresses these issues by developing new courses on writing and photography, comparing book and movie versions of the same works, and offering a class on linguistics and literature. According to the 2019 ALTA conference, the translator is a performer and a camera, responsible for making heard groups, authors, and cultures that are silenced or do not have the power to be heard on their own. This is where contextual knowledge becomes important, from specific cultural details to reviving forgotten voices. More than anything else, this makes the translator aware that his/her “voice” is but one of many that traverse a text. As Alberto Manguel reminds us, the translator is only a passer among many, a link in the great communication chain in which reading is already interpreting an experience confined to a page into a new experience²³.

A. L.: *Based on your own extensive experience with translation – what advice would you give to new graduates of language, linguistics, or literary studies, and to young translators who are beginning their practice as translators of literature?*

Alice-Catherine Carls: My advice to young translators is to follow their instinct, persevere, adapt, and fully experience the joy of translating. To experience translating as a quintessential labor of love.

²² ALTA42: *Sight and Sound*. Program of the 42nd conference (<https://www.literary-translators.org/conference/alta42-sight-and-sound>; accessed: August 14, 2019).

²³ A. Manguel, *The Library at Night*, New Haven, CT, and London, UK: Yale University Press, 2006, pp. 90–91.

Looking back at my own life experience, I must admit that it has been most unconventional. I have not followed a traditional *cursus honorum*. I prefer small presses to big contracts. I have attended remarkably few translation workshops, learning more from my one-on-one work with the poets whom I translate. Each translation, published or not, is a lifelong friend that gathers a community of like-minded new friends through the years and, sometimes unexpectedly, creates an illuminating synapse. These are not unique experiences. Nor, I am sure, have I had other translation experiences that might have made me into a different translator.

Translating has heightened my sense of the changeability of languages and communication modes, including my native language, which feels oddly alien as I have now spent over half my life in the United States. My daily interactions with at least three languages other than French make me a permanent translator. I live in translation but on the margins of the translating world, on the lookout to rescue great authors from literary purgatory and to see the world anew through young poets' eyes. I favor translating poetry because of the terseness of its language and the added challenge of translating what is unsaid and invisible, yet present in the poem. Translating also encourages me to continue learning; this keeps me alert and away from routine. I wish for my fellow translators to experience the same abundance of joy and excitement. And to keep Polish literature and poetry in translation alive and thriving.

Selected Bibliography of Alice-Catherine's Works:

- Carls, A.-C. Recent blogs in „ World Literature Today. „https://www.worldliteraturetoday.org/search/results?search_api_views_fulltext=Carls%20blogs
- Carls, A.-C. Recent articles in „ Recours au Poème. <https://www.recoursaupoeme.fr/?s=Carls+Alice-Catherine>
- Carls, A.-C. *Zofia Romanowicz: Écrire après Ravensbrück*. In: *Zofia Romanowicz, la plus française des écrivains polonaise du Xxe siècle*, „Revue de Littérature Comparée”, Paris, France, April-June 2019, No. 370. pp. 137–150.
- Carls, A.-C. *Entre incarcération et évasion: Les géographies de Zofia Romanowicz*. In: *Zofia Romanowicz, la plus française des écrivains polonais du XXe siècle*, „Revue de Littérature Comparée” Paris, France, April-June 2019, No. 370. pp. 151–167.
- Carls, A.-C. *Five poems by Stuart Dybek: 'La tache', 'L'angélus', 'Au croisement', 'Trois nocturnes', 'révélation'*, „Le Journal des Poètes”, no. 2, 2008, p. 9.
- Carls, A.-C. *Józef Wittlin's Passage Through France*. In: *Between Lvov, New York, and Ulysses' Ithaca. Józef Wittlin, Poet, Essayist, Novelist*, ed. by A. Frajlich, Toruń, Poland: Nicolaus Copernicus University Press, 2001, pp. 157–175.
- Carls, A.-C. *La poésie de Awiakta. Recours au Poème* (29 June 2014, internet source : <https://www.recoursaupoeme.fr/la-poesie-dawiakta/>).
- Carls, A.-C. *Le Nobel à Wisława Szymborska*, „Le Journal des Poètes”, no. 1, January 1997, pp. 10–12.
- Carls, A.-C. *Transcendence and Exhortation in the Haitian Poetry of Jean Métellus* (June 13, 2009, internet source : <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/book-reviews/transcendence-and-exhortation-haitian-poetry-jean-metellus-alice-catherine-carls>)

- Frajlich, A. *Le vent, à nouveau me cherche / Znów szuka mnie wiatr*, transl. A.-C. Carls, Paris: Editinter, 2003.
- Kochanowski, J. *La Vie qu'il faut choisir*, transl. A.-C. Carls, Paris: Editions De la Différence. Collection Orphée, 1992.
- Momaday, S. *Appearances / Apparences*, transl. A.-C. Carls and M. Cayol, illustrations by P. Cayol, Avignon: Archétype à l'orcalquier, 2017.
- Ogawa, S. *A Soul at Play. Voices from Three Continents. Une âme qui joue. Voix de Trois Continents*, transl. A.-C. Carls (et al.), audio recorded in 2018 (internet source: <http://shizue-ogawa-poems.net>).
- Pollakówna, J. *Avare clarté*, Paris: Editions Editinter, 2014.
- Wat, A. *Les quatre murs de ma souffrance*, Paris: Editions de la Différence. Collection Orphée, 2013.
- Wittlin, J. *Le Sel de la terre*, transl. A.-C. Carls, Paris: Noir sur Blanc, 2000.
- Wright, Ch. *Les Appalaches / Appalachia*, transl. A.-C. Carls, Paris: Editinter, 2009.
- Zepeda, O. *Aligning Our World / Etre au monde*, transl. A.-C. Carls and M. Cayol, illustrations by P. Cayol, Avignon: Archétype à l'orcalquier, 2018.

Internet websites:

Institut Polonais: <http://www.institutpolonais.fr/objets/scene/2014-la-fabrique-des-traducteurs>.

ALTA42 <https://literarytranslators.org/conference/conference-archive/alta42-sight-and-sound>

Culture.pl : <https://culture.pl/en/article/polish-books-english-translation-2019>

Toutes proportions gardées

Roman Sabo-Walsh

Vancouver, Canada

ORCID: 0000-0003-4593-7633

Toutes Proportions Gardées

Abstract: The author poses a question about what actually is lost in inadequate translations. An elegiac poem by Seamus Heaney, dedicated to the memory of Zbigniew Herbert, is used as an example. The author demonstrates to what degree deficient translation may lead to incorrect comprehension of the poet's undertaking, and may contribute to wanting interpretations of the poem.

Key words: Seamus Heaney, Zbigniew Herbert, translation

Słowa kluczowe: Seamus Heaney, Zbigniew Herbert, przekład

To the Shade of Zbigniew Herbert

You were one of those from the back of the north wind
Whom Apollo favoured and would keep going back to
In the winter season. And among your people you
Remained his herald whenever he'd departed
And the land was silent and summer's promises thwarted.
You learnt the lyre from him and kept it tuned.

Seamus Heaney w: *New Selected Poems 1988–2013*, Faber&Faber 2014, s. 142.

Hiperborejczyk

[...] Byłeś jednym z mieszkańców krainy północniejszej nawet niż wiatr,
Ale najbliższej sercu Apollina: to do niej powracał
Każdej zimy. Dla wszystkich, którzy w krainie mieszkali,
Byłeś jego heroldem, kiedy znowu unosił go szum
Wichru i milkła kraina, i nadzieje lata pierzchały.
To on uczył cię gry na lirze, starannego strojenia jej strun.

Stanisław Barańczak w: *Przejrzysta pogoda*, Kraków 2009, s. 209.

Cieniowi Zbigniewa Herberta

Byłeś jednym z tych zza północnego wiatru,
których Apollo wybrał i do których wracał

zimową porą. A wśród swoich ty
byłeś jego heroldem, gdy tylko się oddalał,
gdy milczał kraj i w niwecz obracane były obietnice lata.
U niego nauczyłeś się gry na lirze, zawsze nastrojonej.

Roman Sabo

Pozwól, czytelniku, że się przedstawię. Nazywam się Romek Sabo, jestem odludkiem, żyję jak u Pana Boga za piecem w dalekiej Kanadzie i – naprawdę – nikomu niczego nie zazdroszczę. Na sprawy życia staram się patrzeć od strony nieuniknionej śmierci, toteż wszystkie miny czy fochy zdają mi się stratą drogocennego, raz tylko oddanego nam do zagospodarowania czasu. O Stanisławie Barańczaku lata temu napisałem entuzjastyczną recenzję po intelektualnym i emocjonalnym zachwycie *Widokówką z tego świata*. *Podróż zimową* znalazłbym na pamięć, gdybym miał lepszą pamięć. Za namową Bogdana Czaykowskiego napisałem też po angielsku wyważoną sylwetkę Barańczaka do opracowanego przez Bogdana słownika literatur słowiańskich. Uważam Barańczaka za bardzo ciekawego i na pewno jednego z najlepszych polskich współczesnych poetów, za znakomitego rzemieślnika, inteligentnego człowieka i tytana pracy. Ba! Barańczak jest autorem dzieła translatorskiego, na dodatek z przypisami; ja mam na koncie zaledwie kilka głos. Gdzież mnie do jego warsztatu, jego umiejętności, jego zacięcia translatorskiego. Zatem już choćby z tej przyczyny nie mam powodu, żeby czepląc się jego dorobku. Mam natomiast prawo zwrócić uwagę na te próby translatorskie, które nie oddają sprawiedliwości oryginałowi. W końcu jeżeli się komuś od czasu do czasu śni autor tłumaczonych wierszy i, patrząc w oczy z wyrzutem, mówi:

To po to ja się trudzę
sięgam do samych korzeni słowa
tworzę świat z molekuł znaczeń i energii

żeby mi się w moim świecie
ze znaczeń ułożonym
szarogęsił jakiś obcy w innej mowie szkolony człowiek

to takie sny do czegoś zobowiązują.

Nawet gdy chodzi o przysłowiową burzę w szklance wody.

Zacznijmy od tego, że Heaney sam zdał sobie sprawę, jaki kłopot sprawia mu złożenie hołdu Herbertowi. Oryginalną wersję wiersza o Hiperborejczyku zmienił, przedrukowując znacznie skrócony wiersz w *Elektrycznym świetle* z 2001 roku (*Electric Light*, Faber and Faber, 2001). Heaney jest autorem wielu wierszy elegijnych, a te, żeby pozostać w kręgu poetów zza północnego wiatru, oddające cześć Brodskiemu czy Miłoszowi, są znacznie ciekawsze, emocjonalnie i technicznie, od prostego, przynajmniej na pierwszy rzut oka, nagrobku Herberta. Co ciekawe, z *Hiperborejczyka* (jak utrzymuje Stanisław Barańczak, *Cieniowi Zbigniewa Herberta*, jak tytułuje autor) usunął to wszystko, co pozwoliłoby czytelnikowi natychmiast zorientować się w kon-

tekście wiersza, znacznie wiersz w ten sposób upraszczając, a jednocześnie nadając mu jakby mało personalny ton. Ponieważ w poezji nic nie dzieje się bez przyczyny, pytamy: dlaczego? Otóż chyba dlatego, żeby samą formą zasugerować znaczenie Herberta dla Heaneya i rodaków. Prostą, pozornie oczywistą, gdyż rozgrywającą się, co częste u Heaneya, na wielu poziomach, czy, jak mówią specjaliści, w wielu diachroniach i synchroniach jednocześnie.

A teraz do odstępstw. Barańczak sugeruje istnienie, *notabene* bardzo ładnie nazwanej, krainy północniejszej niż wiatr. Dla wszystkich mieszkańców tej najbliższej sercu Apollina krainy Herbert był heroldem boga słońca i opiekuna sztuk pięknych. Bardzo byłoby ładnie ze strony Heaneya, gdyby rzeczywiście wyraził był taką opinię o naszym znakomitym poecie, w którego słowa, jak uważa Barańczak, wsłuchują się *wszyscy* mieszkańcy krainy północniejszej niż wiatr. *Alas*, Heaney nic takiego nie mówi. Ba! Heaney nigdy nic takiego by nie powiedział, gdyż byłoby to sprzeczne z prawdą i niezgodne z poetyckim honorem. Zbigniew Herbert urodził się we Lwowie, zmarł w Warszawie i oba te miasta leżą na południe od o wiele bardziej północnego Petersburga, miasta Mandelsztama i Achmatowej, którymi Heaney zachwycił się, mieszkając w Glenmore, mieście tak bliskiego mu Brodskiego, z którym przyjaźnił się szczerze. O północnym Wilnie Miłosza wtrąć tylko z nadmiernej gorliwości¹.

Heaney pisze, zgodnie zresztą z prawdą, byłeś *jednym z tych* zza północnego wiatru, których Apollo wybrał, a nam przed oczami otwiera się Hiperboreja, w której, zgodnie z historyczną prawdą, jest miejsce dla kilku co najmniej wybrańców opiekuna sztuk pięknych. Żadnego przesadnego schlebienia podmiotowi żalobnego wiersza, który oddając cześć, unika pułapek panegiryku. Mimo iż niebezpiecznie się do niego przez chwilę zbliża w kolejnym wersie, gdy przypisuje Herbertowi rolę herolda boga słońca. Na szczęście nie pisze, jak chce Barańczak, że był heroldem „dla wszystkich, którzy w krainie mieszkali”, a zaledwie, że był nim wśród swoich, co pozostawia szeroki margines swobody, miejsce dla tych wszystkich, którzy czytali także innych poetów: Miłosza, Szymborską, Krynickiego, Barańczaka, Szubera, u nich znajdując w tych trudnych czasach czy to myśl przewodnią, czy odrobinę pocieszenia.

Sama konstrukcja epitafium jest bardzo prosta, oparta na przeciwstawieniu słońca i zimy, rozkwitu i uwiadu. A co do wakacji Apolla w północnej,

¹ Czy od tłumacza cokolwiek zależy? Najczęściej nie, czasem jednak tak. Tak jak w przypadku interpretacji wierszy opierających się na tłumaczeniach. Pisząc o elegijnych wypowiedziach Heaneya poświęconych Miłoszowi, Irena Grudzińska-Gross zwraca uwagę na zmitologizowanie sylwetki autora *Traktatu poetyckiego*, po czym przypomina stosunek Heaneya do Herberta, którego irlandzki poeta również „lokuje w mitologii”. Grudzińska-Gross pisze: „w wierszu poświęconym pamięci Zbigniewa Herberta, »najbliższego sercu Apollina« [...] To on uczył cię gry na lirze, starannego strojenia strun” (tłum. StB). Jeżeli interpretacja poezji opiera się na starannym cieniowaniu znaczeń, to na ślad rysika subtelnie sunącego po papierze pada tutaj ciężki cień dosłowności. Zob. I. Grudzińska-Gross, *Miłosz i Brodski. Pole magnetyczne*, Kraków 2007, s. 253.

zimowej krainie..., hm, coś za bardzo kojarzą się z zimowymi feriami na nartach, no ale skoro poeta się upiera, niech już będzie, w końcu to jego wiersz. I właściwie nie byłoby się nad czym rozpisywać, gdyby nie pewne echo, które mnie intryguje, a które słyszę w piątym wersecie: *and the land was silent and summer's promises thwarted*, co Barańczak oddał tak: „i milkła kraina, i nadzieje lata pierzchały”.

(W nawiasie zasugerujemy możliwość interpretacji tych dwóch wersów, podsuwaną przez biografie i politykę: lato Solidarności i wronią zimę; lato możliwości, pragnień, potencji i zimę, która wronim pazurem położyła latu kres, zniweczyła ludzką nadzieję i przedłużyła agonię systemu o osiem lat. Herbert wrócił do Polski w 1981 i żył pod wronią dyktaturą do 1986 roku. Nawet gdyby był autorem jednego tylko *Raportu z obłężonego miasta*, zasłużyłby sobie na dozgonną chwałę wśród Polaków i na uznanie wśród wszystkich ludzi, którym droga jest wolność. Heaney musiał myśleć o Herbertcie, pisząc gdzieś w okolicach połowy lat osiemdziesiątych *Z republiki sumienia*, tak samo jak ktokolwiek piszący cokolwiek o pragnieniu powrotu do rodzinnego domu nie opędzi się od myśli o Odyseuszu, Telemachu i Penelopie. Heaney nawiązywałby w tej interpretacji do roli Herberta jako (*toutes proportions gardées*) barda Solidarności).

A teraz wróćmy na twardą glebę tekstu. Jeżeli rzeczywiście Heaney skrócił wiersz, żeby przez lakoniczną, w diachronii zakotwiczoną formę oddać cześć Herbertowi, wskazując na te cechy jego twórczości, którymi się najbardziej przejął, to właśnie w tej pozornej prostocie, za którą stoi i tradycja, i wcześniejsze dokonania mistrzów, i przywiązanie do kunsztownej poetyckiej roboty, i zawołowana ironia – ironia romantyczna, czyli wwikłanie formy w sensy treści – kryje się przesłanie tego wspomnienia. A wygranie echa, o którym wspomniałem, w przekładzie staje się sprawą zasadniczą.

Jedna z najwspanialszych elegii współczesnej poezji to hołd, ale jakże mało kolanopokłonny hołd, złożony przez Audena Yeatsowi:

He disappeared in the dead of winter:
The brooks were frozen, the airports almost deserted,
And snow disfigured the public statues;
The mercury sank in the mouth of the dying day.
What instruments we have agree
The day of his death was a dark cold day.

(Wystan Hugh Auden, *In Memory of W. B. Yeats*, w: *Collected Shorter Poems 1927–1957*, Faber&Faber 1966, s. 141–143).

Elegii znakomicie na polski przetłumaczonej przez Barańczaka:

Znikł w martwym punkcie środka zimy:
Strumyki skuwał lód, wyludniły się prawie lotniska,
śnieg psuł proporcje ulicznych pomników;
rtęć opadała w ustach dnia, który umierał.

O tak, każde z urzędzeń, służących nam do pomiarów,
stwierdza: dzień jego zgonu był mrocznym i mroźnym dniem.

Stanisław Barańczak, *Pamięci W. B. Yeatsa*, w: *Od Chaucera do Larkina. 460 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, Kraków 1993, s. 487–489.

Auden, który jak wiemy od uczonych w piśmie, w swoim hołdzie posłużył się formą wiersza wykutą ze słów przez Yeatsa, pisze:

He disappeared in the dead of winter:
The brooks were frozen, the airports almost deserted

Heaney nawiązuje do tego dystychu tak:

Remained his herald whenever he'd departed
And the land was silent and summer's promises thwarted.

Tak piszą wielcy poeci. Heaney nie mógł głośniej wyrazić swojego podziwu dla Herberta, niż posługując się subtelnym echem, nawiązaniem do najlepiej znanej mu tradycji poezji angielskiej i irlandzkiej. Poeta, jeden z poetów krainy bardziej północnej niż wiatr (to naprawdę bardzo ładne zdanie, pasujące jednak do innego wiersza), zostaje przyjęty do panteonu, gdzie na równych prawach zasiada obok wielkich poetów języka rosyjskiego i angielskiego. Panteonu, gdzie mogło dojść i do takiej wymiany uprzejmości:

Pan pozwoli, że się przedstawię. Zbigniew Herbert, poeta. Naprawdę? Bardzo mi miło, nazywam się George Herbert i też jestem poetą.

Bibliografia

- Auden W. H., *In Memory of W. B. Yeats*, w: *Collected Shorter Poems 1927–1957*, Faber&Faber 1966.
Barańczak S., *Pamięci W.B. Yeatsa*, w: *Od Chaucera do Larkina. 460 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, Kraków 1993.
Barańczak S., *Przejrzysta pogoda*, Kraków 2009.
Grudzińska-Gross I., *Miłosz i Brodski. Pole magnetyczne*, Kraków 2007.
Heaney S. w: *New Selected Poems 1988–2013*, Faber&Faber 2014.

doi: 10.15584/tik.2020.17

Data nadesłania artykułu: 30.09.2019

Data recenzji: 2.12.2019, 27.01.2020

„Gramatyka piękna”. O krytyce Jana Bielatowicza

Marian Kisiel

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0002-6752-2407

‘Grammar of Beauty’. On Jan Bielatowicz’s Literary Criticism

Abstract: This text analyses the critical position of Jan Bielatowicz, a catholic writer and essayist who since World War II has been connected to the Polish migrant writers in London associated with “Veritas.” More precisely, this text focuses on the aesthetic aspect of his essays and reviews whose perspective relies on such categories as talent, beauty, good, and being linked to life.

Key words: Bielatowicz, migration, literary criticism, beauty, talent, good

Słowa kluczowe: Bielatowicz, emigracja, krytyka literacka, piękno, talent, dobro

Andrzejowi Zawadzie

I

We wstępie do *Literatury na emigracji* Jana Bielatowicza jego żona Irena, dzieląc się radością z faktu, że dzięki inicjatywie Polskiej Fundacji Kulturalnej w Londynie można było „wydać tom esejów zmarłego pisarza”, „pisarza z powołania”, którego „całe [...] życie [było – M.K.] wypełnione nieustanną pracą dla Polski”, napisała: „nie zasłużył na zapomnienie”¹. I dodała:

W normalnych czasach, w tych szczęśliwych narodach, co to „nie mają historii” zapewne zebrano by jego rozproszone po czasopismach artykuły, które wypełniłyby kilka grubych tomów. Ale my Polacy nie jesteśmy szczęśliwym narodem, nie żyjemy w normalnych czasach,

¹ I. Bielatowiczowa, *Wstęp*, w: J. Bielatowicz, *Literatura na emigracji*, Londyn 1970, s. 6 (dalej – skrót LE, cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony tej edycji). Zdanie to stało się tytułem wspomnienia Floriana Śmiei. Zob. F. Śmieja, *Nie zasłużył na zapomnienie. Jan Bielatowicz (1913–1965)*, w: tegoż, *Zbliżenia i kontakty*, Katowice 2003, s. 127–129.

wreszcie jesteśmy emigracją, tym osobliwym, skomplikowanym uformowaniem społecznym, które czeka na analizę socjologów. Na emigracji są jeszcze ludzie, którzy piszą, mniej jest tych, którzy czytają.

LE, 5.

W tych słowach zawartych zostało kilka ważnych przekonań. Pierwsze dotyczyło sytuacji wydawniczej na emigracji (krytyk emigracyjny pozostaje poza czasopiśmem osobą nieznaną); drugie, że emigracja rządzi się swoimi grupowymi zasadami, które opisać można tylko na płaszczyźnie socjologicznej; trzecie, że emigracja właściwie już nie czyta, dlatego instytucja krytyka jest dla niej ważną instancją pośredniczącą. Te trzy uwagi świetnie określają rolę literatury w diasporze i reguły krytyki literackiej², a także pośrednio wskazują na miejsce, jakie na emigracji odgrywał lub chciał odgrywać Jan Bielatowicz. Dodajmy więc tutaj i czwarte przekonanie: krytyk jako osoba/instytucja ważna dla „historii” (a także dla pedagogii) społecznej „narodu nieszczęśliwego” nie powinien / nie może być zapomniany.

Bielatowicz urodził się 13 listopada 1913 roku w Nisku. Wykształcenie zdobył w końcu lat trzydziestych, po studiach polonistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim podjął pracę nauczycielską, a po wybuchu wojny przeszedł szlak żołnierski, charakterystyczny dla jego generacji: kampania wrześniowa, opuszczenie kraju, internowanie na Węgrzech, Bliski Wschód, kampania libijska, Tobruk, Środkowy Wschód, kampania włoska, Monte Cassino, przyjazd do Anglii³. Nie wrócił do Polski, wybrał emigrację, która miała stać się na resztę życia jego ojczyzną mentalną⁴. Zmarł 21 listopada 1965 roku w Londynie jako – mówiąc jego słowami – „emigrant paczkowy”. Pisał: „Niechże historia zatytułuje rozdział o naszych dziejach: »Emigracja Paczkowa«. Wysoki to zaszczyt i niezła legitymacja” (LE, 15).

² Szeroko o tym piszą – z punktu widzenia socjologicznego M. Pytasz, *Wygnanie – emigracja – diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika*, Katowice 1998; z punktu widzenia kultury literackiej diaspory R. Moczkołan, „*Omawiacze, laurkodawcy*”, *publicyści i krytycy. Krytyka literacka na łamach „Wiadomości” w latach 1946–1956*, Toruń 2013.

³ Zob. J. Cz. [J. Czachowska]: *Bielatowicz Jan*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szalagan, t. 1, Warszawa 1994, s. 149–151.

⁴ Maria Danilewicz Zielińska wspominała: „W latach londyńskich gros czasu Bielatowicza absorbowały prace pożyteczne, ale wtórne: redagowanie »Biblioteki Polskiej« Veritasu i rozsiadanie po czasopiśmach albo tylko powierzone fałom radiowym felietony. [...] świadectwem jego znajomości spraw pisarskich Emigracji jest pomoc, z jaką przychodził Terleckiemu w okresie powstawania dwutomowej *Literatury polskiej na Obczyźnie, 1940–1960*: »był moją drugą parą oczu, drugim mózgiem, drugą pamięcią, drugim rozeznanie krytycznym. Jego wkład do książki jest niewymierny« – pisał Terlecki. W ocenie tej wybija się w moim wyczuciu owo »rozeznanie krytyczne«. Bielatowicz posiadał je w wysokim stopniu. Sprawdziłam to na żywo w interesującym mnie odcinku prac nad bibliografią emigracyjną. Gdy ręce opadały na skutek trudności, przychodził i powtarzał: »Nic to. Róbcie swoje. Warto«. Odszedł, przeżywszy zaledwie 52 lata [...], późna ofiara wojny, z głową pełną planów, których nie zdołał zrealizować”. Zob. teŹże, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 268.

Stefania Kossowska tak go wspominała:

Bielatowicz był z rasy Kmiciców, Skrzetuskich, miał w sobie coś ze wszystkich bohaterów sienkiewiczowskich, zadzierzystość pana Michała, zapalną głowę, samowolę i fantazję Kmicica, gorącą wiarę i czyste serce Podbiپیty, nawet z Zagłobą by się dobrze porozumiał, gdyby razem zasiedli w przedniej kompanii przy kielichach i rubasznych faceciach.

To dziedzictwo szlacheckiego temperamentu, emocjonalny багаż przeszłości, nie przeszkodziło mu być intelektualistą i pisarzem. Nie była to jedyna w nim sprzeczność. Miał talent pisarski i wiedzę solidną, niemal profesorską sięgającą poza polonistyczną specjalność w szeroką, humanistyczną kulturę, tak charakterystyczną dla małopolskiej szkoły. Łączył humor i powagę, zdolność do widzenia szczegółów i umiejętność oceniania całości, bezpośredniość odczucia i fenomenalną pamięć, ziemską zmysłowość ze smakiem spraw wiecznych⁵.

Podobnie Florian Śmieja:

Był sarmatą co się zowie i miał swoje predylekcje i antypatie. Przywiązany do tradycji i historii polskiej, stał się Rejtanem ich wartości, podejrzliwie węsząc raz po raz wpływy moderny. Na tle bładej krytyki emigracyjnej był postacią barwną, kontrowersyjną i czupurną. Potrafił odsądzić od czci i wiary, i tym samym, szerokim gestem rozdawać laurki⁶.

A tak Maria Danilewicz Zielińska:

Poznałam Jana Bielatowicza w Londynie, gdy trząsł Veritasem i kontynuował gromadzenie dokumentacji do dziejów Brygady Karpackiej. Rumiany i rudawy grubas, źle czujący się w ubraniu cywilnym, na skutek trawiących go przez długie lata chorób małał, kurczył się, zanikał, aż zmarł po najdłuższej „długich i ciężkich cierpieniach”, nie zdążywszy wypowiedzieć się w pełni. To, co pozostawił, ma jednak trwałą wartość, a nazwisko jego pojawiać się będzie zawsze w kronikach życia literackiego Emigracji⁷.

Poeta, prozaik, krytyk literacki i felietonista, organizator życia literackiego polskiego Londynu... Jaki – w sposób nieuchronnie zacierający się – wizerunek Bielatowicza powinniśmy przekazać przyszłości? Każda z wymienionych tutaj ról to osobny rozdział jego życia. W stosunku do swoich utworów oryginalnych był, podobno, zapobiegliwy, krytykę jednak traktował bardziej surowo niż prozę. Być może brało się to stąd, że londyńska krytyka emigracyjna miała różne oblicza. Czasami przybierała formę eseju, czasami wspomnienia, najczęściej jednak listu, dopisku, sprostowania. Jak w takim środowisku rozmaitych głosów, które nie tyle chciały diagnozować istniejący stan rzeczy, ile dopisywać do niego wielość głos, miał ratować swoje koncepcje, idee i pomysły ktoś, kto rozumiał, że rozdźwięk między słowem i znaczeniem jest także rozdźwiękiem między postawami retoryczną i etyczną? W polemice z artykułem Juliusza Mieroszewskiego *Panowie recenzenci i wydawcy* Bielatowicz mocno zaakcentował:

W pojęciu krytyki leży pełnia swobody, wolność od powiązań i związań. Krytyka to jest umiejętność i osobisty charakter. Dla pisarza krytyk powinien być głosem sumienia. Krytyk sprzedajny to *contradictio in adiecto*. Coś jak sędzia w roli adwokata.

LE, 23.

⁵ S. Kossowska, *Larum*, w: tejże, *Galeria przodków*, Warszawa 1991, s. 16.

⁶ F. Śmieja, *Nie zasłużył na zapomnienie...*, s. 127.

⁷ Tamże, s. 266–267.

Publikacja *Literatury na emigracji* nie zmieniła, choć powinna, wizerunku krytyka ani na emigracji, ani w kraju. Ta antologia felietonów i szkiców – zbyt szumnie nazwanych we wstępie „esejami” – była wyborem cudzym. Nieopatrzony sygnaturą autorstwa wybór przyniósł jednakże ciekawe (w różnych wymiarach) prace londyńskiego pisarza i krytyka. Są one w tej książce podzielone na cztery części. Zachowując genologiczne *signum* żony, przypomnijmy, że najpierw mamy „eseje” poświęcone sprawom ogólnym (krajowym i emigracyjnym, i stykowi tych spraw), później krytyce/esejowi na obczyźnie, następnie prozie, a w końcu poezji. Książka nie spotkała się z większym odzewem, co dziwi, już to z uwagi na postać autora, już to z tego względu, że zbiorów krytycznych *sensu stricto*, a szczególnie poświęconych kwestiom pisarskim, emigracja polska raczej nie miała zbyt wiele.

Na rok przed śmiercią autora czytelnik mógł poznać portret krytyka, jaki wyszedł spod pióra Józefa Bujnowskiego⁸. Był to, iżby tak rzec, portret utkany z cytatów. Zaliczając autora *Opowiadań starego kaprała* do „krytyki zaangażowania religijnego” (LP, 270–273), Bujnowski poszedł za wcześniejszą sugestią Jana Tokarskiego i napisał o Bielatowiczu, że jako „pierwszy z literatów na emigracji (a jak dotąd jedyny) postawił teoretycznie zagadnienie twórczości katolickiej w duchu tomistycznej filozofii sztuki” (LP, 270). Bujnowski wszelako nie akceptował krytyki „wyznawczej” (LP, 271). Była dla niego dyskursem o „ideologicznej zawartości”. Nie odmawiając Bielatowiczowi erudycji, również tej związanej z odczytaniem artystycznych wartości tekstu, nie cenił jednakże jego światopoglądu; obca mu była „krytyka zaangażowania religijnego, która mniej może jest »tomistyczna« niż »maritainowska«” (LP, 273). Ta etykieta utrzymywała się przez trzy dekady. Piszący te słowa lekko ją zmodyfikował, zaliczając Bielatowicza do „krytyków normatywnych”⁹. Warto jednak dzisiaj może szerzej rozwinąć sformułowanie, że między głoszonymi postulatami a lekturą zapisaną w tekście zachodzi często rozdzźwięk.

II

Wpierw jednak zróbmy krótki postój na stacji: Emigracja, aby zrozumieć, jakie znaczenie miała dla Bielatowicza decyzja pozostania z dala od kraju, rodzinnego miasta, a także tych wszystkich wartości, którym hołdował w swoim życiu i które koncentrowały się wokół takich pojęć, jak szacunek do przeszłości, niezależność myślenia, wewnętrzna prawda

⁸ J. Bujnowski, *Szkic literacki i krytyka artystyczna*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, red. T. Terlecki, t. 1, Londyn 1964, s. 270–272. Dalej skrót: LP. Po skrócie cyfra odsyła do konkretnej strony tej edycji.

⁹ M. Kisiel, *Krytyka literacka na emigracji. Rozpoznanie wstępne*, w: tegoż, *Przypisy do współczesności*, Katowice 2006, s. 168.

moralna, sztuka wysoka. Jak pamiętamy, debata na temat roli, miejsca i znaczenia emigracji (wielka czy mała, szlachecka czy plebejska, trwała czy chwilowa) toczyła się od chwili, kiedy uświadomiono sobie, że klęska wrześniowa 1939 roku otwierała całkiem nowy etap w historii Polski. Władysław Broniewskipisał:

Syn podbitego narodu, syn niepodległej pieśni,
o czym i jak mam śpiewać, gdy dom mój – ruiny i zgłiszcza?
Jak czołg przetoczył się Wrzesień ziemi ojczystej przez piersi,
[...]¹⁰

Świadomość podziału na dwa bieguny – kraj i emigrację – była od samego początku powszechna. Na emigracji znalazł się polski rząd ze swoimi instytucjami, tam organizowało się polskie wojsko. Ksawery Pruszyński pisał o „emigracji walczącej”, Tymon Terlecki o „emigracji walki”, Manfred Kridl o „nowej emigracji”¹¹. Podobnych określeń można przytoczyć więcej, lecz ich sens nie zawiera się w częstotliwości wystąpień. Należy go upatrywać w indywidualnym doświadczeniu Polaków, ponieważ każdy z nich na własną potrzebę – jak gdyby w długiej psychoanalitycznej terapii¹² – starał się przyrównać swoją sytuację egzystencjalną do tej znanej z lektur, własny prywatny los do losu opiewanego przez poetów z minionego stulecia. Od samego początku zatem tamtą, dziewiętnastowieczną Wielką Emigrację zderzano z tą nową, o której mówiono dla kontrastu, że jest emigracją „małą” i nie aspiruje do tego samego posłannictwa dziejowego. Jan Bielatowicz także do tych kwestii się odniósł. Przekonywał: „nasza emigracja nie jest godna rozwiązać rzemyska u sandałów Wielkiej Emigracji. Ale bo też Wielka Emigracja zawdzięcza swój przydomek przede wszystkim pisarzom i twórcom sztuk pięknych, a w części też politykom” (LE, 16).

Wobec emigracji był zdystansowany, miał do niej trzeźwy stosunek. Nie uderzał w podniosły ton, jakby jego żołnierska, nieodległa przeszłość uświadamiała mu, że w kraju wprawdzie pozostało serce, lecz na emigracji nie może niepodzielnie panować tęsknota. Z tego powodu prezentował raczej stanowisko pragmatyczne. Pisał w kontekście ustawicznych porównań z emigracją zesłowieczną:

Można [...] stwierdzić, iż decyzja wybrania emigracji była za naszych czasów o wiele bardziej dojrzała, rozmyślna i odważniejsza. Nasza emigracja nie jest w każdym razie pory-

¹⁰ W. Broniewski, *[Syn podbitego narodu]*, w: tegoż, *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*, oprac. F. Lichodziejewska, t. 2: 1926–1945, Płock–Toruń 1997, s. 183.

¹¹ K. Pruszyński, *Literatura emigracji walczącej*, „Wiadomości Polskie” [Paryż] 1940, nr 1; T. Terlecki, *Emigracja polska: wczoraj i dziś*, w: tegoż, *Emigracja naszego czasu*, red. N. Taylor-Terlecka, J. Świąch, Lublin 2003, s. 35; M. Kridl, *Literatura polska (na tle rozwoju kultury)*, New York 1945, s. 571.

¹² Zob. T. Mizerkiewicz, „Jak Freud szukamy po omacku” – psychoanaliza w autoportretach polskiej emigracji, w: tegoż, *Po tamtej stronie chmur. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*, Poznań 2013, s. 122–140.

wem uczuciowym; u jej początku był akt woli i osobistej decyzji każdego z emigrantów. Trzeba dodać, iż sto dwadzieścia lat temu wierzono w rychłą odmianę losów, podczas gdy dziś jesteśmy cierpliwsii.

LE, 14

Emigracja polistopadowa składała się w większości z oficerów, polityków, społeczników, uczonych, artystów. Nasza – z masy społecznej chłopsko-mieszczańskiej. Emigranci polscy sprzed wieku reprezentowali szczyty społeczne, obecni – naród. Wówczas mawiano w Europie, że emigranci polscy to panowie, którzy wyzyskiwali pracę niewolniczą chłopów, dziś emigracja, to zarazem stan społeczny, dobrowolny wybór pracy najemnej, raczej deklasacja, niż utrzymanie życiowej pozycji. Jesteśmy emigracją pracującą, podczas gdy polistopadowa była w dużej części wegetującą i oczekującą.

LE, 15

Sztuka i polityka – to domeny Wielkiej Emigracji. My zaś przed sąd historii możemy przynieść stos pokwitowań za wysłane do Kraju paczki, spracowane ręce, czystą od nonsensów głowę i spory kuferek dyplomów młodych ludzi. I jeszcze jedno, a ważne: nasze książki, nasze materiały i wszystko to, czymśmy świat starali się przekonać, co to jest komunizm, który jest wrogiem wspólnym Polski i świata. Może ten głos przestrogi będzie nam policzony kiedyś za zasługę nie tylko wobec Polski.

LE, 17

„Głos przestrogi” przyoblekł się, twierdzi Bielatowicz, w konkretne działania „dokumentacyjne i historiograficzne” (LE, 9). Właśnie na emigrację został nałożony obowiązek ratowania tego, co w komunistycznym kraju chciano wyrugować ze świadomości powszechnej. Krytyk napisał, że „twórczość emigracyjna w pełni wykorzystuje wolność na Zachodzie i usiłuje podtrzymać tradycję polskiej niezależności i stylu w sztuce i nauce” (LE, 8). Jego głos doniośle wybrzmiał w dyskusji próbującej dokonać bilansu twórczości polskiej na obczyźnie w latach 1945–1961. Temat debaty: *Co dała wolność twórczości polskiej na emigracji?* mocno akcentował trzy wątki – wolności, twórczości pisanej w języku polskim oraz specyficznego jej usytuowania, jakim jest wybiórczy kontakt z czytelnikiem rodzimym (emigracja, lecz nie kraj). Bielatowicz dał bardzo ważną odpowiedź na tytułowe pytanie. Stwierdził:

twórczość emigracyjna jest nie tylko uzupełnieniem krajowej, ale także jej korekturą, prostowaniem na niektórych odcinkach, próbą kontynuacji niezależnej myśli polskiej, zakazanej albo z trudem tylko torującej sobie drogę wśród licznych przeszkód w kraju ojczystym.

LE, 8, podkr. – M.K.

„Uzupełnienie”, „korektura” i „kontynuacja” staną się tym samym trzema ważnymi rysami krytycznego wizerunku autora *Passeggiaty*. Nie jest to portret rewelatora. Serce krytyka nigdy nie było po stronie poetyckiej i prozatorskiej awangardy, lecz po stronie utworów głoszących tradycyjnie ugruntowane idee i wartości. W tym sensie doskonale wpisywał się on w model krytyki paseistycznej, oczekującej kontynuacji doświadczenia poezji w jej wydaniu skamandryckim.

III

W eseju „*Nie przekroczę tej nocy...*” (*Kilka uwag o współczesnej poezji*), którego tytuł został zaczerpnięty z *Muz* Kazimierza Wierzyńskiego, Jan Bielatowicz stawia tezę dość radykalną, może nawet obraźliwą, mianowicie, że „współczesna polska poezja poza kilku wyjątkami jest niedorozwinięta” (LE, 151). Nie chodzi tu wszakże o chorobę ducha, karłowatość formy czy nieumiejętność mówienia, ale o to, że poezja nie jest sztuką dla mas, ponieważ te odwróciły się od niej – między innymi – na skutek jej złej popularyzacji. Tymczasem „Ogromna większość ludzi nie zdaje sobie sprawy z tego, jak wiele zawdzięcza poezji, jak dalece żyje ideałami poezji i jak się ustawicznie poezją w życiu codziennym posługuje. Poezją bowiem jest cała ludzka mowa” (L, 150).

Podążając tropem Thomasa S. Eliota, ale nie biorąc sobie zbyt do serca jego teorii, Bielatowicz powiada, że poezja jest „sztuką wizji” i „nie da się ująć w ramy definicji, ponieważ widoczny jest tylko jej brzeg jeden: przeszłość, a nie widać drugiego i wiele ważniejszego: przyszłości” (LE, 152). Podejmując dyskusję z krytykami marksistowskimi, zgadza się, że „Miejsce poezji, jak każdej literatury, jest w świecie realnym” (LE, 153), przeciwstawia im wszakże koncepcję „realizmu chrześcijańskiego”, a tym samym włącza do dyskusji kategorię „moralności” jako „jeden z fundamentów i najważniejszą z treści” (LE, 155) sprawę poezji/sztuki współczesnej. „Zatem warto jeszcze wyjaśnić – pisze Bielatowicz – iż moralność w sztuce nie jest żadną tam moralnością specjalną, tak jak zresztą nie istnieje żadna moralność w oderwaniu od religii” (LE, 155). Przypomnijmy w tym miejscu Norwida, dla którego „poezja” i „dobroć” stanowiły podstawę liryki w ogóle; „poezja” jako sztuka pośród innych sztuk najdoskonalsza, „dobroć” jako „etyka mowy”¹³. „Umiejętność nawet bez dwóch onych zbiednieje w papier,/ Tak niebłahą są dwójką te siostry dwie!...” – pisał Norwid w wierszu *Do Bronisława Z.*¹⁴

Jan Bielatowicz z pełnym przekonaniem przyznaje poezji status sztuki słowa („Poezja jest sztuką słowa”, LE, 158). Pod tym względem jest nieodrodnym dzieckiem XX wieku, który przecież twórczo rozwinął dziewiętnastowieczną teorię mowy i milczenia, mowy jako istnienia w czasie i przestrzeni, a nawet w innych czasach i przestrzeniach. Przeczytamy: „poezja ma być twórczą i [...] w polifonii świata rozbrzmiewać własnym tonem”, – „Język sam w sobie jest poezją”, – „Mowa nasza jest jak ogromny instrument. [...] Poezja jest szukaniem właściwych strun języka” (LE 158). Mówiąc o rytmie („Rytm jest sercem każdej poezji. Język jest jej ciałem” – LE, 158; „Świat jest nabrzmiąły rytmiką. Prawa natury są rytmiczne” – LE, 159), nie zapomina o „wizji”. Powiada w „ułamkowej, niedoskona-

¹³ Zob. J. Leociak, *Norwidowska etyka mowy*, „Ethos” 1992, nr 20, s. 94–96.

¹⁴ C.K. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wiersze*, wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki, wyd. 3 zmienione, Warszawa 1983, s. 235.

łej” konkluzji, że poezja: „Będzie to chyba rytmiczna wypowiedź, wizja wypowiedziana w sposób rytmiczny, rytmiczna kompozycja znaczeń. Niewątpliwie »z znaczeń«, choć w sposób poetycki pojętych i ujętych” (LE, 159).

Dla postawy krytycznej autora *Literatury na emigracji* ważne jest to, iż radykalnie przeciwstawia się on gadaninie „»modernistycznego« malarstwa i »awangardowej« poezji” (LE, 156). Napisał: „Odnosi się wrażenie, że cała ich wartość polega na zagadaniu odbiorcy. [...] Znaczna część sztuki dzisiejszej zagadała na śmierć sztukę prawdziwą” (LE, 156–157).

Ostro! Nie wiemy wszakże, co Bielatowicz miał na myśli. Argument zastąpił ironią. Poetów awangardowych zaliczył do grupy „pomniejszej rangi poetów, których programem jest pytyjski belkot, samozłuda werbalna, świadomy iluzjonizm własnego chowu i inne sztuczki podwórkowych kuglarzy” (LE, 156). Za tym wysypem eleganckich prztyczków nie ujawniono jednak żadnego nazwiska. Pewnie żadne nie musiało być ujawnione. Tytuł i motto eseju wyjaśniają wszystko: patronem rozważań jest Kazimierz Wierzyński, najwybitniejszy poeta emigracyjny tamtych lat, symbol – jak mówiono w międzywojniu – poezji paseistycznej, rzecznik tradycji i ciągłości. Było to największa miłość poetycka Bielatowicza. Swoją esej zakończył następującym peanem:

Kazimierz Wierzyński, to pełen krwi klasyk. Poeta, żyjący samotnie, w zagubionych lasach amerykańskich, jednak ludziom najbliższy, bo najgłębiej ludzki. Poezja ta płynie prosto z serca, ale jest żywicią najprawdziwszej filozofii. Wierzyński w swej poezji nie szuka, lecz znajduje. Znajduje bursztyny na piasku wybrzeża, jak samotny wędrowiec, który przyszedł tam spojrzeć na błękit fal. Jest to poeta słowa, odkrywca słowa, artysta słowa. Zna struny na instrumencie polskiej mowy, o jakich nie śniło się filozofom, zna ich półtony, zna tajemnice akordów, wie, jakie ze słów wywołać lawiny uczuć i myśli.

LE, 163–164

Nie dziwi, że najważniejszy esej w książce pośmiertnej poświęcony został twórcy *Korca maku*. Jego tytuł – *Wielka przygoda życia* – odsyła nas do tego, co osobiste, intymne nawet. Nie streszczając – pięknego, przyznajmy – wyznania czytelniczego, które nie chce wszelako rezygnować z ambicji krytycznych, zaznaczmy już tu, iż wobec Wierzyńskiego Bielatowicz nie uniknął sentymentalizmu. Unosi się nad sens, potwierdzając jak gdyby starą zasadę, iż nie należy pisać z miłości, bo niczego mądrego się nie powie. Rosjanie powtarzają za Jesieninem, że twarzą w twarz nie zobaczy się twarzy. Tak jest i tutaj, zauroczenie poezją przysłoniło Bielatowiczowi jakiś dystans i analityczną trzeźwość. Tak to tłumaczyć!

Jako jedyne w ostateczności sprawdzalne probierze poezji ostać się mogą tylko osobiste wzruszenia, doznania i przeżycia, a najlepszą przydatność w jej ocenie mogą okazać dowody autobiograficzne. Poezja to przygoda osobista. Może też ta rozprawa o poezji Wierzyńskiego będzie kartką z życia osobistego.

LE, 165

W innym miejscu:

Nie piękniej nie świadczy o poezji Wierzyńskiego niż to, że chociaż w ludzki i artystyczny sposób rzeczywiście profetyczna, nigdy przecież nie dała się przytoczyć do rydwanu tryumfalnych marszów ideologicznych. Nie była to nigdy, od *Wiosny i wina*, do ostatniego, jak

dotąd, jej słowa, twórczość najemna, poddana jakimkolwiek wysługom estetycznym czy tym bardziej społecznym. Poezji Wierzyńskiego nie można ani umieścić pod sztandarem żadnej grupy poetyckiej, ani podpisać nią żadnego programu zbiorowego. Był on zawsze sobą i nie mieścił się w żadnym rozdziale historii poezji. Kosztował wszystkich zdrojów, z żadnym nurtem nie popłynął. Był poetą własnego tonu i na własną odpowiedzialność.

LE, 170

Ależ to zostało napisane, powtórzmy: „Kosztował wszystkich zdrojów, z żadnym nurtem nie popłynął”! Tak formułuje swoje opinie zakochany czytelnik lub bezrefleksyjny czciciel idoli. Do której z tych grup zaliczyć można Bielatowicza? Być może do żadnej. A jednak ten rodzaj adoracyjnej krytyki określił wprost postawę krytyczną zaangażowanego w życie literackie Londynu tego, który nie miał nawet zamiaru wypierać się swoich gustów i preferencji.

A dlaczego miałyby się ich wypierać? W swoich szkicach, recenzjach i felietonach o Józefie Łobodowskim i Marianie Hemarze, Beacie Obertyńskiej i Bronisławie Przyłuskim, Jerzym Pietrkiewicz i Janie Rozwadowskim, Tadeuszu Sułkowskim i Janie Olechowskim – a przecież to tylko garstka tych, o których pisał, i którzy znaleźli się w *Literaturze na emigracji* – nie ukrywał sympatii do „podmiotów” swoich uwag, nawet chyba miał do nich – oprócz szacunku dla osiągniętej pracy – podziw dla talentu. Sarmata, wierzący w mistykę twórczości. Napisał na marginesie poezji Jana Olechowskiego:

Zwykli ludzie widzą świat w kolorach, poeci widzą go w tęczy. Toteż w duszach poetyckich wszystkie przedmioty i zjawiska są rozszczepione i złożone. Poeta nie uznaje określonych granic rzeczy. Dlatego obraz poetycki i środki wyrazu, a zwłaszcza metafora, są zwykle tak trudne do uchwycenia dla czytelników, zwyczajnych nazywania rzeczy po imieniu i odróżniania poszczególnych barw linii, kształtów i przedmiotów. Poeci patrzą na świat przez kryształ rozszczepiający kolory. Żadnej rzeczy, ani żadnej sprawy nie widzą prosto, w jednym kolorze, w jaskrawych konturach. To poetyckie widzenie dotyczy także postępowania. Życie i czyny poetów bywają zwyczajnie dziwne, niepojęte, zagadkowe. Poczytuje się to za chwiejność i giętkość, w rzeczywistości jest to niepewność, wynikająca z tęczowego widzenia rzeczy. Twierdzenie, że jakiś z poetów żył jak pisał, da się zastosować tylko do bardzo nielicznych wyjątków, a opiera się przeważnie na niedostatecznej znajomości żywiołów.

LE, 235–236

Uwagi Bielatowicza o poezji formułowane w opozycji do modernistycznej refleksji poetologicznej mocno powielają jej frazeologię i semantykę. Frazeologia jest górnolotna: „Poezja wielka jest ta, którą się można przejąć” (LE, 176); semantyka oczywista: „Od miłości zaczyna się dojrzałość. Od uniesienia miłosnego zaczyna człowiek tworzyć, czyli oddawać światu to, co zeń wziął, przesączone przez swoją świadomość i wyobraźnię. Kto tworzy, to znaczy, że dojrzał. Twórczość, to dojrzałość” (LE, 175).

Tego rodzaju przemyślenia odsyłają do tego, co spirytualistyczne, niepojmowalne, umykające formie i zdążające w stronę ducha. Sprzeciwiają się awangardowym czy formalnym/formalistycznym koncepcjom poezji, czyli zestawieniom „brył ideologii i grudek wizji coraz mglistszych: psychologicznych, podświadomych, surrealistycznych, pozazmysłowych” (LE,

177), krytyk powiada: „tylko uczucia powszechne, wspólne, są naprawdę godne nazwy ludzkich. Wszelkie perypetie artystowskie, wybrańcze, nie-tzscheańskie muszą budzić nieufność jako niesprawdzalne. Mogą istnieć, nie mogą porywać” (LE, 178).

I jeszcze jedno przekonanie:

Twórczość poetycka polega nie tyle na tworzeniu nowych światów, co na dokopywaniu się, dowiercaniu do samego dna, do jądra świata istniejącego. Trud poety to szukanie sedna rzeczy, dążność do opisanie i sprecyzowanie wszystkich przedmiotów i zjawisk ich najwłaściwszym imieniem oraz uporządkowanie ich zależności, matematyka czy gramatyka piękna. Poezja chwytą rzeczy i zjawiska jak motyle w siatki swoich słów i określeń. Pasja poetycka objawia się w dążności do nadania każdemu drobiazgowi i szczegółowi jego własnego imienia. Poezja nie ma być zaciemnianiem obrazu świata, ma natomiast być rozjaśnianiem go. Tzw. hermetyzm jest działalnością antypoetycką.

LE, 203.

IV

Jak ten układ pięknie brzmiących zdań przełożył się na system krytyczny? Bielatowicz idealnie wpasował się w krąg estetyczny polskiego Londynu, nieawangardowy i idealizujący postromantyczną (młodopolską, skamandrycką) wizję sztuki. Ostry w swoich przekonaniach politycznych, nieuległy w kwestiach chrześcijańskiego światopoglądu (przed Vaticanum II), tradycyjny w gustach (Skamander przed Awangardą), a mimo to ironizujący z ciężkiej swojej doli i ślący biedne paczki do nie zawsze biednej, ale oczekującej odmiany polskiej wspólnoty rodzinnej – był krytykiem o wyostrzonej postawi etycznej. Pisał:

Krytyka – myślę – jest najbardziej etycznym i odpowiedzialnym rodzajem piśmiennictwa, i wcale nie powinna się wypierać dydaktyczności. Cóż za różnica, gdy ograniczymy tę dydaktyczność do dziedziny estetycznej? Święty Tomasz z Akwinu napisał przed siedmiu wiekami, że zły artysta to nie ten, kto grzeszy, ale ten, kto grzeszy przeciw sztuce, którą uprawia. Zły artysta to fuszer, partacz.

(LE, 197).

A krytyk? „[...] być krytykiem to nie takie proste. Krytyk literacki to nie znaczy wcale: pisarz” – notuje Bielatowicz. I konstatuje: „Krytyk powinien mieć [...] ni mniej ni więcej tylko wszystkie cztery cnoty kardynalne: roztropność, sprawiedliwość, męstwo i umiarkowanie”. I pointuje: „Żeby się nie wynosić ponad omawiane dzieła i przy robocie krytycznej nie popisywać się swoim artyzmem, lecz wykonać krytyczne zadanie” (LE, 197). Wykonać, ale jak?

Może najlepiej widać to w rozważaniach o prozie emigracyjnej. Jakiz tu rozrzut: więksi i mniejsi pisarze obczyzny – od Wittlina po Romanowiczową, od Miłosza po Mostwin, od Grubińskiego po Zbyszewskiego. To literatura pamięci, która w pewnym sensie scala to, co się w sposób naturalny rozbiło, a także pozwala unieść się w głębokie przestrzenie mitu.

Bielatowicz, inaczej niż w przypadku poezji, gdzie oczekiwał od poetów talentu („Talent wietrzeje, jak sól, jeśli się go nie używa”, LE, 190), w przypadku prozy chciałby widzieć – jak u Wittlina – „artystyczny rachunek sumienia” (LE, 59).

W tej metaforze nacisk pada na przymiotnik „artystyczny”. Ostatecznie artyzm stanowi istotę każdej sztuki, więc i literatury. Artyzm oznacza stwarzanie pięknej formy. Rzadko się zdarza, aby artysta tworzył dzieła naprawdę piękne dla złych celów. Może się, oczywiście, mylić w rozumieniu dobra w pisarstwie, tak jak szary grzesznik w życiu po prostu niewłaściwie szuka dobra, szuka tam, gdzie go nie ma. O wiele częściej jednak bywa, że odbiorcy nie umieją znaleźć w dziele sztuki tego, co w nim istotne, i swoimi błędnymi ocenami obciążają intencje twórcy. Gdyż sztuka ze swej natury wydobywa z autora wartości najlepsze. Sztuka bowiem to rozmowa z sumieniem.

LE, 59

W cytacie tym usłyszeliśmy i Norwidowskie *iunctim* piękna i dobroci, i chrześcijańskie przekonanie, że piękno może służyć wyłącznie dobru. W konsekwencji, że „najgłębszą przydatnością literatury” nie jest deklaracja wiary w religię, ideologię, czy w jakikolwiek system społeczny, ale „krzyk żywego człowieka, który pisał i widział” (LE, 90). *Eo ipso*: krytyk chce w prozie zobaczyć – jak w *Innym świecie* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego – „wielokaratowy realizm, pisarstwo aż do okrucieństwa wierne życiu, nie znoszące nawet mchu fantazji na jego konarach” (LE, 91).

V

Umieściłem w tytule tego szkicu – przejętą od Jana Bielatowicza – formułę: „Gramatyka piękna”. Wydaje mi się, że dobrze przystaje ona do postawy krytycznej autora *Literatury na emigracji*. To był zdeklarowany esteta, który oczekiwał od literatury, by wyrażała prawdę życia w zdecydowanie „artystycznych” wymiarach. Przypomnijmy raz jeszcze: „Artyzm oznacza stwarzanie pięknej formy” (LE, 59). Piękno winno łączyć się z dobrem, a dobro z etyką¹⁵. Prowadziło to w konsekwencji krytyka w stronę – jak to nazwał Józef Bujnowski – „krytyki zaangażowania religijnego”¹⁶. A przecież nie kładł on nacisku wyłącznie na tę perspektywę lektury. *Literatura na emigracji*, zbierająca cenniejsze prace krytyka, pokazuje rozdźwięk między pragnieniem literatury wysokiej i przekonaniem światopoglądowymi krytyka, który szczególnie nacisk kładł na autorytet, czy – jak sam pisał – „godność krytyki”. Albowiem:

W pojęciu krytyki leży pełnia swobody, wolność od powiązań, zobowiązań i związań. Krytyka jest to umiejętność i osobisty charakter. Dla pisarza krytyk powinien być głosem sumienia. Krytyk sprzedajny to *contradictio in adiecto*.

LE, 23

¹⁵ Zob. J. Bujnowski: *Szkic literacki i krytyka artystyczna...*, s. 270.

¹⁶ Tamże, s. 270–272.

Bibliografia

- Bielatowiczowa I., *Wstęp*, w: J. Bielatowicz, *Literatura na emigracji*, Londyn 1970.
- Broniewski W., *[Syn podbitego narodu]*, w: tegoż, *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*, oprac. F. Lichodziejewska, t. 2: 1926–1945, Płock–Toruń 1997.
- Bujnowski J., *Szkic literacki i krytyka artystyczna*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, red. T. Terlecki, t. 1, Londyn 1964.
- Cz. J. [Czachowska J.], *Bielatowicz Jan*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 1, Warszawa 1994.
- Danilewicz Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Kisiel M., *Krytyka literacka na emigracji. Rozpoznanie wstępne*, w: tegoż, *Przypisy do współczesności*, Katowice 2006.
- Kossowski S., *Larum*, w: tejże, *Galeria przodków*, Warszawa 1991.
- Kridl M., *Literatura polska (na tle rozwoju kultury)*, New York 1945.
- Leociak J., *Norwidowska etyka mowy*, „Ethos” 1992, nr 20.
- Mizerkiewicz T., „*Jak Freud szukamy po omacku – psychoanaliza w autoportretach polskiej emigracji*”, w: tegoż, *Po tamtej stronie chmur. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*, Poznań 2013.
- Moczkodan R., „*Omawiacze, laurkodawcy*”, *publicyści i krytycy. Krytyka literacka na łamach „Wiadomości” w latach 1946–1956*, Toruń 2013.
- Norwid C.K., *Pisma wybrane*, t. 1: *Wiersze*, wybrał i objaśnił J. W. Gomułicki, Wyd. 3 zmienione, Warszawa 1983.
- Pruszyński K., *Literatura emigracji walczącej*, „Wiadomości Polskie” [Paryż] 1940, nr 1.
- Pytasz M., *Wygnanie – emigracja – diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika*, Katowice 1998.
- Śmieja F., *Nie zasłużył na zapomnienie. Jan Bielatowicz (1913–1965)*, w: tegoż, *Zbliżenia i kontakty*, Katowice 2003.
- Terlecki T., *Emigracja polska: wczoraj i dziś*, w: tegoż, *Emigracja naszego czasu*, red. N. Taylor-Terlecka, J. Święch, Lublin 2003.

Góry Mariana Pankowskiego – przestrzeń emigracji i „emigracji”?

Elżbieta Dutka

Uniwersytet Śląski

ORCID: 0000-0002-5404-2586

Marian Pankowski's Mountains – Space of Emigration and “Emigration”?

Abstract: The interpretation of the forgotten volume of *Wiersze alpejskie* (*Alpine Poems*) by Marian Pankowski, published in Brussels in 1947 is, in the presented article, a starting point for reflection on the various dimensions and meanings of emigration in the biography and work of the artist. Paying attention to the topographic details allows to read the collection of poems not only as a poetic record of sensations related to the mountain trek, but also as a testimony to the writer's dilemmas and his artistic explorations. However, the comparison with the later work *Z Auszvicu do Belsen* (*From Auschwitz to Belsen*) reveals the genesis of *Wiersze alpejskie* (*Alpine Poems*) as related to the first post-war holiday trip of the poet and directs our attention to his traumatic experiences, absent, displaced in the lyrics, which can be read as the area of another emigration i.e. escape from painful memories.

Key words: Marian Pankowski, The Alps, emigration, memory, Auschwitz

Słowa kluczowe: Marian Pankowski, Alpy, emigracja, pamięć, Auschwitz

Kozak Panko galopuje, tratuje
Barbanckie, flamandzkie bordiury i serwisy¹

Marian Pankowski na poetyckim portrecie namalowanym słowem przez Jana Szubera jest stylizowany na bohaterów powieści poetyckich Juliusza Słowackiego lub Antoniego Malczewskiego. To kolejny Kozak w literaturze polskiej, którego „dziką duszę” opisuje (zaczerpnięte z *Marii*) wyliczenie: step – koń – ciemność². W przypadku twórcy z Sanoka ten szereg słów

¹ J. Szuber, *Pankowski*, w: tegoż, *Tam, gdzie niedźwiedzie piwo warzą*, Olszanica 2004, s. 44.

² J. Lasecka, „A step – koń – Kozak – ciemność – jedna dzika dusza”. *Ukraina w powieści poetyckiej*, „Prace Polonistyczne” 1984, t. 40, s. 191–237.

kluczy można by następująco dookreślić: miejsce – natura – historia XX wieku. W wierszu Szubera Kozak Panko galopuje przez dwie przestrzenie. Pierwszą jest Macierzyzna³, rodzinna, bliska prowincja – ziemia sanocka⁴, druga to miejsce powojennego osiedlenia – Belgia, kraj o bogatej kulturze materialnej. Panko przemieszcza się pomiędzy nimi, wśród mitów, niszcząc dobre samopoczucie, prowokując, oburzając nawet⁵. Poeta obnaża prowincjonalizm rodzinnych stron, ale i złudzenia racjonalnej, liberalnej Europy Zachodniej⁶. W wierszu Szubera zasygnalizowany został podział biografii i twórczości zbuntowanego artysty wzdłuż charakterystycznej dla emigrantów linii: wtedy i tam, teraz i tutaj. Jednak w tym przypadku sprawa okazuje się bardziej skomplikowana⁷. Pankowski jest twórcą „nieustawialnym”, wymykającym się podziałom emigracja – kraj, gdyż wielokrotnie i na różne sposoby tego typu klasyfikacje przekraczał, unieważniał⁸. Pisarz kreował swój wizerunek twórcy „wykłętego” przez krajowych, ale i przez emigracyjnych wydawców, niezrozumiałego dla krytyków⁹, wywodził wyjątkowość swego pisarstwa z niezależnej pozycji kogoś „sytuującego

³ Zob. M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyzny*, Londyn 1985. Zob. Z. Fiszbak, *Europejczyk z Kartoflami. O powrotach do „małej ojczyzny” w powieściach Mariana Pankowskiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2008, „Folia Literaria Polonica” 11, s. 167–182.

⁴ Pisarz wspomina swoje rodzinne strony m.in. we fragmencie zatytułowanym *Ówczesności sanockie*, w: P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi*, Kraków 2011, s. 5–56.

⁵ Panko jest bohaterem opowiadania M. Pankowskiego *Kozak*, zamieszczonego w tomie *Kozak i inne opowiesci*, Bruksela 1965. Kozak Panko szarga świętości, lekceważy tradycję i autorytety, skłania się ku temu, co odrzucane, występne, złe. Janusz Szuber, poeta pochodzący (tak jak Pankowski) z Sanoka, wspomina: „Trudno dostępne, drukowane w Brukseli lub Londynie teksty Pankowskiego, budząc niekiedy świętą zgrozę, krążyły po zasiedziały domach sanockich”. J. Szuber, *Czytanie na prowincji. Pankowski, czyli plebejskość nobilitowana*, „Plus-Minus” (dodatek do „Rzeczpospolitej”) 2000, nr 41, s. D2, archiwum. rp.pl/artukul/303660-Pankowski-czyli-plebejskosc-nobilitowana.html (dostęp 21.02.2019).

⁶ Z otwartością i tradycją wolnej myśli liberalizmu zetknął się pisarz zaraz na początku swego pobytu na emigracji podczas studiów na uniwersytecie w Brukseli. Pankowski mówi o tym we fragmencie *Wyzwolenie od narodowego barszczu*, w: P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi...*, s. 131–132.

⁷ Na temat tych dwóch przestrzeni w biografii i twórczości Pankowskiego pisze K. Latawiec, *Sanok i Burgia – peryferyjne miasta Mariana Pankowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2015, „Studia Poetica” III, s. 9–22; też, *Między Karpatami a europejską civitas*, www.latawiec.krakow.pl/pliki/pankowski.pdf (dostęp 1.03.2019).

⁸ Marian Pankowski, mieszkając w Brukseli, przyjeżdżał do kraju, odwiedzał najbliższych. Pisarz publikował swoje utwory zarówno w wydawnictwach krajowych, jak i emigracyjnych. Taka strategia budziła nieufność w środowisku emigracyjnym, ale także nie przyczyniła się do szczególnej obecności utworów tego twórcy w krajowym obiegu czytelnicy przed 1989 rokiem.

⁹ M. Bandura, *Przygody mowy. Proza Mariana Pankowskiego wobec problematyki reprezentacji*, Kraków 2017, s. 9. Wątek niepasowania Pankowskiego do kręgu emigracyjnego i PRL-owskiego poruszony został w rozmowach z pisarzem: zob. *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, posł. A. Nasiłowska, Warszawa 2000, s. 95–96; P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi...*, s. 205–206.

się poza układami i naciskami”¹⁰. Także dzieje i recepcja jego twórczości nie odpowiadają charakterystycznemu dla pisarstwa emigrantów modelowi „literatury źle obecnej”¹¹. Uderzająca w pisarstwie Pankowskiego jest nieoczywistość przestrzeni kraju i przestrzeni emigracji, niekonwencjonalność, z jaką autor *Powrotu białych nietoperzy* do nich się odnosił. Poeta był daleki od nostalgii i sentymentów z jednej strony, ale i od poczucia emigracyjnego niezakorzenia, rozterek i wahań wygnańców – z drugiej. Badacze i monografści już wcześniej rozpatrywali zagadnienia związane z emigracyjnym kontekstem twórczości Pankowskiego¹². W tym miejscu pragnę zwrócić uwagę na specyfikę przestrzeni w dziele autora *Rudolfa*, podkreślając rolę i znaczenie szczególnej formacji krajobrazowej, jaką są góry. Impulsem do zajęcia się właśnie tym zagadnieniem stała się dla mnie lektura *Wierszy alpejskich* – tomu opublikowanego w Brukseli w 1947 roku¹³. Był to drugi zbiór poetycki Mariana Pankowskiego. Pierwsze wiersze twórcy z Sanoka powstały jeszcze przed wojną, ale właściwie zadebiutował on zaledwie rok wcześniej – w 1946 roku *Pieśniami pompejańskimi*¹⁴. Dorobek liryczny emigranta wypełniają jeszcze: tom *Podpłomyki*, dwa zbiorki wydane w języku francuskim¹⁵, a także trzy wybory wierszy¹⁶. Poetycką część twórczości Pankowskiego docenił Janusz Szuber, w przywoływanym wcześniej wierszu nazywając emigranta „jubilerem słów”. Rzeczywiście autor *Pieśni pompejańskich* dopracowywał swoje wiersze z jubilerską pre-

¹⁰ O tym przekonaniu pisarza wspomina A. Morawiec, *Zagłada w twórczości Mariana Pankowskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2013, „Folia Litteraria Polonica” 4 (22), s. 127.

¹¹ Michał Bandura rewiduje opinię, że recepcja twórczości Pankowskiego przebiegała według schematu „pisarz niedoceniany – przełom – wzrost uznania i szybka kariera”. Badacz wyróżnia w polskim odbiorze dzieł Pankowskiego (na emigracji, w PRL i III RP) trzy fazy. Pierwsza zaczęła się publikacją tomików poetyckich w latach czterdziestych i trwała do końca lat osiemdziesiątych minionego stulecia. Nie powstały wówczas jeszcze ujęcia syntetyczne. W fazie drugiej (od przełomu po rok 2005) pisarstwo Pankowskiego stało się obiektem szerokich badań i ukazały się syntezy, monografie. Publikacja *Rudolfa* w 2005 roku rozpoczyna trzecią fazę – okres wzrostu zainteresowania propozycją artystyczną twórcy z Sanoka i dyskusji na temat jej miejsca w kanonie. M. Bandura, *Przygody mowy. Proza Mariana Pankowskiego wobec problematyki reprezentacji...*, s. 10–11.

¹² W kontekście literatury emigracyjnej o twórczości M. Pankowskiego pisali m.in. S. Barć, *Twórczość Mariana Pankowskiego w świetle głosów krytyki*, w: *Polska literatura emigracyjna. Materiały z sesji naukowej (10 marca 1981)*, red. W. Białasiewicz, Lublin 1983; J. Jakóbczyk, *Sentymentalne prowokacje, czyli o prozie Mariana Pankowskiego*, w: *Szkice o polskich pisarzach emigracyjnych*, t. 1, red. M. Kisiel, W. Wójcik, Katowice 1996; M. Pytasz, *Marian Pankowski, czyli o przelamywaniu tabu*, w: tegoż, *Kilka opowieści o niektórych dolegliwościach bycia poetą emigracyjnym i inne historie*, Katowice 2000.

¹³ M. Pankowski, *Wiersze alpejskie*, Bruksela 1947. W dalszej pracy cytaty z utworów, zamieszczonych w tym tomie, oznaczam bezpośrednio w tekście głównym, po tytule podając skrót WA i numer strony.

¹⁴ M. Pankowski, *Pieśni pompejańskie*, Bruksela 1946.

¹⁵ M. Pankowski, *Podpłomyki*, Bruksela 1951; tenże, *Couleur de jeunemêlèze*, Bruksela 1951; tenże, *Poignée du présent*, Paryż 1954.

¹⁶ M. Pankowski, *Sto mil przed brzegiem*, Warszawa 1958; tenże, *Zielnik złotych śniegów*, wybór, przedm. i red. S. Barć, Lublin 1993; tenże, *Moje słowo prowincjonalne*, Sanok 1998.

cyją, jednak równocześnie wyraźnie dystansował się od tej części swojej twórczości. Świadczy o tym autoironiczna dedykacja: „Maniusiowi Pankowskiemu, autorowi lirycznych wierszy poświęcam”¹⁷. Nie tylko zdaniem samego autora *Smagłej swobody*, ale i w opinii wielu czytelników, jego pozycję na mapie współczesnej literatury polskiej wyznaczają przede wszystkim utwory prozatorskie i dramaturgiczne¹⁸. Niewielu badaczy zwraca uwagę na polsko- i francuskojęzyczną lirykę Pankowskiego¹⁹. Tom z 1947 roku wydaje się zupełnie zapomniany, trudno znaleźć nawet wzmianki na ten temat²⁰. Słabo przeanalizowane okazują się również aspekty przestrzenne w twórczości artysty z Sanoka. Badaczy znacznie bardziej zainteresowały zagadnienia związane z Zagładą, cielesnością²¹, anarchistyczną strategią pisarską, prowokacjami i przekraczaniem różnych tabu²². Właściwie niedostrzeżona i niezbadana wydaje się obecność motywów górskich w utworach pisarza z Sanoka²³.

Zbiór *Wiersze alpejskie* zawiera zaledwie osiem utworów, niektóre z nich zostały przedrukowane w późniejszych wyborach²⁴. Wiersze układają się

¹⁷ Zob. M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*, Bruksela 1959. Pisarz po latach wyjaśniał: „Ta dedykacja jest swoistym pożegnaniem uroków sanockości i w pewnym sensie jest ona przedwczesna, bo ja jeszcze wtedy nie pozbyłem się tego wszystkiego [...]. Do zmiany jednak doszło. Wpływ na to miała przede wszystkim bardzo specyficzna brukselska kultura, ale również charakter brukselskiej sławistyki”. P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi...*, s. 133; „Jest to rozstanie grzeczne, ironiczne ze sobą wczorajszym...”, tamże, s. 230.

¹⁸ K. Łatawiec, *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*, Kraków 1994; K. Ruta-Rutkowska, *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Warszawa 2001.

¹⁹ Bardzo interesujący jest szkic D. Walczak-Delanois, *Sztuka poetycka Mariana Pankowskiego. Między żywiołem polskim i frankofońskim*, „Prace Polonistyczne” 2015, seria LXX, s. 233–259. cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element.bwmeta1.element.../Dorota_Walczak_Delanois.pdf (dostęp 21.02.2019). Lirykę Pankowskiego konsekwentnie popularyzuje Stanisław Barć, *Marian Pankowski. Poeta – prozaik – dramaturg*, Lublin 1991; tenże, *Przedmowa*, w: M. Pankowski, *Zielnik złotych śniegów...*, s. 5–17. O przejściu od poezji do prozy w twórczości Pankowskiego piszą: M. Bandura, *Proza Mariana Pankowskiego wobec problematyki reprezentacji...*, s. 115–126; W. Ligęza, *Anarchia i forma. Uwagi o stylu poezji i prozy Mariana Pankowskiego*, „Acta Pancoviana” 1999, nr 2, s. 53–63; J. Wolski, *Piękny kłókol wyobraźni. Mariana Pankowskiego ucieczka od poezji*, „Acta Pancoviana” 2004, nr 3, s. 26–31.

²⁰ Znamienne, że w monografii M. Bandury, piszącego o poezji Pankowskiego, tom *Wiersze alpejskie* nie został nawet uwzględniony w bibliografii.

²¹ Zob. np. P. Krupiński, *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Szczecin 2011.

²² Zob. np. J. Pastarska, *Emigrant wobec polskości. Literackie prowokacje Mariana Pankowskiego*, „Tematy i Konteksty” 2011, nr 6, s. 210–221.

²³ Wyjątkowa pod tym względem jest praca Andrzeja Burghardta, *Kresowe ojczyzny Janusza Szubera i Mariana Pankowskiego*, w: *Góry – literatura – kultura*, t. 3, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1998, s. 131–142. Jednak badacz analizuje opowieść *Powrót białych nietoperzy*, nie wspomina nawet o *Wierszach alpejskich*, poza tym koncentruje się na rozpadzie idei kresowej wspólnoty.

²⁴ W wyborze *Sto mil przed brzegiem z Wierszy alpejskich* zostały przedrukowane następujące utwory: dedykacja – jako *** (Tam byliśmy), s. 12; *Szczyt*, s. 13; *** (Zza modrej przerebli), s. 14; *Modlitwa*, s. 15–16. W wyborze *Zielnik złotych śniegów...* odnaleźć można

w spójny cykl, oddający przestrzenno-percepcyjny rytm jednodniowej górskiej wędrówki. Tom otwiera obraz łąki alpejskiej. Następne ukazane zostały doznania u podnóża gór, w dolinie. Kolejne utwory wypełnia liryczna relacja z wspinaczki wysokogórskiej, podczas której używany jest czekan, zdarzają się obsunięcia, zachwiania. Momentem kulminacyjnym stało się wejście na szczyt, ukazane jako swego rodzaju chrzest, szczególne doznanie kierujące myśl ku Bogu, ale i wywołujące pytanie o życie. Droga powrotna sprzyja uważnemu rozglądaniu się po okolicy. Istotne są również relacje z innym – z towarzyszami wędrówki. Wraz z zapadaniem zmierzchu następuje zejście ze wzgórz „ku garstce światła w dolinie”. Tom kończy się modlitwa odmawiana na progu schroniska.

Utwory tworzą opowieść o przeżyciach związanych z górką wędrówką w wymiarze dosłownym i przenośnym. Wojciech Ligęza, zwracając szczególną uwagę na kodę tomu, zauważa, że „metaforyczna wymowa obrazu jest o wiele ważniejsza od sprawozdania z alpejskiej wycieczki”²⁵. Choć generalnie trudno nie zgodzić się z tą opinią, to jednak pragnę dowieść, że najwyższe pasmo górskie kontynentu (które od czasów romantyzmu tak mocno jest obecne w kulturze europejskiej) nie ma w tomie Mariana Pankowskiego charakteru tylko pretekstowego. Topograficznie ukierunkowana interpretacja *Wierszy alpejskich* w kontekstach: geograficznym, metapoetyckim i biograficznym, uwzględniająca czas, gdy utwory te powstały, a także późniejszą twórczość artysty, pozwala postawić tezę, że w tym tomie Alpy wyznaczają różnie rozumiane przestrzenie emigracji.

1. Alpy – przestrzeń emigracji

O znaczeniu topografii w drugim zbiorze poetyckim Pankowskiego przekonuje nie tylko lokalizujący tytuł – *Wiersze alpejskie*, ale także toponimy, które pozwalają jeszcze dokładniej dookreślić przedstawioną przestrzeń. W tomie wspomniana jest nazwa rzeki – La Romanche (*** Zza modrej przerębli gór, WA, s. 13), której dolina zamyka wysokie pasmo Oisans (zwane w przeszłości Pelvoux). Położony w Alpach Zachodnich (Alpach Delfinatu) masyw pod względem wysokości jest drugim, po okolicach Mont Blanc, rejonem alpinistycznym we Francji. Znajdują się w nim czterotysięczniki

następujące utwory: *** (Tam byliśmy), s. 28; *** (Zza modrej przerębli), s. 29; *Kwiat* (w *Wierszach alpejskich* pod tytułem *Senny kwiat*), s. 30; *Szczyt*, s. 31; *Modlitwa*, s. 111. Liryki alpejskie zostały nieznacznie poprawione. Na przykład w *Modlitwie* słowo „szalet” zostało zastąpione przez „schronisko”. Istotniejsze wydaje się pominięcie końcowej eksklamacji „Boże.../ o, życie!” w wierszu *Szczyt*. O zmianach nie tylko w utworach z tomu z 1947 roku, będących w istocie „pisarską autokorektą”, pisze W. Ligęza, *Marian Pankowski – od formy do anarchii*, w: tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 225–227.

²⁵ W. Ligęza, *Marian Pankowski – od formy do anarchii...*, s. 231.

pokryte lodowcami (najwyższy jest Barre des Écrins, wznoszący się na 4102 m n.p.m.). Wysokogórskie widoki rozciągają się nie tylko ze szczytów, ale także z górnej części doliny Romanche i innych dolin²⁶. Płynąca przez departamenty Alpy Wysokie i Isère na przestrzeni prawie osiemdziesięciu kilometrów rzeka La Romanche zmienia swój bieg (z północno-zachodniego na zachodni) w okolicach miasteczka La Grave, wspomnianego w jednym z wierszy Pankowskiego (*Senny kwiat*, WA, s. 12). Niewielka miejscowość położona jest u stóp La Meije (3983 m n.p.m.), uważanego za jeden z „najefektowniejszych szczytów w Alpach”²⁷. Pierwszym Polakiem, który wszedł na ten wierzchołek, był Zygmunt Klemensiewicz. Wybitny taternik dokonał tego w 1917 roku²⁸. Ciekawą relację z polskiej wyprawy w Alpy Delfinatu w 1931 roku przedstawił Jan Alfred Szczepański w autobiograficznej opowieści *Siedem kręgów wtajemniczenia*²⁹. Trudno jednakże wskazać inne, bardziej literackie, wykraczające poza dokumentację wspinaczek, przedstawienia masywu Pelvoux. Wspominana w wierszach Pankowskiego część Alp właściwie nie została przedstawiona w literaturze polskiej. Romantycy (Zygmunt Krasiński, Juliusz Słowacki i inni), a także pisarze kolejnych epok (między innymi Jan Kasprówicz, Władysław Orkan, Zenon Przesmycki) przede wszystkim jeździli do Szwajcarii, opisywali głównie Alpy Berneńskie i okolice Lemanu³⁰.

Tropy toponomastyczne prowadzą zatem w okolice słabiej spenetrowane alpinistycznie i zdecydowanie mniej „wyeksploatowane” literacko niż na przykład Alpy Sabaudzkie czy Alpy Walijskie. Nie tylko nieopisane, ale i nienaruszone w znaczący sposób przez infrastrukturę turystyczną pasmo Pelvoux pozwala jeszcze doświadczyć, czym są wysokie góry. Ogrom skalno-lodowego świata oddają w tomie Pankowskiego wersy utrzymane w poetyce ekspresjonistycznej: „Pałą się lody, góry się jarzą” (*Szczyt*, WA, s. 9); „Milkną obszary zorzy przedzachodniej, na grantowych bryłach gór” (*Wtem*, WA, s. 10), „granitowa grań” (*Modlitwa*, WA, s. 15). Podmiot *Wierszy alpejskich* wydaje się wrzucony w przestrzeń, której nie sposób ogarnąć wzrokiem, gdy jest się w jej środku:

[...] Na wzrok mój tępy
i głos oniemiały,
jak boża woda i jak sól,
światy rozwarte upadały...
(*Szczyt*, WA, s. 9)

²⁶ A. Rogozińska, *Alpy*, Warszawa 1994, s. 41.

²⁷ P. Wroński, B. Michalec, G. Petryszak i inni, *Alpy. Przewodnik ilustrowany*, Bielsko-Biała 2015, s. 199.

²⁸ J. A. Szczepański, *W ścianach Pelvoux*, w: tegoż, *Siedem kręgów wtajemniczenia*, Warszawa 1959, s. 68.

²⁹ Tamże, s. 65–115.

³⁰ Zob. J. Kolbuszewski, „Co wadzi, póki lata nie zajdą leniwe...” *Szkic o Alpach w literaturze polskiej (od Jana Kochanowskiego do Wacława Rolicz-Liedera)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 3679. Prace Literackie LV. Wrocław 2015, s. 35–60.

W przytłaczającej przestrzeni wysokich gór pojawiają się doznania świadczące o próbie jej osławiania poprzez porównania z tym, co znane i bliskie. Woń alpejskiej łąki w utworze otwierającym cykl okazuje się „karpackiej podobna” (*Łąka alpejska*, WA, s. 7), a zachód słońca w wierszu przedostatnim jest widziany jako „jarzębinowy krakowiak w czerwieni!” (***) *Zza modrej przerębli gór*, WA, s. 13). Tego typu uwagi pozwalają dostrzec w podmiocie *Wierszy alpejskich* „przybysza z Karpat”³¹ znanego zarówno z wcześniejszych, jak i późniejszych utworów Pankowskiego. Choć topografię rodzinnych stron pisarz sprowadza zazwyczaj do „kilku zaledwie rysów charakterystycznych dla tego miejsca”³², to jednak znane pisarzowi od dzieciństwa pasmo górskie odgrywa ważną rolę. *Pieśni pompejańskie* poeta zadedykował matce, która „ponad Karpaty, poprzez Europę” błogosławi syna³³. W pierwszym tomie zamieszczony został wiersz *O, jodło Karpat...* – ekstatyczna pochwała i uwznioślenie natury Podkarpacia³⁴, gdzie „harują wiatry karpackie/ wichury z chmurami swawolą”³⁵. Motywy karpackie można odnaleźć także w poezji francuskojęzycznej – w wierszu *Polski grudzień*:

Uroczyste głosy Karpat.
Zielona praca jodeł
aż tu ciska orły;
W ich oczach ciemnych
przetrwało miasto rodzinne³⁶;

Zamykający *Smagłą swobodę* traktat piąty *De arte poetica* kończy wezwanie do pochylenia się nad rzeczą: „Śledź jej żywot, od ziaren żwiru zaczynając, a na jodłach puszczańskich – co Karpatami z południa na północ kołysz – kończąc”³⁷. Wskazujące na rodzinne strony wzmianki w tomie z 1947 roku pozwalają dostrzec w podmiocie także pewne podobieństwo do romantycznego emigranta, który podobnie jak bohater *Sonetów krymskich*, wędrując po egzotycznej dla niego okolicy, nasłuchuje głosów z ojczyzny. Alpy przedstawione w wydany w Brukseli zbiorze są zatem nie tylko miejscem górskiej przygody, ale i stanowią swego rodzaju wejście w nową przestrzeń. Ze względu na kontekst biograficzny i historyczny można by to pasmo nazwać „przejściowym”, rozciągającym się pomiędzy wciąż jeszcze bliską, nieoddaloną zbyt w czasie ojczyzną (a właściwie, nawiązując

³¹ Takiego określenia używa K. Latawiec, która zauważa również, że dla Belgów i Francuzów Pankowski był „magiem z egzotycznych Karpat”. K. Latawiec, *Między Karpatami i europejską civitas...*

³² K. Latawiec, *Sanok i Burgia – peryferyjne miasta Mariana Pankowskiego...*, s. 12.

³³ M. Pankowski, *Dedykacja*, w: tegoż, *Pieśni pompejańskie...*, s. 5.

³⁴ M. Pankowski, *O, jodło Karpat...*, w: tegoż, *Pieśni pompejańskie...*, s. 30.

³⁵ M. Pankowski, *Dom*, w: tegoż, *Zielnik złotych śniegów...*, s. 37.

³⁶ M. Pankowski, *Polski grudzień (Decembrepolonais)*, w: tegoż, *Zielnik złotych śniegów...*, s. 82.

³⁷ M. Pankowski, *Smagła swoboda*, Warszawa 1980, s. 55.

do twórczości Pankowskiego, trzeba by napisać – *Macierzyznę*³⁸), a już coraz bardziej realną obczyzną – przestrzenią emigracyjnego zadomowienia, Europą Zachodnią, Belgią. Choć Alpy są tu zaledwie „miejscem dotkniętym”³⁹, to jednak stają się tłem dla intensywnych przeżyć, które są charakterystyczne dla początkowego okresu pobytu na emigracji. W kontakcie z alpejską przyrodą pojawiają się wspomnienia domowej okolicy, tęsknota, ale i zainteresowanie nową przestrzenią. W górskiej scenerii do głosu dochodzą poszukiwania tożsamościowe – pytania o to, kim jestem, zadawane sobie przez kogoś, kto już jest poza ojczyzną, ale jeszcze nie czuje się emigrantem.

2. Wiersze alpejskie – przestrzeń poetyckiej „emigracji”

Wojciech Ligęza nazywa wiersze z drugiego tomu Pankowskiego „studiami krajobrazów alpejskich”⁴⁰. Jednak stosunkowo mało jest tu ujęć panoramicznych, przeważają natomiast liryczne stop-klatki, uwaga jest skoncentrowana na poszczególnych scenach lub detalach. Ważne są źdźbła trawy, kłosa i kwiaty, „rubinowe listeczki borówek”, a także świerszcze i leśne mrówki. W tomie nieustannie konkurują ze sobą dwie perspektywy: z jednej strony górska fauna i flora ukazywana jest w poetyckiej skali mikro, z drugiej – w skali makro zarysowane zostało szersze tło, tworzone przez alpejskie czterotysięczniki. W tym oscylowaniu między różnymi spojrzeniami można by szukać analogii do utworu *Słońce*, kończącego cykl Czesława Miłosza *Świat. Poema naiwne*. Podmiot *Wierszy alpejskich* najpierw schyla się ku ziemi, ku drodze, roślinom, dopiero później podnosi głowę, patrząc w słońce, na szczyty, kieruje swoje myśli coraz wyżej.

Utwory otwierające tom Pankowskiego wydają się dość tradycyjne, bliskie liryce opisowej i pejzażowej. Tak jak inne, wczesne wiersze „brukseelskiego jubilara słów”⁴¹, są to przede wszystkim „liryczne obrazki, dokumentujące określony nastrój podmiotu, najczęściej wywołany obserwacją przyrody”⁴². W *Wierszach alpejskich* widoczna jest skrupulatność w nazywaniu poszczególnych gatunków roślin i zwierząt. Sam Pankowski po latach swoją lirykę nazywał „miękką” i „ornitologiczno-botaniczną”⁴³, „wierszami o drzewach liściastych”:

³⁸ M. Pankowski, *Pamiętny z Macierzyzny*, Londyn 1985.

³⁹ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–199.

⁴⁰ W. Ligęza, *Marian Pankowski – od formy do anarchii...*, s. 228.

⁴¹ Określenie z wiersza J. Szubera, *Pankowski...*, s. 44.

⁴² M. Bandura, *Proza Mariana Pankowskiego wobec problematyki reprezentacji...*, s. 117.

⁴³ *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska...*, s. 46.

Wojna niewiele zmieniła, bo w moim pisaniu uciekałem od rzeczywistości. Przyroda, te drzewa i ptaki były moim światem, który zasłaniał mi rzeczywistość twardą, męską i prawdziwą. To wszystko była dekoracja, teatr, po którym poruszałem się jak u siebie w domu. I tak jak przed wojną prawie codziennie chodziłem do lasu, siadałem na pagórku i pisałem wiersze⁴⁴.

Przestrzeń Alp jest doznawana intensywnie, zmysłowo. Ważną rolę odgrywa nie tylko wzrok, ale także zapach, dźwięki, a nawet położenie ciała. Cykl rozpoczyna woń łąki alpejskiej, która pachnie „góorską parnotą jak maślak”, jest „ziemią grzyborodną”, ścieżka „pachnie skałą jędrną i rudym szepem leśnych mrówek” (*Łąka alpejska*, WA, s. 7), odnotowane zostały dźwięki: „pluszczą świerszcze”. Bogactwo doznań zmysłowych oddają synestezje, onomatopeje i malarskie obrazy. Bezpośredniość doznawania górskiej przestrzeni, swego rodzaju naturocentryzm, upodabnia postawę podmiotu *Wierszy alpejskich* do zapatrzonych na Alpy romantyków. O nawiązywaniu przez poetę do „romantycznej filozofii natury”, która jednakże jest poddawana „wielce znaczącym modyfikacjom”, pisze Stanisław Barć. Zdaniem badacza: „Zmiany te są – głównie – następstwem rezygnacji z opatrywania swego stosunku do natury aż tak gruntownymi uzasadnieniami filozoficznymi jak czynili to romantycy”⁴⁵. Dominujące w *Wierszach alpejskich* wydaje się poczucie zachwytu góorską okolicą, niezwykłymi doznaniem, które osiąga kulminację w liryku centralnym zatytułowanym *Szczyt*. Analizując ten utwór, Stanisław Barć pisze: „Bezpośrednie obcowanie z żyjącym królestwem natury dostarcza »ja« lirycznemu niepowtarzalnych wrażeń i przeżyć, wprawia w podziw i zdumienie oraz skłania do oddawania należnego jej szacunku”⁴⁶. Alpejska przyroda została w tomie uwznioślona, jest sakralizowana. „Tylko na prawach wyjątku pojawia się obraz natury jako żywiołu groźnego, wręcz niebezpiecznego dla człowieka (wiersz *Góra*, w tomiku *Wiersze alpejskie*)”⁴⁷.

W zbiorze Pankowskiego zarysowana została zatem topografia emotywna. Wyznaczają ją emocje, zestaw nastrojów, ambiwalencja uczuć. Silne okazuje się doznanie własnego ciała – jego możliwości i słabości, a także odczucie niepowtarzalnego piękna natury i radości z obecności drugiego człowieka. Przeżycia górskie wywołują spontaniczną potrzebę tworzenia. Pojawia się równocześnie odczucie niewyraźności, ograniczeń języka. Rozdźwięk między przeżyciami i zapisem, wyobrażeniem i przedmiotem akcentuje Wojciech Lięża, przywołując wspomnianą już *Modlitwę* oraz utwory z innych tomów Pankowskiego:

Powietrze i światło, wiatr i obłoki, ptaki, drzewa i kwiaty tworzą idealną krainę rzeczy pięknych, zmiennych i niedostępnych. A przynajmniej do końca nie dających się zawłaszczyć.

⁴⁴ P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba!...*, s. 87.

⁴⁵ S. Barć, *Przedmowa*, w: M. Pankowski, *Zielnik złotych śniegów...*, s. 8.

⁴⁶ Tamże, s. 11.

⁴⁷ Tamże.

W takim świecie człowiek jest istotą paradoksalną, rozdartą pomiędzy lotną wyobraźnią a ciężarem materii. [...] Wzlatywanie (czyli pełny udział w istnieniu) jest trudno możliwe. Ku „jasnym chmurom” mozolnie wspina się „Ikar pijany i kruk małowlotny”⁴⁸.

Trudno chyba o przestrzeń, która bardziej pozwala doznać własnej niemocy i ciężaru materii niż skalno-lodowa pustynia. Alpejska natura nie jest już „swojska”, „sanocka”, bywa przerażająca, domaga się innego języka, nie wystarczą już „ornitologiczno-botaniczne” opisy. Wraz z wysokogórską wycieczką rozpoczyna się nie tylko emigracja poety z oswojonej przestrzeni Karpat, ale i „emigracja” podmiotu jego utworów z wypracowanego wcześniej idiomu poetyckiego – „miękkiego”, „ornitologiczno-botanicznego”. Wędrowka w wyższe góry stała się dosłowno-metaforycznym przekroczeniem granicy sanockiej prowincji i wczesnej twórczości, wejściem w obszar kultury współczesnej, powojennej, niegwarantujący zdomowienia, raczej skazujący na emigranckie i twórcze poszukiwania własnego miejsca. Choć w *Wierszach alpejskich* nie nastąpiło jeszcze przejście od „formy do anarchii”, o którym pisze Wojciech Ligęza, to jednak widoczne są tu już pewne symptomy tej ewolucji. W późniejszych utworach Pankowski wyraźniej wszedł w krąg nowoczesnej, bardziej awangardowej poezji europejskiej, podjął poszukiwania innych rejestrów mowy, odrzucił opisowość⁴⁹. Jednak już w tomie z 1947 roku pojawia się niepokój i poszukiwanie nowego języka. Zaświadcza o tym refleksja autotematyczna obecna od utworu pierwszego do ostatniego. Znamienne, że jest to przejście od myśli, która się w przestrzeni gór „rozjaśnia” (*Łąka alpejska*, WA, s. 7), do uderzenia „szepem o noc” (*Modlitwa*, WA, s. 14). Kierunek refleksji (od jasności do ciemności, od pewności do zwątpienia) sygnalizuje „odwrócony porządek”, tak charakterystyczny – zdaniem Ligęzy – dla twórczości Pankowskiego⁵⁰. Ostatni

⁴⁸ W. Ligęza, *Marian Pankowski – do formy do anarchii...*, s. 231.

⁴⁹ O kategorycznym postulatcie Pankowskiego, by odrzucić w liryce opisowość, pisze jeden z monografistów, przywołując fragment artykułu poety pt. „*Pędź latawce białonogi...*”, „Kultura” [Paryż] 1955, nr 7/8, s. 90: „Pejzaż nie »podlega poetyckiemu opisowi«. Nic nie podlega opisowi, gdyż nowoczesna poezja nie opisuje. Wiersz tworzy, burzy » jest [...] faktem nowym, niezależnym od świata zewnętrznego, uwolniony od wszelkiej rzeczywistości, innej niż jego własna, gdyż ma swe miejsce w świecie jako zjawisko niezależne, odrębne i różne od innych«. Cyt. za M. Bandura, *Przypadki mowy. Proza Mariana Pankowskiego wobec problematyki reprezentacji...*, s. 121.

⁵⁰ „Z reguły bowiem dojrzałe pisarstwo skłania się ku klasycznej doskonałości, spokojnych i pewnych, płynących z doświadczenia konstatacji o świecie, głębokiej refleksji, często przeszyconej elegijnym smutkiem. Tymczasem Marian Pankowski wybiera niepokój, poszukiwanie, eksperymenty językowe, gwałtowną niezgodę na wszelkiego rodzaju postaci gotowych prawd. Jakby każdą nową książką debiutował od nowa. Pankowski jest pisarzem na sposób młodzieńczy zapalczewym oraz niecierpliwym. Nieustannie skłonny do szyderstwa i prowokacji. Język artystyczny staje się tedy migotliwie zmienny, myśli przewodnie – meandryczne, summa twórczości – rozproszona. Tak można się uratować od rutyny i niezbitej, zadowolonej z siebie wiedzy pisarskiej. Niezwykle to rzadkie w literaturze polskiej, że pisarz, wychodząc od formy, dąży do anarchii”. W. Ligęza, *Marian Pankowski – do formy do anarchii...*, s. 255–256.

utwór jest modlitwą, ale niekonwencjonalną i obrazoburczą. Ocierająca się wyraźnie o herezję prośba o natchnienie zapowiada odejście od dogmatów i zejście z uznanych dróg. Zakończenie wspinaczki w tomie *Wierszy alpejskich* jest początkiem błędzenia i poszukiwań, które zaprowadziły Pankowskiego w późniejszych utworach w stronę anarchii, buntu, prowokacji:

Wierny nie modli się o herezję. Na liście duchowych osiągnięć apostazja zajmowałaby ostatnie miejsce. Herezja wynika z mocnej wiary, ale jej wymiar odszczepieńczy ujawnia się dopiero w porównaniu z dogmatami Kościoła. Dziwne wołanie Pankowskiego o kacerski stan umysłu odnosi się oczywiście do sztuki słowa i w aspekcie nowoczesnej estetyki może uzyskać wydźwięk pozytywny. Program obejmuje dysonansowe brzmienia. I chodzi tu nie tylko o prowokacyjne zakłócenia eufonii wiersza, ale także o spór z myślowo-formalnymi przyzwyczajeniami odbiorcy. [...] Pankowski, umieszczając *Modlitwę* w eksponowanym miejscu, czyli na końcu tomu *Zielnik złotych śniegów*, uwypuklił tendencję anarchiczną w swej liryce⁵¹.

3. Alpy i Auschwitz – memorialne „emigracje”

Dedykacja ostatniego utworu „Ojcu Robertowi, Bratu Emanuelowi, Hali, Hance, Jance, Reni, Jackowi i Jerzemu, alpejskiej gromadzie” (*Modlitwa*, WE, s. 14) pozwala na podjęcie lektury w kontekście biograficznym. Wskazówką jest także fakt, że poprzedzająca *Wiersze alpejskie* (w formie rękopiśmiennej, trudnej do odczytania faksymile) dedykacja została przedrukowana w wyborze *Zielnik złotych śniegów* jako nieopatrzonego tytułem, ale – co ważne – opatrzonego miejscem i datą wiersz:

Tam byliśmy,
skąd uwieszona niebom skała
łała tęczowy kryształ.
Gdzie wichry mroźnym żwirem duły
i darły sochą grzbiety moren.

Potoki wisiały u lodów
i zimę piły.

Dla ciebie
puls tamtych dni, niepowtarzalny,
zaszywałam w szarą korę.

*Alpy 1946*⁵²

Ze względu na powyższe wskazówki tom *Wierszy alpejskich* można zestawić z fragmentem późniejszego utworu *Z Auschwitzu do Belsen. Przygody*. Wyposażony w cechy autobiograficzne podmiot tej prozy wspomina pierwsze wakacje w wyzwolonej Europie, gdy „paryscy ojcowie dominikanie zafundowali polskim studentom w Belgii pobyt w Alpach”⁵³. Można przy-

⁵¹ W. Ligeza, *Marian Pankowski – do formy do anarchii...*, s. 240.

⁵² M. Pankowski, *** (Tam byliśmy), w: tegoż, *Zielnik złotych śniegów...*, s. 28.

⁵³ M. Pankowski, *Z Auschwitzu do Belsen. Przygody*, Warszawa 2000, s. 33.

puszczać, że była to ta sama wyprawa, której liryczne echo można usłyszeć w wierszach z 1947 roku. Szczególnie zapadł bohaterowi *Z Auszwicu do Belsen* w pamięć wieczór, gdy członkowie „alpejskiej gromady” śpiewali warszawską, powstańczą pieśń szturmową, wywołującą w nim – byłym więźniu obozów – poczucie obcości i gorszości:

Dławił mnie wściekły wstyd. Poczucie dziadostwa. W dziurawych butach stałem wobec „młodzieży z dobrego domu”, nie mając nic do przeciwstawienia ich barykadowej wieczorynce. Przecież tu, we francuskich Alpach, gdzie już purpurą w pajęczynowych szarpfach zaszedł dzień, nie zaczę sam maszerować z tamtym śpiewem, co mi janczarską pierś rozpierał... Nie ruszę przed siebie ze śpiewem niemieckim [...]. Śpiewałem tę piosenkę [...] kiedy wracaliśmy do lagru, z trupami na tragach... [...]. Przecież z tą pieśnią spod czarnej flagi nie mogłem stanąć s a m naprzeciwko warszawskich chłopaków, co gołymi rękami niemieckie czołgi jak żółwie odwracali⁵⁴.

W utworze *Z Auszwicu do Belsen* nie ma wspomnień alpejskich wędrowek. Przeżycia w wysokogórskiej scenerii, przedstawione w *Wierszach alpejskich*, w prozie zostały zupełnie wyparte przez wspomnienia „wycieczek w Auszwicu”: „Od drutów na wschodzie, do drutów na zachodzie”⁵⁵. Przestrzeń górską, która miała pełnić funkcje terapeutyczne dla poranionej przez historię młodzieży, ułatwić powrót do życia, okazała się w planie memorialnym przestrzenią nieudanej emigracji. Ucieczka od bolesnych wspomnień była niemożliwa. W późnym utworze Pankowskiego tak wyraźnie przywołane zostały rozważania na temat różnych wymiarów katastrofy wojennej, których z kolei nie ma w pisanych zaraz po wojnie *Wierszach alpejskich*. Wojciech Ligęza zauważył, że w tomie z 1947 roku ważniejsze było „odkrywanie radości życia i sensu odbudowywanego z ruin świata”⁵⁶. Badacz, przywołując (między innymi) dwa liryki z tomu *Wierszy alpejskich* (*Szczyt* i *** *Zza modrej przerebli gór*), sygnalizuje poetyckie próby odejścia od bolesnej przeszłości, ujawniające się w ruchu ku gorze:

Charakterystyczny jest tutaj gest podniesienia słowa, swoistego uwznioślenia, które dokonują się na przekór tragicznej pamięci. Żywiol ziemi został skażony przez wojnę, dlatego ocalająca poezja poszukuje sfer podniebnych – obszarów wolnych i czystych. [...] Jeśli nawet konstrukcja lepszej, kompensacyjnej rzeczywistości nie jest skuteczna i trwała, próby zdecydowanie powinny być kontynuowane. Lotna istota słowa poetyckiego przeciwstawia się

⁵⁴ Tamże, s. 34–35. Komentując ten fragment wspomnień Pankowskiego, badacz literatury lagrowej pisze: „w swej twórczości pisarz na wszelkie sposoby demitologizuje (między innymi) polskość – historię kraju i jego patriotyczno-martyrologiczną hagiografię [...]. Natomiast we wspomnieniu pierwszych powojennych wakacji – pobytu w Alpach, wspólnie z polskimi studentami z Belgii, uczestnikami powstania warszawskiego pojawia się dławiący »wściekły wstyd« i »poczucie dziadostwa« [...] Pankowski, w tym i innych fragmentach narracji, nie jest chyba zjadliwy: powstanie warszawskie szybko bowiem podlegało mitologizacji [...], rzeczywistość lagrowa w najlepszym razie ubrana została w stereotypy (»straszne«)”. A. Morawiec, *Zmagania z tematem lagrowym w twórczości Mariana Pankowskiego*, w: tegoż, *Literatura w lagrze. Lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009, s. 271.

⁵⁵ M. Pankowski, *Z Auszwicu do Belsen...*, s. 36.

⁵⁶ W. Ligęza, *Marian Pankowski – od formy do anarchii...*, s. 231.

ciemnym żywiołom chtonicznym. Wertykalizm poetycki Pankowskiego pełen jest solennej celebracji. Poeta uprawia swoistą liturgię spojrzenia⁵⁷.

Przykład „liturgii spojrzenia” badacz odnajduje w jednym z *Wierszy alpejskich*:

I przez przejrzysty szczyt dzwonnicy
z kamienia, który zmierzchem szerniał,
przewlekam niebo
do źrenicy.

(*** *Zza modrej przerębli gór...*, WA, s. 13)

Alpejskie wędrówki ukazane w tomie powojennym byłyby zatem próbą „emigracji” z bolesnych wspomnień i zrujnowanej rzeczywistości w skalny, odrębny świat, w świat wewnętrznych przeżyć. O tym, że przyjmujące formę wysokogórskiej wycieczki odejście od tragicznej przeszłości było złudzeniem, przekonuje późniejszy utwór prozatorski.

Interesującym kontekstem dla interpretacji tomu Pankowskiego wydają się także opublikowane niemal w tym samym czasie zbiory Mieczysława Jastruna i Juliana Przybosa, w których również widoczne są echa wędrówek i doświadczeń alpejskich. W zaledwie o rok późniejszym zbiorze Mieczysława Jastruna *Sezon w Alpach i inne wiersze* skomercjalizowana przestrzeń Alp szwajcarskich – miejsce odpoczynku i rozrywki stanowi bolesny kontrast dla kraju, w którym jeszcze niedawno dymiły kominy obozowych krematoriów⁵⁸. Natomiast w wierszach Juliana Przybosa, zamieszczonych w tomach *Rzut pionowy* z 1952 roku i *Najmniej słów* z 1955, na krajobrazy Alp Berneńskich nakładane są (ale nie na zasadzie przeciwieństwa, lecz bardziej podobieństwa) obrazy zrujnowanych miast⁵⁹. Zestawienie wymienionych tomów, w których istotną rolę odgrywa przestrzeń Alp „po Oświęcimiu”, pozwala – jak sądzę – jeszcze wyraźniej dostrzec rolę alpejskiego łańcucha jako przestrzeni wielowymiarowych i wieloznacznych emigracji w twórczości autora *Smagłej swobody*. „Alpejskie” wiersze Pankowskiego, ale i Jastruna, i Przybosa skłaniają także do podjęcia szerszej refleksji na temat współczesnego symbolicznego znaczenia rozslawionego przez romantyków łuku Alp, ale to jest już temat na oddzielną pracę, wymagający szczegółowego opracowania.

Bibliografia

Bandura M., *Przygody mowy. Proza Mariana Pankowskiego wobec problematyki reprezentacji*, Kraków 2017.

⁵⁷ W. Ligęza, *Marian Pankowski – od formy do anarchii...*, s. 229.

⁵⁸ M. Jastrun, *Sezon w Alpach i inne wiersze*, Kraków 1948. Można to dostrzec przede wszystkim w wierszu tytułowym – tamże, s. 5–13.

⁵⁹ J. Przyboś, *Rzut pionowy*, Warszawa 1952; tegoż, *Najmniej słów*, Kraków 1955. Mam na myśli na przykład wiersz *List ze Szwajcarii* z tomu *Najmniej słów...*, s. 30.

- Barć S., *Marian Pankowski. Poeta – prozaik – dramaturg*, Lublin 1991.
- Barć S., *Twórczość Mariana Pankowskiego w świetle głosów krytyki*, w: *Polska literatura emigracyjna. Materiały z sesji naukowej (10 marca 1981)*, red. W. Białasiewicz, Lublin 1983.
- Burghardt A., *Kresowe ojczyzny Janusza Szubera i Mariana Pankowskiego*, w: *Góry – literatura – kultura*, t. 3, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1998.
- Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Fiszbak Z., *Europejczyk z Kartoflanii. O powrotach do „małej ojczyzny” w powieściach Mariana Pankowskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2008, „Folia Literaria Polonica” 11.
- Jakóbczyk J., *Sentymentalne prowokacje, czyli o prozie Mariana Pankowskiego*, w: *Szkice o polskich pisarzach emigracyjnych*, t. 1, red. M. Kisiel, W. Wójcik, Katowice 1996.
- Jastrun M., *Sezon w Alpach i inne wiersze*, Kraków 1948.
- Kolbuszewski J., „Co wadzi, póki lata nie zajdą leniwe...” *Szkic o Alpach w literaturze polskiej (od Jana Kochanowskiego do Wacława Rolicz-Liedera)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 3679, „Prace Literackie” LV, Wrocław 2015.
- Krupiński P., *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Szczecin 2011.
- Lasecka J., „A step – koń – Kozak – ciemność – jedna dzika dusza”. *Ukraina w powieści poetyckiej*, „Prace Polonistyczne” 1984, t. 40, s. 191–237.
- Latawiec K., *Między Karpatami a europejską civitas*, www.latawiec.krakow.pl/pliki/pankowski.pdf (dostęp 1.03.2019).
- Latawiec K., *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*, Kraków 1994.
- Latawiec K., *Sanok i Burgia – peryferyjne miasta Mariana Pankowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2015, „Studia Poetica” III.
- Ligeża W., *Anarchia i forma. Uwagi o stylu poezji i prozy Mariana Pankowskiego*, „Acta Pancoviana” 1999, nr 2.
- Ligeża W., *Marian Pankowski – od formy do anarchii*, w: tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001.
- Marecki P., *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi*, Kraków 2011.
- Morawiec A., *Zagłada w twórczości Mariana Pankowskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2013, „Folia Litteraria Polonica” 4 (22).
- Morawiec A., *Zmagania z tematem lagrowym w twórczości Mariana Pankowskiego*, w: tegoż, *Literatura w lagrze. Lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009.
- Pankowski M., *Couleur de jeune méléze*, Bruksela 1951.
- Pankowski M., *Kozak i inne opowieści*, Bruksela 1965.
- Pankowski M., *Matuga idzie. Przygody*, Bruksela 1959.
- Pankowski M., *Moje słowo prowincjonalne*, Sanok 1998.
- Pankowski M., *Pątnicy z Macierzyzny*, Londyn 1985.
- Pankowski M., „Pędź latawce białonogi...”, „Kultura” [Paryż] 1955, nr 7/8.
- Pankowski M., *Pieśni pompejańskie*, Bruksela 1946.
- Pankowski M., *Podpłomyki*, Bruksela 1951.
- Pankowski M., *Poignée du présent*, Paryż 1954.
- Pankowski M., *Smagła swoboda*, Warszawa 1980.
- Pankowski M., *Sto mil przed brzegiem*, Warszawa 1958.
- Pankowski M., *Wiersze alpejskie*, Bruksela 1947.
- Pankowski M., *Z Auswicu do Belsen. Przygody*, Warszawa 2000.
- Pankowski M., *Zielnik złotych śniegów*, wybór, przedm. i red. S. Barć, Lublin 1993.
- Pasterska J., *Emigrant wobec polskości. Literackie prowokacje Mariana Pankowskiego*, „Tematy i Konteksty” 2011, nr 6.
- Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, posł. A. Nasiłowska, Warszawa 2000.

- Przyboś J., *Najmniej słów*, Kraków 1955.
- Przyboś J., *Rzut pionowy*, Warszawa 1952.
- Pytasz M., *Marian Pankowski, czyli o przelamywaniu tabu*, w: tegoż, *Kilka opowieści o niektórych dolegliwościach bycia poetą emigracyjnym i inne historie*, Katowice 2000.
- Rogozińska A., *Alpy*, Warszawa 1994.
- Ruta-Rutkowska K., *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Warszawa 2001.
- Szczepański J. A., *W ścianach Pelvoux*, w: tegoż, *Siedem kręgów wtajemniczenia*, Warszawa 1959.
- Szuber J., *Czytanie na prowincji. Pankowski, czyli plebejskość nobilitowana*, „Plus-Minus” (dodatek do „Rzeczpospolitej” 2000, nr 41, archiwum.rp.pl/artukul/303660-Pankowski-czyli-plebejskosc-nobilitowana.html (dostęp 21.02.2019)).
- Szuber J., *Pankowski*, w: tegoż, *Tam, gdzie niedźwiedzie piwo warzą*, Olszanica 2004.
- Walczak-Delanois D., *Sztuka poetycka Mariana Pankowskiego. Między żywiołem polskim i frankofońskim*, „Prace Polonistyczne” 2015, seria LXX, s. 233–259, cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element.bwmeta1.element.../Dorota_Walczak_Delanois.pdf (dostęp 21.02.2019).
- Wolski J., *Piękny kąkol wyobraźni. Mariana Pankowskiego ucieczka od poezji*, „Acta Pancoviana” 2004, nr 3.
- Wroński P., Michalec B., Petryszak G. i in., *Alpy. Przewodnik ilustrowany*, Bielsko-Biała 2015.

Jest Pan dla nas „Kazimierzem Wielkim”¹. Kilka przyczynkarskich uwag o listach Janiny i Wacława Kościalkowskich do Kazimierza Wierzyńskiego

Erwina Dybisz

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0003-2852-4052

“You Are Kazimierz the Great to Us”. A Few Observations on Janina and Wacław Kościalkowski's Letters to Kazimierz Wierzyński

Abstract: The article discusses several still unpublished letters from Janina and Wacław Kościalkowski to Kazimierz Wierzyński, which have been found in the archives of the Polish Library in London. The article not only presents artistic and intellectual profiles of both the authors and the addressee, but also provides the analysis of the letters' content and language. Thus, describes the archives as a supplemental yet important information on Janina Kościalkowska's oeuvre

Key words: epistolography, emigration, The Second Emigration, archives, Kazimierz Wierzyński

Słowa kluczowe: epistolografia, emigracja, Druga Emigracja, archiwa, Kazimierz Wierzyński

Podręczny magazyn informacji o autorze, środowisku lub epoce, dokument biograficzny, laboratorium twórczości – takich formuł używa Małgorzata Czermińska na określenie sposobu traktowania korespondencji jako materiału pomocniczego w kontekście badania biografii i dorobku pisarzy². Uwagi te przywołuję jako zapowiedź omawianego w niniejszym szkicu

¹ Cytat pochodzi z listu Wacława Zyndrama-Kościalkowskiego do Kazimierza Wierzyńskiego z 9 kwietnia 1968 r. Słowa te dotyczą Kazimierza Wierzyńskiego jako poety – Dziękujemy za otrzymany wczoraj tomik wierszy, wielka to dla nas przyjemność, bo w poezji jest Pan dla nas „Kazimierzem Wielkim”. W całym szkicu cytaty z listów Janiny i Wacława Kościalkowskich lokalizuję w tekście głównym podaniem w nawiasie miejsca i daty ich sporządzenia.

² Por. M. Czermińska, *Pomiędzy tekstem a powieścią*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 29.

charakteru, ważkości i przydatności listów Janiny i Wacława Kościółkowskich do Kazimierza Wierzyńskiego – przedstawicieli Drugiej Emigracji³.

Podejmując próbę analizy wyżej wzmiankowanego materiału, należy *a priori* liczyć się z ograniczeniami metodologicznymi. Stan badań na temat epistolografii jako takiej doczekał się wielu omówieni, spośród których nie sposób nie wymienić, wydaje się najbardziej znanej i wciąż uznawanej, *Teorii listu* Stefanii Skwarczyńskiej⁴ czy najnowszego ujęcia problemu – *Nowej teorii listu* Anity Calek⁵. Brak jednak pełnego opracowania na temat emigracyjnej epistolografii jako oddzielnego tematu. Poczynione do tej pory rozpoznanie w aspekcie teoretycznym i opisowo-historycznym można określić mianem prolegomenów. Wśród zarysowanych kierunków badawczych⁶ na wnikliwą lekturę zasługują przede wszystkim ustalenia Leszka Szarugi zawarte w szkicu *Opowieść epistolarna. Wprowadzenie do problematyki emigracyjnej twórczości epistolarnej*. Warto wspomnieć także artykuł Jakuba Osińskiego *Emigracyjna epistolografia (1945–1989). Rekonesans*⁷, w którym to w erudycyjny i szczegółowy sposób autor przedstawia dotychczasowe rozpoznania oraz wyraża przekonanie o potrzebie zapewnienia, sygnalizowanych powyżej, białych plam. Dość przywołać jego spostrzeżenia:

Zdumiewające jest przy tym, że choć badacze nie mają wątpliwości co do tego, że to właśnie korespondencja i piśmiennictwo wspomnieniowe były najpowszechniejszymi gatunkami uprawianymi na obczyźnie, to jednak refleksja nad nimi od lat znajduje się w punkcie wyjścia⁸.

Wypracowane dotychczas narzędzia badawcze mogą i powinny być wykorzystywane do rozważań na temat emigracyjnej wymiany epistolarnej. Warto jednak uświadomić sobie, że wyodrębnienie ich z całości stworzyłoby możliwości ukazania jej oryginalnego charakteru.

Poczynione w niniejszym szkicu uwagi odnoszą się do listów Janiny i Wacława Kościółkowskich do Kazimierza Wierzyńskiego, znajdujących się w archiwalnych zbiorach Biblioteki Polskiej działającej przy Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym w Londynie (POSK)⁹. Nie jest to ich jedyna

³ Termin „Druga Emigracja” zapisuję wielkimi literami, ponieważ forma ta jest jedną z dwóch poprawnych wariantów (obok pisowni z małej litery), częściej funkcjonującą w literaturze przedmiotu.

⁴ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podst. lwowskiego pierwodru. oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006.

⁵ A. Calek, *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.

⁶ Tematykę tę poruszali m.in.: M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie*, Kraków 2000; E. Rybicka, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4.

⁷ J. Osiński, *Emigracyjna epistolografia (1945–1989). Rekonesans*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” LXI, z. 3, s. 39–51.

⁸ Tamże, s. 41.

⁹ Wspomniany zbiór oznaczony sygnaturą Rps/VI/1/h. Listy zostały odczytane w ramach pomocniczych prac edytorskich przez Jolantę Średnicką, której składam serdeczne podziękowania. W niniejszym szkicu wykorzystuję fragmenty transkrypcji i zachowuję pisownię oryginalną.

korrespondencja z osobami, które reprezentowały świat literatury, kultury i sztuki. Warto wspomnieć choćby o opublikowanej przez Archiwum Emigracji w Toruniu obszernej wymianie listownej z Jerzym Stempowskim¹⁰ czy z Janem Chmielińskim¹¹.

Analizowany korpus traktuję nie tylko jako addendę do pełniejszego nakreślenia biografii autorki *Łodzi bukowej*, ale przede wszystkim jako materiał, który ukazuje kulisy powstawania *Kapliczki przydrożnej (Zapisów wrześniowych)*. To korespondencja, którą należy określić mianem „użytkowej”. Nie ma ona charakteru regularnego: jej początek datuje się na 14 grudnia 1950 r., zaś koniec na 9 kwietnia 1968 r. Składają się na nią: 5 listów napisanych odręcznie, maszynopis i dwie karty pocztowe. Przedmiot analizy zostanie omówiony w kolejności chronologicznej i zacytowany we fragmentach. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy listy kierowane były bezpośrednio do Kazimierza Wierzyńskiego, czy przekazywane mu za pośrednictwem redakcji „Wiadomości”¹². Dla zaprezentowania pełnego obrazu epistolarnej wymiany myśli zasadne byłoby dotarcie do odpowiedzi Kazimierza Wierzyńskiego. Na podstawie poczynionych przeze mnie rozpoznań przypuszczam, że takowe nie zachowały się. Wydaje się jednak, że stan ten należy traktować raczej jako wyzwanie badawcze niż przeszkodę, ponieważ, jak trafnie zauważa Jan Trzynadłowski, każdy materiał epistolarny odznacza się niekompletnością i nigdy nie ma pewności co do tego, że udało się zgromadzić całość¹³. Podobne stanowisko przyjmuje Stefania Skwarczyńska i twierdzi, że niepełność zbioru korespondencji nie jest przeszkodą w jej analizowaniu, ponieważ może być ona rozpatrywana zarówno jako samoistna wypowiedź, jak i część całości¹⁴.

Wydaje się zasadne, by uwagi szczegółowe rozpocząć od przybliżenia momentów w biografii nadawców i odbiorcy istotnych dla analizy. Pozwoli to na pełniejsze odczytanie materiału, a przede wszystkim skieruje uwagę na to, w jaki sposób epizody z ich życia zostały ujęte w listownej konwersacji. O ile Kazimierz Wierzyński na stałe zapisał się na kartach literatury i przedstawienie jego biegu życia byłoby powtórzeniem powszechnie znanych faktów, o tyle Janina i Wacław Kościółkowscy to postaci nie tyle zapomniane, ile mało znane szerokiemu gronu odbiorców. Poniżej lakoniczne rysy biograficzne.

¹⁰ „Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty” 2000, z. 3, s. 131–174.

¹¹ Rękopisy te nie zostały opublikowane. Por. https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Osoby.htm#r24 (dostęp 14.10.2019).

¹² Wątpliwość ta rodzi się na podstawie słów zawartych w liście Wacława Kościółkowskiego do Kazimierza Wierzyńskiego z 1967 roku z okazji Bożego Narodzenia. Odnajdujemy w nim następujący fragment: „Nie wiem gdzie Pan teraz się znajduje, ale sądzę, że »Wiadomości« prześlą”.

¹³ Por. J. Trzynadłowski, *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*, w: tegoż, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 87.

¹⁴ Por. S. Skwarczyńska, *Teoria listu...*, s. 347.

Janina Kościalkowska (1915–2004)¹⁵ urodziła się we Lwowie. Była absolwentką tamtejszego Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych. Debiutowała w 1942 roku pod pseudonimem Nina Wadwicz, ogłaszając swoje opowiadania w „Wiadomościach Polskich”. Do końca wojny prowadziła teatr objazdowy i działała w zarządzie Towarzystwa Polskiego. W 1945 roku rozstała się z pierwszym mężem Stanisławem Edwardem Nahlikiem – nie zaakceptowała jego decyzji o podporządkowaniu się władzom warszawskim, co wiązało się z powrotem do kraju. Od tego czasu przebywała w Londynie. Zawodowo związała się z firmą DecorativeArts Studio Ltd., w której projektowała druki reklamowe i pracowała jako ceramiczka. W 1948 roku wyszła ponownie za mąż – za Wacława Zyndrama-Kościalkowskiego i już jako małżeństwo osiedlili się u podnóża Wysokich Pirenejów we Francji, gdzie otworzyła pracownię ceramiczną i zaczęła specjalizować się w ręcznym malowaniu porcelany. Jako pisarka borykała się z problemami wydawniczymi¹⁶. Za utwory najbardziej kojarzone z nią uznaje się *Łódź bukową* (1988) i *Bih me!* (2000).

Wacław Zyndram-Kościalkowski (1905–1979)¹⁷ pochodził z rodziny o bogatych tradycjach¹⁸. Na kartach literatury zapisał się między innymi jako autor *Poloneza czas skończyć* (1958)¹⁹ i tekstu *Litwo, ojczyzno moja* (1949)²⁰, który został opublikowany na łamach paryskiej „Kultury”. Jego

¹⁵ Głównym źródłem biograficznym, do którego się odwołuję, jest W. Lewandowski, dz. cyt., s. 5–17; tenże, *Janina Kościalkowska (1915–2004)*, „Archiwum Emigracji: studia, szkice, dokumenty” 2006, t. 1–2 (7–8), s. 301–302.

¹⁶ Wacław Lewandowski we wstępie do *Bih me!* pisze: „Powód oczywisty to wieloletnie i konsekwentne powstrzymywanie się przez pisarkę od jakiegokolwiek paktowania z narzuconym w Polsce reżimem politycznym i jego instytucjami. Inną przyczyną były związki pisarki ze środowiskiem londyńskim, zwłaszcza z kręgiem »Wiadomości« i brak powiązań z tymi instytucjami emigracyjnymi, które miały największe możliwości promowania swoich autorów w Polsce, jak Rozgłośnia Polska RWE czy paryski Instytut Literacki. [...] Przyczyną trudności wydawniczych stał się też brak wsparcia możliwych instytucji kulturalnych”. W. Lewandowski, *Wstęp*, do: J. Kościalkowska, *Bih me!*, Warszawa 2000, s. 5–6.

¹⁷ Informacje te zaczerpnęłam ze strony Archiwum Emigracji w Toruniu, https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Osoby.htm (dostęp 19.11.2019).

¹⁸ Dziadek Józef Kościalkowski (1881–1961) był lekarzem, aktywistą społecznym i powstańcem styczniowym. Jego ojciec Wacław Zyndram-Kościalkowski uzyskał tytuł inżyniera. Wspominając sylwetki najwybitniejszych przedstawicieli rodziny, nie sposób nie wspomnieć o bracie ojca – profesorze Uniwersytetu Wileńskiego Stanisławie Zyndramie-Kościalkowskim, który to zapisał się na kartach historii jako działacz edukacyjny i emigracyjny. Powracając do postaci Wacława Zyndrama-Kościalkowskiego, należy również wspomnieć, że był dyplomatą, posiadał wykształcenie prawnicze, był absolwentem Uniwersytetu Warszawskiego, przyjaźnił się z kardynałem Hlondem i pośredniczył w jego kontaktach z rządem w Londynie. Za swoją działalność był więziony w obozie faszystowskim. Ścisłe współpracował również ze swoim kuzynem – Marianem Zyndramem Kościalkowskim: żołnierzem, wojewodą białostockim w latach 1930–1934, prezydentem Warszawy w 1934 roku, ministrem spraw wewnętrznych (1934–1935) i prezesem Rady Ministrów II Rzeczypospolitej (1935–1936).

¹⁹ W. Zyndram Kościalkowski, *Poloneza czas skończyć*, Londyn 1978.

²⁰ W. Zyndram-Kościalkowski, *Litwo, ojczyzno moja*, „Kultura” [Paryż] 1949, nr 3/20.

archiwum, zawierające korespondencję z przyjaciółmi i pisarzami, rękopisy i maszynopisy wspomnień, wycinki prasowe, publikacje i pamiątki, znajduje się w Archiwum Emigracji w Toruniu – zostało stworzone na prośbę żony, która przekazała materiały.

Kolejną istotną kwestią jest czas i okoliczności przecięcia się dróg Kościalkowskich i Wierzyńskiego. Trudno wskazać konkretne źródło, do którego należałoby się odwołać w celu doprecyzowania tejże informacji. Na podstawie biografii autora *Wiosny i wina* oraz wskazówek zawartych w listach można przypuszczać, że nastąpiło to wraz z wybuchem drugiej wojny światowej, kiedy został ewakuowany razem z zespołem „Gazety Polskiej” do Lwowa, następnie przebywał kolejno we Francji, Portugalii, Brazylii, Stanach Zjednoczonych. Na znak protestu przeciw postanowieniom konferencji jałtańskiej pozostał na uchodźstwie. Współpracował również z „Wiadomościami” redagowanymi przez Mieczysława Grydzewskiego, publikował na łamach londyńskich wydawnictw emigracyjnych, związał się z paryskim Instytutem Literackim, a także był prelegentem Radia Wolna Europa. Możliwości spotkań i miejsc „wspólnych” emigrantom było zatem wiele. Przy czym, jak dowodzi analiza korespondencji wzajemnej, najpierw znajomość odnowili Kościalkowski i Wierzyński, następnie dołączyła do nich Kościalkowska.

Pierwszy list Wacława Zyndrama-Kościalkowskiego do Kazimierza Wierzyńskiego z 14 grudnia 1950 r. wydaje się wyrazem chęci planowanego od dawna odnowienia kontaktu. Za prawdopodobny bodziec do jego napisania należy uznać czas świąt Bożego Narodzenia i pragnienie złożenia życzeń osobie, z którą Wacław dzielił wygnańczy los. Adresat skrótkowo nakreśla najważniejsze wydarzenia ze swego życia, które to rozegrały się od czasu ostatniego spotkania, a więc w przeciągu dziesięciu lat²¹:

Ciężki przeżyliśmy to okres. [...] Po wojnie do różnych zajęć się brałem. Ostatnio, w lipcu pracowałem jako zwykły robotnik w pobliskiej fabryce – odległej zresztą o 10 km. (3 km. piechotą + 7 km. autobusem), od paru dni zostałem w tej fabryce urzędnikiem. Poprawi to trochę nasz budżet niestety tylko „żywnościowy”, o innym nie ma jeszcze mowy.

Piszę to wszystko w wielkim skrócie. Będę bardzo wdzięczny za odpowiedź i wiadomości o Panu. O ile Pan zechce opisać wtedy dokładniej „życiowy ideowy emigranta we Francji”.

(Laloubère, 14 grudnia 1950 r.)

Szczególnie znamienita wydaje się zastosowana formuła „życiowy ideowy emigranta we Francji”. Można przypuszczać, że Zyndram-Kościalkowski był dumny z obranej przez siebie drogi i prezentowanej postawy, miał nadzieję na stopniową poprawę sytuacji. W *postscriptum* zwraca się z prośbą do Wierzyńskiego o przesłanie książki jego autorstwa o Chopinie (mowa prawdopodobnie o *Życiu Chopina*²²), gdyż poprzednie, które od niego otrzymał wraz z dedykacją, zaginęły w wojennej zawierusze. Życzenie to

²¹ Wacław Zyndram-Kościalkowski pisze w liście z 1950 roku: „Pamięta Pan ostatni raz widzieliśmy się w maju 1940 roku w Laloubère?”

²² K. Wierzyński, *Życie Chopina*, Nowy Jork 1953.

jest dowodem zażyłości, ale także świadczy, że korespondencja emigracyjna była szansą na obcowanie z językiem ojczystym najwyższej próby. Zjawisko to zauważa Jakub Osiński:

Emigracyjna epistolografia była przede wszystkim sposobem na podtrzymanie kontaktu z mową ojczystą, usilnie i jakże często odrabianą „lekcją martwego języka”. Martwego, gdyż – co nie ulega najmniejszej wątpliwości – język na emigracji pozbawiony jest możliwości naturalnego rozwoju, ewolucji, przekształceń²³.

Powyższa myśl dotyczy *stricte* wymiany listownej, jednak znajduje zastosowanie również w tym przypadku, gdyż korespondencja była narzędziem, za pomocą którego Kościalkowski osiągnął zamierzony cel – zyskał dzieło, na którym szczególnie mu zależało.

Wydaje się, że kontakt listowny został zerwany na sześć lat – wskazują na to daty: kolejne dwa listy sygnowane są dniem 12 czerwca 1956 r. Zostały napisane o tej samej porze przez Janinę i Wacława. Działanie to ukazuje dwie zasadnicze kwestie. Pierwszą z nich jest odmienny charakter korespondencji małżonków do Wierzyńskiego. Kościalkowska stosowała styl oficjalny, który wyrażał hierarchię między interlokutorami epistolarnego dyskursu i wydawał się właściwy dla podejmowania kwestii pisarskich. Mniej kurtuazyjnymi formułami posługiwał się zaś Wacław. Odzwierciedlały one charakter poruszanych kwestii, które dotyczyły codzienności emigracyjnej. Drugą sprawą jest troska męża o to, żeby twórczość żony nie schodziła na dalszy plan, mimo trudności materialnych. Można ponadto przypuszczać, że dla Wacława sytuacja ta była źródłem kompleksów. Możliwość korespondowania pisarki z Wierzyńskim stała się więc prawdopodobnie formą rekompensaty. Świadczą o tym następujące słowa:

Pański list do mojej żony sprawił nam więcej niż przyjemność. Dla Niej był to „zastrzyk” do dalszej pracy literackiej (niestety, nie może Ona wiele czasu poświęcać na pisanie, gdyż (będąc artystką – malarką z wykształcenia) dla „ratowania naszego budżetu” (ja zarabiam niewiele pracując w fabryce) dekoruje porcelanę.

(Laloubère, 12.03.1956 r.)

Listy kierowane przez Kościalkowską do Wierzyńskiego otwierają, wydaje się, najważniejszą kwestię: dotyczą przede wszystkim *Kapliczki przydrożnej* (*Zapisków wrześniowych*)²⁴. Została ona wydana w 1958 roku

²³ J. Osiński, dz. cyt., s. 47.

²⁴ J. Węgrzyńska-Kościalkowska [Janina Kościalkowska], *Kapliczka przydrożna* (*Zapiski wrześniowe*), Londyn 1958. W utworze tym czytamy następującą informację: „Celem uczczenia Roku Maryjnego oraz Polskiego Czynu Zbrojnego Koła Księży Kapelanów Polskich Sił Zbrojnych w Stanach Zjednoczonych pod protektorem ks. Arcybiskupa J.F. Gawliny, ustanowiło nagrodę literacką im. Kardynała Prymasa Polski Augusta Hlonda, na pracę niepublikowaną, związaną z kultem Matki Bożej pośród żołnierzy polskich wszystkich epok. Jury konkursowe uznało, że nadesłane utwory nie odpowiadają w pełni warunkom konkursu, natomiast uchwaliło jednogłośnie przyznać poza konkursem dodatkową nagrodę utworowi *Kapliczka Przydrożna* (*Zapiski Wrześniowe*), jako posiadającemu wybitne wartości ideowe i literackie. Msgr. W. A. Rojek Prezes Koła Księży Kapelanów”. Por. J. Węgrzyńska-Kościalkowska, *Kapliczka przydrożna...*, s. 6.

i uhonorowana pozakonkursową nagrodą imienia Kardynała Prymasa Polski Augusta Hlonda. Utwór ten, ze względu na formę, a także sugestię zawartą w tytule, należy określić jako zapiski wojenne żołnierza o nieznanym imieniu. Trudno ponadto jednoznacznie wskazać miejsca i ramy czasowe, których jego treści dotyczą. Istotną postacią jest Maryja – autor ma wrażenie, że ukazała mu się we śnie, wspomina jej wizerunki, dewocjonalia, rozmowy toczone ze współtowarzyszami o niej, wreszcie rolę boskiej postaci w życiu człowieka. Dzieło zamyka zapis sporządzony po latach – w 1954 roku w Lourdes. Zapiski zostają złożone przez autora w ścianie groty objawień jako forma zawierzenia losów żołnierza i ojczyzny, której dzieje naznaczyła swoim piętnem druga wojna światowa. Podjęta tematyka jest odpowiedzią na wymogi konkursowe. Autorka zwracała się z prośbą do Kazimierza Wierzyńskiego o uwagi i rady, które to, co wynika z kontekstu, otrzymała i zastosowała. Poniżej najważniejsze fragmenty:

Oczywiście – uwaga Pana o zbytnej suchości tytułu jest najzupełniej słuszna. [...] Co do owego „zmniejszenia natężenia uczuciowego”, gdy mowa o Matce Boskiej; o czym Pan pisze, tu żałuję że nie wiem które miejsce miał Pan na myśli – przeczytawszy mój tekst, mam wrażenie że chyba samo zakończenie, które jakoś rozpląszcza się w bigoterię książeczki do nabożeństwa. Załączam więc obok parę zdań „retuszu” z prośbą, aby był Pan tak łaskaw zakomunikować to ks. Rojkowi, o ile nie jest to z mej strony nadużyciem Pańskiej uprzejmości.

Gdyby natomiast uważa Pan za właściwe coś jeszcze w tekście opowiadania skreślić jako zbędny, proszę to zrobić – zależy mi na rzeczy samej, nie na ambicyjkach autorskich, zwłaszcza że idzie tu o utwór tak drobny.

(Laloubère, 12.03.1956 r.)

Kolejny list pisarki z 19 maja 1958 r. zasługuje na szczególną uwagę ze względu na sposób jego sporządzenia – zapis na maszynopisie. Zabieg ten miał prawdopodobnie podkreślić powagę prośby i szacunek nadawczyni względem adresata-mentora:

„Ja po prośbie”.

Otrzymałam dziś z Oficyny Poetów i Malarzy pierwsze odbitki mojej pracy konkursowej „Kapliczka przydrożna” /Zapiski wrześnieiowe/, którą – jak to Panu doniosłam swego czasu – Koło Księży Kapelanów zamierza wydać u nich.

Pan był pierwszy, który mi tej pracy gratulował jako sędzia konkursowy i to mnie ośmiela w mojej prośbie – o parę słów przedmowy.

[...]

Byłaby to moja pierwsza rzecz wydana jako całość samodzielna – bo wprawdzie mam sporo rzeczy ogłoszonych, ale są to zazwyczaj utwory na prawie „sublokatorskim” – w pismach literackich albo zbiorowych zeszytach-broszurach. Tym większą więc radość sprawiłoby mi, gdyby zechciał Pan być moim literackim ojcem chrzestnym.

[...]

Proszę wybaczyć kłopot, którym pozwalam sobie Pana obarczyć. Proszę przyjąć wyrazy głębokiego szacunku oraz serdeczne pozdrowienia.

Janina Węgrzyńska-Kościałkowska
[podpis odręczny – przyp. E. D.]

Jak się zdaje, sam nagłówek i pierwsze słowa listu („Ja po prośbie”) są potwierdzeniem tego, co już wcześniej wzmiankowano – wszelkie sugestie poety są dla Kościałkowskiej cenną podpowiedzią, napisana zaś przedmowa

byłaby powodem do dumy i wyróżnieniem dla pisarki, a także umocniłaby jej szanse na samodzielny debiut. Uwieńczeniem jest formuła „gdyby zechciał Pan być moim literackim ojcem chrzestnym”. Świadczy ona nie tylko o pokładanych w tym kontakcie nadziejach, ale również wielkim szacunku względem adresata. W wydanej *Kapliczce przydrożnej* nie odnajdujemy jednak ostatecznie żadnych słów nakreślonych przez Kazimierza Wierzyńskiego. Trudno sądzić o powodach, ponieważ brakuje na ten temat informacji – być może swą decyzję uzasadnił adresat. Można przypuszczać, że gdyby Kazimierz Wierzyński opatrzył utwór słowem wstępnym, być może Kościalkowska mogłaby znacznie wcześniej zyskać uznanie wśród potencjalnych odbiorców i uniknąć trudności wydawniczych, z którymi borykała się. Poza tym takie słowo wstępne wybitnego twórcy spełniałoby funkcję listu polecającego, byłoby gwarantem „dobrej literatury”. Dość przypomnieć, że uznanie przyszło dopiero w 1988 roku za sprawą *Łodzi bukowej*, za którą w 1989 roku Kościalkowska otrzymała nagrodę „Wiadomości”. Po latach na temat dorobku pisarki pozytywnie pisali między innymi Piotr Bratkowski, Maja Cybulska, Jan Kott czy Piotr Skórzyński. W swoich opiniach zwracali uwagę na prezentowany przez nią styl – pełen wrażliwości artystycznej, która w pełni ujawniała się, gdy była mowa o utraconej ojczyźnie²⁵.

Omówiony powyżej wątek ukazuje kolejne odsłony emigracyjnej epistolografii, o których pisze Leszek Szaruga:

pełniła rolę zastępczą – gwarantowała żywą wymianę myśli, opinii, często pełniła funkcję bieżącej krytyki literackiej. [...] pozwalała na poważne, mające nieraz istotne konsekwencje dyskusje warsztatowe²⁶.

Przy próbie analizy tego listu warto wspomnieć o jeszcze jednej kwestii – sposób dystrybuowania dzieła wpisuje się w społecznikowskie działania Janiny Kościalkowskiej i dotyczy kręgu odbiorców, z którym pośrednio miała już do czynienia. Dość wspomnieć o tym, że podobne inicjatywy podejmowała na niwie teatralnej. Współpracowała między innymi z teatrem kukielkowym Muzeum Polskiego w Rapperswilu, aktywnie działała w zarządzie Towarzystwa Polskiego w Bernie, wreszcie założyła Teatrzyk Polski, na którego repertuar składały się inscenizacje fragmentów klasyki literatury polskiej od renesansu po romantyzm. Odbiorcami spektakli byli przedstawiciele miejscowej Polonii i internowani żołnierze Drugiej Dywizji Strzelców Pieszych. Kościalkowska pisała sztuki teatralne, bywała także ich reżyserką i scenarzystką. Efektem tych działań jest przygotowany przez nią wybór tekstów *Szlakiem Muzy Polskiej* wraz z opracowaniem scenicznym wydany w 1947 roku w Londynie przez Young Men's Christian Association (YMCA) jako specjalny numer „Poradnika dla Świątlic”.

²⁵ Por.: P. Bratkowski, *Po co? Dlaczego?*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 78, s. 12; M. E. Cybulska, *„Wyspy cudownych przeobrażeń”*, „Kultura” [Paryż] 2000, nr 7–8, s. 205–209; J. Kott, *Wczoraj i przedwczoraj*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 37 s. 9; P. Skórzyński, *Navigare necesse est*, „Nowe Książki” 1992, nr 12, s. 40–41.

²⁶ L. Szaruga, dz. cyt., s. 122–123.

Omawiany materiał zamyka karta pocztowa z grudnia 1976 roku, w której zawarte są życzenia z okazji Świąt Bożego Narodzenia oraz kartka okolicznościowa z okazji Wielkanocy (9.04.1968 r.):

Boże Narodzenie 1967

Drogi Panie Kazimierzu,
ze zbliżającymi się Świątami przesyłam Panu od nas obojga wiele bardzo szczyrych i serdecznych życzeń. Proszę mi wierzyć, w tym wypadku nie jest to tylko formułka używana ogólnie, ale wyraz prawdziwych uczuć. Zawsze będę pamiętała pańską dobroć i życzliwość dla mnie i zawsze będziemy wdzięczni za tak piękne wiersze które Pan pisze. Nie wiem gdzie Pan teraz się znajduje, ale sądzę, że „Wiadomości” prześlą.

Laloubere 9.4/68

Druga karta:

Drogi Panie Kazimierzu,
ze zbliżającymi się Świątami Wielkanocnymi przesyłam Panu od siebie i Niny wiele najlepszych i bardzo szczyrych życzeń. Dziękujemy za otrzymany wczoraj tomik wierszy, wielka to dla nas przyjemność, bo w poezji jest Pan dla nas „Kazimierzem Wielkim”. Wyrazy szacunku łączę i dłoń – mocno ściskam.

WZ – Kościółkowski

Z omawianego korespondencyjnego korpusu kartki okolicznościowe należy wyodrębnić jako osobny materiał i potraktować jako medium, za pomocą którego przekazywana jest treść. Oprócz nakreślonych słów istotną rolę odgrywa materia, na której ją zapisano. Performatywność podkreśla serdeczność w relacjach, a także potrzebę celebrowania i jednoczenia się uczestników epistolarnego dialogu, w wyjątkowym okresie kojarzonym przede wszystkim z nadzieją na lepszą przyszłość i ze wspólnotową formą celebrowania –choćby za pomocą listów.

Zmierzając do podsumowania przyczynkarskiego charakteru omówienia, należy stwierdzić, że listy Kościółkowskich do Kazimierza Wierzyńskiego przyczyniają się do uzupełnienia stanu badań przede wszystkim na temat kulisów twórczości autorki *Bił me!*. Potwierdzają to, co wiadome – życie emigrantów wiązało się z nieustanną potrzebą zabiegania o codzienną egzystencję, zaś tworzenie i publikowanie w takich warunkach wymagało determinacji i wsparcia tych, którzy mieli już ugruntowaną pozycję w literackich kręgach. Wynika z nich ponadto, że korespondencja z osobami, które podzieliły podobny los, stwarzała nie tylko pole do czerpania z literackich wskazówek, ale także była źródłem radości i motywacji do podejmowania kolejnych prób pisarskich. Nie sposób nie wspomnieć o tym, że otrzymywane od Kazimierza Wierzyńskiego utwory jego autorstwa pozwalały na obcowanie z literaturą i kulturą polską tym, którzy również aktywnie ją współtworzyli. Wierzyński w świetle omawianej korespondencji jawi się jako mistrz, mentor i przyjaciel, którego obydwójce Kościółkowsky darzyli wielkim szacunkiem (świadczą o tym choćby stosowane nagłówki i formy kończące). Listy te mają charakter prywatny, ale też noszą znamiona oficjalnej korespondencji, która uwy-

datnia nieprzekraczalne granice w relacjach. Pozostaje mieć nadzieję, że docieranie do archiwów pisarzy emigracyjnych przyczyni się do tego, że zarówno ich biografie, jak i dorobek staną się bliższe odbiorcom.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Listy Janiny i Wacława Kościałkowskich do Kazimierza Wierzyńskiego. Zbiory archiwalne Polskiej Biblioteki w Londynie, sygnatura Rps/VI/1/h.

Literatura przedmiotu

- Bratkowski P., *Po co? Dlaczego?*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 78.
- Całek A., *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.
- Cybulska M. E., „Wyspy cudownych przeobrażeń”, „Kultura” [Paryż] 2000, nr 7–8.
- Cysewski K., *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Czermińska M., *Pomiędzy tekstem a powieścią*, „Teksty” 1975, nr 4.
- Jarzębski J., *Kariera autentyku*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, J. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.
- Kościałkowska J., *Łódź bukowa*, Londyn 1988.
- Kościałkowska J., *O Jerzym Stempowskim*, „Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty” 2000, z. 3.
- Kott J., *Wczoraj i przedwczoraj*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 37.
- Lewandowski W., *Wstęp*, do: J. Kościałkowska, *Bih me!*, Warszawa 2000.
- Osiński J., *Emigracyjna epistolografia (1945–1989). Rekonesans*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” LXI, z. 3.
- Rybicka E., *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4.
- Skórzyński P., *Nawigare necesse est*, „Nowe Książki” 1992, nr 12.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, na podst. lwowskiego pierwodr. oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006.
- Szaruga L., *Opowieść epistolarna (Wprowadzenie do problematyki emigracyjnej twórczości epistolarnej [w:] tegoż, Powinności literatury i inne szkice krytyczne*, Kraków 2008.
- Trzynaśkowski J., *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*, w: tegoż, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.
- Węgrzyńska-Kościałkowska J. [Janina Kościałkowska], *Kapliczka przydrożna (Zapiski wrześnieiowe)*, Londyn 1958.
- Wierzyński K., *Życie Chopina*, Nowy Jork 1953.
- Zyndram-Kościałkowski W., *Litwo, ojczyzno moja*, „Kultura” [Paryż] 1949, nr 3/20.
- Zyndram-Kościałkowski W., *Na śladach niespiesznego przechodnia*, „Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty” 2000, z. 3.
- Zyndram-Kościałkowski W., *Poloneza czas skończyć*, Londyn 1978.

Źródła internetowe

https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Osoby.htm#r24 (dostęp: 14.10.2019).

Miejsce (nie)powrotu. O wyobraźni i poezji Jana Darowskiego

Katarzyna Niesporek
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0001-7103-9285

A Place of (No)Return. On the Imagination and Poetry by Jan Darowski

Abstract: The subject of this article is the interpretation of Jan Darowski's poems which indicate the problem of the poet's inability to return to his hometown – Brzezie nad Odrą. Although the artist symbolically closes the door to the space in which he once lived he still holds the key as if he was leaving himself an opportunity to change his decision. The poet fears that he will open spaces he does not want to enter, thus he explores key's nature and initially tries to get rid of it. When the author fails to forget about the key, he proves its cumbersomeness and non-functionality. The author of *Drzewa sprzeczki* ultimately uses it in a different way – to secure memories of his birthplace and childhood. Locking them inside by metaphorically "turning" the key, he tries to protect them – as his arcadia – from "littering".

Key words: Jan Darowski, Brzezie, closed space, key, past, return

Słowa kluczowe: Jan Darowski, Brzezie, przestrzeń zamknięta, klucz, przeszłość, powrót

Dlaczego nie wracamy?

„Jestem z Brzezia nad Odrą”¹ – zdanie to, określające pochodzenie i przynależność geograficzną Jana Darowskiego, wyraźnie i przejmująco wybrzmiewa w autobiografii *Unsere*. Twórca, po wcieleniu go w wieku czternastu lat do Wehrmachtu, za swego życia do kraju już nigdy – ani na stałe, ani na chwilę – nie zawitał. Myśląc o faktycznych powodach niepowrotu poety na Górny Śląsk, przypomina się wydana w 1956 roku w Londynie broszura *Dlaczego nie wracamy. Głos pisarzy polskich w wolnym świecie*. Była ona pokłosiem zorganizowanego 10 kwietnia także 1956 roku na

¹ J. Darowski, *Unsere*, posłowie A. Jakubowska-Ożóg, Rzeszów 2012, s. 7.

polecenie zarządu Związku Pisarzy Polskich na obczyźnie wieczoru. Na pytanie postawione w tytule książki odpowiada kolejno jedenastu autorów: Stanisław Baliński, Marian Czuchnowski, Janusz Jasińczyk, Józef Kisielewski, Janusz Kowalewski, Juliusz Mieroszewski, Herminia Naglerowa, Zygmunt Nowakowski, Tymon Terlecki, Kazimierz Wierzyński oraz Józef Wittlin. Wszyscy wymienieni zgodnie twierdzą, że pozostali na obczyźnie głównie z powodów politycznych. Tymon Terlecki podsumował wówczas wypowiedzi twórców następująco:

Nie wracamy do ojczyzniego kraju, ponieważ od lat znajduje się pod wrogim zaborem raz jawnym, raz maskowanym, ale oczywistym ponad wszelką wątpliwość. Nie wracamy do kraju, ponieważ nie ma w nim wolności politycznej, wolności społecznej, wolności kulturalnej, nie ma wolności myśli, słowa i zrzeszania się. Nie wracamy do kraju, ponieważ narzucona, podtrzymywana przez obcych władza służy swoim mocodawcom a nie narodowi, nad którymi sprawuje samodzielną władzę. Nie wracamy do kraju, ponieważ wprowadzono w nim monopol jednej doktryny, broniącej orężnym ramieniem policyjną polityczną i najeżdżającą okupację. Nie wracamy do kraju, ponieważ przemocą wprowadzany system usiłuje wdernąć się w najbardziej prywatne, najbardziej poufne dziedziny życia, wkracza nawet brutalnie w dziedzinę religii².

Pytanie, na które mieli odwagę odpowiedzieć wyżej wymienieni autorzy, nie należy do łatwych. Przeciwnie: jest solą w oku, wielką słabością wszystkich pisarzy emigracyjnych – „nachyla się nad nami – pisał Tymon Terlecki – jak jeden z tych groźnych znaków zapytania, ciężących ciężarem równym samemu istnieniu, odczuciu rzeczywistości, poszukiwaniu sensu życia”³. Niepokoi ono także Jana Darowskiego, którego powody niepowrotu w porównaniu z tymi, o których mówili starsi od niego emigranci, są zupełnie inne. Głównym z nich jest lęk. Nie jednak taki, o jakim pisał w broszurze chociażby Stanisław Baliński – „groźny lęk przed niewolą we wszystkich jej odmianach, lęk przed przymusem i brutalnością, lęk przed koniecznością kłamania z lęku, przed udawaniem, że się kocha to, czym się pogardza, lęk przed upodleniem”⁴. Ale po pierwsze – niechęć autora *Drzewa sprzeczki* do tłumaczenia się z przeszłości innym, przede wszystkim ze swojej służby w Wehrmachcie, o której napisał w *Unsere*, wyjaśniając jej kontrowersyjność:

Pytam: „Co mogło Pana zaciekać w tym moim tzw. biogramie?”. Zawahał się – wiem ja dlaczego – ale powiedział: Ano takie: „wcielony do Wehrmachtu, podczas walk w Normandii uciekł do Amerykanów i zgłosił się do wojska polskiego”. Hm. Może to niezwykle wśród polskich biogramów, że ktoś się publicznie przyznaje, iż był w Wehrmachcie. I może dla kogoś, kto w nim nie był i nie wie dlaczego Polacy w nim byli, niesie takie wyznanie jakiś chwalebny czy pejoratywny dreszczyk. Nie wiem. Znałem natomiast ludzi, którzy dostali się tu w mundurze koloru *feldgrau* i ochotniczo w nim byli – nawet Litwacy, ludzie z Łodzi, z Krakowa – ale nie dowiedziałbyś się o tym z ich nawet własnoręcznie pisanych życiorysów. A lubili pisywać i ładne wiersze, chwala Bogu, polskie! nam zostawili. Mieli coś do ukrycia, czy po prostu wstydziła się, jak ktoś jakiejś młodzieńczej miłości z młodą, piękną kurewką,

² *Dlaczego nie wracamy. Głos pisarzy polskich w wolnym świecie*, Londyn 1956, s. 6.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 10.

od której złapał trypra? Nie wiem. Ale pomyślałem: „wcielony”, „uciekł”, „zgłosił się”, co mówią komu takie słowa, co zawierają?⁵

Po drugie – obawa poety przed konfrontacją dawnej, pamiętanej z dzieciństwa małej ojczyzny ze współczesną, już zupełnie inną. O tym towarzyszącemu Darowskiemu lękowi mówią za niego inni:

wybuch wojny – pisała Alicja Jakubowska-Ożóg – zmienia [...] [Brzezie – K.N.] bezpowrotnie, ta ziemia do tej pory skupiająca zarówno Niemców, jak i Polaków-Słazaków żyjących w zgodzie przez wieki, zostaje przenicowana – zmieniają się jedni i drudzy⁶.

Bał się powrotu – usprawiedliwiał twórcę syn, Michał Darowski – i tego, że Polska, a szczególnie Jego wieś rodzinna (Brzezie k/Raciborza) zmieniły się nie do poznania, że nie jest ona już tym miejscem, gdzie wyrósł, z którego czerpał tyle natchnienia, i że zniszczyłyby drogie wspomnienia, które zabrał ze sobą, kiedy ją opuszczał w 1944 roku⁷.

Semiotyka klucza

Jan Darowski symbolem niepokoju przed powrotem do Polski czyni w swojej poezji klucz. Staje się on jednym z głównych namysłów twórcy. Myślenie o wymienionym przedmiocie nie jest jednak spowodowane jego nieprawidłowym działaniem, prowadzącym do utraty poręczności. Klucz w wierszach Darowskiego staje się rzeczą natrętnie obecną, bo prawidłowo spełnia swoją funkcję. Nie wycofując się ze świadomości poety, utrudnia czy zakłóca jego codzienne życie. Autor *Drzewa sprzeczki* chciałby go od siebie oddalić, sprawić, by przestał być przedmiotem świadomego namysłu. Problemem dla poety jest relacyjność niepokojącej go rzeczy, jej „łańcuch odniesień”. Z kluczem związana jest bowiem obawa twórcy przed otwarciem drzwi, czyli – przed koniecznością albo możliwością przejścia z jednego świata do drugiego, ze znanego do nieznanego, z ciemności do światła⁸. Ale „klucz” to także coś więcej. Władysław Kopaliński podawał: „władza”, „dozór”, „wiązanie i rozwiązywanie”, „wtajemniczenie”, „tajemnica”, „wiedza”⁹. Poeta nie bez powodu podchodzi do niego z dystansem i celowo nie pozwala mu tkwić w gotowości w zamku. Darowski ma świadomość mocy niepokojącego go przedmiotu, wie – powtarzając za Rilke – że ten „jeden delikatny klucz” jest w stanie rozbroić „cały [...] aparat obronny i udostępnić [...] najbardziej wewnętrzną głębię”¹⁰. Staje się on więc dla twórcy przedmiotem szczególnie uciążliwym. Poeta, bojąc się go i szukając sposobu na

⁵ J. Darowski, *Unsere...*, s. 6.

⁶ A. Jakubowska-Ożóg, *Posłowie*, w: J. Darowski, *Unsere...*, s. 171.

⁷ M. Darowski, *Mój Tata albo człowiek rodzinny i pisarz*, w: J. Darowski, *Poezje*, posłowie J. Wolski, Rzeszów 2015, s. 389.

⁸ W. Kopaliński, *Klucz*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 145.

⁹ Tamże.

¹⁰ Cyt. za: G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 210.

pozbycie się klucza, a tym samym myśli o przestrzeni, do której otwiera on drzwi, w swojej wyobraźni docieka jego natury. W tym jest podobny do Mirona Białoszewskiego, który w *Studium klucza* pisał – przypomnijmy –

Klucz
ma
zapach wody gwoździowej
smak elektryczności
a jako owoc
to on cierpki
niedojrzały
będący cały w sobie
pestką¹¹.

Autor *Obrotów rzeczy*, aby zrozumieć klucz, chce przeniknąć jego wnętrza. Angażując wszystkie swoje zmysły, węża, dotyka, smakuje przedmiot. Odkrywa, że ma on „swoją fizjonomię, masę i inne właściwości”¹². Sensualne doznanie klucza nie należy do najprzyjemniejszych. Opisywana rzecz swoją materią odstręcza człowieka zapachem gwoździ i gorzkim smakiem. Cierpkość klucza wynika z jego relacyjności i odniesień, które są jakimś jarzmem dla podmiotu. Klucz – pisze Białoszewski – jest „cały w sobie/pestką”, zatem pozostałością, która ma przypominać o wcześniejszym istnieniu owocu, stanowieniu między nimi nierozzerwalnej więzi. Bjørnar Olsen przypominał: „Materialny przedmiot »sam w sobie« jest powiązany z innymi obrazami w niekończące się sieci i »połączony z całością innych obrazów, wciąż jest w tych, które po nim następują, tak jak przedłużał te, które go poprzedzały»”¹³. Podmiot wnika więc w klucz, bo to, co w nim jest, wciąż coś mu przywołuje, o czymś przypomina, wywołuje przeszłość w teraźniejszości. Andrzej Lam, wspominając o *Studium klucza* autora *Obrotów rzeczy* w kontekście poezji Jana Darowskiego, zanotował:

Białoszewski stopniował doznania od zmysłowych: „zapach wody gwoździowej”, i smakowych: „smak elektryczności”, „jako owoc cierpki, niedojrzały”, po paradoks: „będący cały w sobie pestką”, paradoks, ponieważ cierpkość kojarzy się z niedojrzałością, a pestka, ostatnie stadium owocu, już tylko ewokuje jego istnienie, jak w poetyce negatywnej. [...] Gra znaczeniowa między owocem i pestką w wierszu Białoszewskiego służy wykazaniu, że przedmiot ujawnia różne swoje jakości, także względem siebie sprzeczne, zależnie od tego, jakim kluczem znaczeniowym zostaną otwarte¹⁴.

Darowski swój utwór *Z psychologii klucza*, umieszczony w tomie *Drzewo sprzeczki*, rozpoczyna bardzo podobnie do liryku Białoszewskiego:

¹¹ M. Białoszewski, *Studium klucza*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 115; A. Lam, *Jak czytałem wiersze Jana Darowskiego do antologii „Opisanie z pamięci”*, w: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń. Twórczość Jana Darowskiego. Studia i szkice*, red. Z. Ożóg i J. Wolski, Rzeszów 2012, s. 155.

¹² B. Olsen, *Fenomenologia rzeczy*, w: *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 111.

¹³ Tamże.

¹⁴ A. Lam, *Jak czytałem wiersze Jana Darowskiego do antologii „Opisanie z pamięci” ...*, s. 155.

Klucz też ma swoje chóry
jeśli go wrzucić w dość głęboką studnię
i o nim zapomnieć

śpiewa wtedy zatopione pieśni Atlantis
i piękny jest
i jego żurawie wracają

Z psychologii klucza, P, s. 17¹⁵

Klucz w wierszu twórcy *Niespodziewanych żywotów* zostaje poddany różnym próbom. Poeta wskazuje na co najmniej dwa sprawdzone sposoby obchodzenia się z nim. Zaczyna od prostszego, wymagającego mniej wysiłku, który teoretycznie ma pomóc rozprawić się z kluczem na dobre. Wrzucenie go w studnię – w nie byle jaką, bo koniecznie w „dość głęboką” (taką, z której trudno cokolwiek wydobyć i odzyskać) – ma go unicestwić i na dobre odciąć od niego poetę. Personifikowany klucz w swojej uporczywości jednak się nie poddaje. Kiedy nie może przypominać o sobie natrętną obecnością, „śpiewa” z otchłani „pieśni Atlantis”. Darowski nawiązuje tu do „legendarnej wyspy opisanej przez Platona w dialogach *Timaios i Kritis*”, miała [ona – K.N.] – przypominał Zygmunt Kubiak – znajdować się na Oceanie Atlantyckim na zach. od Gibraltaru, a zamieszkiwał ją lud wywodzący się od Posejdona i śmiertelnej niewiasty Klito; osiągnąwszy wysoki stopień rozwoju społ. i techn., Atlantydzi władali ludami zamieszkującymi zach. Europę oraz Pn. Afrykę aż po Egipt; 9000 lat przed epoką klasyczną Grecji – wg Platona – Ateny, rządzone przez Atenę i Hefajstosa, walczyły z Atlantydami, powstrzymując dalszy podbój przez nich świata antycznego. Wyspa została zatopiona jednej nocy podczas zesłanego przez bogów kataklizmu¹⁶.

Klucz staje się w ten sposób świadkiem, ale także materialnym dowodem potwierdzającym istnienie mitycznej, utraconej krainy. W wierszu może być ona symbolem ojczyzny i miejsca urodzenia Darowskiego, za którym tęskni, ale do którego z powodu różnych swoich osobistych ograniczeń nie może, waha się czy też po prostu boi się powrócić. Mimo że wspomniany przedmiot jest zatopiony w studni, fizycznie nieobecny – i tak oddziałuje na twórcę. Wydobywany z otchłani śpiew klucza zmienia do niego podejście poety. Pod wpływem słyszanych dźwięków – mówi podmiot – „jego żurawie wracają”. Autor *Drzewa sprzeczki*, kładąc nacisk na zaimek wskazujący „jego”, precyzuje, że „żurawie” także są nierozzerwalnie związane z kluczem. Czujne ptaki, pojawiając się akurat wtedy, kiedy zostaje on zatopiony w studni, układając swój lot właśnie w klucze lub w skośne szeregi, po pierwsze – przypominają poecie o wrzuconym do studni przedmiocie, uruchamiają w nim wszystkie skojarzenia związane z obawami posiadania przez niego wyrzuconego klucza; po drugie – nabierają tu osobnej symboliki melan-

¹⁵ Wszystkie cytowane w szkicu wiersze pochodzą z tomu: J. Darowski, *Poezje...* Po tytule wiersza podaję skrót P i numer strony.

¹⁶ Z. Kubiak, *Atlantyda*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 1: A i Ω – *Babtyści*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1973, s. 1052.

chologii i tęsknoty za ojczyzną. Żurawie, będąc symbolem wędrowności, zawsze w odpowiednim momencie wracają do kraju. Poecie kojarzą się z powrotem do przeszłości¹⁷, do której on sam – w przeciwieństwie do ptaków – nie ma odwagi powrócić. Klucz, przypominając swoją „pieśnią” o miejscu urodzenia i dzieciństwa, w pewnym sensie – mimo swojej realnej nieobecności – podstępnie przejmuje władzę nad człowiekiem. Próba pozbycia się przez niego klucza okazuje się nieudana. Poeta szuka zatem na niego innego sposobu. Napisał:

Ale na łańcuszku to jest on bezsilnym psem
gdyż tajemnice prawdziwe strzegą się same
więc w nas zgrzyta
i porusza sprężyny naszej powszedniości
lecz poza nami nie otwiera nic

Z psychologii klucza, P, s. 17

Tym razem w wierszu zostaje przedstawiony obraz klucza, który materialnie jest obecny, ale jego natrętność związano czy poskromiono łańcuszkiem. Przedmiot staje się teraz uwięziony czy też ubezwłasnowolniony. Autor *Niespodziewanych żywotów* określa go animalnie jako „bezsilnego psa”. Ten pomimo swojego ograniczenia, jakim jest uwiązanie i jego odwieszenie, nie przestaje być wierny swojemu zadaniu. Okazuje się, że przekonanie poety o tym, że dzięki uwięzieniu klucza „tajemnice prawdziwe strzegą się same” i teraz już „nie otwiera nic”, jest tylko złudzeniem. Chociaż tym razem nie uruchamia przed twórcą obrazów przeszłości, działa inaczej, jak mówi podmiot: „zgrzyta w nas” i „porusza sprężyny naszej powszedniości”. Klucz, który został odrzucony, niepokoi zatem poetę, nie pozwala mu spać spokojnie. Nawet powieszony na łańcuszku nieustannie daje o sobie znać. Wydobywa z siebie już nie „piękne pieśni Atlantis”, ale „zgrzyt” – przykry, nieprzyjemny dźwięk, który tym bardziej przenika wewnątrz i codzienność twórcy. Klucz, przypominając poecie, że on też, pomimo wszystko, należy do jego rzeczywistości, budzi wiele sprzecznych uczuć. Podmiot, chcąc wyprzeć przedmiot i zniechęcić się do niego, mówi:

Jego krew jest zimna
białą manną biegunów zawiane zęby

¹⁷ Kojarzące się z powrotem do ojczyzny żurawie pojawiają się w znanych utworach literatury polskiej, np.: „Żurawie, co w nasze leciecie,/ Zalećcie po drodze do naszej rodziny/ Na skrzydła, na szybkie, żołnierskie lży węćcie/ I matkom, i żonom, i siostrom je nieście” – Seweryn Goszczyński; „Jak bajeczne żurawie nad dzikim ostrowem,/ Nad zaklętym pałacem przelatując wiosną/ I słysząc zaklętego chłopca skargę głośną,/ Każdy ptak chłopcu jedno pióro zruciał,/ On zrobił skrzydła i do swoich wrócił” – Adam Mickiewicz; „Stójmy! – jak cicho! – słyszę ciągnące żurawie,/ Których by nie dościgły żrenice sokoła;/ Słyszę kędy się motyl kołysa na trawie,// Kędy wąż śliską pierśią dotyka się ziola./ W takiej ciszy – tak ucho natężam ciekawie,/ Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła!” – Adam Mickiewicz. Zob. *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*, ułożona przez P. Hertza i W. Kopalińskiego, Warszawa 1975, s. 107, 303–304, 260.

kryją bezbożnego sofistę
handlarza pustych orzechów

Z psychologii klucza, P, s. 17

Poeta przygląda się tu kluczowi jako rzeczy. Tym, co w pierwszej kolejności odrzuca od niej twórcę, jest chłód. W kluczu nie ma ciepła ani życia. Więcej: jego „zęby” – najważniejsza część, bez której nie można otworzyć zamka w drzwiach – są pokryte „białą manną biegunów”. Obraz ten jest metaforą śniegu i lodu. Wzmacnia chłód opisywanego przedmiotu, ale też zakrywa jego pustkę, którą podmiot próbuje zdemaskować. Zimny, odrzucający poetę klucz nie może pasować do drzwi otwierających ciepłą przestrzeń dzieciństwa. Darowski, ukazując naturę niepokojącego klucza, próbuje zanegować jego wartość i przypisywaną mu moc. Chce udowodnić, że przedmiot ten utracił swą funkcjonalność:

Bo naprawdę klucz jest
od kluczenia i do wykluczenia
a bramę niebieską otwiera wiatr
dzwoniący wytrychami śmierci umęczonych w południe

Z psychologii klucza, P, s. 17

Poeta zachowuje świadomość istnienia i posiadania klucza. Według niego nie otwiera on jednak żadnych drzwi. Ani tych, do których chciałby wejść, ani tych, których progu z różnych powodów woli nie przekraczać. Autor *Drzewa sprzeczki* określa za to inne, konkretne zadania klucza. Jest on – po pierwsze – „od kluczenia”, w nieskończoność wodząc jego posiadacza; po drugie – jest „do wykluczenia”, całkowitego wyrzucenia z pamięci. Darowski, próbując utwierdzić się w swojej teorii, podważa także prawdy boskie: „a bramę niebieską otwiera wiatr” – mówi podmiot wiersza, a nie – jak w Biblii – klucz, mający nad nią władzę.

„Paraliż klucza”

Wyparcie przez poetę poręczności posiadanego klucza nie niweluje lęku przed nim. Twórca wciąż nie ma pewności, czy klucz nie natrafi na drzwi, które w końcu zdoła otworzyć. Darowski w wierszu *Great grandfather clock* napisał:

Co drzwi to niepokój
paraliż klucza
bielmo niedocieczone we wszystkich dziurkach
i więcej nic

Great grandfather clock, P, s. 19

Podmiot ponownie wskazuje na bezradność i niemoc klucza, choć odpowiada mu jego niezdolność do działania czy prawidłowego funkcjonowania.

Podkreśla: „co drzwi to niepokój”. Stają się one obsesją twórcy. Wiąże się z nimi obawa otwarcia konkretnej, niechcianej przestrzeni. W *Okruchach* umieszczonych w *Poezjach* Jana Darowskiego odnajdujemy jeszcze następującą myśl: „Gdzie drzwi się same otwierają/ zwykle diabeł zaprasza” (P, s. 272). Najbezpieczniej zatem, kiedy zawsze pozostają one zamknięte. Lęk przed otwarciem nie usuwa jednak chęci poznania intrygującego mimo wszystko świata za drzwiami. Rozpoznaniu nieznanej przestrzeni ma pomóc poecie spojrzenie przez dziurkę od klucza. Widać w niej jednak tylko „bielmo niedocieczone” – niewyraźny obraz czy płamę, które trudno bliżej określić. Wszystko, co ukryte za drzwiami, dopóki klucz ich nie otworzy, pozostaje zatem niepokojącą poetę tajemnicą.

Darowski radość z powodu „paraliżu klucza” pełniej wyjaśnił w wierszu *Nic*:

W kluczu bramy niebieskiej
w kluczu od przepaści
przekręcam się w sobie przekręcam

– nic się nie otwiera...

Jak to pięknie że nic się nie otwiera
Jak to pięknie że zostaje zamknięte

Choć coś nie do zaśmiecenia!

Nic, P, s. 69

Poetę uspokaja nieporęczność klucza – to, że nie pasuje do kolejnych drzwi. Twórca postanawia wykorzystać go więc do innego celu. Skoro nie otwiera zamka żadnych drzwi, tracąc nawet władzę nad bramami do nieba i piekła, zamyka nim samego siebie od środka: „przekręcam się w sobie przekręcam”. Ta kulminacyjna czynność – po pierwsze – ma zamknąć poetę na wszystko, co chłonie ze świata zewnętrznego, po drugie – ma ochronić to, co na chwilę obecną nosi on w sobie. Bohater liryczny, „przekręcając się w sobie”, żyje tylko sam ze sobą, w zamkniętej przestrzeni swego wnętrza. Odcięcie się od rzeczywistości zewnętrznej przynosi poecie poczucie bezpieczeństwa i ulgę, którą wyraża w wierszu podwójna konstatacja: „Jak to pięknie że nic się nie otwiera/ Jak to pięknie że zostaje zamknięte”. Nieotwierające się „nic” pozwala osobie mówiącej mieć pewność, że to, co chroni w swoim wnętrzu, pozostanie na dłużej (być może nawet na zawsze) w nienaruszonym stanie. Każde wzmożenie aktywności klucza, każde otwarcie przez niego drzwi zagraża natomiast temu, co nosi w sobie poeta¹⁸. Darowski do tego, co trzyma pod zamknięciem, nie chce nikogo dopuścić. Napisał:

¹⁸ Możliwa jest także inna interpretacja tego wiersza. „Przekręcać się” znaczy również umierać. Może jest tak, że otwierające się „nic” – więc nicość: przepaść lub wieczność jest pozostawieniem podmiotu na ziemi. Poeta nie „zaśmieca” więc sobą nicości lub wieczności i to jest jego powodem do radości.

W moim więzieniu nie trzeba strażników
każdy pilnuje się sam
pilnując swego w sobie zamknięty
za drzwiami które wszędzie nosi
jak żółw swą skorupę –
w pół-słowa przycup i pracują zamki
do których klucze wiszą w krwi krążeniu
[...]

Trzy więzienia, P, s. 150

Zamknięte w „ja” lirycznym wspomnienia są tylko jego prywatną własnością. Poeta wyraża przekonanie, że jest w stanie sam je uchronić. Ta samodzielność wiąże się jednak z ciężarem noszenia w sobie nie tylko przeszłości, ale także zamkniętych od środka drzwi, których otwarcie jest wciąż możliwe. Ich zamki „pracują” – są sprawne, nieustannie pozostają w gotowości. Więcej: zdaje się, że poeta tak do końca nie chce, aby straciły swą funkcjonalność. Po „przekręceniu się w sobie” nie wyrzuca do nich kluczy – „wiszą w krwi krążeniu”, wraz z nią przypominają o swoim „byciu-w-poecie”, niepokojąc go nawet pod zamknięciem. Krążąc tak, wpisują się w metaforę „obrotów rzeczy” Białoszewskiego.

Przeszłość versus teraźniejszość

„Przecierają się w nas krajobrazy” (P, s. 300), „Jak się wyrwać z własnych rąk?/ Jak wyleczyć się z pamięci?” (P, s. 319) – czytamy w *Okruchach* Jana Darowskiego. Poeta, któremu trudno wrócić do Polski, który przekręca klucz w drzwiach prowadzących do Brzezia nad Odrą, wspominając swoje życie w małej ojczyźnie, opisuje obrazy z przeszłości czy zapamiętane epizody z dzieciństwa tak, jakby nie należały do jego prywatnej historii. Umieszcza je w zamkniętej dla niego przestrzeni, którą ogląda przez szybę. Ta pozwala czuć się mu bezpiecznie, zachować dystans do tego, co jawi się przed jego oczyma, „daje [...] możliwość widzenia, nie dotykania, tworzy »niewidzialną, jakkolwiek materialną cezurę«, uniemożliwiającą swobodną komunikację między wnętrzem a zewnątrz”¹⁹. Darowski w jednym z wierszy zanotował:

To było dziwne lustro
i bardzo głębokie
i mieszkała w nim Pani
podobna do mamy

Siedziały z sobą często
z rozczesanym wzrokiem
i o czymś bardzo ważnym
namiętnie milczały

¹⁹ T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, przekład zredagował i poprawił J. Barański, Kraków 2007, s. 76–77.

I ja tam raz spojrziałem
stojąc na szufladzie
w środku był inny chłopak
pewno syn tej Pani
i język mi pokazał
i ja mu też

Nigdy przedtem nikomu
tego nie zrobiłem
to ten inny chłopak
on złego mnie uczył

Ale to było dawno
bardzo dawno temu
i już nie pamiętam
kiedy się rozbiło

Ciekawe czy on żyje
czy urósł i czy wie
jak ja się strasznie bałem
że tak zostaniemy

z wywieszonym językiem
długim nieskończenie

i że się zamknie z nami
dębowa szuflada
że śmiać się po nas będą
cyniczne grzebień

Lustro, P, s. 49–50

Autor *Drzewa sprzeczki* używa w utworze czasu przeszłego. Wspomina lustro, w którym przeglądał się w młodości, będąc już na emigracji. Nie odzwierciedla ono jednak rzeczywistości czasu teraźniejszego, ale ukazuje toczące się w nim – niczym w osobnej przestrzeni – życie. Darowski obserwuje je z ciekawością jakby przez okno. Dostrzega podobieństwo rozgrywających się we wnętrzu lustra sytuacji do przeżywanych przez niego scen z dzieciństwa w Brzeziu. Podświadomie wiedząc, że lustro dokładnie odzwierciedla jego los sprzed emigracji, oddala tę myśl od siebie i mocno się od niej dystansuje. Matka, która pokazuje mu lustro, to tylko „Pani/ podobna do mamy”, siebie samego określa natomiast jako „innego chłopca”, „syna tej pani”, który jest niegrzeczny i swoim zachowaniem demoralizuje obserwatora znajdującego się po drugiej stronie lustra: „i język mi pokazał/ i ja mu też”, „on złego mnie uczył”. Darowski, mówiąc w ten sposób, odcina się nie tylko od dawnej rzeczywistości, ale także od dawnego samego siebie. Zamyka swój cały zamierzchły świat w lustrze. Umieszczona w jego środku przeszłość przemyka się jednak do teraźniejszości poety, dopóki ono istnieje. Podmiot odcina się od obra-

zów z dzieciństwa dopiero po rozbiciu lustra. Pozbycie się go, co prawda, uspokaja twórcę, ale tylko pozornie niweluje jego lęk przed kolejnymi mentalnymi powrotami do domu, o których potem tak trudno autorowi *Drzewa sprzeczki* zapomnieć, a które w wierszu wyraża wprost: „jak ja się strasznie bałem/ że tak zostaniemy// z wywieszonym językiem/ długim nieskończenie”. Pozbycie się obaw „ja” lirycznego nie oznacza bowiem całkowitego wymazania przeszłości. Już samo tylko wspomnienie rozbitego, „dziwnego/ i bardzo głębokiego”, zatem jedyne, od razu rozpoznawalnego, kryjącego w sobie zapewne jeszcze wiele innych scen z przeszłości lustra, ponownie uruchamia w pamięci twórcy zapisane w niej obrazy i wyzwala myśli o pozostawionych w Brzeziu bliskich. Tych w wierszach Darowskiego przywołują szczególnie różne przedmioty, sytuacje, a także wartości czy uczucia. Uruchamiają one w podmiocie mimowolne skojarzenia: „miłość/ ucieka w słowo matka” – czytamy w *Adresach* (P, s. 145), „Kto wyjadł miód ze słoika?// Miś chyba – sama mamó mówiłaś/ że misie miód jedzą”, „kto brzytwą ojca ostrzył swój ołówek? [...] Nie mów że ja!” (P, s. 130) – napisał poeta w tomie *Niespodziewane żywoty*. Zamknięty we wnętrzu „ja” lirycznego i chroniony pod kluczem, istniejący także w rozbitym lustrze świat dzieciństwa, wciąż sam i niekontrolowanie wdziera się do terażniejszości autora *Drzewa sprzeczki*, żyjąc i pulsując w nim. Poeta, powracając do niego jednak tylko mentalnie, a nie fizycznie, sprawia, że pozostaje on dla niego – tak jak chciał w wierszu *Nic* – „niezaśmiecony”. Oto w jaki sposób twórca opisuje swoją dawną przestrzeń istnienia:

Pięćdziesiąt lat już idę
tą aleją lip
z których się żadna nie starzeje
i kwiecia nie traci –
chyba że kapryśną kaskadą zapachu
gdy potrąci je pamięć
Ani ich liście raz szmaragd
raz złoto omszałe
nie opadają –
chyba żem w jesiennym nastroju
Pięćdziesiąt lat już idę
tą aleją lip
z cienia w cień idę
nie widzę dalej niż sto kroków
(wiem że jest wzgórze
na wzgórzu brama
za bramą wiem są małe pagórki
w których śpią ludzie)
I choć był taki wiatr
że nawet uścisk z dłoni mi wyrывał
tu ani drgnęło

Brzeską aleją, P, s. 233

Brzeska aleja, którą pamięta z dzieciństwa Darowski, zostaje przeniesiona w nienaruszonym stanie do terażniejszości. To miejsce, w którym

wciąż mentalnie przebywa i wędruje poeta. Ponieważ jest zamknięta i chroniona w jego wnętrzu, nie może przemienić jej upływający czas. W głowie twórcy trwa obecnie już nierealny obraz lip, które pomimo targających nimi żywiołów nie starzeją się, nie tracą swoich kwiatów i liści. Przedstawienie brzeskiej alei może być stymulowane jedynie innym nastrojem autora *Niespodziewanych żywotów*. W zależności od jego samopoczucia zmieniają się pory roku i wygląd drzew na ścieżce. To zatem twórca decyduje, w jakim kształcie odtwarza w wyobraźni zapamiętany obraz dzieciństwa. Posiadanie nad nim kontroli przynosi mu poczucie bezpieczeństwa. Nie jest ona jednak pełna. Podmiot mówi: „z cienia w cień idę/ nie widzę dalej niż sto kroków”. Wędrowka poety przypomina spacerowanie po omacku niczym w marzeniu sennym. Aleja wyłania się w myślach „ja” lirycznego jakby zza mgły. O tym, że należy ona do miejsc dobrze poecie znanych, świadczy jednak parenetyczne wtrącenie podmiotu, które nie tylko sugeruje topograficzne rozeznanie brzeskich terenów, ale utwierdza w przekonaniu, że opisana w wierszu aleja dokądś jeszcze prowadzi i uruchamia w podmiocie kolejne skojarzenia i obrazy przeszłości. Co ciekawe, autor *Niespodziewanych żywotów* w swoich myślach nie wchodzi na wspomniane wzgórze i nie otwiera rzekomej bramy. Sama wiedza poety na temat tego, co się za nią znajduje, jest wiedzą zaczerpniętą jakby od innych, empirycznie przez samego twórcę niesprawdzoną. Darowski unika miejsc nieznanymi, woli – zarówno fizycznie, jak i mentalnie – pozostawać w przestrzeniach, których sam doświadczył. Tylko w nich czuje się pewnie i bezpiecznie. Realny i fizyczny powrót poety do miejsca dzieciństwa po latach mógłby to bezpieczeństwo zakłócić.

Brzezie nad Odrą

Darowski woli zatem pozostawić obecne Brzezie poza sobą, zamknięte za drzwiami albo za wspomnianą w wierszu *Brzeską aleją* bramą na wzgórze. Kiedy myśli o swej małej ojczyźnie, odwołuje się do obrazów istniejących tylko w przestrzeni pamięci. Te, które „przekręca w sobie” na klucz, to – jak czytamy w autobiografii *Unsere* – „brzeskie lasy”; „wzgórze pod lasem”; pobliski klasztor; pomnik Josepha von Eichendorffa („ogromny głaz narzutowy, rodem pewnie ze Skandynawii”); widok z Brzezia na Górę św. Anny („na której Górnoślązacy dali odrodzonej Polsce węgiel i stal. A sobie upletli cierniową koronę z orzełkiem”); „druga strona Odry”, w której „dolinie leżał i leży Racibórz, prastare piastowskie miasto”; widok „w pogodne dni” na „pastelowo-niebieskie szczyty Sudetów i granatowe Beskidów” („Po zmianie kolorów, np. beskidzki granat w kolor chabrowy, poznawali miejscowi ludzie nadchodzącą pogodę”)²⁰ czy po prostu – jak pisał Darowski w listach

²⁰ J. Darowski, *Unsere...*, s. 7 i 9.

do bliskich – szkoła, kościół, stary cmentarz, klasztor²¹. Autor *Drzewa sprzeczki* mimo tęsknoty za tymi miejscami i ciekawości, jaką je obdarza²², woli wskrzeszać je jako *lieux de memoire* i przyglądać się ich fotografiom, aniżeli zderzyć się z aktualną prawdą o nich. Niemożność powrotu w niegdyś bliskie okolice poeta tak tłumaczył w listach do rodziny:

Ja jestem przez cały czas w Brzeziu, tylko że innym niż wy. W mojej głowie tylko jeszcze żyje i chciałbym zrobić coś z nim ładnego, zanim mi zgaśnie, albo zniszczę go sam jakimś nierozważnym krokiem. Nie należy się też kąpać w źródle, z którego się pije [podkr. K.N.]²³.

Wyrażną i mocną deklarację niepowrotu poeta złożył natomiast w wierszu *Negatyw*²⁴:

Nie nie nie nie wróć
nigdy tam nie wróć

Matka mi zabrania
wciąż cerując pod kaflowym piecem
rano rozdierane cisze
Zabraniają brzozy

²¹ List Jana Darowskiego do siostry Łucji Bugdol z 13 grudnia 1993 roku. Zob. „Brzeski Parafianin” 2008, nr 2, s. 3.

²² Swoje zainteresowanie Brzeziem, jak również zachwyt nad nim Darowski wyraził w liście do siostry: „Aż mnie zatkało widząc na okładce to, co przez 50 lat było samym centrum świata dla mnie, moim sanktum najświętszym, z którego brałem moją iskrę do twórczości zapalną: szkoła, kościół, stary cmentarz i niewidoczny tu klasztor, w którym przez tyle lat byłem ministrantem. [...] Mapa topograficzna Brzezia jest dla mnie, jak się rzekło, bezcenna. Chociaż po prawdzie mam ją i tak wrytą w pamięci, i wymierzoną dokładnie moimi nogami. Parę szczegółów jest dla mnie nowością. Np. żwirownia i kolej do Markowic. Zawsze zastanawiałem się jak ją przedłużono, a teraz widzę. Tam biegła przecież ta klajnbana (z Gliwic?), którą przywożono m.in. węgiel dla Siemensu – w tę straszną zimę 1939/40, gdyśmy z Kazikiem jeździli z wózkiem do Lukasyny, po oś w śniegu, zgarniając przy wagonach pył węglowy, zbierając okruchy i pchając to potem po ciemku do domu, by Mama miała czym ugotować nam strawę. Węgla na zimę nie dostarczono nam bowiem w tym roku, inwazja niemiecka temu przeszkodziła, a Tato nasz gdzieś przepadł na świecie. Ciężkie to były czasy dla naszej mamy”. Zob. tamże, s. 3.

²³ List z 10.04.1994. Cyt za: J. Wolski, *Jan Darowski. Okruchy biograficzne*, w: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń...*, s. 13.

²⁴ W poświęconym autorowi *Niespodziewanych żywotów* „Brzeskim Parafianinie” czytamy: „Wiersz Jana Darowskiego *Negatyw* wybrany został przez redakcję »Brzeskiego Parafianina«, jako pierwszy w numerze 2/1993; rozpoczynał cykl prezentujący twórczość poety rodem z Brzezia a piszącego wśród emigracji powojennej w Londynie. Wybierając ten utwór, przyświecała redakcji myśl, nadzieja, iż przyjazd poety do Brzezia, odwiedziny rodzinnej miejscowości nastąpią niebawem. Nadzieja ta przybierała coraz realniejszy kształt poprzez ożywienie korespondencji z Brzeziem. Do redakcji »Brzeskiego Parafianina« doszedł cudowny wiersz *Aleja* (roboczy tytuł dziś znanego utworu *Brzeską aleją*), poeta donosił, że wzmozżona została praca nad książką *Unsere*, która przedstawia jego drogę z Brzezia do Londynu. Tu jednak życie podyktowało inaczej – choroba, pobyty w szpitalach, rehabilitacje; w listach i rozmowach odczuwało się fakt, że Brzezie pozostanie dla poety swoistym *sacrum*, »krajem lat dziecińczych«. Potwierdzał to również prof. Florian Śmieja [...] [...] pisał z Ontario do naszej redakcji: »Janek zamknął się w swoich »Brzeskich alejach«, w swoistej dziupli, z której trudno go wyciągnąć«. »Brzeski Parafianin«..., s. 2.

których w Brzeziu już nie ma
i ryby w Odrze wytrute

a świecące cekinami łusk
w moim nie nie nie

Umarłych wyprowadzę z cieni
wywołam raj stracony
z tego negatywu

po pewnym czasie
przy pewnym świetle
za pewną cenę

Może kiedyś w ten sposób
jak nigdy tam wrócę

Negatyw, P, s. 105

Autor *Niespodziewanych żywotów* spogląda na film z niewywołanymi jeszcze fotografiami. Jedno ze zdjęć tytułowego negatywu przywołuje znajome strony i okolice. Ich wspomnienie nie cieszy jednak, ale jest jak powracający zły sen, który chciałoby się od siebie odpędzić. Obrazy z miejsca urodzenia prowadzą do wypowiedzenia wielokrotnego, spotęgowanego „nie”, powtórnego raz jeszcze w czwartej części utworu. Chroni ono podmiot przed otwarciem drzwi do świata dzieciństwa i pociąga za sobą mocniejsze stwierdzenie: „nigdy tam nie wrócę”. Deklaracja ta uprzedza wszelkie ewentualne próby namowy do powrotu. Negatyw fotografii, na który spogląda Darowski, również nie zachęca go do odwiedzenia rodzinnych stron. Poeta widzi na nim widma: „matkę”, „brzozy”, „ryby w Odrze”. To one utwierdzają go w podjętej decyzji o niepowrocie do Brzezia, stają się dobrym jego usprawiedliwieniem. „Na chwilę obecną – pisała Ewa Wielgosz – byłby to dla osoby mówiącej powrót do wybrakowanego »raju«, na którego istnienie się nie zgadza”²⁵. Dalsza część wiersza *Negatyw* nie jest – jak konstatawała Małgorzata Rother-Burek – rozważaniem poety o ewentualnym powrocie do ziemi raciborskiej²⁶, ale stanowi raczej wyrażenie zamiaru wywołania w przyszłości przez twórcę zdjęcia z oglądanego negatywu. Już sama czynność „wywoływania” jest jednak dla poety obciążająca i trudna. Oznacza bowiem zgodę na wydobycie z niebytu zatrzymanych na fotografii wspomnień, pełne otwarcie się i wejście w nie. Ewa Wielgosz zauważyła:

Negatyw/*Negatyw* budzi wspomnienia i nostalgię, przechowując przeszłość odczuwaną wszystkimi zmysłami, dopóki pozostaje potencjalną realizacją w teraźniejszości podmiotu. Wywołana fotografia potwierdza nieobecność matki, brak brzozy i ryb, stracony raj w bezruchu

²⁵ E. Wielgosz, *Poetyka negatywna w „Niespodziewanych żywotach” Jana Darowskiego*, w: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń...*, s. 114–115.

²⁶ M. Rother-Burek, *Związki Jana Darowskiego z Ziemią Raciborską...*, s. 24.

i ciszy kojarzonych ze śmiercią. [...] Tytułowy negatyw posiada trojaki (co najmniej) znaczenie, będąc przedmiotem z dziedziny fotografii, punktem wiążącym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość podmiotu lirycznego oraz obecną postawą bohatera wobec minionego czasu²⁷.

Poeta nawet w myślach nie był gotowy do realnego powrotu do ojczyzny. Wiedział też, że nigdy nie wywoła zdjęcia z negatywu. Już sama świadomość zaistnienia fotografii wzbudza w nim lęk. Kiedy natomiast przychodzi mu do głowy myśl o powrocie, wyraża ją tylko ogólnikami, nie dookreślając czasu i okoliczności: „może kiedyś”, „po pewnym czasie/ przy pewnym świetle/ za pewną cenę”. Janusz Kryszak, wskazywał zresztą, że „siłą motoryczną [...] imaginacyjnych powrotów [emigrantów – K.N.] było wyjściowe założenie, że powrót rzeczywisty nigdy nie będzie możliwy”²⁸. Konstatował:

Powroty mogły być tylko projekcją wyobraźni, osnową fabulacji, ale ich rzeczywista perspektywa (jeśli była brana pod uwagę) opatrywana była adresem tak odległym, że lokował się on w bliżej nieokreślonej, dalekiej przyszłości, której horyzont ciągle znajdował się poza zasięgiem możliwym do przekroczenia. Porządek życia emigranta politycznego uwzględniał raczej kategorię „nigdy nie wrócę”²⁹.

Przyjazd do Brzezia jest zatem nieustannie odkładany na przyszłość. Darowski, wyobrażając sobie swój powrót do miejsca dzieciństwa, w utworze *Futura* napisze o nim z wielkim rozczerwaniem:

Wierzysz w sny pijane
jeśli wierzysz w przyszłość –
zblądziłem w nią kiedyś
Arkadię zwiedzając
i co znalazłem?

Uśmiech wydarty z kalendarza
oko z kubła wylane
dotyk porzuconej starej rękawiczki
ucho przepiłowane
i przybite gwoździem do dziury w płocie
węch komina zatkanego sadzą
smak pustych przystanków

Futura, P, s. 81–82

Miejsce (nie)powrotu

Autor *Niespodziewanych żywotów*, wiedząc, że w Brzeziu wszystko jest już inne, czyni z niego miejsce (nie)powrotu. Owo „nie” zostaje jednak ujęte

²⁷ E. Wielgosz, *Poetyka negatywna w „Niespodziewanych żywotach” Jana Darowskiego...*, s. 114–115.

²⁸ J. Kryszak, *Emigracyjne dusze wracają do kraju. Imaginacyjne i rzeczywiste powroty poetów, w: tegoż, A po ziemi wychodzą idą w obce kraje. O poezji i poetach Drugiej Emigracji*, Gdańsk 2010, s. 162.

²⁹ Tamże.

w nawias. Chociaż Darowski symbolicznie zamyka drzwi do przestrzeni, w której kiedyś żył, wciąż trzyma w ręku do nich klucz, jakby zostawiając sobie możliwość zmiany podjętej przez siebie decyzji³⁰. Staje się on szczególnym przedmiotem. Poeta, obawiając się otwarcia przez niego przestrzeni, do których nie chce wejść, analizując jego naturę, najpierw próbuje się go pozbyć. Kiedy zapomnienie klucza nie udaje się, twórca udowadnia jego nieporęczność i niefunkcjonalność. Autor *Drzewa sprzeczki* wykorzystuje go ostatecznie w inny sposób – do zabezpieczenia w sobie wspomnień z miejsca urodzenia i dzieciństwa. Zamykając je w swoim wnętrzu przez metaforyczne „przekręcenie” klucza, chroni je przed „zaśmieceniem”. Tym też Darowski usprawiedliwia niemożność powrotu do rodzinnych stron, w których przecież oczekiwali na niego brat, Kazimierz Darowski, i siostra, Łucja Bugdol. Monika Kołodziej tę niezdolność powrotu Darowskiego do Brzezia określiła jako „tragiczną”³¹. Maria Danilewicz Zielińska wyjaśniała, że w dużej mierze wynikała ona „z nieufności do cywilizacji współczesnej, obcości narastającej pomiędzy ludźmi pozornie bliskimi i związanymi ze sobą arkanami zobowiązań i nawyków”³². Najważniejsze chyba: twórca wiedział także, że wieś nad Odrą nie jest już miejscem, które pamięta i w którym czułby się dobrze:

Wiersze brzesko-górnośląskie – i prozę – pisywałem, pisuję i będę pisywał zawsze, bo ten świat jest moim „kamieniem probierczym” wartości wszystkiego w życiu, szczególnie w polskim. Tyle, że moja głowa nie mogła nigdy zmieścić się w Brzeziu. Moja siostra zafundowała sobie telefon i teraz rozmawiamy dość często. Powiedziałem jej, że moje serce zawsze należało i będzie należeć do Brzezia, ale głowa nie... Przypomniałem jej, że nigdy nie należała, nawet gdy byłem chłopięciem w Brzeziu, ale zawsze latała po wielkim świecie³³.

Z tego „wielkiego świata” – jak wiemy – poeta życzył sobie powrócić do małej miejscowości położonej koło Raciborza po śmierci (co stało się w 2008 roku)³⁴. Dopiero wtedy pozbawiony kontroli twórcy, już niestrzeżony przez niego klucz mógł przekręcić zamek i otworzyć drzwi prowadzące do ojczyzny.

³⁰ O tym, że Darowski momentami myślał o powrocie do Polski, wspominał Florian Śmieja: „W odróżnieniu od pozostałych kolegów z grupy poetyckiej nie odwiedził po wojnie swoich rodzinnych stron. Kiedy uporał się z osobistymi problemami, zaistniały przeszkody zdrowotne wykluczające podróże. Jeszcze w liście z 1993 roku donosił: »Może pojedą w końcu do Brzezia w tym roku, bo już mam papiery na wyrobienie sobie polskiego paszportu«”. Zob. „Brzeski Parafianin”..., s. 5.

³¹ M. Kołodziej, „I czekam na cud”. Glosa do biografii literackiej Jana Darowskiego, w: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń...*, s. 19.

³² M. Danilewicz Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992, s. 334.

³³ List Jana Darowskiego do Floriana Śmiei. Cyt. za: „Brzeski Parafianin”..., s. 5.

³⁴ Jan Darowski w liście do siostry Łucji pisał: „Ciekawe czy jeszcze chowają na tym cmentarzu, bo tam właśnie chciałbym spocząć: gdzie moi rodzice, siostry Lazaria i Dulcissima i różni wspaniali ludzie, którzy nam dawali cukierki i klapsy. Nasz stary kościół, o którym tyle się w dzieciństwie nasłuchiłem, widzę tu po raz pierwszy i czytam jego historię. Nie ma co, mamy być z czego dumni, gdziekolwiek jesteśmy na świecie”. List Jana Darowskiego do siostry Łucji Bugdol z 13 grudnia 1993 r..., s. 3.

Bibliografia

- „Brzeski Parafianin” 2008, nr 2.
- Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1.
- Białoszewski M., *Studium klucza*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987.
- Danilewicz Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992.
- Dant T., *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, przekład zredagował i poprawił J. Barański, Kraków 2007.
- Darowski J., *Poezje*, posłowie J. Wolski, Rzeszów 2015.
- Darowski J., *Unsere*, posłowie A. Jakubowska-Ożóg, Rzeszów 2012.
- Darowski M., *Mój Tata albo człowiek rodzinny i pisarz*, w: J. Darowski, *Poezje*, posłowie J. Wolski, Rzeszów 2015.
- Dlaczego nie wracamy. Głos pisarzy polskich w wolnym świecie*, Londyn 1956.
- Jakubowska-Ożóg A., *Posłowie*, w: J. Darowski, *Unsere*, posłowie A. Jakubowska-Ożóg, Rzeszów 2012.
- Kołodziej M., „I czekam na cud”. Głos do biografii literackiej Jana Darowskiego, w: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń. Twórczość Jana Darowskiego. Studia i szkice*, red. Z. Ożóg i J. Wolski, Rzeszów 2012.
- Kopaliński W., *Klucz*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kryszak J., *Emigracyjne dusze wracają do kraju. Imaginacyjne i rzeczywiste powroty poetów*, w: idem, *A po ziemi wychodźcy idą w obce kraje. O poezji i poetach Drugiej Emigracji*, Gdańsk 2010.
- Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*, ułożona przez P. Hertza i W. Kopalińskiego, Warszawa 1975.
- Kubiak Z., *Atlantyda*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 1: A i Ω – *Babtyści*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1973.
- Lam A., *Jak czytałem wiersze Jana Darowskiego do antologii „Opisanie z pamięci”*, w: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń. Twórczość Jana Darowskiego. Studia i szkice*, red. Z. Ożóg i J. Wolski, Rzeszów 2012.
- Olsen B., *Fenomenologia rzeczy*, w: *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.
- Wielgosz E., *Poetyka negatywna w „Niespodziewanych żywotach” Jana Darowskiego*, w: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń. Twórczość Jana Darowskiego. Studia i szkice*, red. Z. Ożóg i J. Wolski, Rzeszów 2012.
- Wolski J., *Jan Darowski. Okruchy biograficzne*, w: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń. Twórczość Jana Darowskiego. Studia i szkice*, red. Z. Ożóg i J. Wolski, Rzeszów 2012.

„Jak u Pana Boga za piecem”. O dzienniku z Iranu Danuty Ireny Bieńkowskiej

Agata Paliwoda
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0003-4043-6557

‘Under Divine Protection’. On Danuta Irena Bieńkowska’s Memoirs from Iran

Abstract: The paper attempts to describe the memoir of Danuta Irena Bieńkowska, which she wrote as a teenager in Iran (from October 1942 to the middle of January 1944), where she stayed with her mother in camps for the deported from Russia. Her writings, by creating a general image of conditions and atmosphere in the camps in Teheran and Ahwaz, emphasise issues important to the writer – involvement in science, scouting, “social and emotional” life. Bieńkowska’s juvenilia, having the importance of a historical document, complement significantly the image of this lesser-known emigrant poet.

Key words: Danuta Irena Bieńkowska, memoir, youthful writings, Iran, refugee camps

Słowa kluczowe: Danuta Irena Bieńkowska, dziennik, juvenilia, Iran, obozy dla uchodźców

Danuta Irena Bieńkowska (1927–1974) była poetką, prozaiczką oraz publicystką, a także uniwersytecką wykładowczynią, animatorką życia naukowego i artystyczno-społecznego Toronto, w którym osiadła w połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku i mieszkała do końca życia¹. Jej twórczość – w znacznym stopniu inspirowana materią biografii – bogatej, nietuzinkowej, momentami bardzo trudnej – jest nieobfita, ale zróżnicowana gatunkowo, w całości interesująca, a w pewnych fragmentach

¹ Badacze literatury emigracyjnej łączą nazwisko Bieńkowskiej z poetami z kręgu londyńskich Kontynentów. Poetka nie należała do ścisłego zespołu, ale obracała się w jego obrębie i zaliczana była do „grupy Merkuriusza”. F. Śmieja pisał: „Grupę tę obejmującą około trzydzieści osób reprezentujących roczniki dwudzieste i trzydzieste, nazwę, oczywiście z pewnym uproszczeniem, grupą Merkuriusza. Nazywam ją tak, gdyż prawie wszyscy oni w tym piśmie debiutowali, współredagowali je lub co najmniej drukowali na jego łamach”. F. Śmieja, *Grupa Merkuriusza*, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1958, nr 9, s. 1.

artystycznie zaskakująco wartościowa. Zebrana została w pośmiertnie wydanym przez Oficynę Poetów i Malarzy tomie *Między brzegami*².

Przedmiotem mojego zainteresowania jest młodzieńczy dziennik Danuty Bieńkowskiej wydobyty z zasobów jej archiwum i opublikowany w 2015 r.³ Bieńkowska (wtedy jeszcze Czech) pisała go w obozach dla uchodźców w Iranie: w Teheranie od 22 października 1942 r., a następnie w Ahwazie – od 19 grudnia 1943 do 11 stycznia 1944 r. Znalazła się tam po opuszczeniu Rosji wraz z formowanym wojskiem gen. Władysława Andersa. Podzieliła więc losy blisko 120 tys. Polaków (ok. 80 tys. żołnierzy i 40 tys. cywilów – wśród nich blisko połowę stanowiły dzieci i młodzież do lat osiemnastu), których ewakuowano do Persji w 1942 r.⁴ Dziennik ten jest kontynuacją jej zapisków z zesłania (*Droga do Rosji*), które poprawione i literacko przetworzone w Indiach (w 1945 lub 1946 r.), wcześniej niedrukowane, włączone zostały do jej literackiej summy⁵. Utrwała on przede wszystkim pewien fragment irańskich doświadczeń Bieńkowskiej, ale zawiera też stosunkowo bogate wspomnienia z „nieludzkiej ziemi”⁶.

Diariusz irański Bieńkowskiej – choć nie tak skrupulatny faktograficznie, jak z zesłania, ale w przeciwieństwie do niego ujawniający uczucia piszącej – jawi się, co oczywiste, źródłem historycznym, dokumentem czasu. Autorka daje wyraz atmosferze panującej w obozach dla uchodźców, kreśli ich ogólny obraz, który wyłania się z takich choćby – jak niżej przytoczony – wpisów o przeciekających namiotach, „żrących niemilo-

² Zob. D. I. Bieńkowska, *Między brzegami. Poezja i proza*, wstęp L. Iribarne, oprac. B. Budurowycz, Londyn 1978.

³ Dziennik wypełnia aneks książki: A. Paliwoda, „*Swoja i obca*”. *Twórczość literacka Danuty Ireny Bieńkowskiej*, Rzeszów 2015, s. 275–393. Jego rękopis wraz z całym archiwum poetki znajduje się w zbiorach Thomas Fisher Rare Book Library Uniwersytetu w Toronto.

⁴ W 1942 roku z Rosji do Iranu ewakuowano – w tzw. dwóch fazach – 115 tys. łącznie wojska i ludności cywilnej. Od września 1942 roku (czyli po zakończeniu drugiej fazy ewakuacji) do maja 1944 obywatele polscy w znacznie już mniejszych grupach nadal opuszczali ZSSR i przybywali do Iranu. Od połowy marca 1942 do końca maja 1944 r. w ośrodkach w Teheranie, Isfahanie, Meshhedzie i Ahwazie przez dłuższy lub krótszy czas przebywało około 18 350 dzieci i młodzieży m.in. z rodzin wojskowych, sierot, półsierot oraz dzieci z sierocińców, ochronek, szkół, obozów i zgrupowań junackich. Zob. T. Bugaj, *Dzieci polskie w krajach pozaeuropejskich 1939–1949*, Jelenia Góra 1982, s. 21–22.

⁵ Zob. D. I. Bieńkowska, *Droga do Rosji: fragmenty z dziennika. (Autentyk)*, w: tejsze, *Między brzegami...*, s. 215–267. Omówieniu tego quasi-dziennika, którego narratorką Bieńkowska uczyniła matkę (obejmującego wydarzenia między 1 lipca a 9 sierpnia 1940 r.), i dotyczących jej zesłańskich doświadczeń opowiadań (ośmiu – objętych wspólnym tytułem *Północ i południe. Szkice z Rosji* oraz pozostającego poza tym zbiorem – *Tory*) poświęciłam fragment monografii twórczości pisarki. Zob. A. Paliwoda, „*Swoja i obca*”..., s. 57–91 (podrozdział *Doświadczenia zesłańcze*).

⁶ Analizę wspomnień z Rosji pomijam, podjęłam ją bowiem w artykule *Między rozpazką a zachwytem. Obraz zesłania w dzienniku z Iranu Danuty Ireny Bieńkowskiej*, w: *Dyskursy pogranicza. Wektory literatury. Stanisławowi Uliaszowi w darze*, red. J. Pastarska, Z. Ożóg, Rzeszów 2019, s. 260–270.

siernie” pchłach czy brakach aprowizacyjnych⁷. Pod datą 18 listopada 1942 r. czytamy:

w szalasach jest zimno i mokro, przy pierwszym większym deszczu dach z maty pokrytej gliną niemilosiernie przecieka. Komu nigdy nie ciekło na głowę, nie może mieć pojęcia co to za przykre, przygnębiające uczucie. Człowiek obstawia się miskami, garczkami, nasuwa z rozpaczą zwilgotniały koc na głowę i słyszy ciągle koło siebie, to tu, to tam, straszliwe – kap! kap! No, mniejsza z tym, obiecują nas zacementować, gorzej, że forsa pękła jak bańka mydlana [...], zjadamy ostatnie kotlety; ba, nędza jednym słowem i tyle. [...] W obozie ścięli nam racje żywnościowe, chleba nie starcza nam nigdy, nie mówiąc już o takich luksusach jak masło, jaja i powidla, których już wcale nie otrzymujemy. Nie pozostaje nic innego, jak uzbroić się w cierpliwość i czekać aż znów coś kapnie z nieba. Tymczasem nie raz cholera bierze na to wszystko, bo też i nie dziwnego, jak Polak głodny to zły (A 286).

W innych miejscach dziennika nastolatka wyraża z kolei radość z faktu, że głód – ten nie do wyrażenia, doświadczany na zesłaniu i jako motyw

⁷ W Teheranie i okolicach powstały cztery obozy dla uchodźców. Opatrzono były numerami 1, 2, 3 i 5. Obóz nr 2 utworzono w kwietniu 1942 r., w czerwcu – obóz nr 3 (w tym obozie przebywała Bieńkowska), w sierpniu – nr 5, na przełomie 1942 i 1943 r. – obóz nr 1. Pojemności obozów historycy precyzyjnie nie ustalili. Przyjmują, że w obozie nr 5, który był sierocińcem, przebywało maksymalnie 360 dzieci, obóz nr 2 mógł pomieścić ok. 8 tys. osób, nr 3 – niecałe 5 tys. Nie ma wiarygodnych danych dotyczących liczebności obozu nr 1. Jak pisze J. Wróbel: „Ponieważ [...] obozy teherańskie – z wyjątkiem nr. 5 – składały się w dużej części z namiotów, ich wielkość łatwo dawała się dostosować do aktualnych potrzeb”. J. Wróbel, *„Rozproszeni po świecie”. Polskie dzieci w osiedlach na Bliskim i Środkowym Wschodzie, w Afryce, Indiach, Meksyku i Nowej Zelandii*, w: *Polskie dzieci na tułacznych szlakach 1939–1950*, red. J. Wróbel, J. Żelazko, Warszawa 2008, s. 77. W znakomicie napisanych wspomnieniach Michała Giedroycia znajdujemy taką charakterystykę obozu cywilnego nr 3: „Panujące w nim warunki czyniły go najbardziej znośnym ze wszystkich trzech. Ulokowano go na terenie wiejskiej posiadłości jakiegoś irańskiego notabla, którego rodzina przeżywała ciężkie czasy. Wysoki mur otaczał rozległy park, w którym strzeliste cyprysy strzegły ruin rezydencji. Majątek leżał kilka kilometrów na północ od miasta, przy pokrytej niedawno asfaltową nawierzchnią drodze do Darbandu, letniej rezydencji szacha. Wśród alejek i aryków – lodowatych potoków spływających z pokrytych śniegiem szczytów Kaukazu – wyrosło dzięki troskliwej opiece Brytyjczyków miasteczko wojskowych namiotów. W jego centralnym punkcie stała wspólna kantyna, a obok niej – baraki administracyjne i budynki z ciepłymi prysznicami. Całości dopełniała scena przeznaczona na spektakle teatralne i pokazy filmowe. Położona była na dnie małej doliny i otoczona wzgórzami tworzącymi naturalny amfiteatr”. M. Giedroyc, *Na krawędzi krateru. Wspomnienia*, przeł. M. Ronikier, Kraków 2010, s. 302–303. Ten opis warto uzupełnić jeszcze słowami Bieńkowskiej, kreślącej obraz ulubionego miejsca w obozie: „Ze wzgórza porośłego czymś w rodzaju krzaczastych drzew, wznosi się wysoko ku niebu parę cedrów i tui. Zwłaszcza tuje przypominają strzeliste, ciemnozielone kolumny, tak są wysokie i symetryczne. Cedry, to niby nasze sosny, tylko na gałęziach ich wiszą okrągłe, całkiem odmienne od naszych szyszki. Przede mną, jakby na dłoni, otwiera się piękny widok na leżący [...] w dolinie Teheran. Zwłaszcza wieczorami Teheran świeci się tysiącami światel, a my patrząc, przypominamy sobie, jak o zmierzchu podjeżdżając pociągiem do Warszawy, widzieliśmy ją taka samą i mówiliśmy „Świeci się Warszawa jak jedwabna nitka” (*Aneks*, w: A. Paliwoda, *Swoja i obca*”..., s. 282–283). Dalsze cytaty z dziennika Bieńkowskiej pochodzące z tego źródła będą opatrywała ujętą w nawias literą A i cyfrą odsyłającą do strony, z której pochodzą. Diariusz w aneksie został przytoczony w niezmienionej językowo formie i tak też będzie przeze mnie przywoływany). W powyższym zapisie Bieńkowskiej zwraca uwagę tak charakterystyczne dla wygnańczych/emigracyjnych narracji porównywanie „świata” – zarówno wytworów kultury, jak i piękna natury – do Polski.

wspomnień często powracający w irańskich zapisach – jest już przeszłością i można, przynajmniej niekiedy, raczyć się słodyczami, choćby ulubioną chałwą. Znamienne w tym kontekście obserwację poczyniła w drodze z Teheranu do Ahwazu (umieściła ją pod datą 18 grudnia 1943 r.):

Teraz [...] stoimy na jakiejś małej stacyjce. [...] Na peron wysypało się całe mnóstwo nagich niemal, rozpaczliwie brudnych i obdartych dzieciaków, które wyciągają do nas chude łapięta i cienkimi głosikami proszą „bakszysz”. Zaraz też z okien wagonów wylatują drobne monety, a częściej jeszcze niedodjony chleb... O nie jesteśmy głodni! (A 350).

Bieńkowska cieszy się też, że udało się poznać nieco Teheran – odwiedzić muzeum i zachwycający przepychem meczet, kupić pamiątki.

Z kolei tworząc wzruszające obrazy dwóch spędzonych w Iranie wigilii, przepełnionych tęsknotą za bliskimi, przynoszącą ulgę modlitwą i nadzieją na powrót do Polski, wyrażaną w składanych sobie życzeniach: „były następne święta u siebie w domu!”, Bieńkowska utrwała też – inne niż wyżej wskazane – uciążliwości przebywania w dużej zbiorowości bardzo różnych ludzi: „Świąteczny gwar, świąteczny wrzask, klótnie i wymyślania i te podobne do końskiego rżenia wybuchy niepohamowanego śmiechu...” (A 351). Niemniej jednak, opuszczając Teheran, ważny etap „wielkiej przygody” (A 287)⁸, przyszła poetka podkreślała pozytywne strony pobytu w tym mieście: „pod jego dachami znaleźliśmy schronienie [...]. I tam właśnie okazano nam tyle serca. I tam nabraliśmy sił do dalszej drogi” (A 348). Podobnie czynili inni uchodźcy wracający pamięcią do pobytu w Persji, po wojennych doświadczeniach postrzeganej jako Ziemia Obiecana – przekonują o tym zarówno dokumenty oficjalne, jak i liczne relacje osobiste: dzienniki, wspomnienia oraz utwory literackie pióra choćby Ksawerego Pruszyńskiego, Jerzego Krzysztonia czy Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego⁹.

Diariusz Bieńkowskiej nie zawiera refleksji na temat warunków panujących w goszczącym ją kraju. Jedynie 10 grudnia 1942 r. nastolatka zanotowała, że mieszkańcami obozu wstrząsnęła wiadomość o wybuchu strajku w Teheranie:

⁸ W Teheranie Bieńkowska zdefiniowała intuicyjnie/proroczo swą „tulańczą kondycję”; pisała kilkakrotnie o odzywającej się w niej „tulaczej krwi” (A 286), „życiu tulańczym” (A 338). Problemowi „tulaństwa” i jego konsekwencjom (m.in.: brakowi zakorzenienia, poczuciu niepokoju, niestabilności i niespełnienia), jako istotnym w świetle biografii i twórczości Bieńkowskiej, przyglądam się w poświęconym poetce opracowaniu. Zob. A. Paliwoda, „*Swoja i obca*”...

⁹ Zob. K. Pruszyński, *Opowieści*, Warszawa 1955; J. Krzysztoń, *Wielbłąd na stepie. Krzyż Południa*, Warszawa 1987; A. Czcibor-Piotrowski, *Cud w Esfahanie*, Warszawa 2001. Uchodźcy postrzegali Iran stereotypowo. W polskich relacjach jawi się jako biblijna Ziemia Obiecana, egzotyczny kraj widziany przez pryzmat lektury *Baśni z 1001 nocy* i „obiegowych wyobrażeń o Wschodzie muzułmańskim”, „kraina obfitości, skarbiec dóbr i uciech kultury zachodniej, których zesłańcy pozbawieni byli w ZSSR, a teraz zostały im dane” oraz „kraj kontrastów i nierówności społecznych, zacofania i despotyzmu”. A. Krasnowolska, *Polacy w Iranie w czasie II wojny światowej. Stereotypy i doświadczenia*, w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż. Obcość i tożsamość. Identyfikacja. Przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007, s. 372–373.

Tymczasem przedwczoraj spadła na nas jak piorun z jasnego nieba wstrząsająca wiadomość, że w Teheranie wybuchł strajk! Już od dłuższego czasu w mieście dawał się odczuć dotkliwy brak chleba. I wreszcie zbuntowały się wygłodniałe masy najuboższych, a jak zwykle bywa w takich wypadkach, cała wina spadła na nas. – Polacy przyjechali i zjedli nasz chleb! Bogu ducha winne Polki, które tego [...] dnia były w mieście, powracały przerażone, że po głównych ulicach pędziły auta z buntowniczymi napisami, podsycony wódką tłum demolował sklepy z okrzykami – chcemy chleba! Otoczono rezydencję Szacha. Musiała się w to wmieszać policja i do późnej nocy słychać było odgłosy nieustannej strzelaniny. W obozie ogłoszono ostre pogotowie. Błdy strach padł na ludność” (A 291).

Bieńkowska, podobnie zresztą jak większość polskich uchodźców, nie zdawała sobie sprawy „z kontekstu politycznego, jaki dla obywateli Iranu miało ich masowe pojawienie się w tym kraju”¹⁰.

Diarystka opisała również obchody innych świąt (np. Nowego Roku) oraz uroczystości organizowane w obozie i poza nim, przykładowo wizytę z okazji gwiazdki u stacjonujących w Teheranie żołnierzy amerykańskich, której atrakcją była nie tylko sprezentowana Polakom guma do żucia, ale przede wszystkim występ jazz-bandu. Cała wyprawa została przez Bieńkowską bardzo zabawnie zrelacjonowana, a ironiczne uwagi nie omijają ani „takich samych jak zawsze” występów „lubych dziątek” (A 356), ani zasiadającego na widowni „pana Delegata”, całkowicie obojętnego – czego sporządzająca zapiski wybaczyć nie umie – na porywającą amerykańską muzykę i jej przystojnych wykonawców.

Nastolatka wiele miejsca poświęciła opowieściom o szkole i harcerstwie, czyli sprawach najmocniej angażujących jej czas i uwagę. Obok wspomnień o pobycie w Rosji te właśnie fragmenty dziennika są najbardziej emocjonalne, a w przeciwieństwie do relacji z zesłania – bardzo radosne. Szczegółowo omawia swoje drobne niepowodzenia w nauce, postępy i wreszcie – sukcesy (na początku 1944 r. zapisała, że jest „faktycznym prymusem”). Portretuje nauczycielki, opisuje koleżanki – rywalizację między uczennicami, ich rozmowy, przekomarzania i kłótnie. Poznajemy jej ulubionych bohaterów literackich, dowiadujemy się o „głodzie lektury” (w obozach brakowało książek i podręczników)¹¹, marzeniu, by czytać „do zawrotu głowy, kompletnego upojenia” (A 286). Bieńkowska prezentuje się już wtedy jako osoba, dla której czytanie to najlepszy lek na poprawę nastroju i – rzecz jasna – źródło wiedzy. Po zapoznaniu się z broszurą Pruszyńskiego *Walczymy*, która pomogła jej uporządkować poszczególne akty wojennego teatru i w obliczu faktu, że jej brat (Aleksander Werner)¹²

¹⁰ A. Krasnowolska, *Polacy w Iranie...*, s. 372.

¹¹ Na temat organizacji szkolnictwa w obozach dla uchodźców w Iranie zob. m.in.: J. Draus, *Oświata i nauka polska na Bliskim i Środkowym Wschodzie 1939–1950*, Lublin 1993, s. 54–113; J. Pietrzak, *Polscy uchodźcy na Bliskim Wschodzie w latach drugiej wojny światowej. Ośrodek. Instytucje. Organizacje*, Łódź 2012, s. 205–228.

¹² A. Werner (ur. w 1920 r.) w 1941 r. z obozu pracy dostał się do Polskiej Armii. Jako żołnierz II Korpusu przemierzył kraje Bliskiego Wschodu i Egipt, walczył pod Monte Cassino. Po wojnie studiował w rzymskiej Akademii Sztuk Pięknych i Sir John Cass School Art w Lon-

wraz z II Korpusem rozpoczynał właśnie kampanię włoską, daje spontaniczny wyraz swoim politycznym poglądom, formułując oceny, w których wybrzmiewa – tak znamienita dla jej dojrzałych już wystąpień publicystycznych – ostrość widzenia:

Ach, jakie puste, wstrętne i pełne patosu są te frazesy całymi kopami rzucane na szpalty gazet o tym, że powinniśmy być szczęśliwi i dumni itd. O, bądźcie sami szczęśliwi i dumni, wy, którzy nie żegnacie braci, ojców i synów, a nam pozostawcie już tylko modlitwę i nie drażnijcie głupimi wykrzyknikami (A 359).

Końcowa część diariusza pisanego w Ahwazie zawiera stosunkowo obszerną i szczegółową relację z harcerskiej działalności w Teheranie. Bieńkowska sporządza ją w słusznej obawie, że „z czasem poprzez mgłę oddalenia paru lat, mogą szczegóły zatrzeć się, odsunąć, zmętnieć”. Z pewną emfazą (znamienią dla wielu fragmentów omawianej narracji) notuje:

Dziś, [...] patrząc z oddalenia na moje przygody i przeżycia związane z pracą w drużynie, mogę śmiało stwierdzić, że harcerstwo odegrało najważniejszą rolę w moim życiu Teherańskim. [...] Dzięki harcerstwu otrząsnęłam się z tego przytłaczającego piętna powagi i nędzy, które wyniosłam z Rosji i stałam się znów nie tyle dzieckiem, ile wesołą dziewczynką. Jemu też zawdzięczam tę masę nigdy nie zapomnianych, pogodnych wrażeń młodości (A 366).

Warto zatrzymać się nad tym wyznaniem, gdyż potwierdza – jak wiele innych autobiograficznych opowieści małoletnich uczestników „golgoty Wschodu” – że podjęte przez harcerskich wychowawców wysiłki, by pomóc dzieciom i młodzieży odzyskać równowagę po traumatycznych przejściach, przynosiły efekty¹³. Bieńkowska barwnie odmalowuje zabawowe i towa-

dynie. Osiadł w Anglii, zajmował się grafiką, malarstwem oraz rzeźbą w ceramice i szkle. Wiele swoich prac przekazał Muzeum Uniwersyteckiemu w Toruniu, tam też złożył kolekcję rzemiosła artystycznego z całego świata. Zmarł w 2011 r. Zob. np. I. Grzesiuk-Olszewska, *Rzeźbiarze polscy w Londynie*, w: *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, red. M. Fik, Warszawa 1992, s. 112; A. M. Borkowski, *Zasłony i czełuscie Aleksandra Wernera*, w: *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000. Antologia*, wybór i wstęp M. A. Supruniuk, Toruń 2006, s. 314–316; S. Majoch, *Aleksander Werner (1920–2011). Katalog prac ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, Toruń 2017.

¹³ Bliski Wschód obok Afryki stanowił najważniejszy obszar działalności harcerstwa poza krajem w czasie drugiej wojny światowej. Drużyny harcerskie powstały prawie we wszystkich obozach dla uchodźców niemal zaraz po deportacji z Rosji. W 1945 r. ZHP na Wschodzie liczył ok. 12 tys. członków, w pewnych środowiskach odsetek młodzieży harcerskiej wynosił nawet 80–90% uchodźców poniżej 16. roku życia (przed wojną do harcerstwa należało jedynie 3–4% tej grupy wiekowej). Por. W. Hausner, M. Wierzbicki, *Sto lat harcerstwa*, Warszawa 2015, s. 182. Pierwsze drużyny w Teheranie powstały w kwietniu 1942 r., miesiąc później utworzono tam Hufiec Harcerski z komendantem Anną Lubieniecką na czele, a w listopadzie – Komendę ZHP w Iranie. W jej miejsce rok później powstała Chorągiew Irańska, która w szczytowym okresie, za komendantury hm. Edwarda Wiszniewskiego, liczyła przeszło 1800 harcerzy i zuchów. Zob. J. Draus, *Oświata i nauka polska...*, s. 97–99. Harcerstwo odegrało wielką rolę w moralnym i patriotycznym kształtowaniu młodzieży. Instruktorzy starali się też – ucząc, wychowując i bawiąc – niwelować skutki dramatycznych doświadczeń, jakie ich podopieczni wnieśli z Rosji. Pisanie dzienników było zalecaną młodym ludziom, a nawet egzekwowaną przez harcerskich instruktorów formą „dawania świadectwa”, pracy nad sobą i „odbarczania” psychiki. Hm. Z. Peszkowski odpowiedzialny za organizację harcerstwa

rzyskie walory m.in. zdobywania stopni, udziału w podchodach, zbiórkach i ogniskach. Utrwała też wzruszenie towarzyszące np. warcie honorowej przy portrecie Władysława Sikorskiego wystawionym w obozie w Teheranie po jego tragicznej śmierci, wysłuchaniu przemówienia ministra Jana Stańczyka (z Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej) na pierwszym zlocie harcerzy w Iranie, zorganizowanym w Manzarieh, czy też wystąpieniu drużyny hufcowej rozpoczynającej obóz¹⁴. Wypowiedzi, które Bieńkowska przytacza, wskazują ideowe i wychowawcze cele działalności harcerstwa wśród uchodźców – służbę „Bogu, Polsce, bliźnim”¹⁵. Zapisy diariusza pokazują, że ich autorka z entuzjazmem chciała je wcielać w życie:

Jestem już blisko od dwóch tygodni harcerką [...], zapaloną i pełną najlepszych chęci ochotniczką. [...] Naprawdę jednakże moc, która spaja i uszlachetnia, jedność harcerską odczułam dopiero wczoraj na ognisku harcerskim. [...] Słyszałam niejednokrotnie drżącym ze wzruszenia głosem wymawiane słowa harcerskiej przysięgi tak prostej, a tak pełnej treści i chyba to było złudzenie, ale wydawało mi się, że słyszę zgodnym rytmem bijące serca. A potem uderzył aż pod niebo hymn *Wszystko co nasze Polsce oddamy* i zrozumiałam, tak jak nigdy dotąd, że harcerstwo to nie jest tylko zabawa [...], to dążenie do ideałów, to uszlachetnianie myśli, wzmacnianie woli, hartowanie ciała, bo nas harcerzy czeka jeszcze w życiu wielki obowiązek. Musimy być silni duchem i ciałem, bośmy przyszłością narodu (A 323).

Zatem pobyt w Teheranie i Ahwazie to dla Bieńkowskiej przede wszystkim czas regeneracji sił po przejściach w Sowietach, chłonięcia piękna gościnnego kraju, radości z zawieranych przyjaźni oraz działalności w drużynie harcerskiej, ale też intensywnej nauki i nostalgii za Polską. To także jednak czas, jak notowała, monotonnych czynności, „szarych” dni:

Dzień powszedni to szkoła, czasem kółko matematyczne lub chór kościelny po południu, mała dawka nudy w międzyczasie, wieczorem odrabianie lekcji i jakieś ciekawe opowiadanie na deser, którym zmorzona usypiam, by nazajutrz obudzić się znów do tych samych czynności. I tak w kółko, w kółko co dzień, jak w kołowrotku (A 320).

w Indiach we wstępie do opublikowanego w Anglii dziewczęcego diariusza wspominał m.in.: „prosiłem Was, abyście pisali swoje dzienniczki. Domagałem się tego, ponieważ wydawało mi się, że jest to ogromna potrzeba nie tylko dla historii, ale dla Was, jako terapia, abyście na nowo uwierzyli w siebie, w swoje możliwości i zaczęli żyć normalnie”. Z. Peszkowski, *Wstęp*, do: K. Bilińska, *Dzienniczek Karolinki*, Hove 1997, s. 8. Przekonanie instruktorów o terapeutycznym działaniu pisania dzienników dokumentują też zapisy niepublikowanego dotąd diariusza z Indii B. Czaykowskiego. Por. A. Paliwoda, *O „dzienniczku z Indii” Bogdana Czaykowskiego*, artykuł wygłoszony na konferencji: „Ziemiec. Międzynarodowa konferencja naukowa o życiu i twórczości Bogdana Czaykowskiego w 85. rocznicę urodzin i 10. rocznicę śmierci pisarza”, Uniwersytet Rzeszowski, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Rzeszów 15–16 listopada 2017 r.; złożony do druku.

¹⁴ Chodzi najpewniej o zorganizowany w sierpniu 1943 r. obóz letni w Jusef Abad pod Teheranem, którego komendantem był Zygmunt Szadkowski. Wziął w nim udział ponad 1000 harcerzy. Przygotowanie tego obozu, a wcześniej, w dniach 5–7 maja wielkiego zlotu harcerstwa w Manzarieh koło Darbandu (20 km od Teheranu), w którym uczestniczyło 560 harcerzy (Bieńkowska zanotowała, że było ich przeszło 600) i 1000 gości i widzów, obrazuje – jak pisze J. Pietrzak – sprawność organizacyjną harcerstwa na Wschodzie. Zob. J. Pietrzak, *Polscy uchodźcy...*, s. 487.

¹⁵ Por. *Bogu, Polsce, bliźnim. 90 lat harcerstwa*, red. A. F. Baran, Kraków 2004.

Charakterystyczna dla młodego wieku skłonność do autorefleksji (a tę Bieńkowska przejawiała, jak sama wyznała, w nadmiarze¹⁶) sprawia, że także jej dziennik staje się zapisem procesu „tworzenia się” autorki. Łączy w sobie – przywołując koncepcję trójkąta autobiograficznego Małgorzaty Czerwińskiej¹⁷ – funkcję świadectwa i wyznania, uwzględnia też potencjalnych czytelników (stąd zwroty do nich): akceptowanych (tate)¹⁸ i innych, niby niepożądanych, ale – można mieć nadzieję – nie do końca, skoro czytamy: „czuję, że muszę już zacząć od samego początku, bo inaczej taki się zrobi galimatias, że sama z tego nie wybrnę, a cóż dopiero ten, co wbrew memu pozwoleniu odczyta z czasem te bazgroły” (A 353–354).

Sprawny narracyjnie dziennik nastolatki nie przemilcza sercowych uniesień i pierwszych damsko-męskich doświadczeń, wyjawia nastroje oraz marzenia, a także uczucia żywione do członków rodziny i znajomych. Czytamy o nawiązaniu – po wojennej, trwającej kilka lat rozłące – kontaktu z ojcem, o otusze, jaką dają córce jego listy. Dowiadujemy się, że nawiązanie z nim korespondencji miało wpływ na odroczenie wyjazdu z Iranu, w efekcie czego Bieńkowska z matką znalazły się w Indiach (przebywały tam w obozie w Valivade), a nie w Afryce. Z Ahwazu, gdzie znajdował się cywilny i wojskowy obóz przejściowy, odchodziły transporty morskie do Afryki, Indii, Meksyku, Palestyny, Libanu i Nowej Zelandii¹⁹. Odnajdujemy też obraz troskliwej matki, jej pełnej miłości i wsparcia relacji z córką. Zdanie: „Bo tam jest nasz dom, gdzie jest mama” (A 332) stanowi wymowne podsumowanie roli, jaką w zesłańczym, „tułaczym dzieciństwie” Bieńkowskiej odegrała ta dzielna kobieta²⁰.

W diariuszu zwracają uwagę opisy przyrody: zarówno te plastyczne, skondensowane, na przykład taki:

Chociażby te krajobrazy... Co chwilę coś innego przykuwa zachwycone oczy. O, tu na przykład... Naga, ponura skała piętrzy się ponad nami z niemą groźbą patrząc na pociąg, co jak dziecinna zabawka wije się u jej stóp. Strome, zmurszałe jej zbocza pokryte są czarnym, aksamitnym mchem, gdzieniegdzie przerywanym przez białe łożyska strumieni. Fantastycznie wystrzępiony szczyt czerwieni się w świetle słonecznym jak zamek średnio-wiecznych rycerzy górujący tam na wysokości. A u podnóża, w przełęczy stromej i głębokiej płynie potok, leniwie tocząc swe lazurowe wody. Wydaje nam się, że płynie pod górę, chociaż

¹⁶ Czytamy: „O, nieraz harcerstwo było powodem moich smutnych rozmyślań, gorzkich rozważań, niestety pod tym względem mam bardzo nieszczyśliwe usposobienie” (A 322).

¹⁷ Zob. M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

¹⁸ Np. 5 stycznia 1944 r. Bieńkowska opis, jak „rozrabiała” na przerwach z koleżanką, opatrzyła zdaniem: „No czuję, że w tym miejscu wzdrygnie się mój pocziwy rodziciel, podobnie jak wzdrygały się i oburzały te kujony piekielne naszej klasy” (A 362). Wcześniej, wyznając tęsknotę „do tej nieznannej, a wymarzonej miłości”, również przewiduje, że ojciec, czytając w przyszłości ten fragment dziennika, „wzdrygnie się i nerwowo poskrobie w łysinę” (A 325).

¹⁹ Zob. J. Draus, *Oświata i nauka polska...*, s. 23.

²⁰ Zob. też np. *Matki Sybiraczki – losy i pamięć. Polskie kobiety zesłane w głąb ZSRR*, red. D. Bazuń, I. Kaźmierczak-Kałużna, M. Pokrzyńska, Zielona Góra 2012.

przecież jest to niemożliwe! Na brzegach soczysta zieleń, tak silnie kontrastująca z surowym pięknem gór (A 349),

jak i egzaltowane, pisane w „pensjonarskim” natchnieniu, udane znacznie mniej oraz dobrze podpatrzone scenki rodzajowe, a także liczne dialogi utrwalające język młodzieży, a w partiach wspomnieniowych – style wypowiedzi ludzi spotkanych na zesłaniu. Narratorka chętnie cytuje przysłówia i powiedzonka, niekiedy – podobnie jak związki frazeologiczne – zabawnie, najpewniej nieświadomie je przekształca. Skłonność do przywoływania przysłów jest charakterystyczną cechą także dojrzałej twórczości autorki *Między liniami*, w podobnej mierze jak poczucie humoru i dystans do siebie, zauważalne już w dziewczęcych zapisach z Iranu²¹. Te zatem, obok *Drogi do Rosji*, jedyne zachowane juvenilia Danuty Ireny Bieńkowskiej – będąc śladem jej ówczesnych przeżyć, świadomości i wrażliwości – znacząco dopełniają portret poetki.

Bibliografia

- Bieńkowska D. I., *Między brzegami. Poezja i proza*, wstęp L. Iribarne, oprac. B. Budurowycz, Londyn 1978.
- Bogu, Polsce, bliźnim. 90 lat harcerstwa, red. A. F. Baran, Kraków 2004.
- Borkowski A. M., *Zasłony i czeluście Aleksandra Wernera*, w: *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000. Antologia*, wybór i wstęp M. A. Supruniuk, Toruń 2006.
- Bugaj T., *Dzieci polskie w krajach pozaeuropejskich 1939–1949*, Jelenia Góra 1982.
- Czibor-Piotrowski A., *Cud w Esfahanie*, Warszawa 2001.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Draus J., *Oświata i nauka polska na Bliskim i Środkowym Wschodzie 1939–1950*, Lublin 1993.
- Giedroyc M., *Na krawędzi krateru. Wspomnienia*, przeł. M. Ronikier, Kraków 2010.
- Grzesiuk-Olszewska I., *Rzeźbiarze polscy w Londynie*, w: *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, red. M. Fik, Warszawa 1992.
- Hausner W., Wierzbicki M., *Sto lat harcerstwa*, Warszawa 2015.
- Krasnowolska A., *Polacy w Iranie w czasie II wojny światowej. Stereotypy i doświadczenia*, w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż. Obcość i tożsamość. Identyfikacja. Przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007.
- Krzysztoń J., *Wielbłąd na stepie. Krzyż Południa*, Warszawa 1987.
- Majoch S., *Aleksander Werner (1920–2011). Katalog prac ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, Toruń 2017.
- Matki Sybiraczki – losy i pamięć. *Polskie kobiety zesłane w głąb ZSRR*, red. D. Bazuń, I. Kaźmierczak-Kałużna, M. Pokrzyńska, Zielona Góra 2012.
- Paliwoda A., *Obraz zesłania w dzienniku z Iranu Danuty Ireny Bieńkowskiej*, w: *Dyskursy pogranicza. Wektory literatury. Stanisławowi Uliaszowi w darze*, red. J. Pastarska, Z. Ożóg, Rzeszów 2019.
- Paliwoda A., „*Swoja i obca*”. *Twórczość literacka Danuty Ireny Bieńkowskiej*, Rzeszów 2015.

²¹ Czytamy np.: „No, przez ten tydzień już mi trochę wywietrzała ta moja [...] miłość, ale w czasie tych pierwszych dni to od tych żałośliwych wzdychań, aż zasłona z koca fruwała, a już tych tęsknot to za »sympatią nr 1«, a to za »facecją nr 3« zgoła nie wypowiem” (A 357).

- Peszkowski Z., *Wstęp*, do: K. Bilińska, *Dzienniczek Karolinki*, Hove 1997.
- Pietrzak J., *Polscy uchodźcy na Bliskim Wschodzie w latach drugiej wojny światowej. Ośrodki. Instytucje. Organizacje*, Łódź 2012.
- Pruszyński K., *Opowieści*, Warszawa 1955.
- Śmieja F., *Grupa Merkuriusza*, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1958, nr 9.
- Wróbel J., „Rozproszeni po świecie”. *Polskie dzieci w osiedlach na Bliskim i Środkowym Wschodzie, w Afryce, Indiach, Meksyku i Nowej Zelandii*, w: *Polskie dzieci na tułaczyczych szlakach 1939–1950*, red. J. Wróbel, J. Żelazko, Warszawa 2008.

doi: 10.15584/tik.2020.22

Data nadesłania artykułu: 30.09.2019

Data recenzji: 3.12.2019, 27.01.2020

Chicagowska wiosna Przybosia. O Tymoteuszu Karpowiczu promującym polską awangardę

Magdalena Kokoszka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0001-8859-5552

Przyboś' Spring in Chicago. On Tymoteusz Karpowicz Promoting the Polish Avant-garde

Abstract: The text refers to the International Conference on Przyboś organised on April 8–9, 1992, at University of Illinois at Chicago, but the main character of the article is Tymoteusz Karpowicz, *spiritus movens* of that undertaking, the poet, dramatist and professor at UIC. The authoress of the text describes his attempts to popularise the Polish avant-garde tradition among American Polonia. She also tries to investigate the relationship between Karpowicz's scientific and popular science activity and his aesthetic preferences, proposed poetry model or attitude to other poets (such as Cyprian Kamil Norwid, Bolesław Leśmian, Julian Przyboś or Czesław Miłosz). The article is a reflection on Karpowicz's aesthetic and ethical requirements to art: his passion for unimitative literature models and the conviction that poetry is broader than words, that creativity and life are inseparable.

Key words: avant-garde, Tymoteusz Karpowicz, Julian Przyboś, Czesław Miłosz, The Norwid Society at Chicago

Słowa kluczowe: awangarda, Tymoteusz Karpowicz, Julian Przyboś, Czesław Miłosz, Towarzystwo Norwidowskie w Chicago

I

„Musimy przekonać masę polonijną do Przybosia, kompletnie tu nieznanego. Lokalna prasa, radio, TVP są gotowe w tym pomóc”¹ – pisał Tymoteusz Karpowicz w liście do Bogusławy Latawiec i Edwarda Balcerzana 5 lipca

¹ List T. Karpowicza z 5 VII 1991 r. do B. Latawiec i E. Balcerzana. Cyt. za: B. Latawiec, *Tymoteusz Karpowicz, Julian Przyboś i...*, w: *też, Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Mikołów 2012, s. 34–35.

1991 r., na dziewięć miesięcy przed zaplanowaną na Uniwersytecie Illinois w Chicago konferencją poświęconą autorowi *Miejsca na Ziemi*. „Patrzę na mnie ze zdziwieniem, gdy wymieniam to nazwisko”² – informował też nieco wcześniej, eksponując męczące obowiązki związane z pozyskiwaniem sponsorów i środków pieniężnych na realizację zadania. Zamyśl programowy wydarzenia zaplanowanego na czas wiosenny, między 8 a 12 kwietnia 1992 r., jaki zarysowywał się w tych okolicznościach (wiosna to czas odnowy, a – jak wiadomo – Przyboś wiosnę lubił³), oscylował bodaj przede wszystkim wokół akcentowanej na różne sposoby przez samego Karpowicza konieczności obrony tradycji „zamilczanej”⁴. Idea ta sformułowana została przez organizatora zwięźle między innymi w listownym zaproszeniu skierowanym do Wiesława Pawła Szymańskiego: „Warto podjąć wspólny trud osadzenia awangardowych osiągnięć poezji polskiej na gruncie amerykańskim”⁵, a naszkicowana nieco obszerniej i doprecyzowana w tekście prezentującym oficjalnie przyszłą sesję. Jak podkreślała Bogusława Latawiec, zapowiedź wydarzenia na łamach prasy polonijnej zbiegła się szczęśliwie i zapewne nieprzypadkowo – zważywszy na sumienność i znany wszystkim perfekcjonizm profesora chicagowskiej sławistyki – z ważną w polskiej tradycji listopadową porą wspominania zmarłych, „ożywiania” ich we wdzięcznej pamięci. Powrót do tego, co minione, zaproponowany przez Karpowicza, nie wykluczał przy tym próby aktywnego zaangażowania owej przeszłości na rzecz kształtującej się właśnie – niemal naocznie – współczesności. Organizator przyszłej sesji objaśniał swe intencje:

Przypomnienie postaci i dorobku Juliana Przybosia jest o tyle ważne, że obecnie daje się zauważyć pewna unifikacja postaw estetycznych wśród poetów współczesnych. Powszechnie akceptowany jest model poezji klasycznej (model wypowiedzi Czesława Miłosza).

² List T. Karpowicza z 22 III 1991 r. do B. Latawiec i E. Balcerzana. Cyt. za: B. Latawiec, dz. cyt., s. 32.

³ Zob. List T. Karpowicza z 18 I 1991 r. do B. Latawiec i E. Balcerzana. Cyt. za: B. Latawiec, dz. cyt., s. 29. Nie powiodły się pierwotne plany Karpowicza, by zorganizować konferencję w rocznicę dziewięćdziesiątych urodzin Przybosia, już w roku 1991. „Ocaleniem jubileuszowej idei miała się okazać... wiosna!” – pisała B. Latawiec. Tamże, s. 31.

⁴ Teza Karpowicza musiała być chyba wyjątkowo sugestywna – odbiła się najwyrazistszym bodaj echem w sprawozdaniu z sesji pióra M. Spychalskiego: „dopiero organizowana w oddalonym od Polski o setki mil Chicago konferencja przywróciła na łamy krajowej prasy literackiej praktycznie już wymazane ze świadomości czytelniczej nazwisko Juliana Przybosia – i istnieje cień szansy, iż jego twórczość zajmie na powrót należne jej, poczesne miejsce w historii literatury”. Tenże, *Poeeci do czyśćca*, „Odra” 1992, nr 7/8, s. 103. Do słów Spychalskiego krytycznie odniósł się S. Dłuski, przypominając między innymi o sesji naukowej zorganizowanej w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie jeszcze w roku 1989, licznych szkicach, esejach i kilku książkach poświęconych autorowi, który „za życia [...] ogłosił swoje najważniejsze utwory, w tym kilka wyborów” i „odchodził [...] na »tamten brzeg« świadom, iż zajmuje »poczesne miejsce w historii literatury«”. Tenże, *Korespondencja*, „Odra” 1992, nr 11, s. 111.

⁵ List T. Karpowicza do W. P. Szymańskiego z lutego 1991 r. Cyt. za: W. P. Szymański, *Opowieści o przyjaźni*, w: tegoż, *Ogród plewiony. Opowieści autobiograficzne*, Kraków 2003, s. 258.

Jest to wielki model, ale nie jedyny. Przeoczenie tradycji polskiej awangardy mogłoby się niekorzystnie odbić na kształtowaniu różnych stanowisk, różnych metod opisu świata, jednym słowem na istnieniu pluralizmu⁶.

Na początku lat dziewięćdziesiątych o dodatkowej sile i atrakcyjności postulatów, które dotyczyły potrzeby różnicowania podniet estetycznych, pluralizmu – także w sferze kultury, decydował w sposób oczywisty kontekst polityczno-gospodarczych przemian w Polsce i całej Europie Środkowo-Wschodniej. Niemal dokładnie w tym samym czasie w kraju Maria Janion, poszukując remedium na procesy grożące trywializacją życia w świecie sterowanym logiką pieniądza, w tym – zanikanie paradygmatu romantycznego-symbolicznego fundującego „narodową przestrzeń kultury”⁷, opowiadała się za wolnym rynkiem idei i marzeń⁸, który miałby znamionować „społeczeństwo otwarte”, dostatecznie odporne na dogmaty i doktryny⁹. Wskazywała też na pożądaną, mediującą rolę działalności kulturalnej, na której terenie z powodzeniem zmieścić mogłyby się i w przyszłości wartości najróżniejsze: uniwersalne, ogólnonarodowe i partykularne, a także coraz wyraźniej, niepokojąco już ze sobą skonfliktowane – tak w sferze społecznej, jak i w obszarze polityki – orientacje tradycjonalistyczne i modernizacyjne:

Nie chodzi o to, by podniecać walki między „tradycjonalistami” a „postępowcami”, lecz by tworzyć kulturę polską, w której jedni i drudzy czuliby się dobrze. To kultura właśnie winna stać się domeną kompromisu, zachowując przecież swój pluralizm i dążenie do odnowienia, które jest jej stałą właściwością¹⁰.

W kraju odbywało się także czynne sprawdzanie „jakości” dotychczasowej literatury: przekonanie, że polityka kulturalna PRL wypaczała obowiązujące hierarchie pisarzy, powadziło do rewizji, dekomunizacji i – jak dowcipnie komentowano jej niekiedy zadziwiające owoce – „rekomunikacji” sztuki słowa¹¹. Na niecały miesiąc przed zapowiadaną chicagowską konferencją, obiecującą próbę „lokacji” tradycji Przybosa na gruncie amerykańskim, krakowska „Dekada Literacka” (1–15 marca 1992 r.) piórem Jana Prokopa ogłaszała projekt rewizyjny, zapowiadany jako *Czyścić pisarzy*: w kolejnych numerach czasopisma podejmowano się sprawdzać, kto spośród

⁶ Informacja o konferencji wraz z artykułem Karpowicza *Julian Przybós – poeta totalny*, prezentującym bohatera przyszłej sesji, ukazała się w „Dzienniku Związkowym, Polish Daily Zgoda” 1–3 XI 1991 r. Fragment noty cyt. za: B. Łatawiec, dz. cyt., s. 42.

⁷ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: tejże, *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”*, Warszawa 1996, s. 13. Artykuł zatytułowany *Kryzys paradygmatu* ukazał się w roku 1992 na łamach „Rzeczpospolitej” (nr 63).

⁸ Por. „Najwyższym szczęściem dzieci ziemi jest jedynie osobowość”, z prof. M. Janion rozmawiają Z. Benedyktowicz, C. Robotycki, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1995, t. 49, z. 3–4, s. 8. Rozmowa ta w wersji skróconej ukazała się również w cytowanej wcześniej książce.

⁹ Janion powołuje się w tym miejscu na *Rozważania nad rewolucją w Europie* Ralfa Dahrendorfa.

¹⁰ M. Janion, dz. cyt., s. 21.

¹¹ Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska XX wieku – nieoczekiwane zmiany miejsc*, w: tegoż, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997, s. 35–37.

literatów powojennych trafić mógłby z powrotem „do nieba ustalonej chwały”¹². Zaszczytne, jakkolwiek by na to spojrzeć, miejsce pierwszego z grona twórców wysyłanych w ogień próby przypadło Przybosiovi, co zawdzięczać musiał szczególnej pozycji, jaką jego poezja zajmowała w kraju jeszcze w latach sześćdziesiątych. Prowokowanie do gorących sporów o kształt literatury, do samookreślenia się, krystalizacji – wielu było, jak zaznaczał Janusz Sławiński, antyprzybosiovców wchodzących z pełnym energii i werwy polemicznej, aktywnie obecnym w życiu literackim mistrzem słowa w związku – co warto tu podkreślić – przez negację. Przekonanie, że tradycją kluczową dla poezji tego czasu, „wspólnym układem historycznoliterackiego odniesienia [...] jest awangardowy wzorzec poetycki, głównie w tym jego wariancie, jaki ukształtowała liryka Przybosia”¹³, stało się – mniej czy bardziej wyraźnie artykułowanym – tłem poszczególnych wypowiedzi zamieszczonych w „Dekadzie Literackiej”. Podobnie zresztą, jak i przeświadczenie, że stopniowy spadek zainteresowania wspomnianym dziedzictwem daje się zaobserwować w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Wśród dyskutantów publikujących swe głosy na łamach gazety znalazło się aż dwóch przyszłych uczestników chicagowskiej konferencji. Obok Rościśława Skręta, rozszyfrowującego tajniki Przybosiovców wierszy w kontekście działań przedwojennej i powojennej cenzury, a także autocenzury stosowanej przez samego pisarza, o miejscu autora *W głąb las* na mapie literackiej i o jego twórczości, prowokującej do rewizji ustaleń historycznoliterackich, pisał Edward Balcerzan:

„Dziś Przyboś jest w czyścicu”, powiedziała mi Wisława Szymborska. Boję się czyścicowych ogólników. Panuje groźna moda na mówienie o poezji – bez odwołań do materii tekstów. [...] Twórcy w stylu Przybosia muszą w tej konkurencji przegrywać. Bo oprócz dzieł nie mają nic. Nic zastępczego. Żadnych punktów: za życiorys, za ideologię¹⁴.

W dyskusji opublikowanej na łamach „Dekady Literackiej” najsurowszej ocenie w istocie nie był poddawany poeta, autor konkretnych wierszy, który wymuszał na czytelniku, by ten uważnie słuchał języka; twórca z jednej strony przywracający wiarę w słowo, z drugiej – uczący do niego nieufności. Przyboś widziany przez pryzmat „materii tekstów” – zwłaszcza ten, który porzuciwszy dawną, programową niechęć do natury, zwracał się na powrót w jej stronę, a przede wszystkim wędrował „w głąb istnienia”¹⁵ – niejednemu dyskutantowi, opowiadającemu się za tą twórczością (czy nawet przeciw

¹² J. Prokop, *Czyścić pisarzy. Przyboś*, „Dekada Literacka” 1992, nr 5, s. 1.

¹³ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 5: *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 290–291. Tekst został opublikowany po raz pierwszy w roku 1964 w „Odrze” (nr 10).

¹⁴ E. Balcerzan, *Bogatszy od legendy*, „Dekada Literacka” 1992, nr 5, s. 1. Artykuł, opatrzonej informacją „Poznań – Chicago 1992”, ukazał się także w wersji zmienionej w książce Balcerzana *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń* (Kraków 1997, s. 59–63).

¹⁵ S. Dłuski, *Dlaczego poezja Przybosia mnie nie „bierze”*, „Dekada Literacka” 1992, nr 5, s. 1.

niej), wydał się „bogatszy od legendy”¹⁶. Główne ostrze krytyki skierowane było raczej w stronę zaproponowanej przez pisarza filozofii słowa, opartej na dosyć kłopotliwym, jeśli uwzględnić lekcję dwudziestowiecznej historii, zaufaniu do idei postępu: na nieustannej rewizji własnych osiągnięć i tworzeniu rozwiązań jednorazowych, przebudowie języka i wyobraźni, zmianie świadomości, na ciągłym unieważnianiu tego, co przeszłe, w imię nowego stylu i z myślą o nowym człowieku, a wreszcie i – „wszechludzkim” szczęściu, sytuowanym w przyszłości. „Trudno mi ukryć, iż hic et nunc – pisał Marian Stala – nie przemawia do mnie ani potrząsanie kwiatem nowości, ani tym bardziej – patos ostatecznego celu, ku któremu mieliby prowadzić poeci”¹⁷. Przyboś, konsekwentny optymistą, podążał niewątpliwie w odwrotną stronę niż cała rzesza ówczesnych uciekinierów z utopii, co akurat w dobie politycznego przełomu stanowić mogło i pewnie musiało o nieatrakcyjności jego propozycji. Niemniej jednak na anachroniczności tej zdawała się też zasada, jak podkreślali niektórzy dyskutanci, oryginalność poety. „Śmieszny ten Przyboś – pisał Włodzimierz Maciąg – ze swoją uzurpacją Demiurga. Ale tylko u niego wejść można w pewien wymiar duchowego życia, który prawie całkowicie zniszczyło doświadczenie naszego wieku”¹⁸.

II

Z faktu, że Karpowicz, postulując głośno pluralizm w wypowiedzi anonsującej chicagowską konferencję, jednocześnie ustawiał rzecz dialektycznie (tradycja polskiej awangardy w kontrze do modelu poezji klasycznej reprezentowanej przez twórczość Miłosza), wnioskować można, że nieobca musiała mu być – pomimo wyjazdu za granicę jeszcze na początku lat siedemdziesiątych – teza Jana Błońskiego o wyznaczanych nazwiskami Przybosia i autora *Trzech zim* „biegunach poezji”, to jest: ramach, pomiędzy którymi miałyby się rozwijać w kraju współczesna sztuka słowa. Pierwotny tytuł wypowiedzi badacza, *Aktualność i trwałość* („Miesięcznik Literacki” 1974, nr 1), ujmował – jak się wydaje – w dużym i celnym skrócie sposób rozłożenia punktów ciężkości: przyszłość, która „spełnia się dziś dzięki słowu”¹⁹ w opozycji do „zdolnoś[ci] sumowania doświadczeń ludzkich”²⁰. Z jednej strony apoteoza języka, nieustające tworzenie i uczłowiczanie, estetyzacja życia, dokonujący się za pomocą sztuki podbój rzeczywistości, z drugiej – niechęć do laboratorium poezji operującej nowoczesną, hermetyczną „laciną” i przekonanie, że literatura – choć zajmuje miejsce poczesne – jest mniej ważna od wartości, którym ma służyć:

¹⁶ Sformułowanie przejęte oczywiście od E. Balcerzana.

¹⁷ M. Stala, *Przyboś dzisiaj*, „Dekada Literacka” 1992, nr 5, s. 6.

¹⁸ W. Maciąg, *O Przybosiu*, „Dekada Literacka” 1992, nr 5, s. 7.

¹⁹ J. Błoński, *Bieguny poezji*, w: tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 203.

²⁰ Tamże, s. 206.

Poezja (sztuka) nie może zagarnąć świata i usprawiedliwić go słowem. Przeciwnie, to słowo musi rozliczać się ze światem. Dlatego poezja jest nie do pomyślenia inaczej niż w wymiarze historycznym, przede wszystkim zaś – antropologicznym. Sztuka, rozpatrywana w sobie i dla siebie, nie ma wartości etycznej²¹.

Sytuacja była już jednak odmienna, kiedy dziesięć lat później – a zatem mniej więcej w tym samym czasie, co i Karpowicz, lecz z perspektywy krajowej – „biegunom poezji” postanowiła przyjrzeć się bliżej Anna Nasiłowska: stan aktualny określała badaczka „jako zamazywanie [się – M.K.] napięć, bliższe chaosu”²², choć z dosyć wyraźnym wskazaniem na triumfującego w tym chaosie Miłosza. „Miłosz – pisała – stał się nie tylko Mistrzem, ale także Autorytetem. To coś innego, bo mistrzostwo dotyczy raczej wymagań formalnych i poziomu, autorytet natomiast obejmuje poglądy, przekonania, przeświadczenia”²³. Dające się zaobserwować w tym kontekście przesunięcie akcentów – z pytań o możliwości artystyczne na pytania o etyczny wymiar tworzenia – mogło być, jak konstatowała badaczka, jednym z powodów dezorientacji, rozmywania się kryteriów oceny współczesnego dzieła.

Do głosu dochodziły wszak także w przypadku chicagowskiej konferencji взгляды pozaliterackie. „Nie jest to – pisał Leszek Szaruga, jeden z uczestników wydarzenia – rzeczą przypadku, że bodaj najsilniej obecnym wątkiem toczonych – nie tylko zresztą na sali obrad – dyskusji stał się problem uwikłania awangardy, a tym samym również Przybosia, w polityczne doświadczenia naszego stulecia”²⁴. Najbardziej radykalny w tej kwestii Wiesław Paweł Szymański w referacie przybierającym formę rozliczeniowej prowokacji, osobistego, emocjonalnego sporu badacza z przedmiotem swych studiów, sięgał wprost po argumenty *ad personam*. Pytał, „czy poeta dwudziestowieczny może wyrzec się »zmysłu historycznego«”²⁵ i zdecydowanie oprotestowywał praktykę „lewicowo agnostyczno-strukturalistycznego zachwycania się »Zwrotnicą« i jej »budowniczymi«”²⁶. W odmienny sposób z tematem mierzył się Bogusław Kierc, próbując odsłonić mechanizm tragicznego zaangażowania poety na rzecz komunizmu w latach powojennych – mechanizm tyleż osobowościowy, co artystyczny, polegający między innymi na „anektowaniu każdej przestrzeni na swoje miejsce”²⁷.

²¹ Tamże, s. 205.

²² A. Nasiłowska, *Struktura i autorytet. Julian Przyboś i Czesław Miłosz w poezji współczesnej*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, Warszawa 1994, s. 85.

²³ Tamże, s. 91.

²⁴ L. Szaruga, *Przyboś w Chicago*, „Życie Warszawy” 1992, nr 104, s. 9.

²⁵ W. P. Szymański, *Julian Przyboś – korzenie utopii*, „Arka” 1992, nr 37–38, s. 97. Szymański opublikował swój tekst na kilka miesięcy przed konferencją, oczywiście wraz z informacją o jego przeznaczeniu i tym samym o zbliżającej się sesji.

²⁶ Tamże, s. 100.

²⁷ B. Kierc, *Juliana Przybosia ziemia gwiezdnie pojęta*, „Akcent” 1992, nr 4, s. 46. We wskazanym numerze „Akcentu” opublikowano również sprawozdanie z sesji pióra B. Wróblewskiego, obszerny fragment jego referatu („*Jaskółka*” Przybosia – *autodefinicja metody*

W prasie polonijnej zapowiadano protesty i zachęcano do bojkotu wydarzenia, czemu być może zawdzięczać należało – jak eufemistycznie rzecz ujmował Róścisław Skręt – „wyróżną ekskluzywność obrad”²⁸. Dopytywano: „Dlaczego Przyboś?”, przywołując jego krytyczne wypowiedzi na temat dokonań literackich emigracji i dopominając się o sympozja poświęcone poetom na obczyźnie – dorobkowi „wolnej myśli polskiej”²⁹.

Niepokorny charakter propozycji Karpowicza był chyba dla wszystkich świadków wydarzeń dosyć oczywisty: „Przekornie wybrano na bohatera sesji twórcę obecnie mniej »aktualnego«, zarówno przez swą odmienność od tak teraz popularnego modelu poezji klasycznej, jak i z powodu jego związku z komunizmem”³⁰. Dlaczego zatem Przyboś? Odpowiedzi mogło być co najmniej kilka. Organizator sesji w wywiadzie udzielonym prasie polonijnej na kilka dni przed konferencją bronił autora *Rzutu pionowego*, wskazując na jego konsekwentnie lewicowe, niekoniecznie zaś komunistyczne sympatie i rok 1956 (na wieść o egzekucji przywódców węgierskiego Października poeta wystąpił z partii), zwracał przy tym uwagę na wolną od możliwych awersji bezinteresowność swych intencji:

jeżeli w roku '68 – mam prawo o tym mówić, bo osobiście ucierpiałem z powodu stanowiska Przybosia – zaatakował nas w „Poezji”, że jesteśmy prozachodni, [...] to jednak jestem do końca przekonany, że nie „nie grał”, ale po prostu wierzył, że trzeba bronić tych wartości narodowych, które wywodzą się z dziedzictwa rąk chłopskich³¹.

Karpowicz wysuwał też argument o ściśle naukowym charakterze organizowanego wydarzenia, zwłaszcza w kontekście oskarżeń o jego „anty-Miłoszowy” kierunek, które – jak donosił Edward Balcerzan – miały przyczynić się ostatecznie do „ostentacyjnej absencji [na konferencji – M.K.] paru zaproszonych literackich prominentów”³². Zgnębiony przeciwnościami

twórczej), a także wypowiedzi, które na sesję przygotowali G. Gömöri (*Zmiany w organizacji lirycznej przestrzeni Przybosia*), R. Skręt (*Warsztat poetycki Juliana Przybosia w świetle autografów poety*) oraz U. Przyboś (*Mój ojciec*). Teksty E. Balcerzana (*Przyboś metafizyczny*) i M. Delaperrière (*Metafora absolutu*) ukazały się na łamach „Tekstów Drużgich” 1992, nr 4, a wystąpienie L. Szarugi (*Juliana Przybosia miejsce na ziemi*) można było przeczytać w „Ogrodzie” 1992, nr 1.

²⁸ R. Skręt, *Międzynarodowa sesja poświęcona Przybosiowi*, „Dekada Literacka” 1992, nr 19, s. 2.

²⁹ E. Dusza, *Dlaczego Przyboś?* „Gwiazda Polarna” 1992, nr 21, s. 3. Wskazany artykuł ukazał się pod koniec maja, a więc już po konferencji, podczas której ostatecznie „nie doszło do zapowiadanej w prasie polonijnej demonstracji, a protesty ograniczyły się – jak donosił między innymi R. Skręt – do niefortunnej, wygłoszonej we własnym imieniu, wypowiedzi jednego z urzędników polskiego konsulatu, gdzie odbyła się po sesji konferencja prasowa”. Tenże, dz. cyt., s. 2.

³⁰ R. Skręt, dz. cyt., s. 2. Podkreślenie – M.K.

³¹ *Boski żart tożsamości*, z prof. T. Karpowiczem rozmawia E. Sułkowska-Bierezin, „Przegląd Polski” z 2 IV 1992 r. Cyt. za przedrukiem: „Odra” 2007, nr 11, s. 60.

³² E. Balcerzan, *Od Przybosia (do lososia)*, w: tegoż, *Zuchwalstwa samoświadomości*, Lublin 2005, s. 65. Tekst poświęcony w całości chicagowskiej konferencji ukazał się po raz pierwszy w poznańskim „Arkuszu” (1992, nr 7, s. 2).

i trudami organizacji sesji, pisał poeta do przyjaciół z Poznania: „W żadnym z naszych listów nie ma mowy o »anty-Miłoszowym« charakterze imprezy. Mówimy o konieczności pluralizmu: jest to w równym stopniu »anty-Przybosiowe«, co i »anty-Miłoszowe«”³³. Niemniej jednak świadectwo prywatnej korespondencji, kierowanej w tym samym czasie do niezwiązanego z wydarzeniami niemieckiego przyjaciela Heinricha Kunstmana, sławisty i tłumacza, zdawało się stawiać problem w jeszcze nieco innym świetle. „Teraz znów pochłania resztki moich sił i czasu – pisał Karpowicz – przygotowanie międzynarodowej konferencji o Przybosiu [...]. Chcę nim zamknąć wielki Trójkąt: Norwid – Leśmian. I właśnie Przyboś. Nie Miłosz”³⁴. I powtórnie, zupełnie już czytelnie – zwłaszcza w kontekście swego nieodległego odejścia na emeryturę z chicagowskiej uczelni – nakreślał wyznaczone sobie zadania i odkrywał intencje: „Chcę pozostawić tu po sobie wyraźne przesłanie, że nowatorami-gigantami nowoczesnej poezji polskiej byli: Norwid, Leśmian i Przyboś. Nie Miłosz”³⁵.

III

Chodziło o projekt długofalowy. Chicagowska konferencja z roku 1992 wpisywała się w ciąg wcześniejszych sesji naukowych dedykowanych Norwidowi (3–5 listopada 1983 r.) i Leśmianowi (14–15 listopada 1987 r.), organizowana była po to, „by zamknąć Trójkąt Wielkich Odnowicieli Poezji Polskiej”³⁶, a jej pomysłodawca, jak sugerowała Bogusława Latawiec, najpewniej „czuł się nie tylko ich spadkobiercą, ale i – czwartym ogniwem łańcucha”³⁷. Co ciekawe, pomysł całości budowany był jednocześnie na wyraźnym sprzeciwie wobec idei kontynuacji, bo jak zaznaczał w wielu różnych wypowiedziach Karpowicz, poezja powinna rozwijać się przede wszystkim na drodze zaprzeczeń – poprzez „twórczą negację”³⁸. Promował więc artystów oferujących innym piszącym styl, konwencje, których nie można przedłużyć bez narażenia się na demaskację³⁹. Podczas kolejnych sesji

³³ List T. Karpowicza z 10 VII 1991 r. do B. Latawiec i E. Balcerzana. Cyt. za: B. Latawiec, dz. cyt., s. 36.

³⁴ List T. Karpowicza z 7 V 1991 r. do H. Kunstmana. Cyt. za: H. Kunstmann, T. Karpowicz, *Listy 1959–1993*, oprac. i do druku podał M. Zybura, Wrocław 2011, s. 468.

³⁵ Tamże, s. 470. List T. Karpowicza z 27 VII 1991 r., do którego pisarz dołącza listę uczestników konferencji. Cieszy się przy tym, że wykaz gości „wygląda imponująco”. Tamże, s. 470.

³⁶ List T. Karpowicza do A. Frajlich z 27 I 1992 r. Cyt. za: *Pięć listów Tymoteusza Karpowicza do Anny Frajlich*, oprac. J. Roszak, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 8, s. 308.

³⁷ B. Latawiec, dz. cyt., s. 31.

³⁸ Zob. przede wszystkim: *Twórcza negacja. Rozmowa o poezji*, z T. Karpowiczem rozmawia R. Sawicki, „Wieloczas” 1983, nr 1/2.

³⁹ Już w roku 1956 Karpowicz przestrzegał S. Grochowiaka: „Wystarczy parę kropel Leśmiana w morzu własnego natchnienia, by zabarwić je na »leśmianowato«”. T. Karpowicz, *O wyobraźni*, w: tegoż, *Eseje*, t. 1, red. J. Roszak, Wrocław 2019, s. 302. A w wywiadzie

prezentował modele poezji nie do naśladowania – może jedyne, które miałyby się na coś przydać poetom, uczące, jak „pójść za sobą”, łącząc estetykę z etyką⁴⁰ (Norwid), „zdziwić się zawsze pierwszym widokiem świata i zawsze pierwszą prawdą o człowieku, czyli prawdą o sobie, odpodobnić się od innych i być tylko sobą, nikim więcej”⁴¹ (Leśmian), wreszcie – jak „wypatrywa[ć] (okiem zewnętrznym i wewnętrznym) pierworodności świata i odbudowywa[ć] j[ą] pierworodnym słowem; pisa[ć] nie słowem, lecz »miedzyśłowiem«”⁴² (Przyboś). W liście kierowanym do Edwarda Balcerzana w związku z konferencją organizowaną na poznańskiej polonistyce w stulecie urodzin autora *Kwiatu nieznanego*, to jest w roku 2001, Karpowicz podtrzymywał dawne przekonania i je doprecyzowywał: „robisz (robicie) rzecz wielką: Powrót Przybosia: »nam, cośmy jego nieobecność zamilczeli«... [...]. Tu nie chodzi o powrót poety, lecz epoki, która nie chciała żyć bez wynalazczości”⁴³.

Jednocześnie stanowisko autora *Rozwiązywania przestrzeni* można by określić jako polemiczne w stosunku do przekonań budowanych nazbyt skrupulatnie na alternatywie podsuniętej niegdyś przez Jerzego Kwiatkowskiego – „wizja przeciw równaniu”⁴⁴, która niekorzystnie zaważyła na lekturze liryki Przybosia. „Poezja bez wyobraźni – pisał Karpowicz jeszcze w roku 1956 – równa się tekstowi rozkładu jazdy pociągów. [...]. Wydaje mi się, że talent to po prostu wyobraźnia”⁴⁵. Dostrzegając u piszących sprzężenie pomiędzy osobowością a imaginacją, poeta widział w niej energię napędową twórczości, określającą także sugestywność i siłę poznawczą kreacji rozwijającej się w słowach i zarazem mierzącej ponad możliwości języka. Można dzisiaj tylko przypuszczać, że wyrazem takiego namysłu miał być niezrealizowany pomysł *Słowo i wyobraźnia w poezji awangardy*, to znaczy: powstająca jako doktorat pod kierunkiem Jana Zygmunta Jakubowskiego

zatytułowanym *Boski żart tożsamości* podkreślał: „Nikt nie może kontynuować Leśmiana, typu jego wyobraźni, cudów jego języka, słowotwórstwa, szalejących w nim »zaświatów«, »baśniowości«. Łuk poetycki Przybosia jest wykrywalny natychmiast”. Dz. cyt., „Odra” 2007, nr 11, s. 58.

⁴⁰ Na konferencji poświęconej Norwidowi, zorganizowanej w Chicago w roku 1983, Karpowicz wygłosił referat *Pielgrzym i jego prawda*. Zob. J. Japola, *Międzynarodowa Konferencja Norwidowska w Chicago*, „Znak” 1984, nr 2/3, s. 404. Poeta powrócił do tego tematu, wiążąc prawdę z koniecznością „pójścia za sobą” w roku 2001, podczas krakowskiej sesji naukowej „Cypriana Norwida – projekt cywilizacyjny”. Zob. T. Karpowicz, *Pielgrzym i jego veritas*, w: tegoż, *Eseje*, s. 193. Wspomniane wystąpienia były najpewniej fragmentami zaplanowanej przez Karpowicza książki *Głos rozwiązujący*.

⁴¹ T. Karpowicz, *Leśmianowski kwiat paproci*. w: tegoż, *Eseje*, s. 225. W tekście tym Karpowicz prezentował Leśmiana amerykańskiej Polonii. Zob. „Dziennik Związkowy, Polish Daily Zgoda” z 7–8 VIII 1987 r.

⁴² T. Karpowicz, *Zmysł i sens poetycki. O Julianie Przybosiu*, w: tegoż, *Eseje*, s. 248. Tekst opublikowany pierwotnie w kraju w poznańskim „Arkuszu” (1992, nr 3) jest przedrukiem artykułu *Julian Przyboś – poeta totalny*.

⁴³ List T. Karpowicza do E. Balcerzana z 23 I 2001 r. Cyt. za: B. Latawiec, dz. cyt., s. 83.

⁴⁴ Zob. J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu*. (*Nowa walka romantyków z klasykami*), „Życie Literackie” 1958, nr 3, s. 1, 6–8.

⁴⁵ T. Karpowicz, *O wyobraźni*, s. 301.

analiza obrazowego, metaforycznego i pseudonimującego wymiaru poezji na przykładzie dorobku Peipera, Przybosia i Brzękowskiego⁴⁶, której pokłósiem byłaby niesfinalizowana nigdy przez Karpowicza, lecz znana we fragmentach książka poświęcona liryce autora *Na znak*. Rzecz opatrzona znamienym tytułem – *O nadwartości słowa*. Jak podkreślał organizator chicagowskiej konferencji w roku 1992, Przyboś to „Zeuksis języka”⁴⁷ – podobnie zresztą, jak i Norwid czy Leśmian – potrafiący nadać mowie zmysłową jakość, urealnić i ukonkretnić swoje liryczne obrazy, a jednocześnie sprawić, by to, co lingwistyczne, spotykało się z tym, co ponadśłowne. A może nawet i – metafizyczne:

to wszystko, co on przeżywa – jego architektura konkretności, to wszystko gdzieś się bezustannie wznosi w górę, w jakimś locie. Zmierza ku słońcu, które jest kategorią ziemską. I ją opuszcza: jest coś jeszcze dalej, coś, co my nazywamy zjawiskiem metafizycznym – [...] spoza obszaru fizyki⁴⁸.

Poeta rozwijającej się w słowie wyobraźni, wizji wymagającej tyleż aktu wiary w możliwości sztuki, co i woli przekraczania tego, co dane, miałby się posługiwać formą „skrótów poetyckiego, który czasem [...] zaprzecza komunikatywnej funkcji języka, ale – paradoksalnie – od tego miejsca dopiero, w tej chwili, zaczyna się poezja”⁴⁹.

Efektem podobnego namysłu nad sztuką słowa, jak się wydaje, był także znacznie już późniejszy koncept „metafory otwartej”, który Karpowicz przykładał do poezji Krystyny Miłobędzkiej, a wywodził bezpośrednio z liryki Przybosia. Przenośnia tego rodzaju miałyby dążyć do scalenia słownej „materii i jej projekcji myślowej”⁵⁰, porządku tekstowego i pozatekstowego, uzupełnianego w istotnym zakresie przez samego czytelnika wierszy. Katakletyczna – otwarta na to, co nieprzewidziane – formuła wspomnianej metafory zaprezentowana została przez badacza bodaj czy nie w odpowiedzi na krytyczny stosunek opisywanej poetki właśnie do Przybosia: „Za dużo wie i widzi, za mało przeczuwa”⁵¹. Karpowicz tymczasem umieszczał Miłobędzką obok awangardowego poprzednika, we wspólnej „rodzin[ie] [...] poetów, którzy wierzyli, wierzą i będą wierzyć, że bez odnowy języka nie da się odnowić wyobraźni poetyckiej”⁵². Autora *Kwiatu nieznanego* wpiśwał zaś w „Trójkąt Wielkich”⁵³, zbudowany na filarach „romantycznego”

⁴⁶ Zob. podanie o stypendium na napisanie pracy doktorskiej z 21 V 1964 r. Archiwum Tymoteusza Karpowicza we Wrocławiu.

⁴⁷ Zob. *Boski żart tożsamości*, s. 58.

⁴⁸ Tamże, s. 60.

⁴⁹ Tamże, s. 58.

⁵⁰ T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, w: T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*, wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenie K. Miłobędzka, oprac. i przyg. materiałów do druku J. Borowiec, Wrocław 2011, s. 195.

⁵¹ T. Karpowicz, K. Miłobędzka, *Historia pewnej metafory*, w: T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, dz. cyt., s. 135.

⁵² Tamże, s. 196.

⁵³ List T. Karpowicza do A. Frajlich z 27 I 1992 r. Cyt. za: *Pięć listów Tymoteusza Karpowicza do Anny Frajlich...*, s. 308.

dorobku Norwida i Leśmiana, na tradycji poezji intelektualnej, ale też braku otamowań dla poetyckich przeistoczeń słowa i tym samym – dla imagina-cji. Dokonujące się pod piórem Przybosia odsunięcie tego, co gotowe, na rzecz tego, co wyłaniać się może zwłaszcza ze spolaryzowania, sprzecznego ruchu pojęć⁵⁴, przykładać można by w tym kontekście do zjawisk opisywa-nych przez autora *Rozwiązywania przestrzeni* w ramach różnych, chociaż spotykających się ze sobą myślowo wypowiedzi na temat Leśmianowskiej opowieści o świecie, budowanej na antynomiach⁵⁵, czy Norwidowskiej „walki »wstecznie przeczącej«”, oznaczającej konieczność odkrywania róż-nicy pomiędzy tym, co dane, a tym, co pożądane, ciągłego pokonywania przeszkód na drodze do prawdy⁵⁶. Prawdy, która musi sytuować się zawsze blisko życia – jako konkretna, wieloaspektowa, nieuschematyzowana. Nie-przypadkowo zatem obu sesjom naukowym, dedykowanym Leśmianowi i Przybosiowi, patronowało Towarzystwo Norwidowskie założone przy Wydziale Języków i Literatur Słowiański i Bałtyckich Uniwersytetu Illinois w Chicago z inicjatywy Karpowicza.

IV

„Jest to konferencja »polimorficzna«”⁵⁷ – zapraszając Annę Frajlich do udziału w wydarzeniu poświęconym autorowi *Zapisków bez daty*, Karpowicz sięgnął po przymiotnik opisujący rygorystyczną konstrukcję powstającego już wtedy, ponoć od przeszło dwudziestu lat, poematu *Rozwiązywanie przestrzeni*. Jak zaświadczano, w istocie była to „wielka literacka impreza”⁵⁸, podczas której „organizator przełożył swój model poezjowania na model działania”⁵⁹.

Od początku listopada 1991 r. „Dziennik Związkowy” (wychodzący w Chicago organ prasowy, skierowany do Polonii) anonsował konferencję, prezentował sylwetki i fotografie przyszłych prelegentów, w poczytnych wydaniach weekendowych drukował przygotowane przez nich komentarze do wierszy Przybosia. Amerykańskiej publiczności zaoferowano zaś pod-czas sesji rozpisany na głosy referentów portret „wielokrotny” bohatera: konstruktywisty (George Gömöri), wyznawcy świeckiej religii twórczości (Stanisław Barańczak) i Marksa (Wiesław Paweł Szymański), skonfronto-

⁵⁴ Zob. T. Karpowicz, *Słowo u Przybosia*, w: tegoż, *Eseje...*, s. 285.

⁵⁵ Zob. T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.

⁵⁶ T. Karpowicz, *Pielgrzym i jego veritas...*, s. 172.

⁵⁷ List T. Karpowicza do A. Frajlich z 27 I 1992 r. Cyt. za: *Pięć listów Tymoteusza Kar-powicza do Anny Frajlich...*, s. 308.

⁵⁸ J. Mroczkowski, *O Julianie Przybosiu w USA. Korespondencja z Chicago*, „Nowy Świat” 1992, nr 91, s. 7.

⁵⁹ B. Latawiec, dz. cyt., s. 31.

wanego ze zbrodniami komunistycznego reżimu (Bogusław Kierc, Leszek Szaruga) i z Absolutem (Marie Delaperrière), poety metafizycznego (Edward Balcerzan), liryka (Zdzisław Łapiński, Frank Kujawinsky, Olga Nedeljković, Magdalena Nowotna, Hanna Konicka, Bogusław Wróblewski) i prozaika (Bogusława Latawiec), autora rękopisów (Rościsław Skręt) i ojca (Uta Przyboś). „Przyboś, omawiany dwujęzycznie, po polsku i po angielsku, nie stał się – jak zapewniał Edward Balcerzan – postacią monumentalną. Ani jednolitą. Z biegiem czasu (konferencyjnego) przeistaczał się w gromadę ludzi!”⁶⁰. A oprócz wystąpień naukowych (University of Illinois at Chicago) były jeszcze wydarzenia towarzyszące: wystawa obrazów przywiezionych do Stanów Zjednoczonych przez Utę Przyboś⁶¹, wieczory autorskie poetów i prozaików – uczestników sesji, dyskusja na tematy teoretycznoliterackie (Jerzy Kenar’s Wooden Galery), monodram *Wzniosły upadek anioła*, przygotowany przez Bogusława Kierca na podstawie tekstów Przybosia (The Talman Theatre), wykład Karpowicza o koegzystencji poezji i sztuk wizualnych w wieku XX (The Art Institut of Chicago), konferencja prasowa oraz bankiet pożegnalny (Konsulat RP w Chicago). Imponująca rozpiętość miejsc i zdarzeń – przyciągająca uwagę niejednego ich uczestnika.

Czy była to twórczość artystyczna autora *Rozwiązywania przestrzeni* czy teksty naukowe⁶², czy wreszcie działalność organizacyjna i popularyzatorska – wszędzie zdawała się obowiązywać ta sama zasada sprzeciwu wobec atomizacji, oddzielenia pojedynczego zjawiska od narzucających się wprost lub choćby tylko możliwych, zmiennych kontekstów. Karpowicz podejmował bodaj próbę ponownego zanurzenia dorobku Przybosia w „żywej” tkance kultury, w „strumieniu” rzeczywistości, rzece Heraklita – tyle że precyzyjnie konstruowanej, tworzonej także z myślą o tym, co nowe, a co może pojawić się w wyniku zderzenia ze sobą różnych, słownych i pozasłownych porządków. „Spotkania – pisał jeszcze w połowie lat siedemdziesiątych, po obradach III Kongresu Polskich Naukowców, Pisarzy i Artystów w Montrealu – są po to, by wynikały tam rzeczy natychmiastowe, nieprzewidziane”⁶³.

Konferencja chicagowska poświęcona Przybosiovi mogłaby być zatem jeszcze jednym dowodem heroicznego uporu i konsekwencji Karpowicza, który tak do literatury, jak i do życia zdawał się podchodzić w sposób metodycznie uspojniony. „Jeżeli istotą ostateczną sztuki jest etyczna racja bytu

⁶⁰ E. Balcerzan, *Od Przybosia (do lososia)...*, s. 66.

⁶¹ Niestety, uczestnicy konferencji podziwiać mogli tylko te obrazy, które przywiozła ze sobą córka Przybosia, ponieważ urząd celny miał resztę „zagubić”. Zob. M. Spychalski, dz. cyt., s. 104.

⁶² O metodzie badawczej Karpowicza i jej norwidowskich źródłach pisze obszerniej B. Małczyński, *Literaturoznawstwo możliwe czy niemożliwe? Karpowicz czyta Leśmiana i Norwida*, w: *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, t. 1, red. S. Gajda, I. Jokiel, Opole 2014.

⁶³ T. Karpowicz, *By narodowe stało się ogólnoludzkie*, „Ameryka” 1976, nr 190, s. 27.

tej sztuki, to wspólnota życiorysu i dzieła musi być zachowana⁶⁴ – mówił Ewie Sułkowskiej-Bierezin w wywiadzie poprzedzającym bezpośrednio kwietniową konferencję, przy czym była to myśl formułowana przede wszystkim w odniesieniu do Przybosia, który – jak podkreślał organizator sesji – „sformalizował w języku poetyckim ogólną wiedzę o człowieku, o społeczeństwie, piękno przyrody zmienił w język”⁶⁵, a właściwie „całe swoje życie przerabiał na kształt poetycki”⁶⁶. Autor *Rozwiązywania przestrzeni* uzupełnił postulat artystycznego nowatorstwa, wymóg „pójścia za sobą” w imię odrębności literackiego idiomu, o komponent etyczny, łączył tym samym w jedno – jak się wydaje – zobowiązania, jakie pisarz miałby mieć wobec siebie, ze zobowiązaniami sztuki wobec świata.

W osobnym artykule prezentującym autora *Póki my żyjemy* polonijnemu odbiorcy, zatytułowanym *Julian Przyboś – poeta totalny*, organizator chicagowskiej konferencji podkreślał, że wiara awangardzisty w sztukę słowa hartowała się w starciu z siłami historii, w czym widzieć trzeba by owej sztuki szczególną siłę, pozwalającą twórcy „(wewnątrz jego Nowej Arkadii) ocalić świat chory na władzę i egoizm”⁶⁷. Karpowicz odnajdywał u swego dawnego kolegi i mentora⁶⁸ wolę uspojnienia poetyki i światopoglądu. Za sztuką Przybosia zdawała się przemawiać – jednakowa i w literaturze, i w życiu – niechęć autora *Kwiatu nieznanego* do pasywizmu; konsekwentnie podtrzymywana na różnych polach działalności i w różnych okolicznościach postawa „aktywisty, wciąż otwierającego się naprzeciw życiu”⁶⁹. Postawa z pewnością nieodległa i Karpowiczowi, kierującemu się przeświadczeniem, że nieustannie zmieniająca się rzeczywistość zobowiązuje do szczególnej przytomności poznawczej i etycznej.

* * *

Jesienią roku 2001 autor *Rozwiązywania przestrzeni* przyjechał do Polski po raz ostatni, by na zaproszenie Instytutu Dziedzictwa Narodowego być

⁶⁴ *Boski żart tożsamości...*, s. 59. W wywiadzie Karpowicz zwracał uwagę na etyczną składową każdego rzeczywistego talentu, znajdującego oddźwięk społeczny, i wskazywał na kataraktyczne działanie właściwe dla tego, co pretenduje do miana sztuki.

⁶⁵ Tamże, s. 58.

⁶⁶ Tamże, s. 60.

⁶⁷ T. Karpowicz, *Zmysł i sens poetycki. O Julianie Przybosiu...*, s. 248.

⁶⁸ Przyboś wyjątkowo przychylnie wypowiadał się o lirycie Karpowicza, a ten z kolei z uwagą studiował wiersze starszego kolegi, choć jednocześnie jako poeta chętniej przyznawał się do spadku po Peiperze: „Nieprawdą jest, co niektórzy mi sugerują, że jestem postprzybosiowy, jestem w zasadzie postpeiperowiec, jeśli chodzi o doświadczenia techniki poetyckiej, ja dochodziłem do Przybosia poprzez Peipera”. Karpowicz mówi, Karpowicz czyta wiersze, „Przecinek” 2001, nr 11, s. 11. Na temat efektów Karpowiczowskiej lektury dokonają Przybosia zob. też: E. Kuźma, *Odwrocony Przyboś, czyli Karpowicz*, w: *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, Poznań 1997; J. Roszak, *Odróżnianie. Przyboś Karpowicza*, w: *też*, *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Poznań 2011.

⁶⁹ T. Karpowicz, *Słowo u Przybosia...*, s. 289.

świadkiem zdarzeń, trzeba przyznać, świetnie wpisujących się w konwencję bliskiego mu (również jako poecie) paradoksu, „Gdy koniec życia szepce do początku”⁷⁰: w sto osiemdziesiątą rocznicę urodzin Norwida asystował przy symbolicznym pochówku prochów romantyka w wawelskiej Krypcie Wieszczów Narodowych. Uczestniczył także w festiwalu naukowo-artystycznym „Norwid Bezdomny”, zorganizowanym jako impreza towarzysząca świętu, lecz – jak zapewniał Artur Grabowski, jeden z gospodarzy wydarzenia – w jakiejś mierze równocześnie „specjalnie dla Karpowicza, w hołdzie późnemu wnukowi, pracowitemu następcy tamtego Poety”⁷¹. W prywatnych rozmowach, jakie gość z Chicago toczył w tym czasie z Grabowskim, powracano myślami ponoć także do Miłosza: „»On zamknął usta polszczyźnie«”, miał mówić autor *Słojów zadrzewnych*, „»uchronił poezję od ryzyka«”⁷². Mniejsza o rzekome animozje między pisarzami, o których zaświadczyć można dziś tylko z drugiej ręki⁷³, ważniejsze wydają się stanowiska wobec samej poezji. W liście do Artura Międzyrzeckiego, napisanym na początku roku 1973, Miłosz zdecydowanie krytycznie odnosił się do tych, którzy w Polsce „zajadają się lingwistycznymi i strukturalistycznymi ciastkami”⁷⁴, studiując zupełnie nieprzystające do zgrzebnych czasów *Odwrócone światło* Karpowicza: „400 stron tomu [...] w PRL to dla mnie dziw nad dziwy. Bo to wejście jest absolutnie bezużyteczne i ten luksus w kraju, gdzie brak chleba najprostszej prawy, *ça fait rever*”⁷⁵. Niemniej jednak, jak podkreślał później, z okazji siedemdziesiątych urodzin twórcy wspomnianego poematu, wszystko to nie umniejszało „szacunku dla odwagi autora, wybierającego izolację raczej niż porozumienie z publicznością, dlatego tylko, że jego wizja inaczej nie dawała się wyrazić”⁷⁶. Z kolei Karpowicz, pomimo wyraźnie odmiennych preferencji estetycznych, planował poświęcić Miłoszowi osobną książkę – *Poezja pierwszego imienia*⁷⁷ i w mowie wygłoszonej na Uniwersytecie Wrocławskim najprawdopodobniej pod koniec lat siedemdziesiątych mówił o nim jako wielkim współczesnym poecie⁷⁸. Nieprzypadkowo też pewnie właśnie Miłosz, przekonany o ocalającej sile poezji, która we współczesnym świecie pozwala na artykulację treści filozoficznych, spotykał się z Karpowiczem jako mistrzem nieufności (krytyki języka) w propozycjach

⁷⁰ C. K. Norwid, *Fortepian Szopena*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, wybrał i oprac. M. Inglot, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 154.

⁷¹ A. Grabowski, *Poeza osobisty*, w: J. Roszak, *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław 2010, s. 149.

⁷² Tamże, s. 147.

⁷³ Zob. M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005, s. 16.

⁷⁴ List C. Miłosza do A. Międzyrzeckiego, „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 3, s. 29.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Cyt. z listu Miłosza za: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Siedemdziesiąte urodziny Tymoteusza Karpowicza*, „Kresy” 1992, nr 11, s. 157.

⁷⁷ H. Kunstmann, T. Karpowicz, dz. cyt., s. 275. Zob. spis publikacji literackich i przygotowywanych przez Karpowicza tekstów krytycznych dołączony do listu z końca grudnia 1974 r.

⁷⁸ Zob. T. Karpowicz, *Pamięć i indywidualność*, „Pomosty” 2009, t. 14, s. 69.

programowych Stanisława Barańczaka, autora *Nieufnych i zadufanych* oraz *Etyki i poetyki*. Łączyły pisarzy między innymi przekonania na temat filozoficznych zobowiązań poezji i jej etycznych powinności, różniły zaś sposoby, jakimi zadania te zamierzali realizować – ich radykalnie odmienny stosunek do języka wyznaczał już nie bieguny, lecz z pewnością, jak to zobaczył zmierzający na spotkanie z Karpowiczem w roku 2001 Grabowski, skalę możliwości polskiej poezji:

W samochodzie, w drodze na lotnisko, nie słuchałem radia. W szumie silnika i opon usłyszałem głos (nie od razu rozpoznany) Miłosza. [...] Nie wiem, czemu chciał mi się objawić w tamtej chwili. [...] Dopiero później zrozumiałem, że polska poezja rozciąga się między tymi dwoma Litwinami.

[...] To poczucie przeciwległości dwóch poetów, dwóch języków poetyckich, dwóch sposobów pisania i bycia – tkwi we mnie do dzisiaj. Że co? Że wygląda to na chwyt literacki? Tak, uchwyt literatury, nic więcej. [...] Poeta prywatny? Osobisty, jak ojczysty język? Takie więc pierwsze wrażenie – dopiero dzisiaj znajduję ten wyraz – antywieszczy⁷⁹.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Bogatszy od legendy*, „Dekada Literacka” 1992, nr 5.
Balcerzan E., *Od Przybosia (do lososia)*, w: tegoż, *Zuchwałstwa samoświadomości*, Lublin 2005.
Balcerzan E., *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997.
Błoński J., *Odmarz*, Kraków 1978.
Boski żart tożsamości, z prof. T. Karpowiczem rozmawia E. Sulkowska-Bierezin, „Odra” 2007, nr 11.
Dłuski S., *Dlaczego poezja Przybosia mnie nie „bierze”*, „Dekada Literacka” 1992, nr 5.
Dłuski S., *Korespondencja*, „Odra” 1992, nr 11.
Dusza E., *Dlaczego Przyboś?*, „Gwiazda Polarna” 1992, nr 21.
Janion M., *Zmierzch paradygmatu*, w: tejże, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Warszawa 1996.
Japola J., *Międzynarodowa Konferencja Norwidowska w Chicago*, „Znak” 1984, nr 2/3.
Karpowicz mówi, Karpowicz czyta wiersze, „Przecinek” 2001, nr 11.
Karpowicz T., *By narodowe stało się ogólnoludzkie*, „Ameryka” 1976, nr 190.
Karpowicz T., *Eseje*, t. 1, red. J. Roszak, Wrocław 2019.
Karpowicz T., *Pamięć i indywidualność*, „Pomosty” 2009, t. 14.
Karpowicz T., *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.
Karpowicz T., Falkiewicz A., Miłobędzka K., *Dwie rozmowy (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*, wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenie K. Miłobędzka, oprac. i przygotowanie materiałów do druku J. Borowiec, Wrocław 2011.
Kierc B., *Juliana Przybosia ziemia gwiezdnie pojęta*, „Akcent” 1992, nr 4.
Kunstmann H., Karpowicz T., *Listy 1959–1993*, oprac. i do druku podał M. Zybura, Wrocław 2011.
Kuźma E., *Odwrócony Przyboś, czyli Karpowicz*, w: *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, Poznań 1997.
Kwiatkowski J., *Wizja przeciw równaniu. (Nowa walka romantyków z klasykami)*, „Życie Literackie” 1958, nr 3.

⁷⁹ A. Grabowski, dz. cyt., s. 149–150.

- Latawiec B., *Tymoteusz Karpowicz, Julian Przyboś i...*, w: tejsze, *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Mikołów 2012.
- List C. Miłosza do A. Międzyrzeckiego, „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 3.
- Maciąg W., *O Przybosiu*, „Dekada Literacka” 1992, nr 5.
- Małczyński B., *Literaturoznawstwo możliwe czy niemożliwe? Karpowicz czyta Leśmiana i Norwida*, w: *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, t. 1, red. S. Gajda, I. Jokiel, Opole 2014.
- Mroczkowski J., *O Julianie Przybosiu w USA. Korespondencja z Chicago*, „Nowy Świat” 1992, nr 91.
- „Najwyższym szczęściem dzieci ziemi jest jedynie osobowość”, z prof. M. Janion rozmawiają Z. Benedyktowicz, C. Robotycki, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1995, t. 49, z. 3–4.
- Nasiłowska A., *Struktura i autorytet. Julian Przyboś i Czesław Miłosz w poezji współczesnej*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, Warszawa 1994.
- Norwid C. K., *Fortepian Szopena*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, wybrał i oprac. M. Ingot, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
- Pięć listów Tymoteusza Karpowicza do Anny Frajlich*, oprac. J. Roszak, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 8.
- Prokop J., *Czyścić pisarzy. Przyboś*, „Dekada Literacka” 1992, nr 5.
- Roszak J., *Odróżnianie. Przyboś Karpowicza*, w: tejsze: *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Poznań 2011.
- Roszak J., *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław 2010.
- Skręt R., *Międzynarodowa sesja poświęcona Przybosiu*, „Dekada Literacka” 1992, nr 19.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 5: *Przypadki poezji*, Kraków 2001.
- Spychalski M., *Poeeci do czyśca*, „Odra” 1992, nr 7/8.
- Spychalski M., Szoda J., *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005.
- Stala M., *Przyboś dzisiaj*, „Dekada Literacka” 1992, nr 5.
- Szaruga L., *Przyboś w Chicago*, „Życie Warszawy” 1992, nr 104.
- Szymański W. P., *Julian Przyboś – korzenie utopii*, „Arka” 1992, nr 37–38.
- Szymański W. P., *Opowieści o przyjaźni*, w: tegoż, *Ogród plewiony. Opowieści autobiograficzne*, Kraków 2003.
- Tkaczyszyn-Dycki E., *Siedemdziesiąte urodziny Tymoteusza Karpowicza*, „Kresy” 1992, nr 11.
- Twórcza negacja. Rozmowa o poezji*, z T. Karpowiczem rozmawia R. Sawicki, „Wieloczas” 1983, nr 1/2.

Łyzeczki Menasa. O wierszu *Hagia Sophia* Andrzeja Buszy

Joanna Kisiel

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0003-0400-2524

The Spoons of Menas. On the Poem *Hagia Sophia* by Andrzej Busza

Abstract: An outstanding poem, "Hagia Sophia" by Andrzej Busza uses the historical context of early medieval Byzantium in order to describe the universal situation of a human being that confronts the ideas of God and divinity. While reading this poem, the deeper meaning of its reality and symbols putting forward the byzantine setting can be traced; moreover, such a process makes it possible to attempt at deciphering the mysterious inscriptions engraved on the silver spoons of Menas, the protagonist of this poem, with regard to the tragedy of human faith and doubt, an issue that has never lost its significance. In fact, this poem is a bitter and idiosyncratic meditation on the uncertainty embedded in human existence and the doubtful usefulness of the gifts of the Holy Spirit.

Key words: Andrzej Busza, Byzantium, Hagia Sophia, existence, doubt

Słowa kluczowe: Andrzej Busza, Bizancjum, Hagia Sophia, egzystencja, wątpliwość

Na Zielone Świątki
w dwudziestym drugim roku
coraz mroczniejszych rządów Cesarza

(Cesarzowa zmarła
poprzedniego lata)

Arcykapłan Anastazy
podarował swemu ukochanemu bratankowi
imieniem Menas

szkatułkę z kości słoniowej
z siedmioma srebrnymi łyżeczkami
dzieło Argurosa
najświeńniejszego złotnika na Mesie

Każda łyżeczka
posiadała bliźniaczy symbolon

w połowie jak uroboros
zwiniony wokół srebrnego wgłębienia

w połowie jak szlak
biegnący krajem długiej, cienkiej rączki

Na pierwszej łyżeczce
było napisane

Mądrość pustyni
tonie w szaleństwie morza

Na drugiej
było napisane

Kto w czas wrzucony
ten rozumie wieczność

Na trzeciej
było napisane

Siejesz rady
zbierasz plewy

Na czwartej
było napisane

Męstwo to żółw
stary, uparty i bez wyobraźni

Na piątej
było napisane

Przestańcie już pytać
Kto pomnaża wiedzę pomnaża smutek

Na szóstej
było napisane

Eneasza włócił za sobą sznur pamięci
przez całą drogę aż do wtórej Troi

Na siódmej
było napisane

Kto wynalazł strach?
Złotooki lew czy srebrnowełnisty baranek?

Trzymając kurczowo dar
siedmiorakiej goryczy

Menas szedł ku morzu
nad którym połączana słońcem kopuła
Hagii Sophii
zdawała się ulatać
na fioletach powietrza¹

1. Precyzyjnie określony czas lirycznej akcji wiersza Andrzeja Buszy przenosi nas w sam środek długiego panowania bizantyjskiego cesarza Justyniana Wielkiego (483–565), który od roku 527 sprawował rządy wraz z małżonką cesarzową Teodorą, zmarłą 25 czerwca 548 r., najprawdopodobniej na raka. Rok po śmierci cesarzowej, „w dwudziestym drugim roku/ coraz mroczniejszych rządów Cesarza”, zatem w 549 roku, ma miejsce zdarzenie, o którym w wierszu mowa, choć przecież wiemy, że czas historyczny jest tutaj umowny i podlega metaforycznej uniwersalizacji. Menas – patriarcha konstantynopolski w latach 536–552, w roku przywołanym w utworze Buszy ma jeszcze przed sobą trzy lata życia. Siedem lat wcześniej, w 542 roku, udało mu się uniknąć dżumy, która w ciągu czterech miesięcy pochłonęła około 300 000 ofiar i omal nie pokonała samego cesarza. Czy patriarcha Menas miał coś wspólnego z Menasem z wiersza, bratankiem arcykapłana Anastazego – nie wiadomo.

Faktem natomiast bezspornym jest to, że Hagia Sophia, świątynia Mądrości Bożej, której budowę rozpoczął cesarz Konstantyn Wielki, uległa zniszczeniu w 532 roku podczas zamieszek wewnętrznych w Konstantynopolu, skierowanych przeciwko władzy Justyniana i jego urzędników, zamieszek nazwanych powstaniem *Nika*. Powstanie to krwawo stłumiono, „tak więc Justynian, uratowany dzięki odwadze żony oraz mieczom Belizariusza i Mundusa, mógł znowu snuć i realizować swe wielkie plany – odrodzenia cesarstwa w jego dawnych granicach”². Odbudowę kościoła katedralnego rozpoczęto od razu, przeprowadzono ją z ogromnym rozmachem, „nie szczędząc sił oraz środków”, całkowicie zmieniając pierwotny plan i rozmiary budowli. Pracami kierowali dwaj słynni architekci i matematycy – Antemiusz z Tralles i Izydor z Miletu³. Po pięciu latach świątynię ukończono, „26 grudnia roku 537 cesarz i patriarcha Menas przewodniczyli wspólnym uroczystościom inauguracyjnym”⁴. Słynny historyk z czasów Justyniana, Prokopiusz z Cezarei, w dziele *O budowlach* pisze:

Tak oto kościół stał się spektaklem cudownego piękna, zapierającym dech tym, którzy go ujrzeli, i niewiarygodnym dla tych, do których doszła jedynie pogłoska o nim. Wznosi się wysoko, łącząc się z niebem i górując nad innymi budynkami; stanął na wysokościach i stamtąd patrzy w dół na resztę miasta. [...] Zarówno jego szerokość, jak i długość są niezwykle starannie wyważone i nie będzie niestosowne stwierdzenie, że jest niezmiernie długi i tak samo nadzwyczajnie szeroki. [...] W istocie można powiedzieć, że jego wnętrze

¹ A. Busza, *Hagia Sophia*, w: tegoż, *Głosy i refrakcje*, przeł. B. Czaykowski, Berlin–Toronto 2001, s. 22–24.

² A. Krawczuk, *Poczet cesarzy bizantyjskich*, Warszawa 2006, s. 137.

³ Por. tamże, s. 152–153.

⁴ Tamże, s. 153.

nie jest rozświetlone światłem słonecznym z zewnątrz, lecz ten blask pochodzi z wnętrza, taka obfitość światła kąpie to sanktuarium⁵.

Tę wspaniałą świątynię widział, idąc w stronę morza, Menas w roku 549. Dziewięć lat później zapierająca dech w piersiach kopuła, dzieło Antemiusza z Tralles, runęła w wyniku trzęsienia ziemi. Odbudowana po czterech latach przez Izydora Młodszego, była może nieco skromniejsza, za to bardziej dostosowana do sejsmicznych wymogów terenu. Pisał o niej Agatiasz z Myryny:

Wtedy postawili kopułę. Lecz chociaż jest prostsza, mimo jej wyważonych krzywizn i regularnego zarysu, stała się węższa, a jej linie mocniejsze, i straciła coś ze swej dawnej mocy wzbudzającej strach i podziw. Jest jednak mocniejsza i bezpieczniejsza⁶.

Wrażenie kopuły ulatującej w niebo, opisywane często w popularnych turystycznych przewodnikach, oparte na dzisiejszym wyglądzie Hagii Sophii, różni się zapewne od tego, które mogło być udziałem Menasa w 549 roku. Potężna i wspaniała kopuła z jego czasów przetrwała zaledwie 21 lat. Ulatywanie „na fioletach powietrza”, widomy znak dążenia ku niebu, okazało się także nietrwałością materii najwspanialszych nawet dzieł ludzkich wobec niewzruszonej potęgi praw natury. Patriarcha Menas nie dożył jednak zniszczenia kopuły, patrząc na nią, mógł myśleć o tym, jak jej konstrukcja przekracza ograniczenia ludzkiego świata, jak szybuje ku Bogu. Powtórnego poświęcenia kościoła doczekał natomiast stary, osiemdziesięcioletni cesarz Justynian. Współczesny historyk starożytności, Aleksander Krawczuk, w popularnym przewodniku po bizantyjskich czasach nie odmówił sobie refleksji o tym, co niewiadome:

O czym myślał starzec podczas drugiej uroczystości poświęcenia najwspanialszej budowli materialnej swojego panowania? Czy patrzył z dumą na swe dzieło, niebotyczny pomnik jego pobożności i rządów, czy też zastanawiał się nad marnością i znikomością wszelkich ludzkich poczynąń?⁷

Hagia Sophia, świątynia Mądrości Bożej i zarazem symbol panowania Justyniana, jego – jak mówi wiersz – „coraz mroczniejszych rządów”, kryje w sobie uderzającą dwuznaczność. Każe myśleć zarówno o nieodpartym dążeniu do Boga, jak i o daremności wszelkich działań, ograniczonych zawsze ludzką niedoskonałością. Ścieżka wiary i pobożności, pełna meandrów i upadków, skażona słabością i pychą, ujawnia na każdym kroku swoją nieoczywistość, odsłania niewspółmierność i nieskończoną odległość Boskiej i ludzkiej natury.

⁵ H. B. Dewing, Glanville Downey, *Procopius*, t. 7, Loeb Classical Library, t. 343, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1940, tłum. B. Godzińska. Cyt. za J. A. Evans, *Justynian i imperium bizantyńskie*, tłum. B. Godzińska, Warszawa 2006, s. 105.

⁶ J. D. Frendo, *Agathias. The Histories*, Berlin 1975, 5.9.1–5.9.5. Cyt. za: J. A. Evans, *Justynian i imperium bizantyńskie...*, s. 106–107.

⁷ A. Krawczuk, *Poczet cesarzy bizantyjskich...*, s. 153.

2. Wiersz Andrzeja Buszy, wzorem najpewniej Konstantinosa Kawafisa, aleksandryjskiego poety ważnego i inspirującego także dla Zbigniewa Herberta, sięga po historyczny kostium, organizuje świat przedstawiony wokół mikroopowieści, mikronowelki, zanurzonej w bizantyjskiej scenerii. O poezji Kawafisa pisze Czesław Miłosz:

Każdy niemal wiersz Kawafisa jest mikronowelą czy mikrodramatem. A więc poezja „nieczysta”, łatwo wystawiająca się na zarzut, że jest prozą, bo obce jej jest pograżenie się w samo językowe tworzywo, krzesanie iskier międzysłownych, czyli cała rytualna męka awangardy. Język służy tu do skróowego ujęcia sytuacji, nie do semantycznych zmagani i podlega tym samym prawom, co mowa potoczna teatralnego monologu, który przecie musi być wypowiedziany przez aktora⁸.

Kto mówi w wierszu Buszy, kto towarzyszy wędrowce Menasa w stronę morza, nad którym połyskuje w słońcu kopuła Hagii Sophii? Nie wiadomo, lecz jego relacja jest mową wielkiego skrótu, precyzji i kondensacji, zarówno wtedy, gdy szkicuje historyczną scenerię sytuacji lirycznej, jak i wówczas, gdy zaprasza do medytacji nad aforystycznymi napisami na srebrnych łyżeczkach. Ten głos zbiera w sobie wiele głosów, wychodzi z historycznego czasu, który nazywa jednoznacznym, choć niedopowiedzianym, wskazaniem (Cesarz, Cesarzowa), precyzyjnie objaśnia opisane zdarzenie, przywołując imiona jego uczestników (Anastazy, Menas, Arguros), dotyka konkretn (szkatułka z kości słoniowej, siedem srebrnych łyżeczek), by niezwłocznie podjąć refleksję metafizyczną i uniwersalną. Tak jak Menas w wierszu wędruje od materialnego konkretn w kierunku nieskończoności morza, tak podmiot wiersza przemierza czasy od bizantyjskich początków średniowiecza po wieczne „teraz” ludzkiej kondycji i nieodmiennie trudnej relacji z Bogiem. Ascetyczny, przezroczysty język, nie tracąc swej prostoty, gęstnieje od znaczeń, gdy sięga po prawdy ogólne. Złote myśli na srebrnych łyżeczkach, rytmicznie podkreślone refrenicznym wprowadzeniem, mają za sobą autorytet pisma („było napisane”), utwierdzający wagę wygrawerowanych nauk, kryją też w sobie zapis rozterek duchowych człowieka, egzystencjalisty („kto w czas wrzucony”), melancholika („kto pomnaża wiedzę, pomnaża smutek”), samotnika, oddanego „mądrości pustyni”, mędrca doświadczanego ciężarem pamięci i udręką strachu. Sentencje, z których wyłania się summa ludzkiego losu, nie zastygają jednak w kształt niewzruszonych przekonań. Ich wielogłosowość jest także gramatyczna, składniowa: bezosobowym gnomicznym konstatacjom, podobnym tej: „Mądrość pustyni/ tonie w szaleństwie morza”, towarzyszą retoryczne zwroty do adresata: „Siejesz rady/ zbierasz plewy”, „Przestańcie już pytać” czy też pytania właśnie: „Kto wynalazł strach?” Przekonania, porady, wątpliwości, wpisane w materialny kształt łyżeczek, od nich niejako przejmują metaforyczną podwójność wykładni: „w połowie jak uroboros/ zwinięty

⁸ C. Miłosz, *Przygody poezji nowoczesnej*, w: tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 31.

wokół srebrnego wgłębienia// w połowie jak szlak/ biegnący krajem długiej, cienkiej rączki”. A zatem, z jednej strony ogólna prawda, ponadczasowa i uniwersalna, powracająca i zamknięta jak koło czasu, z drugiej refleksja towarzysząca egzystencji, wyznaczająca szlak ludzkiego życia, jak ono skazana na skraj urwiska. Myśli ryte w srebrze z intencją trwania spotykają więc bohatera, obdarzonego imieniem, zanurzonego w czasie historycznym, przeglądają się w jego smutku, zwątpieniu, goryczy. Kim jest Menas, którego wędrowce przyjdzie nam towarzyszyć w wierszu? Być może z patriarchą konstantynopolskim łączy go tylko imię, jest zaś – jak podpowiada Janusz Pasterski – młodym chłopcem, obdarowanym „drogocennym prezentem przez arcykapłana bizantyjskiej świątyni”, który to dar oznacza dla młodzieńca „trudną inicjację w dorosłość”⁹. Znamy jego imię i czas mu przeznaczony, a przecież umyka nam skutecznie, zaciera się jego wiek, pozycja społeczna, trudno rozstrzygnąć, czy przybywa z kart historii czy przynależy w całości do domeny fikcji.

O wierszach Kawafisa pisze Miłosz:

Jest to więc poezja człowieka, który wywołuje z kronik zapomniane albo nigdy w nich niewymienione postacie, wciela się w te postacie, przemawia ich głosem i tak medytuje nad człowiekiem w ogóle, istotą i przez to także nieuchwytną, że ani zawsze tą samą, ani tylko zmieniającą się zależnie od historycznego momentu¹⁰.

Głos Menasa z wiersza Buszy nie dociera wprawdzie do naszych uszu, towarzyszymy natomiast – jak oko kamery – jego spojrzeniu, przyjmujemy jego perspektywę, przeczuwamy jego emocje, gdy w rękę trzyma „kurczowo dar siedmiorakiej goryczy”. W zapamiętałym, upartym geście jest jego podmiotowość, bezradność wobec świata, która znajduje jedyny punkt oparcia w niejednoznacznej, ambiwalentnej wymowie daru i wielka niepewność wiary, której kierunek wskazuje wprawdzie jednoznacznie wznosząca się ku niebu kopuła Hagii Sophii, lecz nauki przeznaczone na tę wędrowkę ku górze napełniają goryczą i smutkiem. Medytacja nad łyżeczkami Menasa, wpisana w czas historyczny, przekracza bez wątpienia jego wymiar. Wieczna rozterka duchowej ścieżki czyni bohatera wiersza Andrzeja Buszy naszym współczesnym, materia i duchowość w nierozzerwalnym splocie wyznaczają ramy jego losu, wiara i zwątpienie warunkują jego kondycję i projektują nieusuwalny trud istnienia.

3. Kultura materialna Bizancjum zasłużyła bez wątpienia na swoją sławę. Olśniewająca bazylika, uznawana za najwspanialszą budowlę sakralną tysiąclecia, „której śmiałość koncepcji i wykonania uniemożliwiała wszelkie późniejsze próby naśladownictwa”¹¹, stanowi bezsporny dowód potęgi bizan-

⁹ J. Pasterski, *Inne wyzwanie. Poezja Bohdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011, s. 285–286.

¹⁰ C. Miłosz, *Przygody poezji nowoczesnej...*, s. 31.

¹¹ H. Stern, *Sztuka bizantyńska*, przeł. T. Mroczko, Warszawa 1975, s. 5.

tyńskiej myśli technicznej i artystycznej. Co ciekawe, geniusz ujarzmionej materii przenika działanie siły subtelnej, dodającej do architektonicznego konkrety ulotny blask, przywodzący skojarzenie ze sferą ducha. Jak pisze znawca sztuki bizantyńskiej, Henri Stern: „Światło dnia – przesiane, niematerialne i nieuchwytnie – padające na ściany i sklepienia, staje się jednym z elementów stylu”¹². W wierszu Buszy kopuła bazyliki przewyższa opór materii, zdaje się „ulatać/ na fioletach powietrza”.

W przeznaczonym nie tylko dla profesjonalnego odbiorcy znakomitym kompendium wiedzy o Bizancjum Judith Herrin pisze:

W średniowieczu zdumienie zwiedzających rozmiarami budowli oraz jej pięknem w służbie chrześcijaństwa było tym silniejsze, że znali niewiele gmachów tej wielkości. Wnętrze oświetlały tysiące świec i zawieszonych przed ikonami lampek, rzucających blask na barwne marmury i złoto-błękitne mozaiki. [...] Posłowie księcia kijowskiego Włodzimierza donosili mu:

„Nie wiedzieliśmy, czy jesteśmy w niebie, czy na ziemi. Na ziemi bowiem nie ma takiego przepychu ni takiego piękna [...]. Wiemy tylko, że Bóg mieszka tam wśród ludzi, a ich nabożeństwa przewyższają świetnością obrzędy innych narodów”¹³.

Pytanie o to, czy doskonałość sztuki może świadczyć o istnieniu i obecności Boga, pozostaje bez odpowiedzi. Dla kijowskich posłów księcia Włodzimierza wspaniałość bazyliki była dowodem tego, że mieszka w niej Bóg. Menasowi z wiersza Andrzeja Buszy taka pewność nie jest dostępna. Niezwykła kopuła, która zdaje się ulatywać „na fioletach powietrza”, ma wiele wykładni. Wzlatuje ku niebu czy rozplywa się w powietrzu, jak każde z dążeń, któremu towarzyszy przekraczająca ludzką miarę nadzieja? Wskazuje drogę w górę czy ostatecznie umyka widzeniu niczym miraż, ulotna gra światła, zasłona Absolutu, którego nie pomieszczą granice zmysłów i ludzkiego poznania?

Pragnienie człowieka, by uczcić Bożą Mądrość w materialnym kształcie świątyni, kryje w sobie i pewną dozę pychy, i heroizm, które pozwalają przekraczać ograniczenia i sięgać po to, co niedosięgle. Pełna zwrotów historia bazyliki łączy w jedno niestałość dzieła i uporczywość dążenia, zawodność i sięganie po doskonałość, kruchość i trwanie pomimo wszystko. Świątynia Bożej Mądrości przynależy do ludzkiej historii, naznaczona jest potęgą myśli człowieka i jego błędem, mocą wiary i możliwością upadku. Ludzki rozum i idea mądrości Bożej krzyżują tu w jakimś sensie nieprzystające do siebie horyzonty, na przemian zbliżają się i boleśnie oddalają, każą myśleć o radykalnej odmienności boskiej i ludzkiej natury.

W czasach Menasa i „coraz mroczniejszych rządów” Justyniana niepokoje wokół boskiej i ludzkiej natury pozostawały żywe, dramatyczne i nierozstrzygnięte, mimo podjętych już wcześniej przez władzę kościelną prób wprowadzenia obowiązującej wykładni. Niepojęta natura Chrystusa, jedna czy też podwójna, otwierała drogę sporów, dogmatycznych rozstrzy-

¹² Tamże.

¹³ J. Herrin, *Bizancjum. Niezwykłe dziedzictwo średniowiecznego imperium*, przeł. N. Radomski, Poznań 2009, s. 76.

gnięć i odrzucania herezji. Tajemnica Boga-Człowieka w jedności Trójcy świętej, nieprzenikniona dla ludzkiego umysłu, mogła pogłębiać przepaść między ludzkim światem i nieograniczonym wymiarem boskości. „Prze-
stańcie już pytać/ Kto pomnaża wiedzę pomnaża smutek” – głosi napis na jednej ze srebrnych łyżeczek. Droga Menasa w stronę morza, mimo połyskującej nad nim kopuły Hagii Sophii, jest podróżą w nieznaną, pełną niepewności i lęku. „Kto wynalazł strach?/ Złotooki lew czy srebrnowełnisty baranek?” – bohaterowi wiersza towarzyszy w niej rozterka, w której pobrzmiewa pytanie o Boską władzę i Chrystusową ofiarę, o podwójną naturę chrześcijańskiego Boga.

Złoto właściwe majestatowi i potędze, w sztuce bizantyjskiej wskazujące „na niebieski żywioł czystego światła, w którym mieszka Bóg ze swoimi świętymi”¹⁴ i jakby bliższe ludzkiemu światu srebro, symbolizujące „jasność i czystość”, którego „oczyszczanie w ogniu wyobraża oczyszczanie duszy doświadczeniami, które na nią dopuszcza Bóg”¹⁵, to materialne podstawy przedstawień niepojętego horyzontu boskości. Wartość cennych kruszców i niezwykle blask szlachetnych metali przybliżają wyobrażenie tego, co przekracza ludzkie rozumienie, podobnie jak olśniewające bizantyjskie mozaiki zaskakująco skutecznie imitują świetlistość pozaziemskiego świata.

W wierszu Andrzeja Buszy połączona w słońcu kopuła Hagii Sophii i srebrne łyżeczki Menasa tworzą istotne napięcie rzeczywistości przedstawionej i jej symbolicznych wskazań. Najcenniejsze na ziemi kruszce, składane Bogu w darze¹⁶ i tradycyjnie przynależne boskości¹⁷, łączą się z wspomnianymi wcześniej przedstawieniami Boga, zaczerpniętymi z apokaliptycznych wizji św. Jana – „lwem zwycięskim z pokolenia Judy”¹⁸ i złożonym w ofierze barankiem. „Lew i Baranek to symbole Chrystusa – Lew ukazuje, czego Chrystus dokonał, a Baranek ukazuje, jak tego dokonał”¹⁹ – objaśnia symbole Apokalipsy Ranko Stefanovic. W wierszu Buszy „złotooki lew” spogląda z wyżyn wszechwładzy niczym z wizerunków Pantokratora, uobecnianego w skąpanych w złocie bizantyjskich mozaikach, umieszczanych wysoko, podobnie jak unosząca się w słońcu kopuła świątyni. Homerycki epitet, przywołujący władzę wzroku, buduje dystans, podkreśla majestat, projektuje hieratyczność. Wszechwładny, sprawiedliwy Sędzia patrzy z góry, inaczej niż baranek, którego srebrnowełniste runo jest w pewnym sensie synestezyjne, nie tylko mieni się srebrnym blaskiem, ale

¹⁴ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 147.

¹⁵ Tamże, s. 145.

¹⁶ Por. np. Iz 60, 6–9.

¹⁷ Por. „Wszechmocny będzie twą sztabą złota/ i stosem srebra dla ciebie”, Hi 22, 25. *Biblia Jerozolimska*, Poznań 2006, s. 681.

¹⁸ Ap 5.

¹⁹ R. Stefanovic, *Zrozumieć Apokalipsę. Nowy komentarz*, tłum. J. Trzeciak, Warszawa 2016, s. 106.

także zdaje się poddawać dłoni. „Kto wymyślił strach?” – niedosięgly władca czy bezbronny baranek? W wierszu pojawia się bolesne rozdarcie. Te dwie alegoryczne konceptualizacje boskości Chrystusa spotykają się z sobą po dwóch stronach alternatywy, w perspektywie ludzkiego rozumienia inne połączenie ich radykalnie odmiennych porządków nie wydaje się możliwe. Niepojęta boskość, skąpana w złocie, ulatuje w górę jak olśniewające mozaiki i niezrównana kopuła Hagii Sophii. Człowiek w ich obliczu, nieskończenie samotny, doświadcza dramatu utraty. Pamiętamy: „Trzymając kurczowo dar/ siedmiorakiej goryczy/ Menas szedł ku morzu”. Czy morze, wyznaczające kierunek jego wędrówki, jest równoznaczne z „szaleństwem morza”, w którym ginie „mądrość pustyni”, drogą ku zatracie, czy też oznacza nieskończoność, nieograniczoność ponadludzkiego horyzontu, który jednak skutecznie nam umyka? Jedno jest pewne, wiara bohatera wiersza, „kurczowa” i krucha, sąsiaduje o włos z przepaścią wielkiego zwątpienia.

4. Wiersz Buszy rozpoczyna jednak wskazanie czasu pełnego nadziei i radości, Zielonych Świątek, wpisanych tutaj w historyczny kontekst „coraz mroczniejszych rządów Cesarza”. W inicjalnej strofoidzie zderzone zostały tym samym kolisty czas święty, cyklicznie odnawialny, z jednoznacznie ciemną, niepokojącą wizją dziejów. I znów to, co wieczne, powracające niezmiennie, krzyżuje się z linią mroku, nieustępliwym biegiem ludzkich zdarzeń, który wiedzie najpewniej ku zatracie. Zieloność natury, obecna w polskiej nazwie świąt, zachowuje w sobie pamięć pogańskich obrzędów ku czci sił i płodności przyrody w jej pełnym rozkwicie, zaś chrześcijańska tradycja połączyła Zielone Świątki z przypadającym pięćdziesiąt dni po zmartwychwstaniu Świętem Zesłania Ducha Świętego, w języku liturgicznym zwanym Pięćdziesiątnicą. To jedno z najstarszych i najważniejszych świąt chrześcijańskich, ustanowione na synodzie w Elwirze ok. 306 roku, obchodzone jest na pamiątkę zstąpienia Ducha Świętego na zgromadzonych w wieczniku apostołów, opisanego przez św. Łukasza Ewangelistę w *Dziejach Apostolskich*²⁰. Od tego biblijnego zdarzenia rozpoczęło się nauczanie Dobrej Nowiny, a zatem powstał Kościół jako wspólnota wiernych.

W wierszu Andrzeja Buszy Zielone Świątki „w dwudziestym drugim roku/ coraz mroczniejszych rządów Cesarza” dla Menasa, tak hojnie obdarowanego przez Arcykapłana Anastazego, są jednak świętem samotnym. Materialna wspaniałość daru, owa szkatuła „z kości słoniowej/ z siedmioma srebrnymi łyżeczkami/ dzieło Argurosa/ najświetniejszego złotnika na Mesie”, przekazana z miłością – „ukochanemu bratankowi”, nie oddala tej samotności, nie napędza też Menasa radością, mocą czy spokojem. Kurczowy gest trzymającego cenną szkatułkę bohatera definiuje go bez reszty. Wyjątkowy podarunek, złotniczy wyrób najwyższej próby, okazuje się niespodziewanie „darem siedmiorakiej goryczy”.

²⁰ Por. Dz 2, 1–13.

Sekwencję do Ducha Świętego, śpiewaną zwyczajowo w dniu Pięćdziesiątnicy, w polskim tłumaczeniu z języka łacińskiego kończy fragment:

Daj Twoim wierzącym,
W Tobie ufającym
Siedmiorakie dary.

Daj zasługę męstwa,
Daj wieniec zwycięstwa,
Daj szczęście bez miary²¹.

Modlitwa o dary Ducha Świętego w myśl przywołanej sekwencji równoważna jest z maksymalistyczną prośbą o zwycięstwo i szczęście bez miary. Skąd zatem gorycz Menasa, jego zwątpienie i lęk? Siedem srebrnych łyżeczek w szkatule z kości słoniowej nie tylko symbolizuje siedem darów Ducha Świętego, ale także każdorazowo je przywołuje w misternie wygrawerowanych sentencjach. Cóż z tego, skoro zamiast pełnej pociechy wykładni i budujących nauk przeznaczonych dla pragnącej się doskonalić duszy, odnajdujemy w nich ironię, sarkazm i rozpacz deziluzji?

Podarunek arcykapłana dla bratanka z radosnej, zielonoświątkowej okazji jest niejednoznaczny, kryje też w sobie ciemną, zdumiewającą wymowę. Ów „dar siedmiorakiej goryczy” uderza w każdy z darów Ducha Świętego, podaje w wątpliwość ich wartość, mierzy je miarą egzystencjalnego doświadczenia. Co znaczy dar mądrości, skoro „Mądrość pustyni/ tonie w szaleństwie morza”? A dar rozumu, potrzebny, by w doczesności rozpoznawać wymiar Absolutu, skoro przybiera postać paradoksalnej zasady: „Kto w czas wrzucony/ ten rozumie wieczność”, w której złowieszczo czai się ironia? Dar rady nie wytrzymuje zderzenia z praktyczną stroną życia: „Siejesz rady/ zbierasz plewy”, a dar męstwa zastyga w obrazowym przedstawieniu, pozbawionym jakiegokolwiek obietnicy: „Męstwo to żółw/ stary, uparty i bez wyobraźni”. Dar umiejętności, zwany także darem wiedzy, bez wątpienia nie wskazuje ścieżki pełnej zadowolenia i radości: „Przestańcie już pytać/ Kto pomnaża wiedzę pomnaża smutek”. Z kolei dar pobożności, inaczej pietyzm, „w Piśmie świętym [...] jest określany hebrajskim terminem *hesed*, który odwołuje się do relacji wierności i przywiązania”²². Sentencja na szóstej z łyżeczek porównuje pietyzm do udręki pamięci i posługuje się literackim *exemplum*: „Eneas włożył za sobą sznur pamięci/ przez całą drogę aż do wtórej Troi”. Dar bojaźni Bożej, stojący na straży cnoty umiarkowania, na siódmej łyżeczce zredukowany został do emocji strachu, której powód zdaje się równoważny z potrzebą wskazania winnego: „Kto wynalazł strach?/ Złotooki lew czy srebrnowełnisty baranek?” Gorzkie rozważania siedmiu darów Ducha Świętego zapisane na srebrnych łyżeczkach wydają się bliskie *Sylogizmom goryczy* Emila Ciorana, zwłaszcza fragmentom

²¹ Cyt. za: L. Lécuru, *Siedem darów Ducha Świętego*, tłum. M. Foss-Kita, Kraków 2009, s. 23.

²² Tamże, s. 41.

poświęconym religii: „Kiedy ocieram się o Tajemnicę i nie mogę się z niej śmiać, zastanawiam się do czego służy ta szczepionka przeciw absolutowi, którym jest trzeźwe widzenie”²³. Pełna smutku ironia wiersza Andrzeja Buszy, precyzyjnie wpisane w bizantyńską scenerię, nie ustępuje pesymizmowi dwudziestowiecznego rumuńskiego myśliciela.

W sentencjach wygrawerowanych na łyżeczkach Menasa podobnie mierzą się z sobą dwa wymiary doświadczenia: przecucie transcendencji i „trzeźwe widzenie”. Twarda, pragmatyczna „przymiarka” obnaża ich nieprzystawalność. „Przybądź, Duchu Święty,/ Spuść z niebiosów wzięty/ Światła Twego strumień.// Przyjdź, Ojcie ubogich,/ Dawco darów drogich,/ Przyjdź światłości sumień”²⁴ – żarliwa modlitwa, wyrażona słowami sekwencji, w wierszu Buszy odnajduje swą drugą stronę, ciemną podszewkę pełnego ufności, podniosłego otwarcia się na łaskę przekraczającą możliwości racjonalnego pojęcia. Komentarze na łyżeczkach dotyczą tego, co ukryte pod żarem modlitewnego błagania, sięgają powszedniej dynamiki wiary, z definicji pozbawionej pewności, bliskiej o włos bezmiarowi zwątpienia. Słowa sekwencji do Ducha Świętego pamiętają też o takiej sytuacji: „Bez Twojego tchnienia/ Cóż jest wśród stworzenia,/ Jeno cierń i nędze”²⁵. Świąteczna strona wiary dopełnia się i błyskotliwie puentuje w zapisanych na srebrnych łyżeczkach powszednich świadectwach trudu istnienia, pełnego wątpliwości i lęku.

W utworze Andrzeja Buszy medytacja nad znaczeniem darów Ducha Świętego sięga po ostrze ironii, osuwa się w sarkazm, pobrzmiewa nutą buntu. „Dar siedmiorakiej goryczy” ma swój ciężar, nie niesie pociechy, objawia Menasowi brzemię wiary. Wskazuje niepewną drogę, bez wzmocnień codziennej satysfakcji i bez ostatecznych gwarancji. Tylko namacalne piękno przedmiotów poddaje się ludzkiej dłoni i władzy, zawarte w nich przesłanie, trudne i ambiwalentne, niebezpiecznie oscyluje jednak między Scyllą irracjonalnej ufności i Charybdą „trzeźwego widzenia”.

Wiersz *Hagia Sophia* można byłoby przeczytać zatem jako liryczną opowieść o Zielonych Świątkach pozbawionych łaski Ducha, o podarunku zamkniętym w kunsztownej szkatule, będącej przykładem jednego „z najbardziej charakterystycznych przejawów upodobań wielkiego świata”²⁶ swojej epoki, o zbyt kownym nadmiarze i złotniczej wirtuozerii, o cudach ludzkiego geniuszu i kosztownych precjozach, które pomimo olśniewającej formy jawią się człowiekowi jako bliższe i bardziej dostępne w swym materialnym kształcie niż światło i tchnienie Boga. Napięcie między tym, co materialne, i tym, co duchowe w utworze Buszy tworzy niepokojącą energię, buduje dynamikę wiary i zwątpienia, poczynawszy od tytułu, skazuje odbiorcę na poruszanie się w dwóch niewspółmiernych porządkach.

²³ E. Cioran, *Sylogizmy goryczy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2009, s. 119.

²⁴ Por. L. Lécureu, *Siedem darów...*, s. 22.

²⁵ Tamże, s. 23.

²⁶ Por. H. Stern, *Sztuka bizantyńska...*, s. 58.

Z jednej strony idea Mądrości Bożej, z drugiej niezrównana w architektonicznym zamyśle bazylika *Hagia Sophia*; z jednej siedmioraki strumień łask Ducha Świętego, z drugiej miniaturowe cudo rzemieślniczego kunsztu. Czy wspaniałość świątyni mówi o tym, że mieszka w niej Bóg, jak sądzili średniowieczni posłowie księcia kijowskiego Włodzimierza? Czy kosztowna pamiątka może mieć wagę certyfikatu poświadczającego łaskę pentakostalnych darów? A co wtedy, gdy przepych i wspaniałość materii przesłaniają nieobecność Absolutu?

W finalnej scenie wiersza najsilniej zapada w pamięć kurczowy gest Menasa i nieoczywista „siedmioraka gorycz”, która mu towarzyszy. Egzystencjalna sytuacja bohatera utworu wydaje się co najmniej paradoksalna. Po cóż rozpaczliwie trwać przy źródle zwielenokrotnionej goryczy? Skazany na zmysły Menas uparcie trzyma się jednak tego, co przekazuje mu ich świadectwo. Kopuła Hagii Sophii, wznosząca się na niebie, wskazuje mu kierunek, drogocenna szkatuła w ręku wydaje się namiastką oręza przeciw niepewności losu, chociaż żadna z nich nie gwarantuje solidnej formy oparcia. Kopuła ulatuje „na fiolektach powietrza”, dotykalna bliskość przedmiotu za sprawą dwuznacznej wymowy daru napawa obdarowanego goryczą. Więc wszystko marność?

Kim w końcu jest Menas, mieszkaniec dawnego Bizancjum i nasz współczesny w swej samotnej, niepozbawionej desperacji wędrowce? Czy mógłby powiedzieć o sobie słowami Emila Ciorana: „Chciałem zamieszkać w Czasie; nie nadawał się do tego. Gdy zwróciłem się ku Wieczności, straciłem grunt pod nogami”²⁷? „Menas szedł ku morzu” – czytamy w wierszu, jakby czas historyczny mu przeznaczony nie miał dla niego już znaczenia, nie niósł wyzwania, nie podsuwał celów, nie był wart zamieszkania. W biblijnej tradycji morze, graniczące z otchłanią, napawało przerażeniem. Hebrajski termin *tehom* oznacza zarówno „bezmiar wód”, jak i „otchłań”²⁸. Warto przypomnieć, że „dla Ojców Kościoła morze jest ciemną, straszną głębią, otchłanią, królestwem Szatana i demonów”²⁹. „Mądrość pustyni” – jak głosi napis na pierwszej z łyżeczek – „tonie w szaleństwie morza”. A zatem cel tej wędrowki jest z gruntu szalony, nie tylko pozbawia gruntu pod nogami, ale także przejmuje grozą. Trudno założyć, że Menas jest zależnym, niepewnym chłopcem, trafniej przyjąć, że kierunek drogi wskazuje mu pozbawiona złudzeń dojrzałość, która choć zna gorycz zwątpienia, nieustępliwie kroczy ku temu, co nieuchronne. Pod pewnymi względami bohater wiersza przypomina zółwia z wykładni męstwa zapisanej na jednej z łyżeczek – jak on wydaje się „stary, uparty i bez wyobraźni”.

Jak wiadomo, zastąpienie Ducha Świętego na apostołów w dzień Pięćdziesiątnicy przypieczętowało ich dojrzałość i gotowość do podjęcia

²⁷ E. Cioran, *Sylogizmy goryczy...*, s. 114.

²⁸ Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 127.

²⁹ Tamże.

ewangelicznej misji. Podczas święta upamiętniającego to biblijne zdarzenie Menas najpewniej dostąpił rytu chrześcijańskiej inicjacji, poprzedzonego katechumenatem chrztu lub bierzmowania. Zwłaszcza ten drugi sakrament, który w życiu chrześcijanina domyka proces dojrzewania w wierze – jak pisze Lécuru – „jest urzeczywistnieniem Pięćdziesiątnicy, wylaniem Ducha Świętego, a równocześnie włączeniem ochrzczonego w Chrystusowe posłannictwo”³⁰. Siedmiorakie dary, których cenną pamiątkę obdarzy bohater wiersza kurczowym przywiązaniem, nie niosą z sobą – jak się okaże – łaski bezpodstawnego optymizmu, poświadczona rytem dojrzałość powątpiewa w dosłowność „wieńca zwycięstwa”, nie dowierza też pobożnym prośbom o „szczęście bez miary”, zanoszonym w słowach uroczystej sekwencji.

Apostolska dojrzałość – zgodnie z świadectwem Nowego Testamentu – okazała się pełna trudu, poświęcenia i męczeństwa. Tę świadomość zapewne ma Menas, gdy wyrusza naprzeciw groźnej otchłani morza. Niewykluczone, że towarzyszy mu pamięć o sławnym imienniku z trzeciego wieku, św. Menasie z Egiptu, który zginął męczeńską śmiercią za rządów cesarza Dioklecjana, a miejsce jego pochówku pod Aleksandrią i święte kości słynęły w całym chrześcijańskim świecie z uzdrowicielskiej mocy³¹. Wyposażonemu przeciw złowrogiemu światu w „dar siedmiorakiej goryczy” bohaterowi wiersza trudno zatem odmówić determinacji i heroizmu. Dojrzała świadomość nie pozwoli mu zapomnieć o trudach i niebezpieczeństwach posłannictwa, w bliskim, egzystencjalnym planie skazanego na zatrutą („Mądrość pustyni/ tonie w szaleństwie morza”), daremność wysiłku („Siejesz rady/ zbierasz plewy”), udrękę wierności („Eneasz włókł za sobą sznur pamięci/ przez całą drogę aż do wtórej Troi”) i smutek wiedzy („Przestańcie już pytać/ Kto pomnaża wiedzę pomnaża smutek”). Zielonoświątkowa łaska okazała się zarazem brzemieniem. Świat odkrył podwójne oblicze, powołanie wiary ujawniło swoje pułapki. Dary mądrości, rozumu, rady, męstwa, umiejętności (wiedzy), pobożności i bojaźni Bożej przyniosły z sobą konieczność próby.

Sentencje zapisane na srebrnych łyżeczkach przeznaczyły Menasowi dojrzałość pozbawioną złudzeń, uproszczeń i pewności. Odległość między ludzkim pragnieniem życiowego sukcesu i szczęścia a koniecznością dochowania wierności wyzwaniom bez gwarancji powodzenia otwiera przestrzeń dla ironii. Jej ostrze uderza wprawdzie w praktyczną użyteczność darów Ducha Świętego, zabarwia je goryczą, do niepochwytnej lekkości łaski dodaje ciężar doświadczenia, lecz na tym poziomie nie poprzestaje. Horyzont doczesnego życia i niepewna obietnica wiecznego szczęścia pozostają nieuchronnie w ironicznym zderzeniu. Z perspektywy ziemskiego losu siedmiorakie dary nie przedstawiają wymiernej wartości, w irracjonalnym porządku wiary nie ma sensu żadna kalkulacja. Autor *Sylogizmów goryczy* notuje:

³⁰ L. Lécuru, *Siedem darów...*, s. 13.

³¹ Por. J. Herrin, *Bizancjum...*, s. 63.

Ludzie nowocześni, których całe doświadczenie religijne polega już tylko na niepokojach erudycji, *ważą* Absolut, studiują jego odmiany, własne zaś dreszcze umiejscawiają w sferze mitów – tego źródła ekstazy dla umysłowości nastawionych historycznie. Przystawszy się modlić, rozwodzimy się w komentarzach do modlitw. Nie ma już wykrzykników, są tylko teorie. Religia bojkotuje wiarę. Ongiś pod wpływem miłości bądź nienawiści człowiek zapuszczał się w Boga, który, z niewyczerpanej Nicości, jaką był, teraz stał się jedynie – ku wielkiej desperacji mistyków i ateuszy – *problemem*³².

Ironia wiersza Buszy jest zatem obosieczna, doczesność neguje wartość łaski, lecz wiara unieważnia kalkulację i roszczenia erudycji, podważa tym samym zasadność komentarzy na srebrnych łyżeczkach. Ironiczny impas w pewnym sensie rozbraja sam Menas w geście kurczowego zatrzymania „daru siedmiorakiej goryczy”. Przyjmuje go pomimo wszystko z pełną świadomością wyboru, choć przecież niepewny losu, który go czeka.

Bibliografia

- Biblia Jerozolimska*, Poznań 2006.
Busza A., *Hagia Sophia*, w: tegoż, *Głosy i refrakcje*, przeł. B. Czaykowski, Berlin–Toronto 2001.
Cioran E., *Sylogizmy goryczy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2009.
Evans J. A., *Justynian i imperium bizantyńskie*, tłum. B. Godzińska, Warszawa 2006.
Forstner D. OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
Herrin J., *Bizancjum. Niezwykłe dziedzictwo średniowiecznego imperium*, przeł. N. Radomski, Poznań 2009.
Krawczuk A., *Poczet cesarzy bizantyjskich*, Warszawa 2006.
Lécuru L., *Siedem darów Ducha Świętego*, tłum. M. Foss-Kita, Kraków 2009.
Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989.
Miłosz C., *Przygody poezji nowoczesnej*, w: tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990.
Pasterski J., *Inne wyzwania. Poezja Bohdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011.
Stefanovic R., *Zrozumieć Apokalipsę. Nowy komentarz*, tłum. J. Trzeciak, Warszawa 2016.
Stern H., *Sztuka bizantyńska*, przeł. T. Mroczko, Warszawa 1975.

³² E. Cioran, *Sylogizmy goryczy...*, s. 115.

doi: 10.15584/tik.2020.24

Data nadesłania artykułu: 28.09.2019

Data recenzji: 2.12.2019, 27.01.2020

Strony życia – o *Dworcu Gdańskim. Historii niedokończonej* Henryka Daski

Bożena Szałasta-Rogowska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0003-1384-5451

Pages of Life. On *Dworzec Gdański. Historia niedokończona* by Henryk Dasko

Abstract: The article discusses the autobiographical volume by Henryk Dasko – a writer, journalist and well-known activist among the Polish émigrés in Canada. The book, although it was produced in tragic circumstances of Dasko's struggle with terminal illness, describes his childhood in communist Poland, forced emigration in 1968 and the years spent later on in Canada.

Key words: Henryk Dasko, autobiography, March '68, Polish emigration in Canada

Słowa kluczowe: Henryk Dasko, autobiografia, Marzec '68, emigracja polska w Kanadzie

Wiek: 59

Wykształcenie: nieskończenie wyższe

(w 1968 wysłany na praktykę do Syjonu)

Przynależność rasowa: cyklista.

Przynależność państwowa: Madagaskar.

Pochodzenie społeczne: książkożerca.

Hobby: podróże (poza granice zdrowego rozsądku).

Znaki szczególne: drogowskaz z napisem „Polska”.

Choroby: GMB (*Glioblastoma Multiforme*, rak mózgu)

Obecne miejsce zamieszkania: antyodleżynowe łóżko

(Mobilite, nr fabryczny 0059)¹.

Takim pozornie beznamiętnym głosem w wierszu *Ankieta*, pochodzącym z bibliofilskiego tomu *Admiral Road* opublikowanego w 2006 roku, charakteryzuje Henryka Daskę – publicystę, tłumacza, krytyka literackiego, biznesmena, wyrazistą postać polskiej emigracji w Kanadzie, jego przy-

¹ M. Kusiba, *Ankieta*, w: tegoż: *Admiral Road*. Toronto 2006, s. 7.

jacieli – Marek Kusiba. Ów poetycki kwestionariusz, „spisany” w Toronto w czasie śmiertelnej choroby autora *Odlotu malowanego ptaka*, będący niby-reporterską „relacją na żywo” z hospitalizacji, można uznać za celny, choć zapewne niezamierzony komentarz do książki *Dworzec Gdański. Historia niedokończona*. Do książki, która powstawała w tragicznych okolicznościach, pomiędzy kolejnymi operacjami guza mózgu, zdiagnozowanego u Henryka Daski w marcu 2005 roku. Książki pisanej być może w celach autoterapeutycznych, ale też pewno dla rodziny, oraz dla prawdopodobnie zaplanowanego w tym projekcie twórczym od początku, anonimowego, choć precyzyjnie sprofilowanego czytelnika. Książki, w której autor, mając świadomość wyścigu z nieuchronną śmiercią, starał się utrwać w szpitalu właśnie przy *Admiral Road* w Toronto głównie obrazy własnej pamięci, osobiste wrażenia i przemyślenia, spisując je pomimo choroby samodzielnie, zazwyczaj bez pomocy bliskich². Książki, której nie zdążył dokończyć i nadać jej ostatecznego kształtu redakcyjnego³. Zmarł w Toronto 16 września 2006 r. w wieku 59 lat, a *Dworzec Gdański. Historia niedokończona* ukazała się nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego w 2008 roku.

Tytuł autobiograficznych wspomnień Henryka Daski sugeruje, że akcent zostanie w nich położony na konkretnym, autentycznym miejscu – Dworcu Gdańskim w Warszawie, z którego autor wyruszył na przymusową emigrację w sierpniu 1969 roku, oraz na upływającym zbyt szybko czasie historii światowej, europejskiej, polskiej i tej najistotniejszej przecież, bo osobistej, w końcu. Głównym bohaterem tej książki nie jest jednak ani realna przestrzeń, ani historia pełniąca tu funkcję ważnego, ale jednak tylko kontekstu, dookreślenia czy opisu okoliczności wydarzeń po prostu, a nie przedmiotu namysłu prowokującego rozważania historiozoficzne. Myśl przewodnia *Dworca Gdańskiego* koncentruje się bowiem na ludzkich losach wplecionych w pojawiające się na mapie życia autora miejsca i dany mu czas. To jego życiorys, koleje jego losów, a w zasadzie nawet z mozołem odtwarzane drzewo genealogiczne, są osnową tej autobiograficznej narracji, której punktem przełomowym stał się odjazd „radzieckiego pociągu sypialnego” z Dworca Gdańskiego w Warszawie. Od chwili wyjazdu to miejsce będzie symbolem odmiany, zwrotnicą na linii życia, metaforą końca faktycznego istnienia w Polsce i początku emigracji w nieznaną, rozstania z przeszłością i bezustannego powrotu do niej, upokorzenia i chęci zachowania godności. Stanie się tytułem książki podsumowującej życie, zaświadczałającej o nim,

² Według relacji Marka Kusiby: „*Dworzec* Henryk pisał sam, mozołnie, o czym wspominał. Czasami dyktował Agacie, jak już był za bardzo zmęczony; mnie się też kiedyś zdarzyło coś wpisać, ale generalnie pisał sam”. Zob. list M. Kusiby do autorki z 31 maja 2019 r.

³ W metryczce książki znajduje się tekst podziękowań następującej treści: „Wydawnictwo Literackie serdecznie dziękuje Pani Agnieszce Daniłowicz-Grudzińskiej oraz Panom Markowi Czecharowskiemu, Michałowi Komarowi i Stefanowi Ulmanowi za cenne uwagi i komentarze po wnikliwej lekturze książki Henryka Daski *Dworzec Gdański. Historia niedokończona*”. Zob. H. Dasko, *Dworzec Gdański. Historia niedokończona*, Kraków 2008, s. 247.

analizującej i oceniającej je. Książki osobistego świadectwa, testamentu, subiektywnego dokumentu. Jaka była więc ta biografia tak szybko i brutalnie przecięta przez śmiertelną chorobę?

Henryk Daszkiewicz *vel* Dasko urodził się 1 lipca 1947 r. w Warszawie w rodzinie żydowskiej jako syn Władysława Daszkiewicza (Mojżesza Rosenberga – 1912–1977) i Haliny z domu Szudrowicz (Rywy Kagan-Rosenberg – 1910–1987). Dzieciństwo spędził w dość komfortowych jak na PRL warunkach, bo jego ojciec pełnił przez jakiś czas funkcję sekretarza prezydenta Bolesława Bieruta. Dasko studiował ekonomię w warszawskiej Szkole Głównej Planowania i Statystyki. Po zaliczeniu pięciu semestrów został relegowany ze studiów na wniosek komisji dyscyplinarnej, ponieważ podczas wiecu studenckiego 11 marca 1968 r. nie „wykonał polecenia rektora i nie wezwał zebranych do rozejścia się” (DG 115⁴). Doświadczoną go w ten sposób fala „marcowego” antysemityzmu, skutkująca koniecznością opuszczenia Polski w 1969 roku. Henryk Daszkiewicz w wieku 22 lat wyjechał więc z walizką pełną książek do Danii, a potem do Kanady, gdzie zmienił nazwisko na Dasko i miał się różnych zajęć (od liczenia pęków rajstop elastycznych w fabryce, poprzez sprzedaż elektronicznych kalkulatorów, aż po usługi „konsultingowe”). Ostatecznie osiągnął sukces finansowy jako menedżer w branży elektronicznej. Był jednym z założycieli kanadyjskiej Polsko-Żydowskiej Fundacji Kulturalnej, został odznaczony Orderem Zasługi RP za działalność na rzecz dialogu i pojednania polsko-żydowskiego. Szkice literackie zaczął publikować dość późno, bo dopiero po przemianach w Polsce w roku 1989. Drukował głównie w „Ex Librisie” (dodatku do „Życia Warszawy”), a także w „Res Publice Nowej” i „Gazecie Wyborczej”. Henryk Dasko oprócz *Dworca Gdańskiego. Historii niedokończonej* jest także autorem *Odlotu malowanego ptaka* – zbioru szkiców literackich skomponowanych w książkę przez jego przyjaciela z dzieciństwa Michała Komara, a poświęconych twórczości między innymi Andrzeja Brychta, Jerzego Kosińskiego, Leopolda Tyrmanda i Władimira Nabokowa. Był dwukrotnie żonaty, miał dwoje dzieci.

Oto garść najistotniejszych „nagich” faktów z życia Henryka Daski, które warto uzupełnić o subiektywny i cenny portret bohatera *Ankiety* Marka Kusiby. Ten życzliwy poetycki wizerunek przedstawia bowiem inteligentnego erudyty, przymuszonego do emigracji „do Syjonu”, zagorzałego pasjonata literatury i kolarstwa, miłośnika podróży zarówno faktycznych, jak i duchowych oraz intelektualnych, człowieka nieobawiającego się przekraczania granic „zdrowego rozsądku”, zawsze myślącego z troską o swym kraju rodzinnym („drogowskaz z napisem »Polska«”).

⁴ Wszystkie cytaty pochodzące z książki *Dworzec Gdański. Historia niedokończona* przywołuję za wydaniem H. Dasko, *Dworzec Gdański. Historia niedokończona*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, podając skrót DG i numer strony.

Henryk Dasko bezsprzecznie zawiera z czytelnikiem *Dworca Gdańskiego. Historii niedokończonej* sygnowany imieniem i nazwiskiem lejeunowski pakt autobiograficzny⁵. Próbuje dogrzebać się do dna własnej pamięci, aby niczym Konstanty Ildefons Gałczyński „ocalić od zapomnienia” konkretne postacie, wydarzenia, których był świadkiem i bohaterem, okoliczności im towarzyszące. Przeczesa przeszłość, sięga do wspomnień rodzinnych przekazywanych z pokolenia na pokolenie, by na tle wydarzeń historycznych zapisać w myśl horacjańskiej maksymy *non omnis moriar*, jakże drastycznie brzmiącej w momencie powstawania tego autobiograficznego zapisu, bieg swego barwnego, obfitującego często w dramatyczne fakty życia. Równocześnie jednak Henryk Dasko – wytrawny znawca literatury, tłumacz *Kroków* Jerzego Kosińskiego, edytor *Dziennika 1954* Leopolda Tyrmanda, wielbiciel twórczości Władimira Nabokowa i Leonarda Cohena – istnieje w tym biograficznym tekście także poprzez autokreację, język wypowiedzi i, co moim zdaniem najciekawsze z punktu widzenia psychologii autora, przemilczanie czy niedoprecyzowanie pewnych elementów opowieści. Ta książka, zanurzona bowiem w meandrach autobiografii, zakotwiczona w historii i wsparta na wiedzy odnoszącej się do wydarzeń ogólnosięwiatowych, wyłuskuje niejako ze świadomości kreowanego i bezustannie wysuwającego się na plan pierwszy pierwiastka osobistego elementy ogólnoludzkie, wyławia z morza subiektywizmu strumień obiektywizmu, szczęśliwie unikając przy tym pułapki mentorskiego dydaktyzmu, nie aspirując do roli literackiej przestrogi czy banalnego poradnika.

Autobiograficzne wspomnienia Henryka Daski, przekształcające się w pewnym momencie w rodzaj dziennika choroby, pozbawionego jednak utyskiwań na zły los czy rozważań tanatologiczno-eschatologicznych, podzielone zostały na trzy duże części, ułożone w kolejności chronologicznej: *Dzieciństwo i młodość*, *Marzec* oraz *Emigracja*. Opatrzanie tekstu osobistym, intymnym *Posłowiem* Agaty Tuszyńskiej – drugiej żony autora, portretowymi *Głosami przyjaciół Henryka Dasko*, między innymi Adama Michnika, Agnieszki Holland, Ewy Stachniak i Michała Komara, czy wzbogacenie go o *Bibliografię ważniejszych publikacji Henryka Dasko* zmodyfikowało nieco klasyfikację gatunkową książki jako całości. W takiej, dookreślonej *ex pressis verbis* przez osoby „trzecie”, odsłonie *Dworzec Gdański. Historia niedokończona* to już nie tylko testamentalna autobiografia, ale także rodzaj epitafium, upamiętniającego i chwaleńczego zmarłego. Czytając tę książkę, należy mieć także świadomość delikatnie przebłęskujących spod tkanki jej głównego tekstu głosów przyjaciół Henryka Daski: Agnieszki Daniłowicz-Grudzińskiej, Marka Czacharowskiego, Michała Komara i Stefana Ulmana, którym samo Wydawnictwo Literackie oficjalnie dziękuje za pomoc w redakcji książki, a zapewne także Agaty Tuszyńskiej, która najprawdopodobniej czuwała nad domknięciem całości i pracami

⁵ Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5.

wydawniczymi. Nie chodzi tu oczywiście o jakiegokolwiek „dodatkowe” autorstwo tej książki (autor jest jeden – Henryk Dasko), a niejako o rodzaj bardzo subtelnego palimpsestu, którym jest chyba ostatecznie omawiana autobiografia. Oczywiście nie docieczemy, my, czytelnicy, wkładu poszczególnych osób w końcowy kształt książki i w ogóle przecież nie o ich procentowy wkład tu chodzi. Należy mieć jednak świadomość, że autobiografia Henryka Daski powstawała w tragicznych okolicznościach, autor zmagał się ze śmiertelną chorobą i nie zdołał dokończyć, czy może raczej doszlifować redakcyjnie tekstu. To uczynili przyjaciele.

Henryk Dasko w swojej książce obiera w zasadzie, zgodnie z kategoriami „autobiograficznego trójkąta” Małgorzaty Czermińskiej, strategię świadectwa⁶, kładąc nacisk na ukazanie w niej ludzi (na przykład swoich dziadków, rodziców, przyjaciół, znajomych z pracy, literatów – Janusza Głowackiego czy Jerzego Kosińskiego (DG 117), rzadziej polityków – Władysława Gomułkę czy generała Wacława Komara), przedmiotów będących nośnikami pamięci (na przykład blaszanej lokomotywy „sypiącej skrami, kiedy nacisnęło się komin” – DG 21, czarnego chevroleta impali sąsiada Potorkowskiego – DG 24, skóry tygrysa upolowanego przez ojca koleżanki – DG 26, białego kożuszka ekipy olimpijskiej czy „zastrzelonego” misia – DG 40), w mniejszym stopniu konkretnych miejsc (na przykład Istebnej, Bierutowic, nadbałtyckich plaż, Danii czy Toronto). Narrator zazwyczaj nie zachwyca się krajobrazami czy wnętrzami, w których egzystuje, wyjątek (co dość przewidywalne, bo to miejsce wzbudza pozytywne emocje) stanowi opis pierwszego zapamiętanego z dzieciństwa mieszkania. Henryk Dasko pisze:

Niedługo przydzielono nam przestronne dwupokojowe mieszkanie z końca lat trzydziestych, w spółdzielczej kolonii dla pracowników Polskiej Agencji Telegraficznej, naprzeciw parku Łazienkowskiego. Obszerny salon-jadalnia, gdzie stały meble: wielki tapczan rodziców, orzechowe, przykryte zielonkawym szkłem biurko Ojca, takiż stół i kredens, w którym trzymano smakołyki. Mniejszy pokój – w nim trzydrzwiowa szafa z lustrem i moje łóżeczko. Biała kuchnia z żelaznym piecem na węgiel i pogrzebaczem do przesuwania fajerek. Obok mała służbówka, gdzie spała nasza pomoc domowa. Łazienka wyłożona białymi kafelkami, z czarnymi dodatkami. Lakierowane na biało stolarka i kaloryfery pod lastrykowymi parapetami, do których tuliłem się zimą. Trudno sobie wyobrazić bardziej przytulne otoczenie. Dodatkowe ciepło bijące z kaflowego pieca, także na węgiel, wysokiego aż do sufitu. Pamiętam, kiedy przestano go używać. Bo centralne ogrzewanie wystarczało w zupełności (DG 19).

Piotr Gontarczyk w recenzji *Dworca Gdańskiego* boleśnie doprecyzowuje przedstawione przez Henryka Daskę fakty:

Rodzina Daszkiewiczów mieszkała przy ul. Parkowej niedaleko Łazienek. To tu, wyrzucając poprzednich właścicieli (o czym dobrze wie autor książki), osiedlano z rodzinami nowych władców Polski. Sąsiadami Daszkiewiczów byli rozmaici funkcjonariusze Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, prokuratury i komunistycznego wojska. W takiej enklawie,

⁶ Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

nie tylko w sensie przestrzennym, dość odległej od polskiego społeczeństwa wychowywał się Henryk Dasko ze swymi rówieśnikami⁷.

Trudno tu polemizować z faktami historycznymi, odnosząc jednak wrażenie, że nie o ostrość sądów w przypadku opisu mieszkania chodziło. Ta przestrzeń z upływem czasu stała się czymś na kształt bachelardowskiego domu onirycznego⁸, magicznego miejsca zatopionego w przeszłości. Z punktu widzenia kreacji świata przedstawionego widzianego oczami dziecka (a z takim zabiegiem literackim mamy tu do czynienia), wizji przestrzeni odsłoniętej przez wyidealizowane nostalgiczne wspomnienie⁹ można (a może nawet, aby nie łamać „złudzenia” nieświadomości dziecka oczywistą świadomością dorosłego pisarza) chyba wziąć w nawias zamazane zapewne w przeszłości fakty.

Ewokacja pamięci przybiera przeważnie ton nieco sprawozdawczy, wzmocniony dodatkowo sformułowaniami typu „ja wiedziałem” (DG 7) czy „Jestem jednak pewien” (DG 13). Henryk Dasko, rezygnując bowiem z opisu przeżyć wewnętrznych, nie docieka motywacji postępowania postaci, które przedstawia, nie dokonuje analiz psychologicznych. Jego wypowiedź to nie dziennik intymny, a raczej relacja z życia prezentująca różnorakie jego strony, napisana stylem dość konkretnym, rzeczowym i jasnym, choć niepozbawionym anegdot czy historii humorystycznych. Jego narracja rozpała się metaforą, egzaltacją i zaangażowaniem w zasadzie tylko, kiedy pisze o swoich pasjach (literaturze, samochodach i rowerach)¹⁰ oraz o swojej drugiej żonie – Agacie Tuszyńskiej. Dasko, moim zdaniem, uwodzi czytelnika rzeczowością, pozorną spontanicznością opowieści o swoistej „przestrzeni” życia, faktyczną szczerością, ale w stosunku do starannie dobranej formy i tematu. Konstruuje w taki sposób mit rodzinny, legendę gasnącego życia, naświetlając interesujące, zmienne strefy własnego losu. I to jest chyba atut tej książki, w której funkcja autoterapeutyczna nie zdominowała tekstu. *Dworzec Gdański* mógł się stać przecież łzawym remedium na lęk przed śmiercią, rzetelnym raportem dziejowym, kolejną opowieścią o złym losie, przymusie emigracji i gorzkiej diagnozie lekarskiej, a jest interesująco

⁷ P. Gontarczyk, *Recenzja* [H. Dasko, *Dworzec Gdański. Historia niedokończona*, Kraków 2008], [www.polska1918-89.pl > pdf > henryk-dasko,-dworzec-gdanski.-historia-...](http://www.polska1918-89.pl/pdf/henryk-dasko,-dworzec-gdanski.-historia-...) (dostęp 6.06.2019).

⁸ B. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetyckie. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

⁹ O tym aspekcie nostalgii pisał m.in. Marek Zaleski. Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

¹⁰ Marcin Szuster pisał: „Henryk Dasko pasjonował się motoryzacją i wątek ten został silnie wyeksponowany w *Dworcu Gdańskim*. Podobnie jak w *Odlocie malowanego ptaka*, wiąże się on najczęściej z kwestią towarzyskiej atrakcyjności i statusu społecznego. Ilekroć mowa o samochodach, coś ciekawego dzieje się z językiem, który we wspomnieniach z dzieciństwa spędzonego na nomenklaturowym osiedlu w Warszawie, czy akapitach poświęconych relacjom z rodzicami, popada niekiedy w lakoniczną sprawozdawczość”. Zob. M. Szuster, *Cały Dasko*, „Literatura na Świecie” 2013, nr 3–4, s. 403.

napisaną opowieścią o skomplikowanych, czasem rozedrganych, czasem „twardych” osobach uwikłanych w niespokojny czas, wkomponowanych w przestrzeń rozpiętą na przynajmniej dwu kontynentach (europejskim i północnoamerykańskim).

Henryk Dasko autor-bohater-narrator *Dworca Gdańskiego* jest świadomy odgrywanych ról i z precyzją reżyseruje opowieść. Kreuje świat faktów, ale działa wybiórczo i taktycznie, aby stworzyć przekaz ciekawy dla czytelnika i powiedzieć tyle, ile trzeba, można i „się chce”. Opisuje więc dość wąskie środowisko, bez wyraźnie zarysowanych obrazów postaci; tylko portrety rodziców są tu nieznacznie pogłębione psychologicznie. Rzadko ocenia, nie pomstuje na krzywdę, która go spotkała w 1968 roku i zaważyła na całym późniejszym życiu, nie narzeka, ale czasem przemilcza, nie dookreśla faktów (jak na przykład pisząc o usunięciu w 1968 roku dwu studentów z Uniwersytetu Warszawskiego, a nie o usunięciu z UW Adama Michnika i Henryka Szlajfera, co jest informacją powszechnie znaną) lub zaledwie odnotowuje niektóre sprawy i ludzi (jak na przykład swoją pierwszą żonę Elyse i dwu synów). Sporadycznie też, mając świadomość dorosłego sprawozdawcy, przedstawia fakty oczami dziecka, zatrzymuje wiedzę narratora w momencie trwania przywoływanego z przeszłości wydarzenia.

Pierwsza część *Dworca Gdańskiego. Historii niedokończonej* Henryka Daski zatytułowana *Dzieciństwo i młodość* opatrzona jest mottem sformułowanym w formie pytania retorycznego – „Podobno dzieciństwo to czas tajemnic – na czym polegały moje?” I właśnie w konwencji odkrywania i zaskakująco także zasłaniania tajemnic przeszłości utrzymany jest ten fragment tekstu, rozpoczynający się od słów:

Nie sposób się dziś dowiedzieć, z czego utrzymywał się mój prapradziadek. Nie istnieją archiwa, zniszczone podczas dwóch wojen światowych. Rodzina mieszkała we wsi Stopnica w województwie kieleckim. Nie wiadomo, kiedy się tam osiedlili i kiedy nadano im nazwisko Rosenbergów (DG 7).

Retrospektywna, bardzo szczegółowa narracja, imitująca dokument pełen nazwisk i koligacji rodzinnych przy jednoczesnym wyzyskiwaniu taktyki prowadzonego śledztwa rodem z powieści detektywistycznej to świetna recepta na uwiedzenie czytelnika, zawierającego narratorowi niemal bezkrytycznie. To sposób na kreowanie mitu rodzinnego, budzenie empatii odbiorcy:

Mój Ojciec, Mojżesz Josel, urodził się w 1910 roku. Spał pod stołem, bo wszystkie łóżka wynajmowano lokatorom, płacącym parę groszy za poduszkę i posiłek.

W 1922 roku, w wieku dwunastu lat, mój Ojciec zaczął pracować w warsztacie dziewiarskim cioci Andzi. Przez osiem godzin dziennie stał przy krośnie, wciskając igły kciukami, na których do śmierci pozostały mu twarde blizny (DG 8–9).

Przez całe życie Mama cierpiała na ostry lęk przestrzeni. Uległa jednak namowom Ojca i wyczołgała się z getta po deskach przerzuconych między oknami domów po dwóch stronach ulicy. Jej liczna rodzina, w tym wielu kuzynów, pozostała w getcie. Zabrano ich do

Treblinka w jednym z pierwszych transportów. Nigdy nie pozbyła się poczucia winy, że ich opuściła (DG 15).

Moja babka Dina mówiła po polsku z charakterystyczną intonacją żydowską i takimż akcentem. Stwarzało to niebezpieczeństwo zdemaskowania. Zabroniono jej otwierać usta i przetrwała wojnę jako głuchoniema (DG 17).

Najbarwniej i najprecyzyjniej opisani są w *Dworcu Gdańskim* właśnie rodzice Henryka. Ojciec – Mojżesz Rosenberg – jako dziecko cierpiał biedę i ciężko pracował fizycznie. Następnie, jako członek Komunistycznej Partii Polski, został w 1936 roku aresztowany. O tym wydarzeniu pisze Dasko w następujący sposób: „ponieważ było to pierwsze wykroczenie, otrzymał niski wyrok sześciu miesięcy więzienia. Dzielił celę z najważniejszym wśród łódzkich komunistów, Zenonem Kliszką, który miał odegrać istotną rolę w powojennej Polsce” (DG 9). Kiedy do Polski wkroczyła Armia Czerwona, ojciec Henryka Daski „powędrował na wschód. W Białymstoku natknął się na swych towarzyszy. Wkrótce objął posadę w sowieckim przedsiębiorstwie dystrybucji żywności, Gospisze-promtorg” (DG 13–14). Następnie został działaczem Związku Patriotów Polskich i wrócił do Polski w kwietniu 1945 roku. Później, jak nieco enigmatycznie pisze Henryk Dasko, „otrzymał prestiżowe i odpowiedzialne stanowisko szefa kancelarii prezydenckiej” (DG 17). Był człowiekiem, który osobiście boleśnie przeżył rok 1968.

Matka natomiast „ukończyła hebrajskie żeńskie gimnazjum w Łodzi. Była poliglotką” (DG 11), studiowała języki w Nancy, w czasie wojny zamknęto ją w warszawskim getcie. Uratował ją stamtąd, fałszując dokumenty tożsamości, ojciec Henryka Dasko. W książce odnajdziemy następującą relację: „Nieopodal Białegostoku od wikarego niewielkiej parafii Ojciec kupił niebawem świadectwo chrztu na nazwisko Halina Szudrowicz. Wrócił z dokumentem do Warszawy i odtąd Mama stała się Haliną Szudrowicz. Przyjęła nazwisko panieńskie, jedyne jakie znałem do czasu, kiedy osiągnąłem pełnoletniość” (DG 14).

Narracja Daski nastawiona „na szczerłość” to kolejny element kreacji mitu rodzinnego. Dorosły narrator *Dworca Gdańskiego* wyjawia nawet intymne sekrety rodziców, których nie mógł być świadkiem, stwierdzając na przykład „przedmałżeński związek moich rodziców został na krótko przerwany romansem Ojca z łódzką poetką Sonią Landau, której Mama nie znosiła nawet w latach powojennych, niszcząc czasopisma, gdzie drukowała ona swoje wiersze” (DG 13).

Równocześnie też w pierwszej części owych wspomnień Dasko powraca do dzieciństwa i kreuje „magiczny” świat widziany z perspektywy dziecka:

Jeśli istniała jakaś tajemnica, dotyczyła betonowego bunkra-śmietnika w rogu podwórka, gdzie trzymano metalowe kubły. Jak i reszta podwórka, to było królestwo naszego dozorczy, pana G., zajmującego jednopokojowe mieszkanko po wąskiej stronie bloku. Dziadek G. mieszkał z nimi. Przypominał skurczonego, czerwono-nosego krasnala z bajki, a ja myślałem, że jest najstarszym człowiekiem na świecie (DG 20).

Jakby bojąc się nazwania rzeczy „po imieniu”, a równocześnie czując konieczność odnotowania przeżywanego w dzieciństwie niegodziwości, pisał z imitowaną „dziecięcą” szczerością:

Dziadek G. spędzał wiele czasu w bunkrze śmietnika, dokąd przywoływał bawiące się w okolicy dziewczynki. Wybiegały z piskiem po kilku minutach, a za nimi postępował zdyszany i porozpinany starzec. Agnieszka Daniłowicz, z którą bawiłem się w piaskownicy, późniejsza moja wielka miłość, odmawiała wejścia do śmietnika, kiedy przebywał tam dziadek G. (DG 21).

Dzieciństwo i młodość wypełniają zatem wyznania rodem z powieści inicjacyjnej: pierwsze miłości i zauroczenia (na przykład uczucie do Świetłany Cymbarewicz – córki radzieckiego generała delegowanego do polskiej armii, czy Ani, która była „piękna, czarująca i inteligentna [...]”, której ojciec – wysoki funkcjonariusz systemu – spędził kilka lat na placówce w Chinach” – DG 26), podwórkowe bójki chłopców czy palone po kryjomu papierosy („Naszymi pierwszymi papierosami były wyschłe liście zawinięte w gazetę” – DG 22). Mityczny i tajemniczy też był w owym czasie dla Daski język rosyjski, bowiem „Rodzice używali go, kiedy chcieli przede mną zataić temat rozmowy” – DG 27.

Nad tym baśniowym, często dostatnim, bo korzystającym z ówczesnych przywilejów urzędniczych, światem unosi się jednak wciąż widmo niezauważanej przez dziecko polityki, oddech komunizmu. Nawet w podejściu do intymności jest tu widoczna bowiem jakaś „dziwaczna”, zainfekowana pewnie przez „panoszący się” ustrój polityczny, ocena: amerykańska „czułośćkowość” i radziecka „oschłość”:

Nasza rodzina kochała się bardzo, ale nie okazywała tego. Nie przypominam sobie, aby rodzice tulili mnie lub obejmowali. Wydaje mi się to zresztą amerykańskim obyczajem, bo nie pamiętam też, żeby moich kolegów ktoś tulił (DG 28).

Plotki rodzinne, humorystyczne anegdoty, jak na przykład ta, kiedy dziecko „zrozumiało” piosenkę o cyraneczce, patrząc na fotografię Józefa Cyrankiewicza (DG 31), inkrustowane są tu relacjonowaniem faktów historycznych: „Pierwszego września 1939 roku niemieckie dywizje przełamały zachodnią granicę Polski, 17 września, w wyniku paktu Ribbentrop-Mołotow, Armia Czerwona wkroczyła do Polski ze wschodu” (DG 13).

Ta część autobiografii Henryka Daski jawi się ostatecznie jako subiektywne wspomnienie barwnego i ciekawego czasu PRL-u, magicznego dzieciństwa „niezapomnianych lat sześćdziesiątych” (DG 93).

Kolejny fragment książki zatytułowany *Marzec* jest relacją z dramatycznych wydarzeń, które zwykło się nazywać Marcem '68. Ta część, choć napisana po wielu latach, wciąż ujawnia, stonowane już oczywiście, wielorakie emocje tamtych dni. Dasko stara się chłodno relacjonować kolejne etapy tamtego okresu z perspektywy szerokiej – państwowej czy politycznej, ale też zawężonej do kręgu najbliższych mu osób. Próbuje analizować motywy postępowania, przyczyny i skutki tych wydarzeń. Stwierdza na przykład, że „Kampanię marcową rozpętała władza, w pełnym majestacie instytucjonalnej aprobaty dla własnych poczynań” DG 103), lub „w swoim

najbardziej unikalnym wymiarze, marzec był niekwestionowaną próbą wyrzucenia z Polski wszystkich Żydów” (DG 108). W innym miejscu czytamy: „Nazwałbym Gomułkę odpowiedzialnym za wszystkie wymiary Marca. To była jego partia, on nią autokratycznie rządził, on dokonywał wyborów politycznych przez dwanaście lat. Ale to nie Gomułka był motorem tej kampanii, to nie on wymyślił polskie »rozwiązanie problemu« i sądzę, że widział to w kategoriach politycznych, a nie rasowych” – DG 105. Ale także, pomimo doświadczenia osobistej krzywdy, pisze: „Represje zawodowe, organizacyjne i akademickie dotknęły stosunkowo niewielu. Większość wyroków sądowych została złagodzona amnestią z 22 lipca 1969 roku. Studia w Polsce ukończył nawet Adam Michnik, choć zaocznie i nie w Warszawie” (DG 107).

Przeplatające się ze sobą w tej części książki przytaczane autentyczne wypowiedzi Władysława Gomułki (DG 101), wspomnienia przerażająco obezwładniającej reakcji ojca na „pogromowe przemówienie”, w których I sekretarz KC PZPR nazwał polskich Żydów „piątą kolumną wewnątrz kraju” – DG 101, relacje z protestów i demonstracji studenckich, pamięć „hańby i upokorzenia”, kiedy rodzina Henryka musiała ukrywać się przed represjami, śpiąc na podłodze u sąsiadów, anegdota o zakupie cuchnących, ale modnych kozuchów (DG 99–100), ironiczna interpretacja „krwawego neonu: UBEZPIECZ SIĘ NA ŻYCIE W PZU” – DG 112 czy próby dookreślenia własnej tożsamości tworzą ciekawy patchwork Marca '68 stworzony z mikroobrazów prywatnych i ogólnokrajowych.

Historia Marca '68 oparta na wiedzy powszechnej pod piórem Henryka Dasko niejako ożywa, ukazuje twarz konkretnego człowieka, który stał się ofiarą nagonki antysemickiej, twarz studenta, który był w samym środku tamtych wydarzeń. Ta część nie mogła się więc zacząć od innej anegdoty:

Nadszedł czas wyboru studiów. Chciałem pójść na medycynę, ale ojciec ustrzeżił to natychmiast. „Nie dostaniesz się – orzekł. – Masz za słabe stopnie. Nawet gdyby udało ci się wcisnąć, nie dasz sobie rady z naukami ścisłymi. Wybierz coś innego”. Zaproponowałem polonistykę. „To hobby, a nie zawód”, powiedział (DG 97).

Ostatecznie Henryk Dasko, marzący o karierze dziennikarskiej (DG 98), wraz z Michałem Komarem studiował ekonomię w SGPiS. Kolejne wydarzenia, samo apogeum Marca '68, relacjonowane głosem niby-sprawozdawcy *Dziennika telewizyjnego*, a nie jednego z głównych bohaterów opowieści, przedstawiają się następująco:

Wiosną 1968 roku, jako jeden z czwórki studentów, zostałem relegowany wyrokiem dyscyplinarnym ze Szkoły Głównej Planowania i Statystyki w Warszawie. [...] komisja odwoławcza utrzymała decyzję, a profesor Henryk Jabłoński ówczesny minister szkolnictwa wyższego odrzucił prośbę o apelację. Zgodnie z obowiązującymi przepisami usunięcie oznaczało tzw. wilczy bilet – zakaz studiów na polskich uczelniach na okres co najmniej trzech lat. Decyzja ministra Jabłońskiego była ostateczna i nie podlegała dalszym odwołaniom (DG 114).

Wyrzucenie ze studiów wzmocnione zostało przymusowym powołaniem do odbycia przez Daskę zasadniczej służby wojskowej, od której „urato-

wała” go Irena Małcużyńska – lekarz psychiatra – fałszując kartę zdrowia pacjenta i nakazując mu bezwzględne milczenie w tej kwestii (DG 120–123). Czas „do wyjazdu” wydaje się czasem „niczym”, jakby bytem liminalnym, wypełnionym bezskutecznym poszukiwaniem stałej pracy, „przeczekiwaniem” i „odreagowywaniem” w Zakopanem stresu przesłuchania i sądu na uczelni, podejmowaniem zajęć doraźnych, jak oprowadzanie wycieczek w pałacu Łazienkowskim czy asystowanie w rekwizytorni filmu Andrzeja Wajdy *Polowanie na muchy*.

Psychologicznym skutkiem Marca '68 oprócz upokorzenia i poczucia niezawinionej krzywdy był też namysł nad tożsamością własną i rodziców. Dasko przypuszczał, że ojciec określiłby siebie jako „Polaka pochodzenia żydowskiego” (DG 111), matka знаła hebrajski i jidysz, była przywiązana do symboli, ale nie była ortodoksyjnie związana z wiarą. Tożsamość Daski leżała, jak sam napisał, „gdzieś pośrodku” i nazwał siebie „kulturowo spolonizowanym Żydem” (DG 113).

Najbardziej namacalnym skutkiem Marca '68 był dla Henryka Dasko oczywiście wyjazd z Polski. Ta podróż rozpoczęła się w miejscu, o którym możemy przeczytać we wspomnieniach, co następuje:

W roku 1968 Dworzec Gdański stał się jednak zupełnie innym symbolem. To przez jego perony przewinęło się trzynaście tysięcy emigrujących polskich Żydów. Niektórzy twierdzili, że po raz kolejny Żydzi mają przywileje, rdzenni Polacy emigrować nie mogli. Sentymalną historię pożegnań dworcowych opisano wielokrotnie i szczegółowo. Dla wielu te betonowe perony symbolizowały ostatni skrawek domu. I najbardziej bolesny z ciosów zadanych przez ojczyznę, mówiącą „nie chcemy was”. Wśród marcowych emigrantów byli tacy, którym dziesiątki lat zajęło pożegnanie z tamtym światem. Niektórym nie udało się to nigdy. Inni odrzucili sentyment i starali się jak najszybciej zapomnieć.

Dla mnie dworzec nie znaczył nic, kompleksowości moich związków z Polską nie dało się zredukować do pasków betonu i wstążek szyn kolejowych (DG 142).

Rozdział *Marzec* kończy wyznanie:

Mój dramat polegał na pożegnaniu z Polską i konieczności zrzeczenia się obywatelstwa, a to oznaczało zaprzeczenie całego mojego życia. Obawiałem się utraty tożsamości. Do wiosny 1968 roku nie przeszła mi przez głowę myśl o wyjeździe, bez względu na to, jak jasno świeciły światła Zachodu (DG 148).

Ostatnia część *Dworca Gdańskiego* zatytułowana *Emigracja* nosi już na sobie wyraźny stygmat pośpiechu, walki z kurczącym się czasem życia. Pozornie pasuje do tej opowieści etykieta „od pucybuta do milionera”, mamy tu bowiem do czynienia z dobrze rozwijającą się w Kanadzie karierą finansową i towarzyską. Jednakże ta niby-stereotypowa „historia niedokończona” sukcesu biznesmena i pisarza nie kończy się *happy endem* – przerywa ją śmiertelna, nagła choroba. W tej relacjonowanej dość beznamietnie ustabilizowanej początkowo partii życia zdarzają się jednak momenty wyjątkowe: oddawanie się z pasją motoryzacji i związek z Agatą Tuszyńską. Dasko daje się poznać jako koneser sportów motorowych, jako szalony, nierozsądny właściciel wielu nieużytecznych, ale pięknych i szybkich samochodów, o których pisze z pasją, wielkim znanstwem i pietyzmem, na przykład tak:

Rok później mistrz Kanady w wyścigach klasy IMSA, Eppie Wietzes, sprzedał mi swoje Iso Rivolta GT, z amerykańskim, trzystuczterdziestokonnym silnikiem corvette, wyścigowymi, chłodzonymi powietrzem i borowanymi poprzecznie hamulcami Girlinga, tylnym mostem DeDion i amerykańską skrzynią biegów Muncie (DG 187).

Agata Tuszyńska – pisarka, poetka i reporterka, autorka bestsellerowej *Rodzinnej historii lęku*, stała się żoną Henryka Daski po prawie piętnastu latach nieformalnego związku z nim. Pobraли się w szpitalu Princess Margaret w Toronto w momencie bardzo bolesnym dla obojga małżonków, kiedy było już wiadomo, że choroba może zwyciężyć. To właśnie na Agatę Tuszyńską Henryk Dasko patrzy bezustannie oczami zakochanego mężczyzny, niedostrzegającego wad (nie istnieją przecież ludzie kryształowi), lub celowo je pomijającego:

Niemal od chwili, kiedy ją poznałem, wiedziałem, że jest to osoba, z którą pragnę spędzić resztę życia. To wcale nie okazało się proste. Nie zakochałem się w jej oczywistym talencie literackim, gdyby tak się stało, o wiele prościej byłoby kupić jej książkę. Ale Agata posiada cechy, z jakimi nigdy przedtem się nie zetknąłem.

To nie była kwestia urody, choć Agata jest bezsprzecznie piękną kobietą. Ma wdzięk i charyzmę, którym trudno się oprzeć. A w otoczeniu innych stanowi naturalne centrum zainteresowania. Jest intelektualnie wybitna. Emanuje z niej ciepło i zainteresowanie ludźmi (DG 224).

To właśnie Agata Tuszyńska dopisała ostatnie zdanie w niedokończonych wspomnieniach męża: „Henryk Dasko zmarł 16 września 2006 roku” (DG 228). To ona niejako symbolicznie, stwierdzając bolesny fakt śmierci autora, domknęła tę testamentalną autobiografię męża. A jej książka *Ćwiczenia z utraty*, wydana rok po odejściu Henryka Daski, jest ciekawym dopełnieniem jego *Dworca Gdańskiego. Historii niedokończonej*. Jest niejako relacją z drugiej strony, opisującą wspólne zmagania małżonków z chorobą, czyli w pewnym sensie jest dokończeniem historii niedokończonej...

Bibliografia

- Bachelard G., *Dom rodzinny i dom oniryczny*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Dasko H., *Dworec Gdański. Historia niedokończona*, Kraków 2008.
- Gontarczyk P., *Recenzja* [H. Dasko, *Dworec Gdański. Historia niedokończona*, Kraków 2008]. [www.polska1918-89.pl › pdf › henryk-dasko,-dworec-gdanski.-historia-...](http://www.polska1918-89.pl/pdf/henryk-dasko,-dworec-gdanski.-historia-...) (dostęp 6.06.2019).
- Kusiba M., *Ankieta*, w: tegoż, *Admiral Road*, Toronto 2006.
- Lejeune Ph., *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5.
- Szuster M., *Cały Dasko*, „Literatura na Świecie” 2013, nr 3–4.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

Ojczyzny artystyczne Elżbiety Wittlin Lipton

Justyna Budzik

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0003-3530-0647

Artistic Homelands of Elżbieta Wittlin Lipton

Abstract: The paper is an introduction to the analytical study of the total theatrical *oeuvre* of Elżbieta Wittlin Lipton – the daughter of eminent Polish novelist, essayist and translator – Józef Wittlin. Budzik gives an outline of Wittlin Lipton's biography by focusing especially on particular stages of her artistic education pursued both in the United States (New York and Chicago) and in Spain (Madrid). The article takes as its focus the selected theatrical scenographic and costume design projects which the artist has been creating since the late seventies of the 20th century onwards, for American and Spanish theatrical scenes. Further discussed are Spanish and Polish cultural and painterly backgrounds which stamped their imprints on Wittlin Lipton's artistic imagery and sensitivity. Budzik proposes that the notion of 'motherland' in the case of this emigré artist should be viewed on symbolically in terms of art broadly conceived.

Key words: theater, scenography, costume design, artistic motherland

Słowa kluczowe: teatr, scenografia, kostiumografia, ojczyzna artystyczna

Szkic poświęcony Elżbiecie Wittlin Lipton zapewne mógłby być jednym z wielu tekstów prezentujących artystyczny dorobek córki wybitnego prozaika, eseisty i tłumacza Józefa Wittlina. Mógłby stanowić uzupełnienie, czy też pogłębienie znanych już omówień krytycznoliterackich i artystycznych, które pozwoliłyby spojrzeć na tę twórczość z innej perspektywy, odsłaniając przestrzenie nieznane i wciąż wymagające omówienia. Bez wątplenia tak właśnie mogłoby być, i nie ma też przesady w stwierdzeniu, że tak być powinno, co potwierdzają wnikliwe badania poświęcone temu różnorodnemu i wartościowemu dziełu Elżbiety Wittlin Lipton – malarki, scenografki, kostiumolożki i dekoratorki wnętrz. Jednak scenariusz życia i rozwoju ścieżki artystycznej córki autora *Soli ziemi. Powieści o cierpliwym piechurze* pomyślany został inaczej. Elżbieta Wittlin Lipton od wielu lat z dużym zaangażowaniem uczestniczy w promowaniu prozy ojca i czuwa nad ostatecznym brzmieniem jego utworów w przekładzie na inne języki

europejskie. Myślę tu o powieści *Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze*, która ukazała się w 2018 roku w nowym tłumaczeniu na język angielski¹, a także o wybranych esejach ze zbioru *Orfeusz w piekle XX wieku*, które opublikowano w 2016 roku w przekładzie na język hiszpański². Elżbieta Wittlin Lipton patronuje również pierwszemu niderlandzkiemu wydaniu *Soli ziemi*; ma się ono ukazać na rynku księgarskim w 2020 roku. Niezaprzeczalnie głos artystki jest ważny w dyskusji na temat twórczości i popularyzacji dorobku literackiego jej ojca. Jednak własny portret artystyczny Wittlin Lipton jest bardzo słabo znany, pozostaje poniekąd w cieniu wybitnej prozy Józefa Wittlina.

Kreślenie artystycznego profilu Elżbiety Wittlin Lipton należałoby rozpocząć od informacji biograficznych, prezentowanych w porządku chronologicznym, lecz czy trzymanie się „bezpiecznej” konwencji jest w tym przypadku absolutnie konieczne i czy życzyłaby sobie tego artystka, która nie ulega żadnym schematom zarówno w przestrzeni życia prywatnego, publicznego, a przede wszystkim artystycznego? Być może jej przychyłność zyskałoby nieco inne wprowadzenie, symbolicznie wyrażone przez malarza i pisarza Józefa Czapskiego, którego światopogląd i sposób odczuwania ludzkiej egzystencji, utrwalany również w formie malarskiego zapisu, jest Wittlin Lipton szczególnie bliski³. Na kartach dziennika Czapskiego, zatytułowanego *Wyrwane strony*, znajdujemy taki oto fragment:

Pisać wspomnienia? Tylko tak zobaczone, nagle, wczoraj w nocy – gdzie nawet dzieciństwo moje zdawało mi się, że je widzę inaczej, nie od tych czubków życia, które pamiętam wolą, ale od wnętrza, *memoire involontaire*. Wczoraj widziałem i Mamę w saloniku, i siebie na dywanie, i hiacynty i moje przy Niej szczęście czy prędzej bezpieczeństwo, i jak przychodziła rano do pokoju Babuśki, jakiegoś się rzucali w jej objęcia; jej szczupła wysokość, złote włosy, duże ręce i suknia czarna z aplikacjami „jak czarne sasanki”⁴.

Fragment ten powraca w pamięci przy lekturze jedynej jak dotąd książki Elżbiety Wittlin Lipton *From One Day to Another. A Fashion Reportage in a Period of Conflict* (*Z dnia na dzień. Reportaż z modą w tle z czasów zawieruchy*). Książka, napisana w języku angielskim, została przetłumaczona na język polski i hiszpański⁵. Ten autobiograficzny zapis wspomnień, a właściwie niezwykle precyzyjne kalendarium najważniejszych wydarzeń w jej życiu, staje się swoistym „*memoir involontaire*”, a więc symboliczną

¹ J. Wittlin, *Salt of the Earth*, tłum. P. J. Corness, London 2018.

² J. Wittlin, *Orfeo en el infierno del siglo XX*, tłum. A. Serraller Calvo, wstęp J. M. Bonet, Valencia 2016; J. Wittlin, *Mi Lvov*, tłum. E. Bortkiewicz, wstęp T. Terlecki, Valencia 2006.

³ Elżbieta Wittlin Lipton podkreślała to w rozmowach, jakie odbyłam z nią w dniach 10–15 lipca 2018 r. w Madrycie.

⁴ J. Czapski, *Wyrwane strony*, Warszawa 2010, s. 52.

⁵ E. Wittlin Lipton, *From One Day to Another. A Fashion Reportage in a Period of Conflict*, Madryt 2011; *Z dnia na dzień. Reportaż z modą w tle z czasów zawieruchy*, tłum. L. MacMillan, wstęp J. Zieliński, Toruń 2012; *De un día para otro. Un reportaje de moda en tiempos convulsos*, tłum. T. M. Villora we współpracy z E. Bortkiewicz i A. Serraller Calvo, wstęp N. Taylor-Terlecka, Madryt 2018.

podróżą w głąb siebie i do siebie, podróżą widzianą jakby z dwóch perspektyw – bohaterki zdarzeń i obserwarki, małej ośmioletniej dziewczynki i dojrzałej kobiety. To zapis szczególny, z modą w tle, a właściwie z modą stanowiącą jeden z istotnych dla Wittlin Lipton elementów świata przedstawionego. Bardzo ważna jest tu chronologia, ale równie istotne są dygresyjne dopowiedzenia, które w tej narracji bywają przedstawiane wbrew regułom czasu liniowego. Wątki poboczne, spisane niejako na marginesie tej osobistej historii, odsłaniają kolejny wymiar życia rozpiętego pomiędzy i ponad granicami państw, kultur i języków, przeżywanego niezwykle intensywnie dzięki wrażliwości artystki na wszystkie aspekty codzienności, a więc na kolory, kształty, zapachy i dźwięki. Przestrzenie geograficzne, w których porusza się Elżbieta Wittlin Lipton, współistnieją z przestrzeniami symbolicznymi, one zaś odnoszą się do najbardziej intymnej i ponadpaństwowej ojczyzny, w której artystka czuje się bezpiecznie – do sztuki.

Przestrzenie geograficzne

Dwa kontynenty – europejski i północnoamerykański, trzy kraje – Polska, Stany Zjednoczone i Hiszpania, oraz cztery miasta – Warszawa, Nowy Jork, Chicago i Madryt wyznaczają prywatny, zawodowy oraz artystyczny rytm życia Elżbiety Wittlin Lipton.

Po wybuchu drugiej wojny światowej artystka (ur. w 1932 roku w Warszawie) wraz z matką Haliną Wittlin musiały uciekać z Polski. Z Józefem Wittlinem połączyły się we Francji, gdzie pisarz dotarł niecałe dwa miesiące przed wybuchem drugiej wojny światowej, opuściwszy Polskę z powodu nasilającej się antyżydowskiej kampanii ze strony skrajnej nacjonalistycznej prawicy. Tam też zamierzał pisać kolejne części *Soli ziemi*. Z Hiszpanii razem wyruszyli do Lizbony, a stamtąd w 1941 roku statkiem Siboney do Nowego Jorku. W wywiadach artystka zawsze podkreśla, że ani ona, ani jej rodzice nigdy nie byli emigrantami: „My nie emigrowaliśmy, to była ucieczka, wygnanie i bieda”⁶. Dojmujące poczucie utraty, której jako ośmioletnia dziewczynka nie mogła jeszcze w pełni zrozumieć i zdefiniować, odczuwali na pewno Halina i Józef Wittlinowie, gdy zamieszkali, jak się okazało, już na stałe, w Nowym Jorku. To miasto Julia Hartwig w swym dzienniku amerykańskim nazywała „miastem groźnym”⁷, a Józef Wittlin pisał w listach do Aleksandra Hertza, że cierpi ono na *elephantiasis*⁸. W odczycie wygłoszonym w Nowojor-

⁶ *Fotografie pamięci. Rozmowa z Elżbietą Wittlin Lipton córką pisarza Józefa Wittlina, autorką książki From one Day to Another*, zob. <http://dziennik.com/polonia/fotografie-pamieci/> 11.10.2011 (dostęp 10.01.2019).

⁷ J. Hartwig, *Dziennik amerykański*, Warszawa 2015, s. 103.

⁸ Podają za N. Taylor-Terlecką, *Józefa Wittlina pierwsze kroki na Nowym Kontynencie*, w: *Literatura polska obu Ameryk, Studia i szkice*, red. B. Nowacka, B. Szalasta-Rogowska, Katowice–Toronto 2014.

skie Bibliotece Publicznej w roku 2000 Elżbieta Wittlin Lipton tak wspomina ten czas: „Uchodźstwo zostało brutalnie wymuszone na pokoleniu moich rodziców. Ich wygnanie różniło się bardzo od mojego, ale nadało kształt mojemu życiu”⁹. Wspomina też o najbardziej bolesnym wymiarze utraty, która dotyczy przestrzeni języka ojczystego:

Najważniejsza strata, utrata języka, czyli naszej prawdziwej ojczyzny, była spowodowana potwornym odosobnieniem w tym nowym świecie. Niektórzy, jak moja mama, mówili trochę po angielsku. Pamiętam jej słowa, że na wygnaniu traci się wszystko z wyjątkiem akcentu. Szybko zaczęłam wstydić się akcentu mojej mamy w obecności moich amerykańskich kolegów i koleżanek. Inaczej niż większość uchodźców, którzy przebywali w Brazylii zanim przyjechali do Stanów Zjednoczonych [...] nasza rodzina dotarła do Nowego Jorku bezpośrednio z Lizbony. Kiedy w Nowym Jorku pojawili się nasi przyjaciele, którzy wcześniej znaleźli schronienie w Brazylii¹⁰, atmosfera trochę się poprawiła, ale tylko na chwilę, gdyż powoli zaczęliśmy wpadać w „głęboką dziurę” beznadziei, z którą musieliśmy się pogodzić¹¹.

Dzieciństwo Elżbiety Wittlin Lipton podzielić można na dwa kulturowo odmienne etapy. Pierwszy – polski, zapisał się w pamięci wraz z najdrobniejszymi szczegółami, które odnoszą się do miejsc i ludzi współtworzących krąg rodziny i przyjaciół. Ten autobiograficzny „reportaż z modą w tle” wypełniają „skrojone na miarę” i ułożone mozaikowo opisy minionych lat, które tworzą w efekcie narracyjny kolaż. To, co utracone bezpowrotnie – Warszawa jej dzieciństwa – uobecnia się z całą mocą w osobistych zapiskach artystki. Liczy się każdy detal, odcień welwetowej sukienki, biel skarpet, sztywność koronkowego kołnierzyka, zapach perfum, słowem to wszystko, co współtworzyło klimat czasów minionych i ojczyzny, z którą Elżbieta Wittlin Lipton szybko musiała się pożegnać. Niezmiernie ważne w tym osobistym almanachu są wybitne osobowości świata literacko-artystycznego przedwojennej Warszawy, które współtworzyły krąg przyjaciół i znajomych rodziny Wittlinów, jak chociażby Julian Tuwim, Bruno Schulz, rodzina Iwaszkiewiczów, Marian Falski (ojciec chrzestny Wittlin Lipton) czy Maria Dąbrowska. Zgodnie z Bergsonowską filozofią czasu psychologicznego za sprawą pamięci uobecnia się tu przeszłość i staje się ona ponownie rzeczywista¹². Przeszłość urzeczywistniona to bodaj jeden z najważniejszych elementów kompozycji świata przedstawionego w tej autobiograficznej wyprawie w głąb siebie.

Drugi etap dzieciństwa Elżbiety Wittlin Lipton geograficznie definiuje przestrzeń kontynentu północnoamerykańskiego, gdzie Wittlinowie docierają w 1941 roku i osiedlają się w Nowym Jorku. Poprzedza go krótki, niespełna

⁹ Fragment odczytu, jaki Elżbieta Wittlin Lipton wygłosiła w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej w 2000 roku. Maszynopis wykładu został mi udostępniony przez artystkę. Cytowany akapit pochodzi ze s. 3 maszynopisu.

¹⁰ Artystka ma na myśli Kazimierza i Halinę Wierzyńskich, Juliana i Irenę Tuwimów oraz Jan Lechonia. Z nimi Wittlinowie spotkali się w 1940 roku w Lizbonie, gdzie oczekiwali na zgodę na wyjazd za ocean.

¹¹ Fragment odczytu, jaki Elżbieta Wittlin Lipton wygłosiła w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej w 2000 roku. Cytowany akapit pochodzi ze s. 2 maszynopisu.

¹² Por. J. Budzik, *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Kraków–Toronto 2013, s. 69.

roczny pobyt w Europie Zachodniej. Hiszpania, która była wówczas jednym z krajów na mapie uchodźczej trasy rodziny Wittlinów¹³, okaże się miejscem, gdzie artystka będzie później wielokrotnie powracała, a po latach stanie się przestrzenią docelową, gdyż Wittlin Lipton przeniesie się tam już na stałe.

Nowy Jork – Chicago – Madryt

Pierwszy okres nowojorski przypada na lata 1941–1955. W tym czasie rodzina Wittlinów mieszka w Riverdale – północno-zachodniej części Bronxu. Elżbieta uczęszcza tam do szkoły podstawowej, a później do liceum High School of Art and Music (obecnie Fiorello H. LaGuardia High School of Music & Art and Performing Arts) położonego na Manhattanie. To tam nawiązuje pierwsze przyjaźnie, które trwają do dziś i które miały duży wpływ na jej rozwój artystyczny, o czym artystka tak się wypowiedziała: „Moje życie zmieniło się radykalnie. Wiedziałam, że moją przyszłością będą sztuki plastyczne. Prawie wszyscy uczniowie byli dziećmi lub wnukami emigrantów, ale bez związku z II wojną światową, z wyjątkiem dwóch dziewczyn, które stały się moimi serdecznymi przyjaciółkami na całe życie”¹⁴. Wittlin Lipton ma na myśli dwie malarki – Sitę Gomez (później de Kanelba), córkę Szwedki i Kubańczyka urodzoną w Paryżu, synową polskiego malarza Rajmunda Kanelby, a także Carmen Herrere urodzoną w Hawanie, od lat 50. mieszkającą w Nowym Jorku. Właśnie Gomez stała się pierwszą mentorką artystyczną Elżbiety Wittlin Lipton. Ta stymulująca znajomość miała wpływ na jej wczesne próby odwzorowania rzeczywistości w przestrzeni malarskiej. Dzisiaj prace Sity Gomez to najczęściej wielkoformatowe płótna prezentujące postaci kobiece o wyrazistych rysach twarzy i celowo przerysowanych kształtach. Przedstawienia te charakteryzuje mocno ekspresjonistyczne obrazowanie i niezwykła saturacja barw. Prace olejne Sity Gomez prezentowane są obecnie w galeriach na całym świecie.

Gomez i Wittlin Lipton od lat pozostają w przyjaźni z Carmen Herrere, której obrazy, utrzymane w duchu konstruktywizmu, w dojrzałym i późnym okresie jej życia zaczęły cieszyć się uznaniem wśród krytyków. Wcześniej wystawiane były w galeriach europejskich i dopiero w 2016 roku Whitney Museum w Nowym Jorku przedstawiło retrospektywę jej najważniejszych

¹³ Elżbieta Wittlin Lipton tak wspomina ten czas i miejsce: „Uciekaliśmy RAZEM przez Hiszpanię, gdzie zatrzymaliśmy się w skromniutkim madryckim pensjonacie i marzliśmy bez ogrzewania i gorącej wody. W pensjonacie była nowoczesna łazienka cała czarna... czarna wanna, czarna umywalka, czarny sedes. Ta łazienka przeraziła mnie bardziej niż strach moich rodziców i głód ludzi na ulicy. A potem w Portugalii, jeszcze razem, pożegnaliśmy definitywnie Europę”. Fragment pochodzi z odczytu wygłoszonego w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej, s. 1 maszynopisu.

¹⁴ Fragment pochodzi z odczytu wygłoszonego w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej, s. 4 maszynopisu.

prac. Choć każda z nich stworzyła swój własny oryginalny styl i sposób artystycznego wyrazu, dziś Wittlin Lipton podkreśla, że obie artystki miały wpływ na jej wrażliwość wizualną.

W 1951 roku Elżbieta Wittlin wychodzi za mąż za Michela Liptona (Francuza z pochodzenia), a rok później przychodzi na świat ich jedyny syn Jimmy. Pragnienie powrotu do Europy jest na tyle silne, że w 1955 roku decydują się na wyjazd do Madrytu, gdzie Michel Lipton – z zawodu inżynier dróg i mostów – otrzymał propozycję pracy w swoim zawodzie. Po kilkunastu latach Wittlin Lipton wraca więc do Hiszpanii na niespełna dwa lata. W rozmowie ze mną artystka wyznaje, że powrót do Europy miał być pewnym „substytutem powrotu do Polski”¹⁵. Ten krótki etap hiszpański nie był związany z jej pracą zawodową, lecz ze skupieniem na rozwoju intelektualnym. Wittlin Lipton zapisuje się wówczas na wybrane zajęcia z języka, kultury i literatury hiszpańskojęzycznej oferowane przez Uniwersytet w Madrycie. Jest to czas niezwykle dla niej formatywny artystycznie. Poznaje wówczas najnowsze kolekcje hiszpańskich kreatorów mody – Cristobala Balenciagi i Manuela Pertegaza, często odwiedza eleganckie dzielnice Madrytu, gdzie skupia się młoda bohema artystyczna miasta i gdzie mieszczą się galerie rzeźby, ceramiki i tkanin. Fascynacja Elżbiety Wittlin Lipton sztukami plastycznymi, analizowanymi w odniesieniu do hiszpańskiego kontekstu kulturowego i literaturoznawczego, zintensyfikuje się zarówno w Nowym Jorku, jak i w późniejszych latach w Madrycie, gdzie artystka będzie pozostawała pod wpływem wybitnych krytyków literackich, takich jak Francisco Nieva, Antonio Regalado czy José Olivio Jiménez.

W 1957 roku Liptonowie wracają do Nowego Jorku i zostają w nim do 1962 roku. Okres ten wyznaczają dwa porządki w życiu Elżbiety Wittlin Lipton – ukończenie kursów w zakresie historii sztuki, architektury i wystroju wnętrz w New York School of Interior Design oraz początki pracy zawodowej polegającej na projektowaniu i urządzaniu wnętrz zarówno dla osób prywatnych, jak i dla instytucji publicznych. To również czas symbolicznego poznawania innych kultur, co wyraża się między innymi w zainteresowaniu kinematografią japońską. Artystka ogląda wówczas wczesne filmy japońskiej kinematografii. Realna podróż do Japonii dojdzie do skutku w 1974 roku. W Tokio i w Kioto Wittlin Lipton będzie miała okazję obejrzyć przedstawienia tradycyjnego teatru japońskiego kabuki. Oznacza to również przekraczanie kolejnego progu kulturowego, który nie pozostanie bez echa w jej późniejszej działalności w przestrzeni teatralnej związanej z aranżacją scenografii i kostiumów do sztuk wystawianych zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Madrycie.

Kolejna podróż do hiszpańskiej stolicy, tym razem związana z dłuższym pobytem, miała miejsce w 1962 roku. Liptonowie zostali tam aż do 1975 roku. Artystka wyznaje, że był to dla niej czas szczególny z uwagi na moż-

¹⁵ Informacja pochodzi z rozmowy telefonicznej, jaką odbyłam z Elżbietą Wittlin Lipton 4 lutego 2019 r.

liwość kontynuowania edukacji w zakresie literatury hiszpańskiego kręgu kulturowego. Ponownie podejmuje kursy na Uniwersytecie Madryckim i tym razem uczęszcza na zajęcia prowadzone przez prof. Carlosa Bousoño, wykładającego poetykę. To on wprowadza ją w świat poezji hiszpańskiej, a także przedstawia innym poetom, w tym między innymi Francisco Brinesowi, który związany był z formacją poetycką Generacji lat pięćdziesiątych. Te spotkania i zajęcia prowadzone przez prof. Bousoño istotnie pogłębiają wiedzę artystki na temat kultury i literatury hiszpańskiej.

Kiedy w 1976 roku w Nowym Jorku umiera Józef Wittlin, jego córka wraz z mężem i synem są już z powrotem w Ameryce. Będą wracać do Madrytu, ale na stałe przeniesie się tam już sama Elżbieta Wittlin Lipton, pięć lat po śmierci męża, w 2006 roku.

Koniec lat siedemdziesiątych wyznacza pewną cezurę w życiu artystycznym Elżbiety Wittlin Lipton. Wciąż kontynuuje ona kursy w zakresie literatury hiszpańskiej, tym razem w Hunter College w Nowym Jorku. Ujawnia się wówczas coraz większe zainteresowanie przestrzenią teatralną. W elitarnej Parsons School of Design w Nowym Jorku¹⁶ uczęszcza na zajęcia z teatru eksperymentalnego, prowadzone przez prof. Paula Steinberga, tam też w ramach ćwiczeń wykonuje pierwsze projekty scenograficzne i pierwsze rysunki do kilku sztuk – *Salome* Oscara Wilde’a, *Cenci* (*The Cenci*) Percy Bysshe Shelley’a, a także do *Snu nocy letniej* (*Midsummer’s Night Dream*) Williama Shakespeare’a i *Medei* Eurypidesa. W omawianym okresie Liptonowie wyjeżdżają też na trzy lata do Chicago (1983–1986), gdzie aktywność zawodowa Elżbiety koncentruje się głównie na aranżacji przestrzeni prywatnych i publicznych. Pojawiają się też nowe propozycje teatralne i wstępne projekty scenograficzne i kostiumowe wykonane do sztuk *Opowieści z Hollywood* (*Tales from Hollywood*, 1983) Christophera Hamptona, *Kuchnia* (*Kitchen*, 1984) w reżyserii Roberta Fallsa, a także do operetki Jacquesa Offenbacha *Périchole* (*La Périchole*, 1984), którą Wittlin Lipton przygotowała dla szwagra Daniela Liptona¹⁷.

Okres, który rozpoczyna się z końcem lat siedemdziesiątych i trwa nieprzerwanie do chwili obecnej, związany jest z największą aktywnością zawodową w przestrzeni teatralnej Wittlin Lipton w obu krajach – Stanach Zjednoczonych i Hiszpanii.

Ojczyzny artystyczne

Calle Magdalena znajduje się w pobliżu Muzeum Narodowego Centrum Sztuki Królowej Zofii – jednej z najważniejszych madryckich galerii, a także

¹⁶ W 1977 roku Elżbieta Wittlin Lipton prowadziła tam zajęcia z wprowadzenia do sztuki aranżacji wnętrz (Introduction to Interior Design).

¹⁷ Daniel Lipton był w tym czasie dyrektorem artystycznym i dyrygentem w Operze Narodowej w Bogocie.

zawsze słonecznego, jak obiecuje nazwa, Puerta del Sol. W tej dzielnicy (Barrio de las Letras) Madrytu mieszkał w XVI wieku Lope de Vega. Przy Calle Magdalena znajduje się obecne mieszkanie Elżbiety Wittlin Lipton. Ta najbardziej prywatna, hiszpańska „ojczyzna domowa” artystki to w istocie mała galeria sztuki, misternie zaplanowana i urządzona, a przede wszystkim potwierdzająca jej zamiłowanie do rzeczy pięknych i niebanalnych. To tutaj nadal powstają nowe koncepcje sztuk teatralnych, a także zamówione projekty na aranżację przestrzeni prywatnych i publicznych. Elżbieta Wittlin Lipton wciąż pracuje, jakby ten najważniejszy zamysł artystyczny dopiero miał się ziścić. Ogromne tekturowe teki wypełnione różnymi rysunkami i projektami scenograficznymi i kostiumowymi potwierdzają jej imponującą, wieloletnią już aktywność w przestrzeni teatralnej.

Wielki teatr sztuki

Od lat siedemdziesiątych do chwili obecnej Elżbieta Wittlin Lipton stworzyła projekty scenograficzne i kostiumowe do ponad trzydziestu sztuk teatralnych. Oczywiście z różnych względów, niezależnych od pracy artystki, nie wszystkie projekty zostały zrealizowane i nie wszystkie sztuki ostatecznie wystawiono. Moment swoistej „inicjacji” w przestrzeń teatralną datuje się, jak wcześniej wspomniano, na końcówkę lat siedemdziesiątych, kiedy to w ramach zajęć w Parsons School of Design w Nowym Jorku Wittlin Lipton przygotowała swe pierwsze szkice kostiumowe i scenograficzne. W tym czasie artystka rozpoczyna też prace nad *Medeą* Eurypidesa, która, jak wyznaje, jest jednym z najważniejszych dla niej projektów, wciąż oczekujących na realizację. Pierwotnie rysunki do sztuki powstawały w ramach zajęć prowadzonych przez prof. Paula Steinberga, zaś w 1981 roku artystka powróciła do *Medei* w związku z nawiązaną wówczas współpracą z Andrzejem Wirthem – wybitnym polskim teatrologiem, krytykiem teatralnym i tłumaczem, dla którego przygotowała współczesną wizualizację kostiumową i scenograficzną do sztuki Eurypidesa.

Zmierzenie się z tematyczną, a przede wszystkim kulturową specyfiką każdego projektu na pewno stwarzało idealną okazję do tego, by przekonać się, jak daleko sięga granica wyobraźni artystki. Te pierwsze próby warsztatowe przygotowały więc Wittlin Lipton do kolejnych ambitnych i wymagających dojrzałości i kreatywności zadań teatralnych.

Każdy projekt zasługuje na osobne, wnikliwe omówienie, które znacznie wykracza poza ramy tego szkicu. Tworzenie zestawienia czy katalogu wszystkich prac będzie też miało znikomą wartość poznawczą, dlatego też decyduję się na przedstawienie zaledwie kilku, w moim odczuciu najbardziej reprezentatywnych projektów w całym dorobku artystycznym Elżbiety Wittlin Lipton, kreśląc przy tym ogólną charakterystykę pozostałych przedsięwzięć, a także skupiając się na źródłach inspiracji artystki. Przygo-

towywana obecnie monografia¹⁸ ma na celu ukazanie dorobku artystycznego Wittlin Lipton w szerokim spektrum interkulturowym i intertekstualnym oraz w odniesieniu do refleksji i analizy teatrologicznej.

Sztuki, do których Elżbieta Wittlin Lipton przygotowała projekty kostiumowe i scenografię, mają swoje źródła w kilku kręgach kulturowych. Najważniejsze z nich wywodzą się z tradycji kultury hiszpańskiej. W pierwszej kolejności wymienić należy prace do sztuk mistrza hiszpańskiego baroku – Pedra Calderona de la Barki. Są nimi *Życie jest snem* (*La vida es sueño*, 1983), *Niewidzialna dama* (*La Dama Duende*, 1996), a także *Wielki teatr świata* (*El gran teatro del mundo*, 2006), a także *Rok Święty w Madrycie*. Do utworu *Życie jest snem* artystka przygotowała jeden rysunek kostiumowy dla prof. Francisco Ruiz Ramóna. Trzy pozostałe sztuki Calderona zostały wyreżyserowane przez Nurię Alkortę i wystawione na Uniwersytecie Harvarda w Cambridge przez American Repertory Theater (*Niewidzialna dama*) oraz w Madrycie przez Teatro Delabarca (*Rok święty w Madrycie*) i Real Escuela Superior de Arte Dramático (*Wielki teatr świata*).

Z hiszpańskiego kręgu kulturowego wywodzą się również sztuki w reżyserii Dionisio Cañas¹⁹ – *Lorka w teatrze czaszek* (*Lorca en el teatro de las calaveras*, 1982; ostatecznie niewystawiona), *Oko świni*²⁰ (*El ojo de la marrana*, 1984), a także *Trudno jest żyć do góry nogami* (*Es difícil vivir cabeza abajo*, 1984; ostatecznie niewystawiona). Wspomnieć również należy o współpracy z innymi współczesnymi pisarzami hiszpańskimi XX i XXI wieku, jak chociażby z Antoniem Castro – dramatopisarzem i reżyserem, dla którego Wittlin Lipton opracowała projekt scenariusza do sztuki 98 (*Tiempo del 98*, 1998), czy z Angelem Gil Orriosem (projekty makiet do sztuki *Guernica Picassa/ El Guernica de Picasso*, 2000). W całym dorobku Wittlin Lipton na szczególną uwagę zasługują projekty do sztuk wywodzących się z polskiego kręgu kulturowego, jak dwa dramaty Witolda Gombrowicza: *Iwona, księżniczka Burgunda*, wystawiona w 2001 roku w madryckim Teatrze Concavo w reżyserii Żywili Pietrzak oraz *Ślub* w reżyserii Jarosława Bielskiego, zrealizowany w 2015 roku i wystawiony w madryckim Réplika Teatro. Za kostiumy do *Ślubu* w 2017 roku Zrzeszenie Reżyserów Teatralnych w Hiszpanii przyznało artystce II nagrodę. Teatralny *oeuvre* autorki *Z dnia na dzień* wzbogacają również projekty scenograficzne i kostiumowe do sztuk włoskich dramatopisarzy, jak *Mirandolina* (*La Posadera*, 2002) Carla Goldoniego, francuskich – *Ścisły nadzór* (*Haute Surveillance*, 1981) Jeana Geneta, a także do prozy Milana Kundery – *Księga śmiechu i zapomnienia* (*Kniha smíchu a zapomnění*, 1984).

¹⁸ Autorka artykułu przygotowuje obecnie monografię zatytułowaną *Ojczyzny artystyczne Elżbiety Wittlin Lipton*.

¹⁹ Dionisio Cañas, ur. w 1949 roku w Tomelloso, poeta hiszpański, autor kilkunastu zbiorów poetyckich, jeden z członków nowojorskiej grupy artystów Estrujenbank.

²⁰ Sztuka została odczytana na wydziale iberystyki Yale University w 1984 roku.

W niemal wszystkich projektach Elżbiety Wittlin Lipton można odnaleźć źródła inspiracji artystycznych autorki, lecz na pewno wymaga to wnikliwej i rzetelnej analizy dzieł światowego malarstwa czy spuścizny artystycznej wybitnych kreatorów mody, jak Balenciaga czy Pertegaz. Wittlin Lipton pozostawia bowiem pewne tropy pomocne w procesie analizy, ale nierzadko dość zagadkowo wpisują się one w rysunkowe odwzorowanie fabuły sztuki. Osobną przestrzenią jest sam materiał źródłowy, a więc konkretne dramaty i ograniczenia scenograficznej oraz kostiumowej interpretacji, wyznaczone przez każdy z nich.

Siglo de Oro to termin, który odnosi się do okresu prawdziwego rozkwitu sztuki i literatury hiszpańskojęzycznej XVII stulecia. Artystycznymi symbolami i ikonami malarstwa barokowego są wówczas Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Zurbarán i José de Ribera, zaś główne trendy w literaturze wyznaczają Miguel de Cervantes oraz Pedro Calderon de la Barca.

Jest to niezaprzeczalnie jeden z najbardziej płodnych artystycznie i fascynujących okresów w historii sztuki i literatury hiszpańskiej. Pedro Calderon de la Barca pozostaje jednym z najwybitniejszych twórców tzw. *auto sacramental*, tj. paraliturgicznych i alegorycznych przedstawień teatralnych, „dramatów ku czci i chwale Chleba”²¹, opartych na jakiejś świętej historii²². W tradycji hiszpańskiej *autos* związane są ze świętem Bożego Ciała, którego obchody już w XVI wieku połączone były z wystawianiem moralitetów eucharystycznych²³. Wśród najsłynniejszych *auto sacramental* Calderona najczęściej wymienia się *Wielki teatr świata*. W tej sztuce prezentacja zagadnień teologiczno-etycznych odbywa się za pośrednictwem postaci alegorycznych (tj. Świat, Roztropność, Piękno). Nie jest to więc sztuka łatwa do zrealizowania w przestrzeni teatralnej. Elżbieta Wittlin Lipton podjęła to wyzwanie i przygotowała jeden rysunek do tego religijnego przedstawienia. W wymiarze symbolicznym może on być odczytywany jako malarskie odwzorowanie głównego przekazu, jaki Calderon zawarł w swej sztuce. Ucieleśnieniem świata w wizji artystki jest pozornie kobieta, lecz w istocie to raczej postać, której ciało wyróżniają żeńskie i męskie cechy. Bujne, rude włosy tej zagadkowej postaci, umalowane oczy i paznokcie podpowiadają, że oto widz patrzy na kobietę, ale inne jej cechy (wyraźny wąsik i zarost) zdradzają, że być może się myli. Całość tego kontrowersyjnego przedstawienia świata, a więc głównego bohatera/bohaterki sztuki, wieńczy fragment sukni – dolna jej część (górna partia ciała postaci pozostaje naga), na której artystka namalowała mapę świata z wyraźnie zaznaczonymi kontynentami. Ta tajemnicza postać w dłoni

²¹ P. Calderon de la Barca, *Autos sacramentales*, wstęp L. Biały, Wrocław 1997, s. XXXII.

²² Por. tamże, s. XXXII.

²³ Tamże, s. XLIII.

trzymać nożyce, którymi, jak można przypuszczać, rozcięła suknię tak, że przypomina ona rozchyloną kurtynę teatralną, zza której wyglądają, czy raczej wypadają małe dziecięce główki, z jednym wyjątkiem – jest nim głowa starszego mężczyzny, którego szyja opasana jest kryzą. Tak w dużym zarysie prezentuje się ilustracja do *Wielkiego teatru świata* Calderona. Bodaj najistotniejszą kwestią zdaje się tu samo źródło inspiracji artystki, którego należy poszukiwać właśnie w malarstwie barokowym, a konkretnie w malarstwie Diego Velázqueza. Postać Świata Calderona w wizji Elżbiety Wittlin Lipton przywodzi na myśl portrety infantek Velázqueza, na przykład infantki Marii Królowej Węgier. Drobne, acz sugestywne szczegóły projektu Wittlin Lipton podpowiadają, że źródło inspiracji zostało dobrze określone. Postać Świata widzianego oczyma artystki trzyma w drugiej dłoni elegancką chustę. To jeden ze stałych elementów ubioru dam dworu królewskiego, które Velázquez – nadworny malarz króla Filipa II – często portretował. Odniesienia do malarstwa tego mistrza hiszpańskiego baroku są więc ewidentne. Dodać przy tym należy, że wizję artystyczną Elżbiety Wittlin Lipton wzbogaca również obrazowanie ironiczne. To oryginalne przedstawienie postaci kobiety, której ciało ujawnia zdecydowanie męskie cechy fizyczne i która z gracją trzyma w jednym ręku piękną chustę, napawa też lękiem, gdy nożycami przecina ona swą suknię. To niejednoznaczne i zagadkowe przedstawienie *Wielkiego teatru świata* Calderona staje się doskonałą i jakże uniwersalną metaforą świata wczoraj i dziś. Suknia namalowana na wzór hiszpańskich sukien usztywnianych fortugalami jest równocześnie kulą ziemską rozdartą na pół.

Podobne odniesienia do malarstwa Diego Velázqueza odnajdujemy również w innych sztukach Calderona, do których Elżbieta Wittlin Lipton przygotowała projekty kostiumowe i które zostały wystawione. Myślę tu przede wszystkim o komedii obyczajowej *Niewidzialna dama*. Artystka ponownie czerpie tu z malarstwa Velázqueza. Postaci kobiece w tej sztuce Wittlin Lipton przyodziewa również w długie suknie usztywniane fortugalami, na wzór tych z płócien autora portretów infantek. W *auto sacramental* *Rok Święty w Madrycie* artystka wyzyskuje inny element barokowej mody – są nim kryzy, które wieńczą damskie i męskie stroje. Inspiracje czerpane z Velázquezowskiego malarstwa portretowego są wyraźne w projektach przygotowanych przez artystkę właśnie do tej sztuki. Zdradzają to drobne szczegóły, na przykład fryzury kobiet. Na pewne korespondencje z obrazem *Infantki Marii, Królowej Węgier* wskazuje rysunek przedstawiający jedną z ludzkich przywar – pychę, która w tej artystycznej wizji została spersonifikowana (podobnie jak inne ludzkie cechy – główne „postaci” w *auto sacramental*). Calderonowska pycha według Wittlin Lipton to kobieta ubrana zgodnie z trendami hiszpańskiej barokowej mody dworskiej, z wysoko i dekoracyjnie upiętymi włosami układającymi się w drobne loki. Choć trudno doszukiwać się w jej twarzy łagodnego i ciepłego spojrzenia infantki Marii z portretu Velázqueza, to inspiracji zaczerpniętych z tego

właśnie obrazu nie da się wykluczyć. W innych rysunkach szkicowanych do *Roku Świętego w Madrycie* istotny jest nie tylko sam kostium, ale również przykuwające uwagę twarze tych postaci. Niektóre z nich, jak chociażby twarz mężczyzny uosabiającego łakomstwo, wywołuje skojarzenia z namalowanym przez Velázqueza karłem z obrazu *Karzeł, Sebastian de Morra*.

Niewątpliwie malarstwo Diego Velázqueza nie jest jedynym punktem odniesienia dla Elżbiety Wittlin Lipton. Mniej oczywiste, acz istotne w omawianym kontekście, jest również poszukiwanie inspiracji w malarstwie innego mistrza hiszpańskiego baroku – Francisco de Zurbarána. Wskazanie bezpośrednich odniesień do malarstwa twórcy, którego obrazy przesycane są tematyką religijną, nie jest łatwym zadaniem. W rozmowach, jakie przeprowadziłam z artystką, podkreśla ona, że dzieła Zurbarána, podobnie jak innych malarzy Złotego Wieku – Murillo czy Ribery – ukształtowały jej wrażliwość wizualną. Jedną z najbardziej wyrazistych cech malarstwa Zurbarána jest precyzja, z jaką autor *Świętego Serapiona* malował szaty portretowanych postaci. Tkaniny, z jakich faktycznie mogły być one wykonane, na obrazach Zurbarána wyglądają niezwykle realistycznie, przedstawione są z wielką starannością i dbałością o każdy szczegół, fałdkę, zagięcie materiału. Przykłady takiego obrazowania odnajdujemy chociażby w pracach *Pokłon Trzech Króli*, *Święty Wawrzyniec* czy *Święta Kasylda*. Elżbieta Wittlin Lipton trafnie zauważa, że szaty, w jakie przyodziane są postaci portretowane przez Zurbarána, z uwagi na ich bogate zdobienia, przyrównać można do perskich dywanów²⁴. Artystka pozostaje pod wpływem tego malarstwa, co potwierdzają jej projekty kostiumów do sztuk *Niewidzialna dama* Pedra Calderona, *Dama Kameliowa* Alexandra Dumasa czy *Mirandolina* Carla Goldoniego, przy czym w przypadku *Niewidzialnej damy* Wittlin Lipton sięga również po technikę kolażu. W te rysunki, wykonane w większości akwarełą, wkomponowane zostały kolorowe papierowe wycinki, fragmenty materiałów i tkanin, z jakich w rzeczywistości mogłyby zostać wykonane kostiumy. Artystka zwraca się również w stronę współczesnych – XX-wiecznych modowych wzorców, odnajdując inspiracje w projektach Balenciagi. Jak wcześniej wspomniano, Wittlin Lipton знаła jego kolekcje, chodziła też na jej pokazy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Madrycie. Kostiumy do *Mirandoliny* wystawianej przez Puerto Rican Travelling Theater w Nowym Jorku w 2002 roku, a w szczególności suknie głównych bohaterek zdobione są dużymi kokardami, na wzór tych, które zaczęły pojawiać się we wczesnych kolekcjach Balenciagi. Natomiast w uwspółcześnionej scenicznie i kostiumowo *Medei* – chór kobiet korynckich to w większości eleganckie damy, ubrane zgodnie z trendami mody lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, zaś nieszczęsna Medea, wygnana z kraju wraz z dziećmi przez Kreona, to w artystycznej wizji Wit-

²⁴ Artystka mówiła o tym w rozmowie, jaką przeprowadziłam z nią 15 marca 2019 r. w Madrycie.

lin Lipton nieatrakcyjna starsza kobieta w żałobnej hiszpańskiej chuście zakrywającej jej głowę.

Projekty kostiumowe Elżbiety Wittlin Lipton bez wątpienia wyróżnia obrazowanie o wyraźnym rodowodzie hiszpańskim, ale równie istotny jest tu polski kontekst kulturowy, odnoszący się zarówno do sztuk plastycznych, jak i do tradycji scenograficznej i kostiumograficznej. Jedną z cech szczególnych projektów autorki *Z dnia na dzień* jest odważne zestawianie i zonglowanie nierzadko kontrastującymi ze sobą kolorami. Wittlin Lipton terminuje tu u Józefa Czapskiego²⁵, który pozostaje jej duchowym mentorem jeśli chodzi o siłę, formę i estetykę malarskiego zapisu. U autora *Wyrwanych stron* właśnie kolor odgrywał istotną rolę w procesie tworzenia obrazu malarskiego. Joanna Pollakówna tak pisze o znaczeniu koloru w odniesieniu do malarstwa Czapskiego z początku lat trzydziestych XX wieku: „znać już cechy charakterystycznej osobowości Czapskiego [...]. W obrazach ciężą gęste masy koloru, zderzające się ze sobą wśród gwałtownych spięć zieleni, fioletów, czerwieni, rozdzierane przenikliwymi krzykami żółci”²⁶. Jest to również cecha wyróżniająca osobowość artystyczną Elżbiety Wittlin Lipton. W jej szkicach kostiumowych kolorystyczne zestawienia zawsze stanowią symbolicznie nacechowany komentarz do treści przedstawianej w tekstach literackich. Rysunki postaci z *Roku świętego w Madrycie*, a w szczególności z dramatu Witolda Gombrowicza – *Iwona, księżniczka Burgunda*, potwierdzają to spostrzeżenie. Należy podkreślić, że kolory zestawiane tu kontrapunktowo odsłaniają i uwydatniają również ironiczny wymiar tego malarsko przetworzonego świata według Calderona i Gombrowicza.

Projekty teatralne Elżbiety Wittlin Lipton bez wątpienia wzbogacają polską tradycję scenograficzną i kostiumograficzną. Należy umieszczać je obok najlepszych prac takich artystów, jak Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Maria Jarema czy Krystyna Zachwatowicz-Wajda. Szkice Wittlin Lipton wyróżnia odrębna, by tak rzec, wielokulturowa dykcja artystyczna, odbiegająca na przykład od geometrycznych czy graficznych projektów kostiumowych Jaremiarki. *Lorka w teatrze czaszek* i *Oko świni* Dionisio Cañasa, *Księga śmiechu* i *zapomnienia* Milana Kundery czy *Ścisły nadzór* Jana Geneta to prace, w które mocno wpisuje się pierwiastek realistyczny, a także tragizm ludzkiej egzystencji – cechy wyróżniające teatr Kantora czy Szajny, który właśnie w tym wymiarze zawsze fascynował Elżbietę Wittlin Lipton.

Powyższe analizy są jedynie wprowadzeniem w przestrzeń inspiracji i kontekstów, które współtworzą ojczyzny artystyczne Elżbiety Wittlin Lipton. Nie wspominam o innych, ważnych projektach teatralnych, jak chociażby o *Guernice Picassa* (*El Guernica de Picasso*) Jeronima Lopeza

²⁵ Józef Wittlin osobiście znalazł Józefa Czapskiego. Zachował się portret pisarza wykonany przez Czapskiego. Obecnie jest on w posiadaniu córki Wittlina i zdobi jedną ze ścian jej mieszkania w Madrycie. Artystka nigdy nie poznała Józefa Czapskiego. Do Maisons-Laffitte przyjechała w 1996 roku – malarz zmarł w 1993 roku.

²⁶ J. Czapski, *Wyrwane strony*, posłowie J. Pollakówna, Warszawa 2010, s. 297.

Mozo, 98 (*Tiempo de 98*) Juana Antonio Castro, czy o *Ślubie* Witolda Gombrowicza. Na osobne omówienie zasługują także te prace malarskie, które tworzone były niezależnie od projektów teatralnych. One również uzupełniają i wzbogacają obraz zwielokrotnionej ojczyzny artystycznej autorki *Reportażu z modą w tle z czasów zawieruchy*.

Bibliografia

- Budzik J., *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Kraków–Toronto 2013.
- Calderon de la Barca P., *Autos sacramentales*, wstęp L. Biały, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
- Czapski J., *Wyrwane strony*, Warszawa 2010.
- Hartwig J., *Dziennik amerykański*, Warszawa 2015.
- Literatura polska obu Ameryk, Studia i szkice*, red. B. Nowacka, B. Szalasta-Rogowska, Katowice–Toronto 2014.
- Wittlin Lipton E., *De un día para otro. Un reportaje de moda en tiempos convulsos*, tłum. T. M. Villora we współpracy z E. Bortkiewicz i A. Serraller Calvo, wstęp N. Taylor-Terlecka, Madryt 2018.
- Wittlin Lipton E., *From One Day to Another. A Fashion Reportage in a Period of Conflict*, Madryt 2011.
- Wittlin Lipton E., *Kilka osobistych, trochę nieporadnych, myśli o moim wygnaniu... Odczyt wygłoszony w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej, Nowy Jork 2000*.
- Wittlin Lipton E., *Z dnia na dzień. Reportaż w modą w tle z czasów zawieruchy*, tłum. L. MacMillan, wstęp J. Zieliński, Toruń 2012.
- Wittlin J., *Mi Lvov*, tłum. E. Bortkiewicz, wstęp T. Terlecki, Valencia 2006.
- Wittlin J., *Orfeo en el infierno del siglo XX*, tłum. A. Serraller Calvo, wstęp J. M. Bonet, Valencia 2016.
- Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paryż 1963.
- Wittlin J., *Salt of the Earth*, tłum. P. J. Corness, London 2018.
- Wittlin J., *Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze*, Warszawa 1936.

Nieobyczajne wiersze *Wirydarza poetyckiego*: myśl antropologiczna i kultura literacka

Krzysztof Obremski

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0001-6164-9207

Indecent Poems of *Wirydarz poetycki*: Anthropological Thought and Literary Culture

Abstract: In blurred poems of „Wirydarz poetycki” there is a strong power of sexual desire and this is the power that rules the human world. There is no such thing as soul in human. They only have bodies that are almost identical to the intimate parts. „Picture is domain of art, literality is domain of pornography” – there is no need to argue with that words of Jerzy Bartmiński. When taking them as most general guide in lecture of blurred poems, we can find the guide which shows literary culture of this poems.

Key words: Jakub Teodor Trembecki, anthropology, literary culture, obscenity

Słowa kluczowe: Jakub Teodor Trembecki, antropologia, kultura literacka, obscena

Już niemal przed trzema dziesięcioleciami, tj. w 1992 r., w dwóch kolejnych numerach „Ogród” przedstawiono dla badań literatury polskiej XVII wieku jedno z najważniejszych współczesnych odkryć źródłowych: *Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego*¹. Odczytane przez Pawła Stępnia wiersze zostały dopełnione także opublikowanym artykułem „*Wirydarz wypłewiony. (O tajemnicach Brücknerowskiej edycji „Wirydarza poetyckiego” Jakuba Teodora Trembeckiego)*”². Walory owych przywróconych do literatu-

¹ *Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego (I). Z rękopisu odczytał, opracował i podał do druku Paweł Stępień*, „Ogród. Kwartalnik” 1992, nr 1/9, s. 15–28; *Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego (II). Z rękopisu odczytał, opracował i podał do druku Paweł Stępień*, „Ogród. Kwartalnik” 1992, 2/10, s. 38–67.

² P. Stępień, S. Szczęsny, „*Wirydarz wypłewiony*”. (O tajemnicach Brücknerowskiej edycji „*Wirydarza poetyckiego*” Jakuba Teodora Trembeckiego), „Ogród. Kwartalnik” 1992, nr 1/9,

roznawczego życia utworów wydają się bezdyskusyjne – można poprzestać na przywołaniu stwierdzenia Aleksandra Brücknera: „Z całej powodzi rękopisów XVII wieku z wierszami, *Wirydarz* jako najcenniejszy, wszystkie inne celuje”³. Rzecz jasna owych 45 ocalonych utworów niepodobna postrzegać w oderwaniu od ich najbliższego kontekstu, jakim pozostaje cała rękopiśmienna księga, tu lekturą konieczną będzie studium Joanny Krauze-Karpińskiej „*Wirydarz poetycki*” Jakuba Teodora Trembeckiego⁴.

Ówczesna nieobyczajność zamazanych inkaustem i jednak odczytanych wierszy nie powinna przesłaniać tego, że dla literaturoznawstwa pozostaje ona okolicznością tylko zewnętrzną i drugorzędną. Zarazem walor obrazowości przedstawień słownych oczywiście nie może być równoznaczny z ich wartościami etycznymi, ściślej zaś mówiąc, uwzględnwszy bowiem staropolską kulturę: z religijnymi⁵. Jednak o ile poprzestanie na przyłożeniu do odczytanych wierszy miary pobożności współcześnie byłoby już czymś przynajmniej anachronicznym, to zasadne wydaje się pytanie o to, jaka nieobyczajna myśl antropologiczna została zwerbalizowana utworami wszak nieprzypadkowo nazywanymi „chwastem i pokrzywami”. Myśl antropologiczna – dlaczego nie antropologia⁶? Ta byłaby tu terminem doprawdy specyficznym, gdyż w owych wierszach ludzie zostają niemal w pełni utożsamieni z intymnymi częściami ich ciał. Zarazem można wskazać tak swoisty fundament owej antropologicznej myśli, jak dwojaka nieobyczajna seksualność: na ogół jawna i niekiedy skryta⁷.

s. 271–282. Por. P. Stępień, *Pokrzywy z „Wirydarza”*. Wiersze zamazane w „*Wirydarzu poetyckim*” Jakuba Teodora Trembeckiego, „*Barok*” 1994, z. 1, s. 141–143.

³ A. Brückner, *Wstęp*, w: J. T. Trembecki, *Wirydarz poetycki*, oprac. A. Brückner, Lwów 1911, t. 2, s. XXII.

⁴ J. Krauze-Karpińska, „*Wirydarz poetycki*” Jakuba Teodora Trembeckiego. Studium filologiczne, Warszawa 2009. Mniejsza o to, że na ostatniej stronie okładki podano fragment recenzji wydawniczej, w nim zaś znajdziemy twierdzenie, że rękopis został wydany drukiem w latach 1909–1910 (nie zaś 1910–1911).

⁵ Por. J. Partyka, „*Niewstyd, sprośność i rozpusta*”, czyli krytyka „wszeteceństwa” w tekstach staropolskich moralistów, w: „*Amor vincit omnia*”. Erotyzm w literaturze staropolskiej, red. R. Krzywy, Warszawa 2008, s. 190–196; I. Szczukowski, *Miedzy odrzuceniem a zbawieniem. Problematyka ciała w piśmiennictwie religijnym polskiego baroku*, Bydgoszcz 2012.

⁶ Jedynie przykładowo: I. Szczukowski, „*Ja inaczej nie piszę, jedno jako żyję*”. Antropologia codzienności we Fraszkach Jana Kochanowskiego, w: „*Dobrym towarzyszom gwoli*”. Studia o Foriceniach i Fraszkach Jana Kochanowskiego, red. R. Krzywy, R. Rusnak, Warszawa 2014, s. 121–133.

⁷ „Nie ma w tym tekście [z *Wirydarza poetyckiego*: *Ptaszek w klatce*] ani jednego brzydkiego słowa, jednak dawny cenzor wykreślił cały utwór, uznając go za niemoralny. Ocena wiersza zależy od odbiorcy, interpretującego go – w zależności od doświadczenia, nastawienia bądź woli – jako niewinny obrazek obyczajowy lub też erotyczną propozycję młodzieńca. Druga interpretacja jest bardziej kusząca i interesująca, wymaga umiejętności rozpoznania ukrytej warstwy semantycznej i, jak widać, była od dawna oczywista i należało jej zapobiegać poprzez uczynienie tekstu nieczytelnym”. A. Dąbrowska, *Ciągle tabu? Wszeteczne słownictwo staropolskie*, w: *Muzy i Hestia. Studia dedykowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. M. Cieński, J. Sokolski, Wrocław 1999, s. 115.

1. Myśl antropologiczna

Istnieje jakaś tajemnicza symbioza pokrzywy z człowiekiem.
Rośnie ona tylko na terenach zamieszkałych przez człowieka.

Czyli tam gdzie człowiek, tam i pokrzywa.
Ojciec Andrzej Klimuszko⁸

Kiedy chodzi o seks, chodzi o społeczeństwo.
Jeffrey Weeks⁹

Adam Gdacjusz w *Dyskursie o grzechach szóstego przykazania Bożego* wskazał, zdawałoby się, istotne przeciwieństwo: „wszteczeństwem” grzeszą osoby żyjące poza stanem małżeńskim („młodzieńcy i panny” oraz „wdowcowie i wdowy”), natomiast „cudzołóstwem” małżonkowie rozrywający ślubny węzeł¹⁰. Tymczasem zamazane w *Wirydarzu poetyckim* wiersze nie zawsze pozwalają rozróżnić tak rozumiane „wszteczeństwo” i „cudzołóstwo”, ponieważ w świecie nimi wykreowanym akt płciowy pozostaje czymś na tyle samoistnym, że zazwyczaj nie wymaga dopowiedzeń (dookreśleń) związanych ze społecznym statusem postaci. Dlaczego jest tu przywołany akurat *Dyskurs o grzechach szóstego przykazania Bożego*? Ponieważ jest on: 1. skoncentrowany na materii zasadniczej dla zamazanych wierszy oraz 2. im (najogólniej) współczesny, gdyż druk Gdacjusza pochodzi z 1682 r., zaś *Wirydarz* poetycki, co prawda dopełniany w początkach XVIII stulecia, powstał w ostatniej ćwierci XVII stulecia.

Jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia Paweł Stępień i Stanisław Szczęśny sformułowali dwa niezmiennie podstawowe pytania: 1. kto chciał usunąć część wierszy z powodów obyczajowych? 2. jakimi negatywnymi kryteriami kierował się?¹¹ Pierwsze pytanie zapewne – twierdzili – pozostanie bez definitywnej odpowiedzi i podobnie uważa Joanna Krauze-Karpińska¹². Drugie jednak można podjąć, gdyż na owe negatywne kryteria wskazują tak same nieobyczajne realia, jak również skrywana w nich myśl antropologiczna. Ta może być zawarta w jednym

⁸ Cyt. za: A. Nawarecki, *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 15.

⁹ Cyt. za: A. Kościańska, *Antropologiczne badania seksualności i ich zastosowanie*, w: *Antropologia seksualności. Teoria, etnografia, zastosowanie*, red. A. Kościańska, tłum. M. Petryk, Warszawa 2012, s. 7.

¹⁰ A. Gdacjusz, *Dyskurs o grzechach szóstego przykazania Bożego*, w: tegoż, *Wybór pism*, oprac. H. Borek, J. Zaremba, Warszawa–Wrocław 1969, s. 369 (w tytule pisma oraz w cytatach zostają pominięte znaki diakrytyczne).

¹¹ P. Stępień, S. Szczęśny, *Wirydarz wyplewiony. (O tajemnicach Brücknerowskiej edycji Wirydarza poetyckiego Jakuba Teodora Trembeckiego)*, s. 275.

¹² „Wiele wskazuje na to, że usuwano wiersze o treści obsceniczej i że [...] uczynił to sam zbieracz. Działania «oczyszczające» *Wirydarz* z «chwastów» podjął pewnie w późniejszym wieku, w wyniku kolejnej lektury, sądził być może, jako człowiek dojrzały, stojący nieuchronnie wobec perspektywy przekazania manuskryptu swoim dzieciom, że nie powinien oddawać w ich ręce tak niepoważnych i niemoralnych treści”. J. Krauze-Karpińska, „*Wirydarz poetycki*” Jakuba Teodora Trembeckiego. *Studium filologiczne*, s. 61.

słowie: panseksualizm¹³. Tak więc i zamazywanie wierszy, i wycinanie kart rękopiśmiennej księgi przynajmniej elementarne wyjaśnienie znajdują w przeciwstawieniu dwóch porządków świata: zacnej powinności i nieobyczajnej realności.

Zważywszy staropolską kulturę religijną, należy podkreślić swoistą ‘eksterytorialność’ wirydarzowego „chwastu i pokrzywy”: zamazane wiersze współtworzą świat, w którym w zasadzie nie ma Boga, kościołów i dekalogu z jego szóstym przykazaniem. Toteż ewentualny grzech nieczystości w zasadzie pozostaje tylko czymś przez czytelnicze audytorium dopowiadanym. Niejako aprioryczne, gdyż jakkolwiek wprost nieuzasadnione wykluczenie religijnego porządku etycznego (wyjątkiem niewierny mąż z jego wyrzutem sumienia wywołanym kazaniem?) wyjaśnia, dlaczego jedynymi naganymi następstwami życia płciowego pozostają wyłącznie poraniona twarz cudzołożnika¹⁴, choroby weneryczne lub panieńskie cięższe – trzykrotnie nie wpisywane w religijny porządek etyczny z jego nakazami i zakazami oraz doczesnymi i/lub wiecznymi nagrodami. Jeśli pojawia się Pismo, pozostaje traktowane z przymrużeniem oka – jako materia tylko żartobliwa.

W zamazanych i jednak odczytanych wierszach dominuje niczym nieprzemierzona siła pożądania płciowego, i to ona rządzi ludźmi. W postaciach próżno szukać tego, co teologia zwie duszami – znajdujemy tylko ciała niemal bez reszty tożsame z ich intymnymi częściami. W takim kontekście pobożne klasyfikacje, na przykład Gdacjusz wyróżnił dziewięć postaci „nierządu (wszeteceństwa) i cudzołóstwa”¹⁵, na ogół mogą jawić się jako abstrakcyjne czy też niedorzeczne. Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” to świat bez Boga – ówczesnie ateizm był straszliwie karany (*vide* męczeństwo Kazimierza Łyszczyńskiego). Analogicznie zamazano wiersze i wycięto karty. Dla autora *De non existentia Dei* i w swej wymowie ateistycznych tekstów *Wirydarza poetyckiego* kary były analogiczne: najsurowsze.

Jeśli przyjmiemy, że antropologia jako swego warunku koniecznego wymaga przynajmniej pewnej systemowości, to dyscyplinarnie słabsza od niej myśl antropologiczna choćby pewnym porządkiem jednak powinna charakteryzować się. Odtworzenie owej myśli wymaga poniesienia kolejności, w jakiej zamazane teksty niegdyś były wpisywane do *Wirydarza poetyckiego*, co jednak nie zagraża tym, że pojedyncze wiersze przestaną współbrzmieć. Tak więc myśl antropologiczną można sformułować w porządku wiodącym od Boga do równouprawnienia płci.

¹³ Por. K. Obremski, *Panerotyzm – historia – poetyka*, w: *Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna*, red. D. Gostyńska, A. Karpiński, Wrocław 200, s. 69–76. Tamże jedynie wstępna analiza porównawcza wiersza Jana Andrzeja Morsztyna *Nadgrobek kusiowi* z zamazanym w *Wirydarzu poetyckim* wierszem zatytułowanym *Elogium na śmierć pana Myszkowskiego* [...].

¹⁴ Por. R. Grześkowiak, *O spornych wierszach Daniela Naborowskiego i Hieronima Morsztyna. Próba rozstrzygnięć atrybucyjnych*, w: *Barokowy tekst i jego twórcy. Studia o edycji i atrybucji poezji „wieku rękopisów”*, Gdańsk 2003, s. 219–221.

¹⁵ Tamże, s. 369–376.

– Jedyna i dlatego tym bardziej najwyższa wartość doczesna to sam akt płciowy – w zasadzie niezwiązany z jakimikolwiek innymi doznaniem niż rozkosz seksualna.

– Ludzie w ich seksualnej naturze powstałi i wciąż trwają „poza” Bogiem; można powiedzieć, że właściwie jego nie ma, co najwyżej pojawia się jako domyślna postać na marginesie komicznego wyjaśniania znaczeń słów Pisma (wyjątkiem wiersz *Na jednego pana* – tamże Bóg pozostaje ‘głębinowym’ Prawodawcą ‘powierzchniowego’ wyrzutu sumienia). Jeśli zaś Boga nie ma, to człowiek nie może być postrzegany w kontekście jakiegokolwiek transcendencji (próżno więc szukać Stwórcy czy Opatrzności...) i tym samym wiedzie swój jedynie doczesny żywot w świecie wolnym od religijnych wartości. Innymi słowy: życie seksualne w jego najwyrazistszej, tzn. biologicznej postaci (*vide* szlacheckie sprowadzenie miłości „w gruncie rzeczy [...] do spraw fizjologicznych”¹⁶), okazuje się tym, czego nie można postrzegać w kontekście religijnych wartości – wśród wierszy przypisanych przez Trembeckiego Danielowi Naborowskiemu znajdziemy taki zapis splotu seksualnego relatywizmu oraz nihilizmu:

[[*Melius nubere quam uri*
Żenić się każą, kto wytrwać nie może,
A ono dobre jakie takie łożę.
Toż właśnie czyni małżonek pocziwy
Cnotliwej żenie, co gach niewstydlivy
Łóżnej niewieście. Nie masz w tym różnice:
Toż mają dobre, co i nierządnicę.
Taż rozkosz, tenże smak, a pyje głupie
Nie dba, byle się bawiło przy <dupie>]]¹⁷

Taka biologiczno-fizjologiczna redukcja aktu płciowego oznacza jego degradację sakramentu małżeństwa: czymś jedynie wtórnym i zakwestionowanym stają się Bóg, kościoły (jako instytucje) z ich teologią, również pozostałe katolickie sakramentalia i ta niemała część porządku społecznego, która była tym wszystkim determinowana. Analogiczny zapis seksualnego relatywizmu oraz nihilizmu to wiersz Wacława Potockiego *W pludrach powinowactwo* – lecz jeszcze bardziej bluźnierczy, gdyż wymierzony w szlachecki kult rodu jako podstawy stanowej hierarchizacji ludzi.

– Należy jeszcze wspomnieć o bezdyskusyjnie bluźnierczej przewadze, jaką nawet dla umierającego mężczyzny ma mieć kobiece przyrodzenie nad udzielaną ciężko choremu komuniją:

Wijatyk
[[Lepszy k<iep> niż wiatyk, ksze miły prałacie,
Bowiem k<iep> klauzur nie ma, kiedy się pytacie.]]¹⁸

¹⁶ J. Kotarska, *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, Wrocław 1980, s. 156.

¹⁷ *Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego (II)*, s. 38; podwójne nawiasy kwadratowe oznaczają skreślenia, nawiasami kątowymi są opatrzone dopowiedzenia wyrazów przez Trembeckiego niedopowiedzianych lub częściowo wykropkowanych.

¹⁸ Tamże, s. 53.

Jawnie prowokacyjna wymowa nie musiała ówczesnie pozostawać jedynie pokazowa (demonstratywna) czy też gołosłowna, czego pośrednio dowodził umierający w 1749 r. Jakub Kazimierz Rubinkowski:

[toruńscy] protestanci rozgłaszali opowieść o «błuźnierczym i bezbożnym» przebiegu ostatnich chwil Rubinkowskiego, który jakoby miał odmówić na łożu śmiertelnym pociechy duchowej, a spowiednikowi opowiadał frywolne żarty¹⁹.

Tego, że liczący w dniu śmierci 81 lat starzec faktycznie mógł tragikomicznie dowcipkować, dowodzą argumenty wywiedzione z jego biografii²⁰, co dodaje wiarygodności wirydarzowemu żartowi z wiatyku.

– W świecie bez Boga z karzącą ręką, dekalogu z szóstym przykazaniem oraz kościołów z pokutą ich (jedynie doczesnym) odpowiednikiem okazują się choroby weneryczne, rany na twarzy cudzołożników czy też panieńskie cięże (te pierwsze z odrażającymi i bolesnymi objawami jak też z okrutnymi metodami leczenia mogą jawić się moralistom oraz nawróconym grzesznikom jako cielesna pokuta za grzech nieczystości²¹).

– Wyobraźnia niemal w pełni wyzwolona z pobożnych uwarunkowań (a jednak respektująca zakaz związany z tzw. grzechami niemymi²²) potencjalnie jest nieograniczona, wszędzie bowiem może wkroczyć i znajdować (znaczy: kreować) nowe znaczenia seksualne: w Piśmie, w *Sztuce poetyckiej* Horacego, na nieboskłonie czy też w charakterystyce narodów, nawet mąż Zofii mieni się filozofem...

– Jeśli zaś nie można totalnie i na zawsze wyzwolić się z religijnych norm życia seksualnego, to przecież ewentualne wyrzuty grzesznego sumienia pozostaną czymś jedynie tymczasowym, gdyż w ostateczności zanikną wraz z otrzymaniem rozgrzeszenia ([*Sposób ugłaskania dziękuję*]).

– Uwarunkowane religijnie normy życia seksualnego są tak mocno lekceważone, że jeżeli w ogóle pojawiają się, to głównie jako materia żartów z słów Pisma („Rośnijcie i mnożcie się”; „Będą dwoje w jedno ciało”) czy też z kościelnej łaciny („Już ją możesz oblać *in nomine Domini*”) oraz z modlitw nabożnych panien czy z księżowskiego współżycia z „grzecznymi pannami”.

¹⁹ K. Maliszewski, *Jakub Kazimierz Rubinkowski. Szlachcic, mieszczanin toruński, erudyta barokowy*, Warszawa 1982, s. 61; podkr. – K. O.

²⁰ Szerzej: K. Obremski, *Jakub Kazimierz Rubinkowski. Dziejopisarz i człowiek saskiego półwiecza*, Warszawa 2008, s. 264–280.

²¹ „[...] Zakażona nierządnicą nie różni się bowiem od gospodarza domu uciech – katar: podobnie jak on, zadaje straszliwe męki i nawet śmierć, racząc gościa zamtuza jadowitą zmysłową przyjemnością. [...] Skutków zatrutej rozkoszy – jeśli wierzyć zawierającemu autobiograficzne aluzje wierszowi *Do pana podkomorzego sieradzkiego we Lwowie* (Wu 2) – zaznał i sam [Jan Andrzej] Morsztyn. W sonecie tym, posługując się gatunkiem tradycyjnie związanym z wyrażaniem uniesień miłosnych i religijnych, bezlitośnie uświadamia sobie bezsens próby samoobludy, która w niczym nie zmienia faktu, że zaraził się kilą”. P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996, s. 112.

²² Grzech niemcy – „się o nim nic wiedzieć i nic widzieć i nic mówić nie ma”. A. Gdaczus, *Dyskurs o grzechach szóstego przykazania Bożego*, s. 375. Do grzechów niemych należały (terminologia współczesna): onanizm, homoseksualizm oraz sodomia (tu: seks analny) i ekshibicjonizm.

– Kiedy ciała ludzkie stają się przedmiotem wartościowania, wówczas nie jest ono religijne, lecz jedynie medyczne (choroby Wenery), fizjologiczne (pełni zdrowia mężczyzny dowodzi permanentna gotowość do współżycia), higieniczne (czystość bielizny) oraz swoiście estetyczne (w wierszu *Odmiana [[w kroku]]* zawężone do podziwu dla kobiecego przyrodzenia).

– W świecie totalnie seksualnym wszystko może wywoływać nieobyczajne skojarzenia, nawet zdawałoby się, asekualna kobza okazuje się podobna kobiecemu przyrodzeniu, a jakże znamienita dla staropolskiej kultury pompa żałobna zostanie podjęta po to, aby uczcić pogrzeb kobiecego przyrodzenia (*Elogium na śmierć pana Myszkowskiego, złożone przez pana Żórawińskiego, kasztelana belskiego* – vide Jan Andrzej Morsztyn i analogiczny *Nadgrobek kusiowi*).

– Cieleśność kobiet i mężczyzn jest skoncentrowana w ich przyrodzeniach, które otrzymują status dominanty kobiet i mężczyzn – niejako wystarczy, że ludzie mają przyrodzenia, aby te nie mogły próżnować.

– Ciało pozostaje czymś zdeterminowanym seksualnością: w zasadzie jest zredukowane do przyrodzeń obojga płci, jedynie jako dodatki do nich sporadycznie pojawiają się męskie ręce (obejmujące kobietę) czy nogi (spętane do połowy ściągniętymi butami z cholewami), a także skóra – pokryta objawami chorób wenerycznych. Jeżeli zostanie przywołana głowa z włosami, to nie jako miejsce usytuowania rozumu, lecz wyłącznie jako przeciwieństwo owłosienia kobiecego (jego smakową przewagę ujawnia seks oralny). Kiedy zaś wyłącznie incydentalnie pojawiają się nerki (*Na Tobiasza doktora*), to nie w ich symbolicznym znaczeniu (jak w Piśmie), lecz wyłącznie jako ta chora część ciała, którą należy leczyć życiem seksualnym.

– To, co historycy kultury pojmują jako dół materialno-cieleśny²³, w zamazanych wierszach *Wirrydarza poetyckiego* okazuje się tylko połowiczne, gdyż pozbawione tylnej części, próżno bowiem szukać „dolnej twarzy”²⁴ czy tym bardziej wypróżniania się (wydalania i fekalia w *Ogrodzie fraszek* nierzadko pojawiają się).

– Próżno również szukać tego, co współcześnie jest znane antropologii jako „biologia atrakcyjności człowieka”²⁵: milczeniem zostają pominięte na przykład wzrost czy kolor oczu, by już nie wspomnieć o proporcjach ciała; nawet jedyna materia estetyczna, jaką będzie czarne lub siwe owłosienie łonowe, to kwestia przewyższona znaczeniami owych kolorów – stanowiących miarę wieku i tym samym seksualnej witalności.

²³ *Pars pro toto: Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 17–54.

²⁴ Por. Z. Libera, *Rzyć, aby żyć. Rzecz antropologiczna w trzech aktach z prologiem i epilogiem*, Tarnów 1995.

²⁵ Por. *Biologia atrakcyjności człowieka*, red. B. Pawłowski, Warszawa 2009. Tamże są badane takie czynniki, jak proporcje ciała, jego względna masa i kształt, pigmentacja oraz owłosienie, głos i śmiech, zapach.

– Daremnie szukać gry miłosnej czy sztuki uwodzenia – akt płciowy to oderwana od kultury erotycznej czy też z niej wyłączona kopulacja, a głównym kryterium seksualnych wyborów kobiet oraz mężczyzn wydaje się... sposobność (wyłączwszy gwałt zbiorowy w wierszu [[*Na dziewczynę*]] – tam o wyborze ofiary rozstrzygnął przypadek).

– Tego, że należy mówić jedynie o anty-sztuce kochania, można dowodzić zarówno wskazywaniem ‘braków’ kultury erotycznej (na przykład miłość ani nie jest chorobą, ani też nie wiąże się z innymi emocjami niż samoistne pożądanie płciowe, by już o jej splataniu się ze śmiercią nie wspomnieć), jak również daremnym przywołaniem pięciu stopni miłości: spojrzenie – rozmowa – pocałunek – dotyk – akt miłosny²⁶. Spośród nich pocałunek na ogół pozostaje wyłącznie czymś co najwyżej domyślnym, tzn. wprost niezwerbalizowanym, niczym wyjątek pojawia się w dwóch wierszach ([[*Sposób ugłaskania dzikiej*]] oraz *Swadźba*). Spojrzenie koncentruje się na owłosieniu łonowym. Rozmowa w wierszu [[*Sposób ugłaskania dzikiej*]] to środek zdobycia przyzwolenia kobiety na pieszczenie piersi. Z kolei wiersz [[*Rozmowa mniszki z młodzieńcem*]]²⁷ stanowi samoistne wyzwanie – ile w tym wierszu ówczesnych realiów, ile zaś ewangelickiej wrogości dla klasztornych panien? Najogólniej: zaledwie jeden wiersz – [[*Sposób ugłaskania dzikiej*]] – wskazuje na respektowanie porządku pięciu stopni miłości (ten najwyższy w owym wierszu pozostaje wyłącznie domyślny).

– Innym dowiedzeniem prymitywizmu znikomej sztuki kochania będzie przywołanie moralisty Adama Gdacjusza z jego wyróżnieniem czternastu przyczyn nierządu, którymi mogą być: diabelska pokusa, niewstydlive spojrzenia, upiększanie twarzy, strojne ubiory, „frantowskie (nierządnicze) piosenki”, schadzki, nieprzystojne żarty, sprośne książki, „muzyki nieuczciwe”, „rozpustne i swowolne tańce”, „obłapianie i całowanie”, „domy wszetecznic (zamtuzy)”, opilstwo, próżniactwo²⁸. Spośród nich jakże niewiele pojawia się w zamazanych wierszach *Wirydarza poetyckiego*: nieobyczajne rozmowy oraz „obłapianie i całowanie”.

– Owa, można powiedzieć, jedynie mierna kultura erotyczna jest sprzężona ze znamiennej redukcją, zdawałoby się, integralnych zmysłów²⁹: słuch w ogóle nieobecny (próżno szukać sztuki uwodzenia szeptem czy pieśnią), wzrok tylko marginalny (głównie rozpoznaje kolor owłosienia łonowego), smak ważny wyłącznie w seksie oralnym (wiersze [[*Grześ*]] oraz [[*Pisces et mulieres in medio meliores*]]), zaś dotyk zdecydowanie przeważa nad wszystkimi innymi zmysłami – dotyk znamieny, gdyż skoncentrowany

²⁶ Por. M. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa 2004, s. 32.

²⁷ Wiersz ten miał swój neolaciński wzór (inc.: *Aetas et decus aequant/ Cur non ergo sumus sic in amore pares*). R. Grześkowiak, *O spornych wierszach Daniela Naborowskiego i Hieronima Morsztyna. Próba rozstrzygnięcia atrybucyjnych*, s. 195.

²⁸ A. Gdacjusz, *Dyskurs o grzechach szóstego przykazania Bożego*, s. 385–391.

²⁹ Por. B. Cieszyńska, *Okna duszy. Pięć zmysłów w literaturze barokowej*, Bydgoszcz 2006.

w przyrodzeniach i w dłoniach tak kobiet, jak też mężczyzn oddanych intymnym pieszczotom.

– Zarazem i rzecz jasna jedynie ahistorycznie można mówić o tej współczesnej formie dyskryminacji, która jest zwana ageizmem (wiekizmem):

Odmiana [[w kroku]]

[[Nadobna u wronego – kut siwy – odmiana.

Biała nóżka, czarny <kiep> – tej co za przygana?

A gdy rumiany zadek przy zielonej trawie,

Tam się i wzrok naprawia, i krew czyści prawie.

Brudne pyje> przy gaciach koleńskich ująć może,

Ale k<pu> pleśniwemu i strój nie pomoże.]]³⁰

Ten wiersz może nawet prowokuje do pytań o seksualne równouprawnienie płci³¹ – odpowiedzi będą apriorycznie ograniczone tym, że ówczesnie kobiety jedynie co najwyżej mogły mówić o życiu intymnym i dlatego pismo nie utrwaliło ich wypowiedzi (doprawdy wyjątkowym przekazem, poświadczającym kobiecą pogardę dla mężczyzn, pozostaje wiersz Wacława Potockiego *Panna z kawalerem*).

– Najogólniej: nieskrywana koncentracja na samym akcie płciowym pozwala przyjąć, że najprawdopodobniej to wyłącznie mężczyźni są inicjatorami seksualnych działań – niekiedy zwieńczonych sukcesem, niekiedy zaś daremnych.

– Kobieta co prawda stała się ofiarą gwałtu zbiorowego (wiersz [[*Na dziewczynę*]]), ale też niekiedy okazuje się wymowniejsza czy też sprytniejsza od mężczyzn: męska perspektywa postrzegania kobiet nie prowadzi do absolutnej apologii własnej płci – wręcz przeciwnie: prymitywnemu pożądaniu płciowemu bywa przeciwstawiona zmyślna obrona.

– Nawet jeśli świat przedstawiony zamazanymi wierszami *Wirydarza poetyckiego* jest seksistowski i patriarchalny, a głównym przedmiotem krytycznych wypowiedzi pozostają raczej kobiety niż mężczyźni, to przecież nie można powiedzieć, że ci drudzy są traktowani bezkrytycznie, ponieważ wiersz [[*Na Wółczka, kuchmistrza J<ego> K<rólewskiej> M<oś>ci*]] dowodzi nie tylko męskiej wspólnoty płci – tamże przedmiotem troski staje się bowiem tak seksualna zdolność potencjalnego pana młodego („Iże za brzuchem jego nic nie widać py<ja>”), jak też zagrożona jego otyłością seksualna rozkosz potencjalnej panny młodej (ta druga troska dowodziłaby równouprawnienia płci w małżeńskiej łóżnicy? – niezależnie od wielorakiej dyskryminacji kobiet poza nią). Z równouprawnieniem o wiele poważniej rzecz się ma w innym wierszu, tj. w *Na jednego pana* – tamże znakiem

³⁰ *Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego (II)*, s. 40.

³¹ Oczywiście jakiegokolwiek uogólnienie wymowy wiersza *Odmiana* [[w kroku]] będzie nadinterpretacją. Por. H. Wiśniewska, *Świat płci żeńskiej baroku zaklęty w słowach*, Lublin 2003 (tamże szczególnie dwa podrozdziały: *Asymetria ról społecznych (układ patriarchalno-niewolniczy)*; *Podręczność, posłuszeństwo, usługowość*).

zapytania zostaje opatrzona jego małżeńska wierność i tym samym kimś niejako już podmiotowym staje się zagrożona mężowską zdradą żona.

Zwerbalizowana zamazanymi wierszami *Wirydarza poetyckiego* myśl antropologiczna pozwala, przynajmniej w pełniejszym zakresie niż dotąd, wyjaśnić, jakie było ‘głębinowe’ podłoże ‘powierzchniowej’ cenzury. Ta zapewne pozostawała determinowana troską o pobożność dusz czytelników rękopiśmiennej księgi, ale jedynie na przywołaniu szóstego przykazania nie należy poprzestać, gdyż niepodobna ignorować ówczesznie sprzężonej z nim myśli antropologicznej: mianowicie trudno oprzeć się wrażeniu, że postacie z zamazanych wierszy swoim nieprzemierzonym instynktem płciowym ujawniają raczej zwierzęcą niż ludzką naturę³² i tym samym przemawiają za przyjęciem, że człowiek postrzegany jako zwieńczenie Bożego dzieła stworzenia świata to jedynie pobożna iluzja... Czymś już może tylko drugoplanowym będzie to, że propagowane literaturą parenetyczną wzorce człowieka poskramiającego namiętności³³ mogą jawić się jako czcze i tym samym niedorzeczne...

2. Kultura literacka

Wobec pojęcia pornografii można wypowiedzieć sparafrazowaną maksymę nieomylnego La Rochefoucaulda: „Z pornografią jest jak z duchem albo z wielką miłością: wszyscy o niej mówią, ale nikt nie wie, co to jest.

Jan Trzynadlowski, *Sztuka wyklęta. Pornografia?*³⁴.

Najogólniej: poniechawszy wartościowania tak religijnego (z jego przeciwstawianiem grzechów i cnót), jak też samoistnie obyczajowego (literatura *contra* pornografia)³⁵, wstępnie przyjmijmy, że w (niegdyś inkaustem zamazanych, a przed trzema dekadami odczytanych przez Pawła Stępnia) wierszach *Wirydarza poetyckiego* znajdziemy: 1. aluzyjne wysłowienie (*Ptaszek w klatce*), 2. wiersz o konceptystycznej kompozycji ([*Grześć*]), 3. dwie zagadki (*Gadka*, *In simili ma<teri>a odpowiedź*), 4. *Elogium na*

³² „Gdy bowiem kto skacze jak byk, kopie jak osioł, pamięta o krzywdzie jak wielbłąd, obżera się jak niedźwiedź, porywa jak wilk, kłuje jak skorpion, podstępny jest jak lis, rzy do kobiet jak oszalały od chuci koń, jak taki człowiek może podnieść głos przystojny synowi i Ojcem nazywać Boga? Jak tedy należy nazywać takiego człowieka? Zwierzem? Ależ dzikie zwierzęta owładnięte są jedną z wymienionych wad, a on skupił w sobie wszystkie i jest nierozumniejszy od ich nierozumu. Lecz na co mówię o zwierzętach? Taki człowiek jest gorszy od wszelkiego zwierza”. Cyt. za: *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, oprac. J. Legowicz, Warszawa 1968, s. 583.

³³ *Pars pro toto*: B. Maliszewski, *Metafora i aksjologia. Wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej*, Lublin 2009, s. 176.

³⁴ J. Trzynadlowski, *Sztuka wyklęta. Pornografia?*, w: *Sztuka słowa i obrazu*, Wrocław 1982, s. 495.

³⁵ Tu jakkolwiek nie zostaje podjęte to, jak wzajemnie kształtują się normy religijne i normy obyczajowe.

śmierć pana Myszkowskiego, złożone przez pana Żórawińskiego, kasztelana bełskiego; zarazem przynajmniej poważnej części utworów można przypisać 5. walor komizmu. Wszystko to powinno być postrzegane jako znamienne dla niepośledniej kultury literackiej³⁶.

„Obrazem operuje sztuka, dosłowność jest domeną pornografii”³⁷ – z tym twierdzeniem Jerzego Bartmińskiego trudno czy nawet niepodobna polemizować. Tu przyjąwszy je jako najogólniejszą wskazówkę czytania „chwastu i pokrzyw”³⁸, już wstępnie należy zauważyć, że wirydarzowa kultura literacka będzie materią niemal biegunowo przeciwstawną. Z jednej strony wiersze o znikomym uporządkowaniu naddanym, na przykład:

Chłop dobry
Nie to chłop dobry, co się drugiego nie boi,
[[Lecz ten, co z k<urwy> zlezie, a k<uśka> mu stoi.]]³⁹

z drugiej zaś takie wiersze, którym przynajmniej pewnych walorów literackich odmówić niepodobna:

[[*Crescite et multiplicamini*
Pnicie się po p<iczy>
Jako chmiel po tyczy.]]⁴⁰

Tak więc można przeciwstawiać dwa utwory: jedynie wierszowaną konstatację (może równie fizjologiczną, jak obyczajową) oraz analogicznie krótki tekst, w którym słowa Pisma „Rośnijcie i mnożcie się” (Rdz 1 22) zostały podjęte aluzyjnie (i bluźnierczo).

Przyjąwszy w punkcie wyjścia, że „Obrazem operuje sztuka, dosłowność jest domeną pornografii”, wstępnie należy zapytać o wirydarzowe słownictwo wszeteczne, a więc: ‘rozpustne, nierządne, lubieżne, sprośne, łajdackie, kurewskie, jurne’ (Słownik warszawski) czy też ‘rozpustne, bezwstydnne, nieprzyzwoite, gorszące, sprośne’ (SJPDor)⁴¹; można jeszcze dodać choćby ‘nieobyczajne’. W publikacji poświęconej *Wszetecznemu słownictwu staropolskiemu* o wirydarzowym „chwaście i pokrzywach” przeczytamy:

Teksty te nie są jednakże w żadnym wypadku wulgarne, chociaż wyrazy w nich pojawiające się czasem nie należą do zbyt eleganckich. Humor tkwiący w tych tekstach neutralizuje sprośność i wulgarność, a przejryste aluzje do sytuacji erotycznych bawią, jak np. w utworze:

³⁶ Por. K. Dmitruk, *Kultura literacka*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michalowska, Wrocław 1998, s. 426–440 (szczególnie część *Społeczne funkcje literatury*).

³⁷ J. Bartmiński, „Jaś koniki poił”. *Uwagi o stylu erotyku ludowego*, „Teksty” 1974, nr 2, s. 18.

³⁸ Por. przynajmniej po części porównawczą analizę: K. Obremski, *Toruńskie zagadki weselne: porównania – obrazowanie – obyczajowość*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 3, s. 99–118. W druku: *Toruńskie epitalamia i zagadki weselne przełomu XVII/XVIII wieku* (edycja przygotowana przez Patrycję Potoniec i Krzysztofa Obremskiego przy współpracy Krzysztofa Mikulskiego).

³⁹ *Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego (II)*, s. 44.

⁴⁰ Tamże, s. 43.

⁴¹ Za: A. Dąbrowska, *Ciągle tabu? Wszeteczne słownictwo staropolskie*, s. 113.

[[PTASZEK W KLATCE

Jedną się panna w ptaszeczkach kochała
I dwóch czyżyków w klateczce chowała.
Rzecz jej ktoś: „Mam ja też jednego
Z czerwoną główką czyżyka grzecznego”.
Panna: „Kiedyby z klatką, ja oń proszę”.
On: „Klatki nie mam, tak go w portkach noszę,
Ale do waszy klatki by się zgodził
I wiem, żeby nam noskiem dogodził”.]

Nie ma w tym tekście ani jednego brzydkiego słowa, jednak dawny cenzor wykreślił cały utwór, uznając go za niemoralny. Ocena wiersza zależy od odbiorcy, interpretującego go – w zależności od doświadczenia, nastawienia bądź woli – jako niewinny obrazek obyczajowy i u b też erotyczną propozycję młodzieńca. Druga interpretacja jest bardziej kusząca i interesująca, wymaga umiejętności rozpoznania ukrytej warstwy semantycznej i, jak widać, była od dawna oczywista i należało jej zapobiegać poprzez uczynienie tekstu nieczytelnym⁴².

Mniejsza o to, czy „niewinny obrazek obyczajowy” oraz „erotyczna propozycja młodzieńca” faktycznie współtworzą alternatywę – dlaczegoż nie koniunkcję? To znaczy: część czytelniczej społeczności może w obyczajnym znaczeniu dosłownym słów dialogu znajdować nieobyczajne znaczenie przenośne. Istotniejsze co innego, mianowicie w tymże wierszu wysłowienie obrazowe⁴³ skrywa dwie przeciwstawne wymowy – sformułowaną wprost i tylko aluzyjnie: przenośne znaczenie słów „czyżyk grzeczny” zostało wykorzystane jako sposobność obyczajnego wysłowienia nieobyczajnego pragnienia, toteż zdawałoby się, jedynie konwencjonalna rozmowa okazuje się grą z konwencją obyczajową i dlatego pewnej kulturze literackiej niepodobna zaprzeczyć. W wierszu tym erotyczny przekaz tak integralnie został skryty w „niewinnym obrazku obyczajowym”, że zneutralizowanie przenośnej wymowy dialogu wymagałoby zamazania całego utworu – chociaż nieskażonego choćby jednym wulgarnym słowem⁴⁴. Zarazem

⁴² Tamże, s. 115; opatrujące wiersz nawiasy kwadratowe są dodane za Pawłem Stępnem; podkr. wł. – K. O.

⁴³ Problematyczność odpowiedzi na pytanie o to, jakie rozumienie „obrazowości” zostaje tu przyjęte, jest uwarunkowana tym, że podstawowy termin „obraz” w kontekście teorii metafory ma aż pięć znaczeń – wybieram to, które „dotyczy szczególnego typu wyrażen, przedstawiających jak gdyby w sposób naoczny i aktualny percypowane lub ewokowane w pamięci rzeczy i zjawiska”. B. Otwinowska, „*Homo metaphoricus*” w *teorii twórczości XVII w.*, w: *Studia o metaforze, I*, red. E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1980, s. 51. Por. H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987. *Zaawansowane prace nad multimedialnym słownikiem Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności* (nr NCBiR N R17 0005 06/2010; kierownik grantu: Włodzimierz Bolecki) tymczasem zostały zawieszone. Obrazowość i metaforyczność nie są bynajmniej apriorycznie tożsame, gdyż nie wszystkie wypowiedzi obrazowe (a więc ewokujące naoczne przedstawienia) same z siebie będą metaforami.

⁴⁴ „[W zamazanych wierszach] Najczęściej skreślany był *kiep* (aż 13 razy), następnie *dupa*, *miłować* i *pyje* (po 6 razy) oraz *picza* (5 razy). Te najczęściej usuwane wyrazy uznane przez domowego cenzora za obsceniczne oznaczają męskie lub żeńskie narządy płciowe. Należą

wysokiego poziomu kultury literackiej tegoż wiersza można dowieść przeciwstawieniem mu tych słów: „Czy ja świnia gównu jeść?” – tak ziewająca przy młodzieńcu panna z *Ogrodu fraszek nieplewionych*⁴⁵ odpowiedziała na jego żartobliwe podziękowanie za to, że nie zjadła go⁴⁶.

Wiersz o konceptystycznej kompozycji, wszak cenionej w twórczości Daniela Naborowskiego czy Jana Andrzeja Morsztyna, to *[[Grześ]]*:

Sprosa rzecz k<iep>, a przecię ma swoje wdzięczności;
Wenus w nim założyła swych pociech skrytości.
Takiż włos jest na głowie jak między <nogami>,
Przecie w kroku smaczniejszy niżli pod pachami.
Toż ciało, co na ręce, u białej płci w łonie,
A przecię tam wszytka myśl jak na bagnie tonie.
Tak ten kasek natura w kroku osłodziła,
Że w jednym członku wszytek smak nasz uwiąziła.
Piękna twarz, piękne oko, piękna pierś i szyja –
Wszystko <kie>pstwo. Mnie się k<pa>, a jej się chce p<yja>.]⁴⁷

Ta swoiście panegiryczna pochwała, w teorii retorycznej określana przewyższaniem, skrywa konstrukcję znaną z twórczości Jana Andrzeja Morsztyna czy też Daniela Naborowskiego (w wierszu *Na oczy królowy angielskiej...*), to znaczy: cztery części kobiecego ciała o wspólnej im cesze szczególnego piękna (a, b, c, d) ustępują tej przemożnej sile, jaką jest obustronne pożądanie płciowe (e), co można unaocznic (za Julianem Krzyżanowskim⁴⁸) następująco: $e(x) > (a + b + c + d)(x)$. Tak więc *[[Grześ]]* może być czytany również w kontekście poetyki konceptu...

więc do słownictwa objętego tabu przyzwoitości, skromności i wstydu, na które i dziś jest nałożony zakaz wypowiadania. Tabu to wynika z umowy społecznej, której respektowanie zadecydowało o usunięciu określonych sformułowań z rękopiśmiennej antologii przechowywanej niegdyś w rodzinie Trembeckich. [...]

Innym interesującym zagadnieniem, wyraźnie widocznym w badanych tu tekstach, jest zależność znaczenia wyrazu od kontekstu, w jakim się on pojawia. Odnosi się to, oczywiście, do tych słów, które nie są wulgaryzmami systemowymi, lecz [jako wulgaryzmy referencyjno-obyczajowe] nabywają cech nieprzyzwoitych, społecznie nie akceptowanych, w konkretnych użyciach. Takimi wyrazami (wyrażeniami) w tekstach pochodzących z *Wirydarza poetyckiego* są np.: *kielbaska*, *króćica*, *petarda*, *porozumiewać się*, *czyżyk grzecienny*, *nosek*, *coś trzeciego*, *lupić*, *twardy gnat*, *klucz*, *posysać cycek spory*. O ich nieobyczajności świadczy jedynie dość szeroko rozumiany kontekst, który i tak jedynie przy pewnej »świadomości rzeczy« u odbiorcy staje się czynnikiem decydującym o rozumieniu tekstu, zakładanym, jak się wydaje, przez autora”. Tamże, s. 116–119.

⁴⁵ W. Potocki, *Panna z kawalerem* (*Ogród II*, 212), w: W. Potocki, *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677–1695*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1987, s. 320.

⁴⁶ „No cóż, na miejscu kawalera wypadało przeprosić pannę, by zachować się w dalszym ciągu elegancko, i odejść na zawsze. Panna nie była dowcipna, lecz ordynarna, bo partner [? – K. O.] bardzo delikatnie przymówił jej, że niegrzecznie się zachowuje. Ale może o to chodziło...”. H. Wiśniewska, *Świat płci żeńskiej baroku zaklęty w słowach*, s. 223.

⁴⁷ *Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego (II)*, s. 51.

⁴⁸ J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*, Warszawa 1970, s. 113–114.

Wśród wirydarzowych wierszy zamazanych znalazły się dwie zagadki literackie: *Gadka, In simili ma<teri>a odpowiedź*⁴⁹. W nich obydwie zwycięskie odpowiedzi na dwa pytania („Co sporzej rośnie?” oraz „która by z nich [trzech jeszcze panieńskich córek] ogień większy miała?”) mogą zabrzmieć niedorzecznie, jednak nie powinny, ponieważ swoiste dowodzenie poetyckie uświadamia czytelniczej społeczności, że zdawałoby się niedorzeczne odpowiedzi są w pełni dorzeczne⁵⁰, przy czym to nie starsze córki najtrafniej odpowiadają:

Najmłodsza zaś: „Obie [starsze siostry] się na tym [odповідziach] omyłacie.
Onegdaj mi ks<ia>dz pleban dał coś w rękę w nocy.
Ślepe, słabe, niewielkie i nie o swej mocy.
Skorom kęs pottrzymała, tak się prędko wzniosło,
Nie wlaźłoby w tę izbę, by pół roka rosło”⁵¹.
Najmłodsza: „Pani matko, mnie parobek wczora
Twardy gnat między nogi włożył był z wieczora.
Wieręc, był niedługo, matusieńku, tego,
Jakem go uwarzyła, że szpik poszedł z niego”⁵².

Co prawda obydwie wiersze tylko w ograniczonym zakresie odpowiadają gatunkowej definicji zagadki⁵³ (gdyż daremnie szukać w nich „nazwy przedmiotu, którą osoba zadająca zagadkę zataiła przed zagadniętą”), to przecież owa niepełna adekwatność nie dowodzi bynajmniej genologicznej ułomności i tym samym niedostatku kultury literackiej, lecz, przeciwnie, jej niepośledniego poziomu: owe jedynie obrazowe odpowiedzi zwycięskich córek rozstrzygają o tym, że obydwie zagadki należą do literatury pojmowanej jako sztuka słowa, której dowodzi również w pełni logiczne porównanie, zdawałoby się, nieporównywalnych rosnących przedmiotów (wierzba – konopie – męskie przyrodzenie) oraz najwyższych temperatur (jakich wymaga: ugotowanie jajka w piczy – wypalenie trawy kobiecym

⁴⁹ O zagadkach obscenicznych: J. M. Kasjan, *Polska zagadka ludowa*, Wrocław 1983, s. 25–26.

⁵⁰ „Nasze [tj. Dobrosławy Wężowicz-Ziółkowskiej] analizy 1700 tekstów obscenicznych ze źródeł drukowanych i rękopiśmiennych pokazują, że właściwie nie ma w życiu ludu dziedziny, która nie mogłaby stanowić źródła skojarzeń i odniesień seksualnych. Seks w świadomości ludowej zdaje się przenikać wszystko, czy też inaczej, wszystko wokół zdaje się pozostawać w jakimś intensywnym, choć nie od razu widocznym związku z płciowością człowieka. [...] W tym panseksualizmie, w tej mnogości, zdawałoby się na pozór bezzasadnych związków i skojarzeń, na jakich bazują i jakimi operują ludowe obscena, daje się jednak uchwycić pewien porządek utożsamień i analogii”. D. Wężowicz-Ziółkowska, *Miłość ludowa. Wzory miłości wieśniaczej w polskiej pieśni ludowej XVIII–XX wieku*, Wrocław 1991, s. 149–150.

⁵¹ *Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego (II)*, s. 60.

⁵² Tamże, s. 61.

⁵³ „Zagadka to pewien rodzaj zadania umysłowego o charakterze rozrywkowym, które polega na identyfikacji jakiegoś przedmiotu na podstawie jego charakterystyki słownej. Dowodem, że identyfikacja została dokonana, jest podanie nazwy przedmiotu, którą osoba zadająca zagadkę zataiła przed zagadniętą”. J. M. Kasjan, *Wstęp*, w: *Zagadki rozmaite i pytania służące zabawie i nauce. Antologia polskiej zagadki literackiej*, wybór, wstęp, oprac. J. M. Kasjan, Toruń 1994, s. 7.

moczem – „uwarzenie” męskiego przyrodzenia w kobiecym). Takie dowodzenie za pomocą porównań z jakże, zdawałoby się, dalekimi przedmiotami czy nieporównywalnymi temperaturami można postrzegać w kontekście tradycji stanowionej klasyczną teorią retoryczną:

Nie ma bowiem w przyrodzie niczego, dla czego nie moglibyśmy zastosować nazwy i określenia wziętego z innego przedmiotu. Skąd bowiem można wyprowadzić podobieństwo – a można ze wszystkiego – stąd również można przenieść jedno słowo, które zawiera porównanie, i w ten sposób dodać mowie jasności⁵⁴,

oraz może być kojarzone z poetyką konceptu: „Rozważa się sprzeczności, a potem jest rzeczą umysłu dać subtelne, a stosowne rozwiązanie” (Baltasar Gracian⁵⁵). Nawet jeśli w obydwu zagadkach niepodobna dostrzec ‘subtelności’ oraz ‘stosowności’, to przecież wiersze te pozostaną konceptystyczne jako mechanizm poetyckiego dowodzenia: wyobraźnia autora czy też autorów wirydarzowych zagadek kierowała się ku erotyce, ta wiązała się ze szczególną sposobnością, aby zaskoczyć czytelniczą społeczność, zdawałoby się, niedorzecznym dowodzeniem, które po doczytaniu wiersza do jego końca staowało się w pełni dorzeczne. Mechanizm konceptu działał według najogólniejszej zasady: to poeta zawczasu określał stan czytelniczej wyobraźni, a następnie tak przekonywająco podważał go jako coś ograniczonego, że stawał się twórcą nowego stanu rzeczy – jego połączone siły wyobraźni wyzwolonej z klasycznej logiki i odkrywczego spojrzenia na to, co dotąd niedostrzegane, kształtowały takie przedstawienie słowne, które stawało się zaakceptowane⁵⁶.

Poprzedzenie w obydwu zagadkach na tylko obrazowym przedstawieniu męskich przyrodzeń – powtórzmy: „Obrazem operuje sztuka, dosłowność jest domeną pornografii” – oznacza powstrzymanie się przed przekroczeniem tej (społecznie względnej) granicy, poza którą nieobyczajność zaczyna przeważać nad obyczajnością⁵⁷. Zarazem komizm sytuacji (najmłodsze córki okazują się bardziej seksualnie doświadczone niż starsze) nie powinien przesłonić ważnej materii kulturowej: ostatecznie to zwyczajczyńiom jako pierwszym będzie dane zamażpójście – dlatego nie tylko same najtrafniejsze odpowiedzi są istotne, lecz również to, z czym one wiążą się⁵⁸, tzn. brzmia

⁵⁴ M. T. Cyceon, *O mówcy*, tłum., oprac. B. Awianowicz, Kęty 2010, s. 635. Przykładem wyprowadzenia podobieństwa „ze wszystkiego” może być twierdzenie wypowiedziane podczas lekcji przygotowania do życia w rodzinie: „Okres to krwawe lzy macicy, która płacze, bo nie ma w sobie dziecka”.

⁵⁵ Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, s. 454.

⁵⁶ Por. K. Obremski, *Erotyka jako materia barokowego konceptu*, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 169–173.

⁵⁷ „O tym, że istniało poczucie normy »pocziwego mówienia«, świadczą zeznania, w których świadkowie stosują omówienia, np.: *mówiła słowy niepocziwemi, poczęła go lżyć: taki, a taki, i mówił inne słowa po niemiecku, i nazywała go od matki, mówiła słowa uszczypliwe, wyszorowała się z gębą*”. H. Wiśniewska, *Świat płci żeńskiej baroku zaklęty w słowach*, s. 222.

⁵⁸ „Jeśli zagadka ma znaczenie obrzędowe, odpowiedź na nią jest z konieczności czymś sztywno ustalonym także w swojej formie, a może również w sposobie wymawiania. [...]”

niczmy komiczne potwierdzenie małżeńskiego przygotowania panny na wydaniu.

W obydwu zagadkach cenzorskie zamazanie ich inkaustem ma się analogicznie jak to w wierszu *Ptaszek w klatce*: w relacjach sióstr wzwód członka oraz akt płciowy zostały tak obyczajnie wysłowione, że zneutralizowanie nieobyczajnej wymowy odpowiedzi obydwu zwycięskich córek wymagałoby zamazania całych utworów – przecież nieskażonych jakimkolwiek wulgarnym słowem (to za sprawą seksualnego kontekstu „coś”, „gnat” oraz „szpik” stały się wulgaryzmami referencyjno-obyczajowymi⁵⁹). Już samoistnym zagadnieniem analizy porównawczej pozostanie odpowiedź na pytanie, w jakim zakresie najwyższa ocena zagadek *Wirydarza poetyckiego*⁶⁰ obejmuje „chwast i pokrzywy”...

Wśród odczytanych spod inkaustu wierszy *Wirydarza poetyckiego* znajduje się również *Elogium na śmierć pana Myszkowskiego, złożone przez pana Żórawińskiego, kasztelana lubelskiego*. Tak zwerbalizowany tytuł wprowadza w błąd: postacią wywyższaną jest bowiem picza. Jakkolwiek nie wnikając w (być może przepastne) intertekstualne relacje⁶¹, z pewnością można powiedzieć, że jest ten utwór po prostu podobny do wiersza Jana Andrzeja Morsztyna *Nadgrobek kusiowi*: śmierć obojga przyrodzeń wywołała bowiem analogiczną ogólnościową żałobę (jej unaocznieniu służą swoiste, gdyż seksualne, charakterystyki narodów) i dla obojga jedynym miejscem godnym wiecznego upamiętnienia będzie rozgwieżdżony nieboskłon. Jak same przyrodzenia, tak też ich pośmiertne pochwały poetów są komplementarne. Jedyną istotną różnicą między owymi wierszami nie będzie wyłącznie to, że tylko Morsztyn ogrom straty unaocznili również zarysem dziejowej roli kusia (Parys, Dawid, Kleopatra oraz im podobni i podobne...). Tym, co zasadniczo wskazuje na dwie odmienne kultury literackie, jest co

Zadaniem tych odpowiedzi, które można by porównać do odpowiedzi katechizmowych, jest sprawdzenie pewnej wiedzy. Umożliwiają one dopuszczenie do jakiegoś bractwa, objęcie jakiegoś urzędu kapłańskiego lub przynajmniej przyjęcie do pewnej wspólnoty, której członkowie rozpoznają się wzajemnie dzięki używaniu umownego języka albo umiejętności odpowiadania na dany znak odpowiednim znakiem i udzielania na dane pytanie określonej odpowiedzi”. R. Cailliois, *Zagadka i obraz poetycki*, s. 245. Por. M. Zaczek, *Gadka-zagadka. Językowa i stylistyczna analiza zagadki w bajce ludowej*, w: *Baśń – oralność – zagadka. Studia*, red. J. Z. Lichański, Warszawa 2007, s. 245–246.

⁵⁹ Wyróżnienie wulgaryzmów systemowych i referencyjno-obyczajowych za: M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995, s. 16–17.

⁶⁰ „Wysokim poziomem dorównują dorobkowi [Wacława] Potockiego i [Hieronima] Morsztyna zagadki zebrane i przekazane w rękopiśmiennym *Wirydarzu poetyckim* przez Jakuba Teodora Trembeckiego. Ich autorów nie znamy z imienia i nazwiska, nie ulega jednakże wątpliwości, że musieli to być ludzie wysoce utalentowani. Szczególnie teksty zgromadzone w cyklu kilkudziesięciu zagadek zatytułowanym *Gadki rozmaite* – to w większości prawdziwe małe arcydzieła, olśniewające zarówno bogactwem pomysłów, jak też mistrzostwem i wielką subtelnością techniki poetyckiej”. J. M. Kasjan, *Wstęp*, s. 20.

⁶¹ Zob. R. Grześkowiak, *O spornych wierszach Daniela Naborowskiego i Hieronima Morsztyna. Próba rozstrzygnięcia atrybucyjnych*, w: *Barokowy tekst i jego twórcy. Studia o edycji i atrybucji poezji „wieku rękopisów”*, Gdańsk 2003, s. 191–231.

innego: nieporównywalne amplifikacje oraz zwodniczy tytuł wiersza, który wbrew widniejącemu w jego tytule terminowi „elogium” nim jednak nie jest.

Najogólniej przyjmijmy: pełne wysłowienie – to najogólniejsza funkcja amplifikacji. Jednym ze sposobów wyrażenia ogromu strat wywołanych śmiercią przyrodzeń było wskazanie ogólnoświatowego zakresu żałoby. Różnica pomiędzy obydwoma wierszami zawiera się nie tylko w liczbach charakteryzowanych narodów – te są co prawda liczniejsze w wierszu kasztelana bełskiego, jednak stosunkowo skromniej przedstawione, gdyż w pierwszej części *Elogium* [...] przeważa najprostsza konstrukcja: naród dookreślony jego stereotypową cechą. Przeciwnie w wierszu podkoniuszego: tylko Polka została niejako skwitowana jedną przydawką, inne osierocone kobiety są pełniej charakteryzowane, zaś przedstawienie Litwinki pozwala mówić nawet o scenie rodzajowej. Owe charakterystyki narodów to tylko części porównywanych wierszy, jednak wydają się sobie najbliższe i jako adekwatne szczególnie pozwalają dostrzec różnicę amplifikacyjnego wysłowienia. Oczywiście pojawia się tu dwojaka ocena: można bowiem wskazywać, jak niewiele oddziela kultury literackie obydwu wierszy bądź też jak bardzo są przeciwstawne...

Jednak czymś przynajmniej podobnie ważnym jak dwie amplifikacje będzie jeszcze coś innego. Mianowicie jednoznacznie wskazujący gatunkową tożsamość tytuł wiersza: *Elogium* [...]. Tymczasem, wbrew swemu tytułowi, utwór istotnie przeczy mu jako wskazówce jego gatunkowej tożsamości – niezależnie od tego, że jest parodią elogium („niska” picza stała się przedmiotem wysłowienia „wysokiego”, a właściwie ówczesznie jednego z „najwyższych”), to przecież zasadniczo i wielorako przeciwstawia się poetyce gatunku: – według Jana Kwiatkiewicza (*Phoenix rhetoricum*, Kalisz 1682):

Pod nazwą elogium rozumiemy teraz już nie jakąkolwiek pochwałę, lecz pewien rodzaj tekstu zwanego i ciętego, czyli mowę przepelnioną najbardziej dowcipnymi lakonizmami. [...] Nieodłączne właściwości elogium to krótkość, nie utworu, lecz stylu, i pointa niemal w każdej linijce. [...] Pod nazwą pointy rozumie się także pomysłowe i dowcipne zdania oraz niezwykłą grę wyrazów⁶²,

natomiast w zamazanym wierszu *Wirydarza poetyckiego* próżno szukać „mowy przepelnionej najbardziej dowcipnymi lakonizmami” czy – tym bardziej – „pointy niemal w każdej linijce”;

– jeśli „lakonizm, konceptyzm i pochwała stają się zasadniczymi definitywnymi wyznacznikami elogium”⁶³, wówczas w wirydarzowym utworze tylko ostatni element owej triady wydaje się bezdyskusyjny;

– w elogium pojedynczy wers powinien być „równoznaczny z jakąś samodzielną strukturą składniową”⁶⁴ – niczego podobnego w wierszu kasztelana bełskiego nie znajdziemy.

⁶² Cyt. za: B. Otwinowska, *Elogium – Flos floris, anima et essentia poetyki siedemnastowiecznego panegiryzmu*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1967, s. 154–155. Tamże inne definicje elogium, *passim*.

⁶³ Tamże, s. 158.

⁶⁴ Tamże, s. 167.

Jednak należy zachować umiar w formułowaniu krytycznej oceny wiersza zatytułowanego *Elogium* [...], ponieważ jego autor zmierzył się z wyjątkowo trudnym wyzwaniem, wszak ówczesnie status elogium pozostawał jednym z najwyższych – Piotr Labbé wyniósł je na szczyt panegirycznej poezji i prozy:

Elogium jest smakiem i jakby wonią, duszą i wprost istotą panegiryku; wonią nazywają chemicy substancję wydobytą z rozmaitych przedmiotów przy pomocy ognia i odpowiedniej techniki, duszę kwiatów, smak płynu, tchnienie powietrza, serce metalu. I dodają, że jest jeszcze piąta substancja, istota istoty, kwiat kwiatu, płyn płynu, złoto złotu, metal metalu. Czym dla chemików jest złoto złota, tym dla elogistów jest elogium: panegiryk panegiryku⁶⁵.

Ważną okolicznością, znacząco utrudniającą kasztelanowi bełskiemu zmierzenie się z wyzwaniem stanowiącym poetyką elogium, zapewne pozostawało to, że na polskim Parnasie było ono nowym gatunkiem. Tak więc nawet jeśli tytułowy termin genologiczny uznamy za wyraz zawyżonej samooceny autora *Elogium* [...], to przynajmniej kontaktu z tym, co dotąd poezji polskiej jawiło się jako nieznane, odmówić mu niepodobna.

Wyłącznie seksualna materia zamazanych wierszy *Wirydarza poetyckiego* nie rozstrzyga o tym, że ich komizm nawet tylko wstępnie okazuje się niełatwym wyzwaniem. Próżno bowiem przywoływać biografie ich autorów bądź wspierać się stanem badań (*vide* Mikołaj Rej⁶⁶ czy Jan Kochanowski⁶⁷). Co więcej, owych 45 wirydarzowych wierszy nie stanowi spójnego zbioru, ponieważ dwa zdecydowanie przeciwstawiają się wszystkim innym. Pierwszy to lakoniczne poświadczenie gwałtu zbiorowego:

[[Na dziewczynę

Zeszli ją pod krzewiną. Ona pasła owce.

Wyłupili, nie zakryli, niech mi<huj>e, kto chce⁶⁸.

W drugim wierszu, *Na jednego pana*, usłyszane podczas kazania słowa żony Samsona wywołują w szlachcicu poczucie winy z powodu jego wątpliwej wierności przysiędze małżeńskiej. W tych dwóch utworach, jednak wyjątkowych, pobrzmiewa współzucie mężczyzn dla ich kobiecych ofiar. Jeśli inne postacie ewentualnie mogą wywoływać empatyczne emocje czytelniczej społeczności, to jednak jawią się jako przynajmniej po części sobie winne (np. uwiedziona przez medyka panna czy męskie ofiary chorób Wenery).

Wiersz [[Na dziewczynę]] stanowi dogodny punkt wyjścia, aby wskazać najogólniejszy problem: komizm nie jest ani wyłącznie przedmiotowy (cechą czegoś), ani też jedynie podmiotowy (aktem psychicznym)⁶⁹. Zasadniczo

⁶⁵ Cyt. za: B. Otwinowska, *Elogium – Flos floris, anima et essentia poetyki siedemnastowiecznego panegiryzmu*, s. 158.

⁶⁶ T. Podgórska, *Komizm w twórczości Mikołaja Reja*, Wrocław 1981.

⁶⁷ J. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1980, s. 270–307.

⁶⁸ *Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego(I)*, s. 25.

⁶⁹ B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj. Antologię opracowała Monika Bokiniec*, Gdańsk 2011, s. 11–12.

seksualny komizm zamazanych wierszy *Wirydarza poetyckiego* okazuje się uwarunkowany obyczajowo: purytańska społeczność czytelnicza będzie nimi nie rozbawiona, lecz zgorszona, a zamiast uśmiechu – na twarzach pojawi się wyraz zgorszenia czy też niesmaku.

W teorii komizmu tradycyjnie bywają wyróżniane jego trzy formy: postaci, sytuacji, słowa. Wszystkie one, chociaż w różnych proporcjach oraz połączeniach, pojawiają się w zamazanych wierszach:

– komizm postaci – wyłączwszy ofiarę zbiorowego gwałtu i żonę szlachcica niepewnego swej wierności przysiedze małżeńskiej, większość postaci wywołuje uśmiech, przy czym jego przyczyny bywają wielorakie: głupota kobiet i mężczyzn, naiwność, zmyślność, przeciwieństwo powinności i realności (ksiądz pleban z kusiem trzymanym w ręku panny), otyłość (kuchmistrz „jeśli będzie zgodny do podółka?”);

– komizm sytuacji – same w sobie aseksualne czynności kobiet (pranie chust w jeziorze, zbieranie jagód) za sprawą męskiego pożądania sprzyjają aktom płciowym; nieoczekiwanie chłop „Znalazł [[pod zadkiem]] jej [dziewki – K. O.] z pieniędzmi worek”; puszczenie krwi pannie przez balwierza znajduje zwieńczenie w chrzcinach wówczas poczętego dziecka; w obydwu zagadkach najmłodsze córki, a więc zdawałoby się, najmniej świadome życia seksualnego, okazują się bardziej doświadczona niż starsze;

– komizm słowa – lakonicznym cytatom z Pisma są przypisywane seksualne znaczenia; makaroniczna polszczyzna to element parakościelnej sztuki uwodzenia „panny gładkiej”; słowo ‘filozofia’ otrzymuje seksualną etymologię; także dialogi bywają komiczne – jako ważki element komizmu sytuacyjnego; komizm słowa najpełniejszą postać otrzymuje w *Elogium* [...] („niska” picza wysłowiona, przynajmniej w odautorskim zamierzeniu, „wysokim” wierszem) oraz w wierszu *[[Ptaszek w klatce]]* (tu w pełni obyczajny dialog za sprawą seksualnych skojarzeń czyżyka z kusiem może zabrzmieć dwuznacznie i tym samym nieobyczajnie).

Oczywiście wyróżnienie tych trzech postaci komizmu pozostaje skażone tym, że w zamazanych wierszach, utworach wszak przynajmniej dalekich od szkicowości, wszystkie one nakładają się na siebie i współdziałają, toteż zazwyczaj niepodobna o rygorystyczne dystynkcje, jak na przykład w tym wierszu:

O paniej

Jedna pani a młoda pytała doktora,

[[Kiedy lepiej m<i>łować</i>, z rana czy z wieczora?]]

Doktor, niewiele myśląc, tak paniej odpowie:

[[„Z wieczora miłość – radość, a po ranu – zdrowie”.]]⁷⁰

Owe trzy postaci komizmu potwierdzają, że wirydarzowy „chwast i pokrzywy” pozwalają zasadnie mówić o kulturze literackiej nieobyczajnych przedstawień słownych.

⁷⁰ *Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego (II), s. 41.*

Jakaż była społeczna rola komizmu zamazanych wierszy? Zważywszy ich materię – wyłącznie seksualną – w pierwszej kolejności należy skierować się w stronę teorii Zygmunta Freuda. Najogólniej: jeśli naturalne popędy są tłumione przez nakazy społeczne i zarazem każde zahamowanie naturalnego impulsu wiąże się z wydatkowaniem energii psychicznej, wówczas seksualne dowcipy pozwalają ograniczyć owe zahamowania i tym samym zaoszczędzić część energii. Innymi słowy: kiedy popęd płciowy jest wielorako tłumiony i dlatego staje się przyczyną napięcia psychicznego, nieobyczajne dowcipy pomniejszają tę część energii psychicznej, która jest wykorzystywana na osłabianie libido. Nieobyczajne dowcipy sprzyjają temu, że Natura nie zostanie bez reszty spacyfikowana przez Kulturę: analogicznie jak absurdalny dowcip to wyraz buntu przeciwko tyranii rozsądku, tak nieobyczajne żarty – formą sprzeciwu wobec tyranii (purytańskiej?) obyczajności. Jednocześnie „chwast i pokrzywy” wiążą się z przyjemnością lektury, gdyż w wysublimowanej postaci pozwalają zaspokoić wrodzony popęd płciowy – tak więc są one niczym zawór bezpieczeństwa, przez który uchodzi grożący wysadzeniem kotła nadmiar seksualnej pary.

Im bardziej swobodne ujęcie znajdzie się dla nagromadzonej, zwłaszcza zaś dla tłumionej energii, tym pewniejsza, tym bardziej spontaniczna jest reakcja śmiechu. W życiu kulturalnym stłumiona zostaje szczególnie energia popędu seksualnego. Gdy więc czy to widok jakiś, czy powiedzenie wywoła swobodne wyzwolenie tej energii, dochodzi do wybuchów śmiechu. Bez jakiegokolwiek innego rodzaju śmieszności wystarczy na to pobudzenie wrażliwości płciowej. Śmieje się człowiek łatwo z nieprzyzwoitości. Tkwi sporo prawdy w zdaniu Goethego, że *vis comica* to pierwotnie *vis obscena*⁷¹.

Zarazem wirydarzowy „chwast i pokrzywy” mogą być postrzegane również jako klucz interpretacyjny erotyki pobożnej – wówczas ta byłaby seksualną perwersją?

Tak więc dwakroć poniekawszy wartościowania i religijnego (z jego przeciwstawianiem grzechów i cnót), i bardziej obyczajowego niż literaturoznawczego (pornografia *contra* sztuka słowa), przynajmniej po części zasadnie można przyjąć, że w zamazanych wierszach *Wirydarza poetyckiego* znajdziemy: 1. aluzyjne wysłowienie (*Ptaszek w klatce*), 2. wiersz o konceptystycznej kompozycji (*[[Grześ]]*), 3. dwie zagadki (*Gadka*, *In simili ma<teri>a odpowiedź*), 4. elogium (*Elogium na śmierć pana Mysz-kowskiego, złożone przez pana Żórawińskiego, kasztelana bełskiego*) oraz 5. trojaki komizm (postaci, sytuacji, słowa). Wszystko to dowodzi niepośledniej kultury literackiej „chwastu i pokrzyw”. Puenta zabrzmi antropologicznie: „*Homo sapiens* jest dumny z tego, że ma największy mózg spośród wszystkich naczelnych, próbując jednocześnie ukryć fakt, że ma zarazem największego penisa...”⁷².

⁷¹ J. Kleiner, *Z zagadnień komizmu*, w: B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, s. 332, por. s. 336.

⁷² D. Morris, *Zwierzę zwane człowiekiem*, przekł. Z. Uhrynowska-Hanasz, Warszawa 1997, s. 48.

Bibliografia

- Hanusiewicz M., *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa 2004.
- Kotarska J., *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, Wrocław 1980.
- Krauze-Karpińska J., „Wirydarz poetycki” Jakuba Teodora Trembeckiego. Studium filologiczne, Warszawa 2009.
- Nawarecki A., *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów–Sosnowiec 1996.
- Stępień P., Szczęsny S., „Wirydarz wyplewiony”. (O tajemnicach Brücknerowskiej edycji „Wirydarza poetyckiego” Jakuba Teodora Trembeckiego), „Ogród. Kwartalnik” 1992, nr 1/9, s. 271–282.
- Szczukowski I., *Między odrzuceniem a zbawieniem. Problematyka ciała w piśmiennictwie religijnym polskiego baroku*, Bydgoszcz 2012.
- Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego (I). Z rękopisu odczytał, opracował i podał do druku Paweł Stępień, „Ogród. Kwartalnik” 1992, nr 1/9, s. 15–28.
- Wirydarzowy „chwast i pokrzywy” – utwory zamazane w „Wirydarzu poetyckim” Jakuba Teodora Trembeckiego (II). Z rękopisu odczytał, opracował i podał do druku Paweł Stępień, „Ogród. Kwartalnik” 1992, nr 2/10, s. 38–67.
- Wiśniewska H., *Świat płci żeńskiej baroku zaklęty w słowach*, Lublin 2003.

„Mówię rzecz, jak jest – kolor biały nie rozwija się przez niuansy”. Wybrane przykłady funkcjonowania symboliki bieli w liryce Cypriana Norwida¹

Maria Wójcik

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0001-7964-4754

“I Say as It Is – White Color Does Not Develop Through Nuances”. Selected Examples of the Functioning of Whiteness Symbol in Cyprian Norwid’s Poems

Abstract: The article presents functioning of whiteness as a symbol in Cyprian Norwid’s poetic works, based on selected examples. The author indicates that this issue has not yet been fully investigated and the article is only an outline of the subject due to its extent. The research is focused on several selected meanings: whiteness of the landscape, white color as a symbol of nobility and divinity, of virginity and purity, even of ethical ambiguity. Author also distinguishes between themes of whiteness and pallor. White color can be mainly associated with theme of the light in poetry, which Norwid very often used, but this not makes the only meaning. Ancient and Christian culture defined the semantics of white color as a symbol of purity, virginity and divinity and such meanings dominate in Norwid’s poems. Interestingly, the writer also used the whiteness to describe the nature of evil. The poet juxtaposed the symbolism of white by comparing it to dirt or black color, he accumulated themes related to whiteness as well to show its meaning in a broader context. In conclusion, Norwid, in his poetic works, often used the symbolism of whiteness in the sense determined by culture, however, he did it in an original way, enriching it with his own ideas and associations.

Key words: symbolism of whiteness, romanticism poetry, Cyprian Norwid, 19th-century Polish poetry

¹ Niniejszy artykuł stanowi gruntownie przepracowany i rozbudowany fragment mojej pracy magisterskiej pt. *Symbolika czerni i bieli w twórczości Cypriana Kamila Norwida* (Rzeszów 2017), którą napisałam pod kierunkiem dra hab. prof. UR Marka Nalepy. W tytule publikacji wykorzystałam sformułowanie Norwida zaczerpnięte z jego listów: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. VIII: *Listy*, Warszawa 1971, s. 256.

Słowa kluczowe: symbolika bieli, poezja romantyzmu, Cyprian Norwid, poezja polska XIX wieku

Biała jest błądliwość męki i jest biel weselna,
I biała jest ostatnia koszula śmiertelna.
Leopold Staff

Biel oznacza nieobecność barw lub sumę barw. Jest kojarzona z boskością, transcendencją, niewinnością i czystością². Biel wiąże się również z takimi motywami, jak dzień, dobre zamiary, uległość czy łagodność. Niewątpliwie, dzięki tym wszystkim kontekstom kojarzy się również z duszą, ze sferą wewnętrznego życia człowieka. Biel zestawiana jest również z jasnością i światłem, zapewne ze względu na podobieństwo efektu wizualnego. Pisał o tym Isaac Newton w swoim dzienniku:

Najbardziej zdumiewającą i cudowną mieszaninę stanowi biel. Nie ma ani jednego rodzaju promieni, który sam mógłby ją wywołać. [...] Często z podziwem oglądałem, jak wszystkie barwy pryzmatyczne skupione i dzięki temu zmieszane ponownie tak, jak przedtem były zmieszane w świetle, zanim jeszcze padło ono na pryzmat, tworzyły z powrotem światło całkowicie i doskonale białe, i wcale nie różniące się zauważalnie od bezpośredniego światła słońca³.

Dla Cypriana Norwida, malarza i rzeźbiarza, biel była szczególnym kolorem-symbolem, występującym w wielu jego utworach. We fragmencie *Białych kwiatów* czytamy:

Jakoż – słysząc dopiero natury cichości rozmaitych, przychodzi się potem do usłyszenia dramy i głębokości wyrazów beznamiętnych, bezkolorowych, białych (że tak je nazwę), i to zda się być wątkiem wszelkiego dramatyzowania prawdziwego. (PWsz VI, 191)⁴

Norwid w oryginalny sposób posługiwał się symboliką bieli. Barwa ta była w jego utworach synonimem ciszy, milczenia, a także wiernego odzwierciedlania rzeczywistości, bez jej dodatkowego „koloryzowania”. Biel była również symbolem, który na zasadzie analogii lub przeciwstawienia wchodził w ciekawe związki z innymi motywami, choćby z jasnością czy czernią⁵. Norwid, jako szczególnie miłośnik sztuki rzeźbiarskiej, był ponadto zafascynowany możliwościami stwarzanymi przez światło. Kwestiom tym

² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 22.

³ I. Newton, *Papers and Letters on Natural Philosophy*, ed. by I. B. Cohen, Cambridge 1972, cyt. za: J. Kierul, *Izaak Newton. Bóg, światło i świat*, Wrocław 1996, s. 87.

⁴ Cytaty z utworów Norwida podaję za: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1975. Sygnalizuję je skrótem PWsz, cyfry rzymskie oznaczają numery tomów, cyfry arabskie – numery stron.

⁵ Różnorodne użycia motywu bieli (oraz motywów pokrewnych) w twórczości Norwida zestawia E. Teleżyńska w pracy *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida*, Warszawa 1994, s. 1–27.

poświęcił uwagę Kazimierz Wyka, szczegółowo wyróżniając poszczególne elementy Norwidowskiego obrazowania:

Ulubionym jego motywem wizualnym jest przeciskanie się promieni, pęki światła, „snopy blasku”, „jeziora szkła i światła”, jak sam powiadał, przenikanie się, łamanie światła wychodzących z rozmaitych źródeł, słabość światła wśród mgły, kontrastowe przesuwanie się kształtów i sylwetek w nocnym półmroku, słowem – światło w jego wszelakim skupieniu i jakości. Odblask barwny, światłocien rozgrywający się na podbudowie kolorystycznej nigdy nie występuje w opisach Norwida. Światło jest w nich zawsze czyste, jego promienistość nie rozkłada się w pryzmacie tęczy. Efektem światła należy się przeto przyjrzeć dokładnie, tak są bowiem ważne dla artysty poety częstość, z jaką występują, i doskonałość artystyczną, którą zawsze osiągają⁶.

Kazimierz Wyka to jeden z literaturoznawców, którzy zauważyli silną fascynację Norwida bielą, blaskiem i refleksami promieni. Inną badaczką, która zwróciła uwagę na tę cechę wyobraźni Norwida, jest Adela Kuik-Kalinowska, która z kolei nazwała autora *Promethidiona* „artystą światła”⁷. Jednak sposób wykorzystania przez Norwida motywu bieli ciągle nie został jeszcze wyczerpująco omówiony.

W niniejszym artykule ukazę sposoby użycia tego motywu w wybranych wierszach lirycznych Cypriana Norwida. Moim celem jest zwrócenie uwagi na szczególny rys wyobraźni oraz sztuki poetyckiej tego twórcy, polegający właśnie na intensywnym wykorzystywaniu motywów związanych z bielą w utworach poetyckich, a także na nadawaniu przez poetę temu motywowi oryginalnych znaczeń symbolicznych. Norwid bowiem, mimo określonej kulturowo semantyki bieli, traktował tę barwę w sposób bardzo oryginalny, a jej symboliczne konotacje w jego twórczości, jak zaznaczył Kazimierz Wyka, były „na ogół niedostępne innym poetom jego czasu”⁸.

Należy jednak pamiętać, że zastosowanie przez autora *Vade-mecum* motywu bieli w poezji to tylko mały wyimek, niewielka składowa jego sztuki pisarskiej, ukazująca pewne prawidłowości myślenia artysty w zderzeniu z jego „czarodziejską dialektyką”⁹. Ze względu na rozległość zagadnienia mój artykuł ma więc z konieczności charakter wstępny rozpoznania.

Biel pejzażu: konkret i symbol

W kilku dziełach Cypriana Norwida pojęcie bieli występuje już w tytule. Jednym z nich jest wiersz *Marmur-biały*, datowany na rok

⁶ K. Wyka, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 131.

⁷ A. Kuik-Kalinowska, *Norwid – artysta światła*, w: *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 341–355.

⁸ K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 111.

⁹ Takiego sformułowania użył Juliusz Wiktor Gomulicki w opracowaniu dzieł poetyckich Norwida: C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 798.

1848, który powstał, jak zapisał autor, „na pokładzie okrętu u Egejskiego Morza” (PWsz I, 101)¹⁰. Wspomniany utwór to wiersz-apostrofa, w którym poeta zwraca się do Grecji, opisując ją m.in. jako postać mającą „ramiona z marmuru i – serce” (PWsz I, 100). Symbol ten określa więc jednocześnie piękno sztuki greckiej, ale też niejako brak wrażliwości na los samych jej twórców. Biel marmuru skrywa tu zatem jednocześnie znaczenia pozytywne i negatywne. Biel ramion to doskonałość artystycznego dorobku antyku, ale białe, marmurowe serce to chłód i niewzruszoność. Dodatkowo podmiot prosi Grecję o odpowiedź, która zapisana ma być w „piany białe”. Są one nieodłącznym elementem nadmorskiego krajobrazu, przywodzą na myśl ulotność, lecz także niepokromiony żywioł wody¹¹.

Innym wierszem, w którym poeta nakreślił pejzaż naznaczony motywem bieli, jest *Larwa* (powst. 1861–1862). Tym razem kolor biały został użyty na oddanie tajemniczej atmosfery utworu. Oto bowiem Norwid już w pierwszych wersach liryku zarysowuje aurę ogarniającą ulice Londynu, skąpane w blasku księżyca:

Na śliskim bruku w Londynie,
W mgłę, podksiężycowej, białej,
Niejedna postać cię minie,
Lecz ty ją wspomnisz, struchlały. (PWsz II, 30)

W tym przypadku biała mgła, spowijająca londyńskie ulice, związana jest znaczeniowo z tajemnicą, a nawet z poczuciem obecności istot fantastycznych. Fakt, że podmiot nie jest w stanie rozpoznać przechodniów na ulicy, sprzega się z niemożnością dostrzeżenia intencji ludzi, ich rzeczywistych zamiarów. Tajemnicza postać przemierzająca się londyńską ulicą, w której oczach „bielmem żrenic” błyskają „rozpac i pieniądź”, to ludzkość. Autor wiersza przedstawia w związku z tym ludzi jako zaślepionych, zaś „bielmo żrenic” odkrywa przed czytelnikiem pejoratywne znaczenie związane z barwą bieli. Taka biel kojarzy się przecież z chorobą, z niemożnością wyraźnego widzenia, a w kontekście utworu – z niemożnością rozpoznania właściwych wartości. Ludzkość, skupiona na pogoni za władzą i dobrami materialnymi, zupełnie traci zdolność pielęgnowania dóbr duchowych.

¹⁰ Kto choć raz był w Grecji lub też widział fotografie tego miejsca, z pewnością zwrócił uwagę na dominację w przestrzeni jednego koloru – bieli, występującej miejscami z towarzyszeniem błękitu. Można przypuszczać, że podobne wrażenia miał Norwid, dobijając do wybrzeży ojczyzny Homera i mając okazję przebywania m.in. w okolicach Krety. Przebieg podróży morskiej Norwida opisuje J. W. Gomulicki w pracy *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości*, Warszawa 1976, s. 58.

¹¹ Wiersz *Marmur-białe* interpretuje się często jako symboliczną charakterystykę Marii Kalergis. Ta interpretacja nie zmienia jednak sposobu wykorzystania motywu bieli w tym utworze.

Biel, jako element pejzażu, występuje również w utworze *Wies* (powst. 1865). Miejsce to zostaje przedstawione czytelnikowi niczym oblubienica:

O! wsi, biała atlasem kwiatów jabłoni
Jako oblubienica,
U zwierciadeł księżyca,
Wy-marzająca, coś, na ustroni
O jutrze tajemniczym,
O nieodgadnionym-niczym!... (PWSz II, 35)

Kolor biały, w przypadku takiego powiązania, symbolizuje prostotę, dziewiczość i czystość¹². Niezaprzeczalnie wskazuje też na związek wsi z naturą, bogactwo przyrody i jej piękno. Przejawem pozytywnego nastawienia podmiotu do opisywanego miejsca jest nazwanie wsi „królową”. Spokojna, bliska ideałowi atmosfera, wprowadzona w utwór, zostaje niestety przerwana za sprawą nagłej, ogromnej powodzi. „Brudne fale” wód zatapiają ogrody, podmywają i porywają trumny z cmentarza. Żywiół „splamił” czystą biel z pierwszej strofy wiersza. Poeta daje czytelnikowi do zrozumienia, że nawet miejsce tak dziewicze i czyste może zostać w każdej chwili skażone.

W przytoczonych wierszach Norwida motyw bieli ma dwojaki charakter. Autor liryków jako pierwszą ukazuje czytelnikowi wartość obrazową, zauważalną bezpośrednio. Kolor biały to element pejzażu, na który pisarz zwraca uwagę. Drugie ze znaczeń jest symboliczne. Biel reprezentuje bowiem określone wartości, świadomie umieszczone przez poetę w związku z przedstawianą sceną.

Biel jako symbol szlachetności

Inne, symboliczne wykorzystanie barwy białej obserwujemy w wierszu *Do obywatela Johna Brown* (powst. 1859). Jest to utwór napisany pod wpływem głośniejszej sprawy skazania na śmierć zdecydowanego przeciwnika niewolnictwa – Johna Browna¹³. Stanowi ów wiersz płomienny wyraz poglądów autora, swoiste wsparcie poetyckie dla tych, którzy walczyli o zniesienie niewolnictwa w Stanach Zjednoczonych. Niewypowiedziane w treści, ale dające się wyczuć w kontekście tego utworu znaczenie bieli to odwołanie do różnic rasowych, będących powodem wielkich i krwawych konfliktów w Ameryce, przeciw którym wystąpił właśnie bohater tego utworu.

Poeta, mówiąc o swojej pieśni, łączy ją z wyglądem fizycznym jej adresata – siwizną jego włosów:

– Czy też, jak promień Twej zacnej siwizny,
Biała – na puste zleci rusztowanie [...]. (PWSz I, 302)

¹² W. Kopaliński, dz. cyt., s. 22.

¹³ Por. komentarz J. W. Gomulickiego: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. II, Warszawa 1971, s. 364–365.

Tym samym białą nazywa Norwid swoją pieśń, swoje przesłanie. W rozumieniu tym można skojarzyć tę wypowiedź z bezinteresownością, czystością zamiarów, szczerością. Autor porównuje ją tutaj nieprzypadkowo do „zacznej siwizny”. Siwiźnie przypisuje się doświadczenie, mądrość, kojarzy się ją z szacunkiem i wiedzą. Wszystkie te przymioty cechują przecież szczerą i wartościową wiadomość.

Potwierdzenie podobnej konotacji bieli odnajdujemy również w wierszu Norwida *Do Bronisława Z.* (powst. 1879), w którym poeta przywołuje postać cenionego przez siebie myśliciela Jules’a Micheleta.

Michelet stary, którego młodzieńcze czarne oczy
Przy jak śnieg białej grzywie włosa stoją mi jeszcze w pamięci [...]. (PWsz II, 237)

Wiek dojrzały reprezentowany jest tu przez śnieżną biel włosów. Sam śnieg przydaje jeszcze bieli aspekt czystości, nieskazitelności. Zestawiając ją, na zasadzie kontrastu, z czernią oczu bohatera, wyrażającą z kolei intensywność i przenikliwość spojrzenia, autor łączy w postaci Micheleta starość z młodością, rozagę z żarem uczucia. Norwid przekazuje tym samym czytelnikowi, że filozof jest w pełni sił i, mimo zewnętrznie zauważalnego, podeszłego wieku, zachowuje duchową młodość oraz jasność umysłu.

Biel, będącą symbolem szlachetności, jednak reprezentowaną przez zupełnie inny atrybut, autor umieścił również w liryku *Stolica* (powst. 1861). W podobny sposób, na zasadzie kontrastu z czernią otoczenia, Norwid ukazuje świetlistą postać Araba:

Idzie Arab, z kapłańskim ruszeniem głowy,
Wśród chmurnego promienięjącego tłoku,
Biały, jak statua z kości słoniowej:
Pojrzę nań... wytchnę oku! (PWsz II, 39)

Biały, tradycyjny strój arabskich mężczyzn, galabija, odbijająca promienie słoneczne, jest dostrzegalnym w tłumie znakiem symbolicznej bieli. Biel odzienia Araba jest zatem nie tylko realnym atrybutem stroju arabskiego, ale również symbolem kapłaństwa i odniesieniem do boskości¹⁴. Mężczyzna w galabii jest przeto reprezentantem uniwersalnych, transcendentnych wartości, zupełnie odmiennych od tych, które przejawiają się w tłumie zabieganych przechodniów. „Kapłańskie ruszenie głowy” jest synonimem wewnętrznego pokoju, boskiego porządku, w którym to obserwator widzi szansę na odpoczynek, mimo czynnego czy biernego uczestnictwa w cywilizacyjnym pędzie. Postać Araba wśród gwarne go tłumu przypomina

¹⁴ Warto w tym miejscu zauważyć, że widok jaśniejącej szaty może nawiązywać do Pisma Świętego. Mam na myśli epizod, w którym Chrystus, Najwyższy Kapłan, podczas swojego przemienienia wobec uczniów na górze Tabor ukazał im się w bieli: „Po sześciu dniach Jezus wziął z sobą Piotra, Jakuba i Jana i zaprowadził ich samych osobno na górę wysoką. Tam się przemienił wobec nich. Jego odzienie stało się lśniącym białym, tak jak żaden na ziemi folusznik wybielić nie zdoła” (Mk 9, 2–3). *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich, wyd. 5 popr., Poznań 2014, s. 1190.

o wartościach życia duchowego, samodzielnie będąc kontrastem dla masy pędzących w pośpiechu ludzi, pochłoniętych codziennymi sprawami¹⁵.

Fortepian Szopena (powst. 1863–1843) to kolejny, wielokrotnie analizowany przez badaczy¹⁶, wiersz Norwida. Utwór powstał pod wpływem przeżyć autora związanych ze śmiercią Fryderyka Chopina i nawiązuje do ostatniego z nim spotkania. Czytelnik może się więc spodziewać, że do liryku żałobnego autor wprowadzi głównie symbolikę czerni czy ciemności. W przypadku *Fortepianu Szopena* tak się jednak nie stało.

Norwid, opisując swoje ostatnie spotkanie z kompozytorem w początkowych partiach wiersza, posługuje się „kolorystyką czarno-białą”¹⁷. Zwraca więc uwagę m.in. na alabastrową białosć jego dłoni. Odcień ten, nawiązujący pośrednio też do białosći zwiastującej kres życia Chopina, wydaje się Norwidowi tożsamy z klawiaturą fortepianu „z słoniowej kości” (PWsz II, 144). W ten sposób artysta i jego instrument w procesie tworzenia sztuki stali się jednością. Alabastrowa biel to symbol szlachetności i doskonałości, bowiem surowiec ten był materiałem rzeźbiarskim najwyższej próby. Autor wiersza dodatkowo wzbogaca to znaczenie poprzez wykorzystanie motywu pióra, semantycznie powiązanego z talentem i natchnieniem¹⁸.

Norwid przydaje postaci Chopina atrybuty kapłańskie, a nawet i boskie, charakteryzując gest kompozytora w słowach: „błogosławiłeś sam ręką Swoją/ wszelkiemu akordowi” (PWsz II, 144). Poeta nie poprzestaje na jednym tylko zasygnalizowaniu takiego odniesienia. Kolejnym motywem, związanym z boską bielą, jest hostia, widziana poprzez „blade zboże”, dodatkowo jeszcze uzupełniona w tym fragmencie wiersza samym imieniem Boga (Emanuel) oraz bezpośrednim nawiązaniem do sceny Przemienienia Pańskiego (dużo wyraźniejszym niż w utworze *Stolica*). W ten sposób Norwid dostrzega w artyście cząstkę boską, przejaw obecności Stwórcy w swoim dziele. Poeta wyraża to poczucie szczególną apostrofą skierowaną do niezwykłego bytu – „Doskonałego-wypełnienia”:

O! Ty – Doskonałe-wypełnienie,
Jakikolwiek jest Twój, i gdzie?... znak...
Czy w Fidiasu? Dawidzie? czy w Szopenie?
Cz w Eschylesowej scenie?... (PWsz II, 145)

Zauważona przez poetę obecność Boga w dziełach Chopina to najwyższe uhonorowanie dla pracy artysty. Mimo że *Fortepian Szopena* został

¹⁵ Obszerną interpretację tego liryku przedstawiłam w rozprawie *Dualizm świata przedstawionego w „Stolicy” Cypriana Norwida*, „Świat Tekstów. Rocznik słupski” 2019, nr 17, s. 229–239.

¹⁶ W najnowszej bibliografii interpretacji wierszy Norwida znajdziemy kilkadziesiąt opracowań tego utworu. *Bibliografia interpretacji wierszy Cypriana Norwida*, oprac. A. Cedro, P. Chlebowski, J. Fert, przy współudziale M. Busia i J. Leociaka, Lublin 2001, s. 20–22.

¹⁷ Zwrócił na to uwagę S. Makowski w swojej interpretacji utworu. Por. S. Makowski, *Fortepian Szopena*, w: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 127.

¹⁸ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 324.

napisany już po śmierci kompozytora, to w swoim utworze Norwid podkreślił życie, i to życie w wielu aspektach. Biel, czystość i transcendencja to odwołanie nie tylko do zbawienia, połączenia z Bogiem w wieczności, ale również do najwyższej wartości sztuki tworzonej przez Fryderyka Chopina, która żyje i żyć będzie mimo śmierci jej autora.

Norwid, sygnalizując szlachetność poprzez kolor biały, posłużył się wieloma motywami. Wybrał związany z mądrością atrybut siwizny, biel dłoni czy białą barwę szaty. Nawiązał tym samym zarówno do tradycji łączącej pokolenia, jak również do Pisma Świętego, w którym sam upatrywał wskazówek na temat godnego życia. Taką „szlachetną” biel zestawiał również z czernią czy ciemnością, by na ich tle wyodrębnić jej pozytywne znaczenia.

Symbol dziewictwa i czystości

Biel sukni ślubnej, biały gołąbek czy lilia, biała szata do chrztu – to znane nam znaczenia bieli zdefiniowane przez najbliższą Norwidowi kulturę chrześcijańską. Pisarz jednakże swoim zainteresowaniem i szacunkiem obdarzał jeszcze inną tradycję, a mianowicie antyczną¹⁹. W swoich dziełach wielokrotnie odwoływał się do cenionych przezeń twórców żyjących w dobie starożytnej oraz ich dzieł czy historii życia.

Semantyka bieli, odnosząca się do czystości i dziewictwa, ma swój początek właśnie w antyku. Strój westalek, kapłanek rzymskich, składał się z szaty i welonu w kolorze białym²⁰. Wybierano je na służbę w świątyni spośród najlepszych rodzin arystokratycznych²¹. Dziewice te składały przysięgę czystości i wyrzeczenia się świata, przez trzydzieści lat (a nierzadko też do końca życia) pozostając w służbie bogini Westy. Biel ich szat była oznaką nieskalania, duchowości, oddania się w służbę bogom, a więc również poświęcenia.

To tradycyjne rozumienie znaczenia bieli znajduje odzwierciedlenie w wierszach *Purytanizm* (powst. 1865) i *Zapał* (powst. 1865), aczkolwiek ich realizacje nieco się różnią. W drugim z tych utworów autor zapisał:

Powiadają – że piękne były owe wieki
Gdy ogień-święty wznosił się złotym filarem,
A Rzym od białych dziewic wyglądał opieki,
Dziewic zasiadających, jak Senat, z Cezarem. (PWsz II, 90)

Podmiot liryczny w swojej wypowiedzi nawiązuje bezpośrednio do rzymskiej tradycji, wedle której służącymi Westy, bogini ogniska domowego, były dziewice, które z racji swojego stanu cieszyły się wysoką pozycją

¹⁹ Por. M. Śliwiński, *Norwid wobec tradycji antyku i chrześcijaństwa*, „Śląskie Prace Humanistyczne” 1992, nr 11a, s. 213–242.

²⁰ Z. Górnicki, *Woda w duchowych przeżyciach człowieka*, Kraków 2008, s. 40–41.

²¹ J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992, s. 281.

w społeczeństwie²². Stanowiły jego ważny element, obdarzane były szacunkiem za swoje poświęcenie.

W wierszu *Purytanizm* Norwid znów zestawia biel z postacią dziewicy, jednak tym razem czyni to w nieco inny sposób. Warto bowiem zauważyć, że już sam tytuł utworu ma pośredni związek z białym kolorem. Na zabieg ten zwrócił uwagę Juliusz Wiktor Gomulicki, pisząc:

Wiersz Norwida oparty jest na koncepcie: purytanizm (od łac. *puritas* – „czystość”) = mydło (środek pomagający utrzymać czystość), co prowadzi następnie do istnej żonglerki obrazowej i pojęciowej, w którą zostają włączone: „piana” (częsty motyw poezji Norwida), „gęsie pióro” (począwszy od lat warszawskich aż do ostatnich paryskich wykorzystywane w jego symbolice poetyckiej), stearynowe „popiersia” wielkich mężów, alabastrowe „śniegi” syberyjskie (Syberia przywołana tu również nie bez kozery), nareszcie „dziewica” (i tu bowiem chodzi o swojskie pojęcie „czystość” = „niewinność”), ubrana w strój ślubny, co pozwoliło z kolei wprowadzić do wiersza trzy nowe białości: „atłas” (u Norwida zawsze biały), „jaśmin” oraz „perły”, zamieniające się później – dzięki czarodziejskiej dialektyce Norwida – w „lży” i w „ciernie”²³.

Cały wiersz jest zatem przepełniony symboliką związaną z kolorem białym, niejako na niej właśnie zbudowany, a biel i dziewiczość to nie, jak w przypadku *Zapału*, jeden z głównych filarów utworu, lecz tylko część ze zbioru wielu jego elementów. Podmiot liryczny zaznacza: „I – byłbym biały, jak owa dziewica/ Biała, w szelestnej sukni atlasowej” (PWsz II, 68). Oprócz owego motywu dziewicy poeta wprowadził do swojego liryku elementy takie, jak mydło, piana, pióro, marmur, stearyna, śnieg, jaśmin czy perły. Ich znaczenie, co podkreślił już Gomulicki, pozostaje jednak tożsame z symboliką przyjętą przez tradycję. Biel, w którą odziana jest dziewica, to czystość, niewinność i eteryczność. Mimo to w kolejnych wersach *Purytanizmu* jej atrybuty potrafią przedziwnie przeistoczyć się znaczeniowo w smutek i cierpienie. Biel zostaje, w domyśle, splamiona krwią, utrapieniem, z czym koreluje określenie „cierniowy dyjadem”.

Autor *Vade-mecum* we wspomnianych wierszach zachował pierwotne znaczenie białej barwy, przypisywane jej przez kulturę. Norwid, zgodnie ze starożytną tradycją, połączył biel z postaciami dziewic, czym nawiązał wprost do niewinności i czystości. W wierszu *Purytanizm* poeta ukazał całą rozpiętość motywów korelujących z bielą, by właśnie na jej znaczeniu oprzeć całą konstrukcję dzieła.

Biel – symbol dwuznaczności etycznej

Ze względu na ciekawą symbolikę bieli wart uwagi jest inny przykład jej użycia – widoczny w wierszu zadedykowanym poecie i przyjacielowi Norwida – Teofilowi Lenartowiczowi. W wierszu tym, zatytułowanym

²² J. Parandowski, dz. cyt., s. 282.

²³ C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, s. 797–798.

Teofilowi (powst. 1855), Norwid zawarł przestrogi dotyczące postępowania w życiu i twórczości. Polecał przyjacielowi, aby wystrzegał się fałszywej wiary i pokus tego świata. Pisarz przekazywał chrześcijańskie prawdy, bowiem bliski znajomy powinien również unikać rozpacz, która jest niejako przejawem sprzeciwienia się woli Bożej. Ma zbytnio nie troszczyć się o daleką przyszłość, ale każdego dnia podejmować nowe zadania z tą samą myślą i taką samą ufnością Bogu. Norwid w piątej strofie wiersza sformułował zdumiewający opis nieprawości, która przejawia się w świecie:

Strzeż się nie ludzi-złych, ale nie-ludzi
Bo któż jest dobry? – strzeż się zła na świecie,
Które tym bielsze, im więcej ubrudzi,
Mówiąc: „Mniej będzie, skoro rozbierzecie...” (PWsz I, 232–234)

Nadzwyczaj szczególne to przedstawienie. Biel z pewnością nie jest pierwszą z barw, które przychodzą człowiekowi na myśl w związku z symbolem zła. Cyprian Norwid, poprzez zestawienie ludzkiej niegodziwości i koloru białego, w sposób bardzo sugestywny ukazał przewrotny charakter występku. Człowiek nikczemny potrafi się niesłuchanie łatwo usprawiedliwiać. W tym przykładzie biel skojarzona może być ze sformulowaniem „wybielić się”, a więc oczyścić się z zarzutów. Poeta uzyskuje tu efekt zaskoczenia swojego odbiorcy i odkrywa przed nim obłudną naturę zła, posługując się zabiegiem przeciwstawienia. Biel taka oznacza zatem tylko pozór szczerości i czystości, ponieważ niegodziwość, związana tutaj semantycznie z brudem, to cecha towarzysząca ludziom rozmyślnie szerzącym nieprawość.

Norwid, odnoszący się w swoim życiu i twórczości do zasad chrześcijańskich, bardzo surowo ocenił taką postawę. Postępującym w jednoznacznie zły sposób osobom odebrał ich człowieczeństwo. Ukazał ich jako „nie-ludzi”, których należy się wystrzegać ze wszystkich sił.

Biel, tym razem powiązana ze sformulowaniem „umywać ręce”, pojawia się również w *Purytanizmie*. Pisarz, posługując się motywami mydła i marmuru, ukazał w ten sposób swój negatywny stosunek do praktyk purytańskich.

Ergo: uważam za istne prawidło
(W którego kole się zakłętym kręcę),
Że marmur – marmur, zaś mydło jest mydło,
Że – robić z mydła, to – umywać ręce! (PWsz II, 68)

W liryku tym biel również funkcjonuje jako symbol obłudy, w nawiązaniu do gestu Piłata, który od wieków przypomina chrześcijanom o dopuszczeniu do wielkiej zbrodni.

Symbolika bieli, co przedstawiono na powyższych przykładach, może być w związku z tym semantycznie łączona również ze złem, fałszem, może reprezentować oszustwo. Norwid, obdarzając ją takimi znaczeniami, umieścił tę barwę w utworach, w których wyrażnie potępiał pewne kwestie, przeciwstawiał się im i podkreślał ich występny charakter.

Biel a błądliwość

Jeszcze jedno oblicze bieli niezbędne jest do odkrycia bogactwa znaczeń tej barwy w liryce Norwida. Mam na myśli związek pomiędzy kolorem białym a błądliwością. Błądliwy to, w znaczeniu podstawowym, „niemający rumieńców, mizerny”²⁴, jednak, zagłębiając się w etymologię tego wyrazu, odnajdziemy znaczenia wpisane jeszcze w prasłowiański rdzeń, mówiący „o barwie nienasyconej, mało intensywnej, zbliżonej do białej”²⁵. Takie ujęcie terminu „błądliwy” odsłania możliwości powiązania go z kolorem białym, lecz jedynie na zasadzie fizycznej analogii. Biel, jak już wspomniałam na początku niniejszej rozprawy, to konkretna barwa, której możliwości prezentacji są ograniczone. Inaczej rzecz ma się ze światłem, ono przyjmuje ciepłe lub zimne tony, jaśniej, ciemniej i odbija się w otoczeniu. Należy zauważyć, że „błądliwy”, w znaczeniu ‘niewyraźny’ lub ‘bezbarny’, więcej ma wspólnego ze światłem aniżeli z bielą, jako konkretnym, określonym kolorem.

Słowa „zblednąć” i synonimiczne „wyblednąć” przywodzą na myśl skojarzenia ze słabością, ulotnością, chorobą lub niedostatkiem. Nie są to bynajmniej odniesienia pozytywne, tak jak w przypadku czystej bieli, która, w głównej mierze, była symbolem niewinności, boskości i transcendencji. Błądliwość podkreśla przemijający charakter rzeczywistości, niestałość, brak odporności na nieprzychylny warunki i przeszkody. Norwid o takim właśnie znaczeniu wspomina w wierszu *Do Bronisława Z.*, napisanym na kilka lat przed swoją śmiercią. Zwraca się tam do przyjaciela z podarunkiem – poezją. Ta bowiem według autora ma niezmierzoną wartość. Jest to wręcz wartość najwyższa, którą zestawić można jedynie z dobrem:

Zniknie i przepelźnie obfitość rozmaita,
Skarby i siły przewieją, ogółu całe zadrzą,
Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie,
Dwie tylko: poezja i dobroć... i więcej nic...
Umiejętność nawet bez dwóch onych zblednie w papier,
Tak niebłahą są dwójką te siostry dwie!... (PWsz II, 238)

Tu błądliwość związana zostaje z kruchością i nietrwałością papieru. Norwid zaznacza tę ulotność, ale łączy się ona z jeszcze innym zjawiskiem, a mianowicie z zapominaniem. Wartości, które zbledną, zostaną po prostu przez świat odepchnięte, wymazane z ludzkiej pamięci. Autor wiersza w procesie tworzenia literatury skreśla także umiejętność jako cechę, która niewiele znaczyć będzie wobec dobroci i poezji, dwóch nierozłącznych „sióstr”.

A zatem błądliwości semantycznie nie sposób przyrównać do bieli, pomimo iż wizualnie są sobie pokrewne. Określenie „błądliwy” ma odmienne znaczenia,

²⁴ *Glosariusz staropolski. Dydaktyczny słownik etymologiczny*, red. W. Decyk-Zięba i S. Dubisz, Warszawa 2008, s. 7.

²⁵ Tamże.

najczęściej zbliżone do pojęcia słabości. W tym wypadku należy pamiętać jednak, iż „bładość” może się stać niejako obliczem bieli, gdyż są one optycznie porównywalne. Daje to kolejną sposobność dostrzeżenia negatywnych powiązań znaczeniowych tej barwy.

Podsumowanie

W artykule skupiłam się na przedstawieniu kilku sposobów funkcjonowania koloru białego w poezji Cypriana Norwida. Scharakteryzowane przeze mnie znaczenia tego motywu – realna i symboliczna biel krajobrazu, biel jako symbol szlachetności, a także dziewictwa i czystości, a nawet dwuznaczności etycznej – dowodzą, że Norwid był artystą głęboko zakorzenionym w kulturach antycznej i chrześcijańskiej, a mimo regularnego czerpania z ich dorobku, tworzył oryginalne i często nieoczywiste wizje artystyczne.

Biel w jego dramatach czy prozie jest zawsze sygnałem ciszy, milczenia, co było oryginalnym pomysłem pisarza i reprezentacją osobistej koncepcji na temat sztuki. W twórczości lirycznej Norwida biały kolor nie otrzymuje już tak wyraźnie autorskich znaczeń, niemniej jednak i tu opalizuje oryginalnymi sensami. Biel, której semantyka jest związana głównie z czystością, szlachetnością, a nawet boskością, w ujęciu tego poety może też być reprezentantką negatywnych wartości, takich jak nieuczciwość czy hipokryzja. Norwid często zestawia ją ponadto z motywami czerni, brudu, ciemności lub gromadzi w wierszu wiele symboli z bielą związanych.

Podsumowując, Norwid w swojej poezji często posługiwał się symboliką bieli w sposób zdeterminowany przez kulturę, jednak czynił to w sposób oryginalny, wzbogacając ją własnymi pomysłami i skojarzeniami. Temat ten z pewnością wart jest odkrywania, bowiem pozwala jeszcze dokładniej zrozumieć sposób myślenia, odbierania i wartościowania świata przez tego niezwykłego artystę.

Bibliografia

- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich, wyd. 5 popr., Poznań 2014.
- Bibliografia interpretacji wierszy Cypriana Norwida*, oprac. A. Cedro, P. Chlebowski, J. Fert, przy współudziale M. Busia i J. Leociaka, Lublin 2001.
- Glosariusz staropolski. Dydaktyczny słownik etymologiczny*, red. W. Decyk-Zięba i S. Dubisz, Warszawa 2008.
- Gomulicki J. W., *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości*, Warszawa 1976.
- Górnicki Z., *Woda w duchowych przeżyciach człowieka*, Kraków 2008.
- Kierul J., *Izaak Newton. Bóg, światło i świat*, Wrocław 1996.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

- Kuik-Kalinowska A., *Norwid – artysta światła*, w: *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 341–355.
- Makowski S., *Fortepian Szopena*, w: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986.
- Norwid C., *Dzieła zebrane*, t. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1975.
- Parandowski J., *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992.
- Śliwiński M., *Norwid wobec tradycji antyku i chrześcijaństwa*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1992, nr 11a, s. 213–242.
- Teleżyńska E., *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida*, Warszawa 1994.
- Wójcik M., *Dualizm świata przedstawionego w „Stolicy” Cypriana Norwida*, „Świat Tekstów. Rocznik słupski” 2019, nr 17, s. 229–239.
- Wyka K., *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.
- Wyka K., *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989.

Po co poetom Średniowiecze? Różewicz – Herbert – Miłosz

Adam Regiewicz

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza
w Częstochowie

ORCID: 0000-0003-1367-7697

For What Purpose Do the Poets Refer to the Middle Ages? Różewicz – Herbert – Miłosz

Abstract: The paper attempts to describe the concept of the medieval period built by Polish poets: Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert and Czesław Miłosz. The authors use this concept for the evaluation of contemporary times. The image of the Middle Ages is, on the one hand, an ethical concept abounding in references to the category of Heritage (civilisational and spiritual), and on the other hand, a dark period in which the individual and the human God become lost. The poets prefer using Enlightenment and Romantic clichés, creating a clear ideological view by means of them.

Key words: Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, medievalism, literary tradition

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, medievalizm, tradycja literacka

Literatura jest najsilniejszym narzędziem kształtującym wyobrażenie przeszłości. Badania imagologiczne, prowadzone niegdyś przez Wiktora Choriewa¹, wykazały, że to właśnie słowo wytwarza najbardziej trwale fantazmaty, które determinują postrzeganie pewnych przeszłych zjawisk czy wydarzeń. Do takich należy także średniowieczność, czyli sposób przedstawiania kultury wieków średnich utrwalany przez kolejne epoki. Jest to kategoria imagologiczna, za pomocą której – jak pisze John Simmons – dokonuje się oceny czasów współczesnych². A zatem odniesienie do wieków

¹ W. Choriew, *Imagologiczny aspekt pamięci kulturowej*, w: *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, t. 1, red. S. Gajda, I. Jokiel, Opole 2014, s. 73–83.

² J. Simmons, *Christopher Middleton on Elizabethan Medievalism*, w: *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie Workman*, ed. R. Utz, T. Shippey, Brepols 1998, s. 44.

średnich pojawiałyby się w literaturze współczesnej w charakterze punktu referencyjnego, wobec którego można zdefiniować wartości czasów obecnych.

Poniższa refleksja będzie próbą komparatystycznego opisanie (bardzo syntetycznego, a zarazem powierzchownego) budowanych przez trzech polskich poetów: Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza, koncepcji średniowieczności, za pomocą której podejmują oni dialog z zastaną rzeczywistością. Wybór tych poetów nie jest przypadkowy, bowiem za każdym z nich kryje się inna postawa ideologiczna, inne ujęcie etyczne, a co za tym idzie, także inne wykorzystanie średniowieczności³.

Dziedzictwo i wydziedziczenie

„Bez dziedzictwa nie ma dziedziczenia” pisał George Steiner⁴ i myśl tę przekuwają na wiersze wymienieni twórcy. Tropią znaki, chcą chodząc po śladach, które – takie mają przekonanie – przeniosą ich na chwilę w tamte czasy. Wchodzą do wyniosłych architektonicznych katedr, siadają naprzeciw malowideł, kartkują zapisane łaciną woluminy, by dotknąć przeszłości, której już nie ma. Mają tego świadomość, a jednak obcowanie z przedmiotami, tekstami kultury, które są dowodem na realną obecność tamtej przeszłości, są sposobem konfrontowania się z teraźniejszością. Mediewalistyczne napięcie świetnie oddaje opisana przez Stanisława Barańczaka koncepcja dziedzictwa i wydziedziczenia dotycząca świata poetyckiego Zbigniewa Herberta. Pisał on:

Uważna lektura wierszy Herberta wykaże [...], iż równie słusznie jak poetą Śródziemnomorza, przeszłości kultury można byłoby go nazwać „barbarzyńcą”, poetą współczesności i piewcą empirycznego konkreту⁵.

Ambiwalentność wpisana w postawę podmiotu lirycznego, który przywiązany do wartości Zachodu, zwrócony w stronę przeszłości i gloryfikujący kulturę, jednocześnie hołduje współczesności, spoglądając na rzeczywistość skrajnie sceptycznie, ze spojrzeniem naznaczonym chłodną empirią, została sprowadzona do metafory konfrontacji dziedzictwa (przeszłości, tradycji, Raju) i wydziedziczenia (teraźniejszości, banicji z symbolicznej Arkadii, Raju Utraconego).

To, co Barańczak przypisuje wyłącznie Herbertowi, w kontekście omawianej średniowieczności charakteryzuje pozostałych poetów, szczególnie

³ Pomijam w tym miejscu odniesienia innych współczesnych autorów: Wisławy Szymborskiej z *Miniaturą średniowieczną*, Stanisława Grochowiaka z *Szymonem Słupnikiem*, Mirona Białoszewskiego z *Wywiadem*, Juliana Przybosia z *Notre Dame czy Widzeniem katedry w Chartres* i innych, których teksty są raczej incydentalne w nawiązaniu do kultury wieków średnich, a nie stanowią części większej narracji mediewalistycznej.

⁴ G. Steiner, *Czym jest literatura porównawcza?*, tłum. I. Hansz, „Przegląd Polityczny” 2009, nr 93, s. II.

⁵ S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 55.

Czesława Miłosza⁶. Każdemu porządkowi odpowiada ruch niszczący, który jest podstawą do wznoszenia czegoś bardziej monumentalnego. Każdemu procesowi konstrukcji odpowiada proces dewastacji, a wydaje się, że tej w rozwoju cywilizacji jest więcej – powie Miłosz w kontekście doświadczeń wojny, których nie waha się opisać za pomocą wydarzeń sprzed pół tysiąca lat, jak w *Campo di Fiori*.

Biedny chrześcijanin bezsilnie patrzy na miażdżone getto. I zapytuje siebie samego raczej teoretycznie, czy nie stał się już aby milczącym pomocnikiem śmierci⁷.

Historia pisana przez duże H wdziera się siłą w tę nieoficjalną, niepewną siebie i naznacza ją w sposób dramatyczny. Doskonale oddaje to sposób przedstawiania historii – antagonistyczny i niewspółmierny, gdzie w człowieku przecinają się wielkie dzieje i jednostkowy los. Trudno nie dostrzec w tym spojrzeniu romantycznego „Hegłowskiego ukąszenia”, które każe spoglądać na historię w perspektywie nieustannego zmagania, zderzania się sprzecznych wartości. Świat nie jest czymś stabilnym, jest w ciągłym ruchu.

W ten tryb procesu cywilizacyjnego, nieustannego wydziedziczenia, wpisane jest Średniowiecze. Herbert wyzyskuje ten moment w wierszu *Longobardowie*, kiedy zatrzymuje się w momencie najazdu barbarzyńców z Północy. Sposób ich przedstawienia nie jest jednoznaczny. Z jednej strony, są zapowiedzią nowego porządku, nowej kultury, która ukształtuje Europę na kolejne tysiące lat.

W lewej trzymają jutrznie
W prawej bicz

Jutrznia, poranna modlitwa Kościoła, jest znakiem nowego paradygmatu, który przychodzi wraz z barbarzyńcami, bicz jest znakiem kary, a zatem tego, co kojarzy się z jurysdykcją. To dwa skrzydła średniowiecznego porządku⁸.

Z drugiej strony nie ma wątpliwości, że przynoszą zniszczenie i śmierć, czego znakiem są

Pod paznokciami, pod powieką
Grudki krwi obcej czarne i twarde jak krzemień
Palenie świerków szczekanie konia popiół⁹

⁶ „U Miłosza wydziedziczenie jest niezbywalną cechą ludzkiej kondycji, stan »pomiędzy« – stanem przyrodzonym każdemu mieszkańcowi Ziemi. Znajduje się on bowiem zawsze między naturą i kulturą, historią i transcendencją, religią i nauką. [...] Dla Herberta jest ona symbolem utraty idylli (osobistej, patriotycznej, cywilizacyjnej), dla Miłosza – obrazem egzystencjalnego rozdarcia. Pierwszy umieszcza siebie poza bramami raju, drugi – w cieniu drzewa wiadomości”. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 211.

⁷ T. Burek, *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie*, w: *Poznanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1998, s. 273.

⁸ Po edykcje mediolańskim religia chrześcijańska stała się prawem państwowym, król – Pomazańcem, nastąpiła unifikacja religijno-polityczna w myśl Pawłowego powiedzenia: „Jeden Pan, jedna wiara, jeden chrzest” (Ef 4,5).

⁹ Z. Herbert, *Napis*, Wrocław 1996, s. 31.

Herbert przywołuje tu znaki zniszczenia konotowane przez ogień (palenie, popiół) oraz ciało post mortem (pod paznokciami, pod powieką). Towarzyszący im potrójny okrzyk *nothing* zwiastuje zagładę. Za każdą nową formą cywilizacji kryje się śmierć poprzedniej. Historia żadnego narodu nie jest wolna od takiej przeszłości, o czym przypomina Miłosz w *Legendzie*. Ukazuje tam moment chrystianizacji Słowiańszczyzny, której nierzadko towarzyszył miecz, by skonfrontować go z czasem wojny i pokazać ufundowanie „nowego lepszego świata”:

Spłynęła farba z ust kobiet. Pierścienie
Brzękły o bruki. Zwracały się oczy
Ku obojętnym niebieskim otchłaniom
I przyjmowały śmierć. Pękły posady
Ozdobnych gmachów. Pył kruszonej cegły
Wzbijał się z dymem pod słońce, spadały
Z nieba gołębie. O gruz domostw naszych
Wsparliśmy twierdze ulic, aż runęły
Twierdze i ręce, i broń. Zapach klęski
Trupi i mdły, przeraźliwa cisza
Po zgiełku bitwy, zeszyły ponad zgłiszczą
I deszcz jesienny siekł, a ocaleni
Na czoło brali piętno niewolników.
Pamięć znieprawił wróg, sobie przypisał
Na równi dawną i przyszłą wspaniałość¹⁰.

Jeśli przyjrzeć się czasownikom, za pomocą których poeta buduje obraz dokonującej się zmiany, to można zaobserwować w początkowej fazie charakterystyczny ruch w dół: spłynąć, brzęknąć o bruk. Towarzyszą im czasowniki oznajmujące rozpad: pęknięcie, kruszenie, wzbijanie dymu. Wreszcie poeta próbuje wyrazić postawę mieszkańców: początkowy opór zmienia się w poddanie i niewolę. Miłosz konstruuje przekonanie, że u podłoża każdej cywilizacji leży krzywda podbitego ludu¹¹. To piękne Średniowiecze, z opasającymi miasto murami, potężnymi zamkami, wystawnymi ucztami i niepowtarzalną kulturą wyrosło na ruinach dawnego świata.

Ci, co żyli
Kiedys przed nami, byli już legendą
Nieodczytaną¹².

Jednocześnie ten utrwalony świat również podlega zniszczeniu. Historia jest niczym wahadło – wpisane przez Herberta w końskie strzemię, które

¹⁰ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1988, s. 210.

¹¹ Podobną historiozofię wyraża Juliusz Słowacki w *Lilli Wenedzie*, w której przedstawia losy ginącego narodu Wenedów. Ich walka, przypomnijmy, traktowana jest jako mierzenie się z fatalizmem historii, któremu nie są w stanie się przeciwstawić. Przyjmują wobec zwycięskich Lechitów postawę uległą, bierną. Jednocześnie można doczytać się w tej historii nieco głębszego tłumaczenia wydarzeń XIX-wiecznej Polski, która ponosiłaby karę za wcześniej dokonany na ludności autochtonicznej mord – Lechici wszak są najeźdźcami. Zob. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 2002, s. 341–343.

¹² C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 210.

wychylając się, burzy i tworzy zarazem. W jednym z wykładów na Harvardzie Czesław Miłosz mówił:

Dokonano odkrycia, że „cywilizacje są śmiertelne”, że więc nic także nie chroni cywilizacji zachodniej od pogrążenia się w chaos i barbarzyństwo. Stan dzikości, który zdawał się być odsunięty w zamierzchłą przeszłość, powrócił jako plemienne rytuały państw totalitarnych. Obóz zagłady stał się centralnym faktem stulecia, a drut kolczasty jego emblematem¹³.

W tę diagnozę wpisuje się także Średniowiecze poety, widziane przez pryzmat politycznych zabójstw i zbiorowych mordów, jak choćby w *Królu Popiele*¹⁴. Legendarny Popiel nie jest tu tylko figurą prasłowiańskiej tradycji oralnej, odpowiedzialną za otrucie swoich krewnych, a następnie odsunięty od władzy w sposób krwawy przez Piastów, ale uniwersalnym znakiem skłonności do popełniania zbrodni¹⁵, co pozwala Miłoszowi tłumaczyć średniowieczną historią wydarzenia wojenne.

Opisany mechanizm oświeclania wydarzeń współczesnych przez fragmenty przeszłości (postaci czy wydarzenia) jest wspólny dla wszystkich wymienionych tu poetów. Najlepiej widać to w momentach, gdy wpatrują się oni w przeszłość utekstowaną w postaci dokumentów, dzieł sztuki czy architektury. Ta ostatnia w postaci gotyku jest chyba najbardziej rozpoznawalnym znakiem Średniowiecza, a zarazem najczęściej przywoływanym odniesieniem w poezji¹⁶.

Katedra to monument. I nie chodzi tu tylko o jej konstrukcję, ale o ucieleśnione średniowieczne marzenie o bliskości człowieka i Boga¹⁷, które rozpadło się wraz z tamtą kulturą, dlatego umiejscowiona we współczesnym powojennym krajobrazie będzie stanowić nieosiągalny wzór i symbol dawnej cywilizacji dla jedynych, wyrzut sumienia i podstawę oskarżenia dla drugih.

W jednej z rozmów Tadeusz Różewicz wyznaje, że architektura gotycka jest alegorią całej kultury i cywilizacji europejskiej, która wyraża wertrykalne dążenie do nieba, do absolutu i do Boga. Poeta wspomina ideę poematu poświęconego kościołowi Mariackiemu w kontekście swoich studiów z historii sztuki, ale przede wszystkim w perspektywie 1945 roku i otaczających go gruzów. Na tym tle

kościół Mariacki stoi nienaruszony, nie widzą, że jest to wielka pryzma cegieł i kamieni. Kościół leży w gruzach. Kościół jest zniszczony w moim wnętrzu. Ten budynek, na który

¹³ C. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Kraków 2004, s. 55.

¹⁴ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 55.

¹⁵ M. Jaworski, *Groza władzy. O Królu Popiele*, „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2012, nr 1, s. 129.

¹⁶ Dokładne opracowanie tego zagadnienia znajdziemy w książce M. Czermińskiej, *Gotyk i pisarze. Topika obrazu katedry*, Gdańsk 2005.

¹⁷ Świątynia miała być aktem mistycznego zjednoczenia ze Światłością Boga. „Podobnie jak rozwiązywania architektoniczne przedmioty zachęcały duszę, by od tego, co stworzone, wznosiła się ku temu, co ponadczasowe, od tego, co zamknięte w materii, zwracała się ku niewysłowionemu”. G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, tłum. K. Dola-towska, Warszawa 1991, s. 97.

patrząc, nie jest kościołem, nie jest zabytkiem architektury, nie jest dziełem sztuki, jest spustoszoną, rozwaloną budą, jest kupą gruzu...¹⁸.

Próba odbudowania tej gotyckiej świątyni w sobie, zrekonstruowania człowieka po wojnie jest wysiłkiem, któremu Różewicz poświęci całe swoje życie¹⁹. Z początku wydaje się to niemożliwe, stąd katedra stanie się dla poety symbolem zawieszanej nad człowiekiem ogromnej przestrzeni kamienia, która niczym „martwy bóg” sądzi i milczy.

„Liegen und Ruhen
in einer Gruft
Unter diesem Stein”
Mówią gotyckie ostre
Jak miecze litery
W katedrze świętego Jakuba
W Nysie

Dwaj bracia marmurowi mali chłopcy
Johannes i Friedrich
Umarli w kwietniu i maju
Przed trzema wiekami

Nieruchomi stoją
W marmurowej wnęce
i trzymają się za zimne ręce
(*Kamienni bracia*²⁰)

Wpisana w architekturę nieruchomość jest charakterystycznym dla poezji Różewicza sposobem wyznaczania krajobrazu śmierci. Kamienne figury ślepo spoglądają w dół na walące się domy i krew płynącą ulicami. Wydają się zbyt pyszne, by pochylać się nad duszącymi się dymem dziećmi w zamkniętych piwnicach miasta podczas bombardowania. Nieludzkie milczenie rodzi w pocie niezgodę na taki przebieg dziejów. Podważa swoją przedwojenną wizję Boga jako obrazu miłości i nadziei, a także wiarę w człowieka, które wyrażała katedra²¹. Dlatego też w wierszach Różewicz wielokrotnie odwołuje się do gotyku, który interpretuje w perspektywie śmierci czy nihilizmu w ogóle. Nietzscheańskie „bóg umarł” Różewicz przenosi na egzystencję człowieka²². Dlatego w opisie sztuki gotyckiej jego najbardziej charakterystyczną figurą będzie zawieszony na zworniku lub przedstawiony w postaci rzeźby Chrystus, który ocieka krwią.

¹⁸ *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 321.

¹⁹ J. Brzozowski, *Na marginesie dwóch wierszy Tadeusza Różewicza*, „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2013, nr 2, s. 189.

²⁰ T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 286.

²¹ Swoje pierwsze próby poetyckie Różewicz publikuje przed wojną w katolickim czasopiśmie „Pod Znakiem Maryi”. P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O Twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015, s. 91.

²² A. Skrendo, *Poezja po „śmierci Boga”*. Różewicz i Nietzsche, w: tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.

Drewniany Chrystus
 z średniowiecznego misterium
 idzie na czworakach
 cały w czerwonych drzazgach
 w cierniowej obroży
 z opuszczoną głową
 zbitego psa
 jak to drewno łaknie
 (Drewno²³)

W poetyckiej ekfrazie poeta nawiązuje do licznych średniowiecznych przedstawień pasyjnych, w której dominuje rys dydaktyczny²⁴. Za pomocą eksponowania ostrych rysów klatki piersiowej Chrystusa, wystających i konotujących klucie narzędzi tortur, wreszcie czerwieni nakładanej na ciało ukrzyżowanego przekazywano tematykę bólesci i teologię odkupienia. Różewicz rezygnuje zupełnie z odniesienia teologicznego, skupiając się na wymiarze cielesnym. Poeta często wiąże gotyk z okrucieństwem śmierci, czego wyrazem są silnie eksponowane w wierszach elementy, których nazwy konotują ludzkie cierpienie: cięciwy ostrołuku, ostre miecze liter, stalowe łańcuchy, białe żebra wiszącego Chrystusa, iglice wież. Obsesja śmierci naznacza nie tylko katedrę, ale i pozostałe ślady Średniowiecza, rzeźbę – jak w cytowanym wierszu ołtarz Wita Stwosza, który pokryty mułem nie ma w sobie ani światła, ani życia (*Odkrycie pierwotnych barw w ołtarzu Wita Stwosza*²⁵), czy karnawał, gdzie maski z szerokimi uśmiechami przypominają martwe twarze mordowanych, a w tańcu „błyskają lśniąco ostrza śmiechu” (*Karnawał 1949 Maskarada*²⁶).

W podobnym tonie Różewicz zinterpretuje odniesienie do obrazu Hieronima Boscha *Syn marnotrawny* (*Wędrowiec*). Korzystając z liryki maski, poeta wiąże swoje przeżycia wojenne z wypowiedzią podmiotu lirycznego, który zamyka je w powtarzającym się stwierdzeniu naoczności: „widziałem”. Ten wizualny aspekt jest o tyle istotny, że mamy tu do czynienia z podwójnym znaczeniem słowa: pierwsze odnosi się do osobistego doświadczenia, drugie do patrzenia na obraz. Obie perspektywy przenikają się w wierszu. Przywołane przez Różewicza widzenia: „ludzi na krzyżach/ którzy nie zbawiali/ berło i jabłko/ które zgniło w dłoni” mają swoje odzwierciedlenie zarówno w obrazie wojny, która toczyła się „na ziemi w niebie”, jak i obrazie Boscha, na którym odnajdziemy nagie kości, szubienice i męczeńskie koło. Ale Różewicz idzie dalej, wyzyskując kolejny sens widzenia – prorocтва apokaliptycznego:

widziałem koniec
 i początek świata
 [...]

²³ T. Różewicz, *Poezje zebrane...*, s. 313.

²⁴ J. Kłębowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976, s. 102–184.

²⁵ Tamże, s. 170.

²⁶ Tamże, s. 140.

widziałem ziemię
co przez deszcz
łez i krwi
świeciła
trupim światłem
stygnącego ciała

(*Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha]*²⁷)

Poeta nawiązuje tym samym już nie do *Syna marnotrawnego* Boscha, ale do *Sądu ostatecznego*, jego kolorystyki i obrazu zagłady tam zwizualizowanego²⁸. Zabieg ten, podobnie jak wszystkie odniesienia poety do estetyki średniowiecznej, można rozumieć w kluczu zaproponowanym przez Marię Janion, która, analizując poemat *Francis Bacon czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*, zauważa podobieństwo poety i malarza: „Obaj [...] wędrowali przez ziemię jałową, obaj odrzucili wiarę w zmartwychwstanie ciała, obaj zaglądali w usta jak w czarną otchłań”²⁹.

Odmienne spojrzenie na architekturę gotycką i towarzyszącą jej myśl średniowieczną przynosi twórczość Zbigniewa Herberta. Wpatrzony w namacalne namiastki przeszłości, poeta traktuje je jako nieusuwalny fundament zarówno cywilizacji, jak i człowieka w ogóle. To nie jest doświadczenie estety, ale kogoś, kto chce dotrzeć i „dotknąć przeszłości”³⁰, kto jej odpowiada.

Wołanie gotyku jest równie nieodparte, jak wołanie gór i nie można długo pozostać biernym obserwatorem. [...] Katedra gotycka odwołuje się nie tylko do oczu, ale także do mięśni. Zawroty głowy mieszają się z uczuciami estetycznymi³¹.

Dla Herberta architektura i rzeźba gotycka wpisane w katedrę są odbiciem harmonii natury, pewnego uporządkowanego obrazu świata, o którym wspomina Czesław Miłosz w *Ziemi Ulro*, odwołując się do średniowiecznego tomizmu³². Analizując różne aspekty budowli gotyckiej: poczynawszy od teologii, a skończywszy na wykonywanych pracach budowlanych, Herbert widzi w niej świadectwo hierarchii, wierności, posłuszeństwa, a zarazem w głębokiej swej istocie zwycięstwa ducha chrześcijańskiego. Dlatego też katedra gotycka jawi się poecie jako symbol stabilnego świata, a „zejście z katedralnej wieży miłośnik średniowiecznej rzeźby nazywa zstąpieniem do piekieł”³³. Odejście od katedry jest jednoznacznie interpretowane jako wyraz wydziedziczenia, które już się dokonało.

²⁷ Tamże, s. 269.

²⁸ J. M. Ruszar, *Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha)*, w: Tadeusz Różewicz i obrazy, red. A. Stankowska, M. Śniedziwska, M. Telicki, Poznań 2005, s. 201.

²⁹ M. Janion, *Nadmiar bólu*, w: tejże, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 208.

³⁰ E. Konończuk, „Martwa natura z wędzidłem”: literackie rekonstrukcje przeszłości zdeponowanej w muzeum, w: *Herbert i znaki czasu*, t. 1, red. E. Sidoruk, Białystok 2001, s. 104.

³¹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991, s. 192.

³² J. Łukasiewicz, *Przestrzeń „świata naiwnego”*. O poemacie Czesława Miłosza „Świat”, w: *Poznanie Miłosza 2*, cz. I: 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 136–137.

³³ J. Rozmus, *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk*, Kraków 2007, s. 146.

Architekturę religijną zastępuje architektura obronna. Wraca czas grubego muru. Pustoszeją budowy nie ukończonych katedr. Nikogo nie interesują już wysokie łuki i misterne sklepienia. Synowie tych, którzy rzeźbili uśmiech anioła, toczą armatnie kule³⁴.

Herbert, podobnie jak Różewicz, aczkolwiek w odmiennym od niego sensie, wykorzystuje średniowieczną estetykę, aby ocenić czasy współczesne. Robi to zresztą często, jak choćby wtedy, gdy komentuje proces templariuszy i fałszywe oskarżenie Jakuba de Molay, zwracając uwagę, że „metody użyte w walce z Templariuszami weszły do repertuaru władzy”³⁵. Wobec czasu ciemnego, naznaczonego krwią, zdradą i upadkiem moralnym, potrzebny jest punkt referencyjny, nieusuwalna *axis mundi*. Taką ośią – w sensie fizycznym i duchowym – jest dla Herberta średniowieczna katedra.

Filtry, klisze, przesłony

A jednak każdy z wymienionych poetów proponuje czytelnikowi inne Średniowiecze, ukonstytuowane na podstawie własnych, indywidualnych lektur, doświadczeń, odczytań. Powstaje wówczas obraz przefiltrowany, nieco przesłonięty osobą samego piszącego, czego nie ukrywa żaden z autorów.

Herbert proponuje czytelnikowi projekt Średniowiecza etycznego, które zasadza się na wizji lepszej przeszłości³⁶. W *Przesłaniu Pana Cogito*³⁷ wyraźnie odwołuje się do wartości etosu rycerskiego: stawania po stronie słabszych, pogardy dla zemsty, nienawiści do zła, honoru i pokory³⁸. Przywołuje Rolanda obok Gilgamesza i Hektora, wskazując nie tylko na obecne w kulturze wzorce, ale także podkreślając rolę średniowiecznego mitu założycielskiego Europy. Herbert przywołuje tu Średniowiecze jako czas Dziedzictwa, początku i porządku, tym samym realizuje „mit wiecznego powrotu”, który odpowiada na egzystencjalną potrzebę zakorzeniania się w czymś stałym i pewnym.

W rozpoznaniu Zbigniewa Herberta pobrzmiewa wizja cywilizacji wywiedziona w *Ziemi jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota, który spogląda na obecne czasy przez pryzmat kultury Średniowiecza jako nienaruszalnego monolitu. Podobnie Herbert przeciwstawia współczesny kryzys ducha i degenerację kultury średniowiecznej tradycji kulturowej, w której duch przenika materię i nadaje jej sens. Jego Średniowiecze ma charakter uniwersalny, stąd przywoływane teksty kultury dawnej egzemplifikują ponadczasowość, odsłaniając technikę poetycką opartą na synekdosze: od szczegółu do ogółu.

³⁴ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie...*, s. 113.

³⁵ Tamże, s. 164.

³⁶ Por. J. Fichte, *The End of Utopia – the Treatment of Arthur and His Court in Contemporary German Drama*, w: *Reading the Middle Ages. The J. A. W. Bennett Memorial Lectures*, red. P. Boitani, A. Torti, Perugia 1995, s. 153–169.

³⁷ Z. Herbert, *Pan Cogito*, Wrocław 1993, s. 88.

³⁸ Por. M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1986, s. 70–81.

Świetnie ilustruje to tekst *Wit Stwos: Uśnięcie NMP*, w którym – podobnie jak cytowany już Tadeusz Różewicz – odnosi się do dzieła późno-średniowiecznego rzeźbiarza. W przeciwieństwie jednak do wrocławskiego kolegi, Herbert eksponuje dynamikę przedstawienia:

Cud się dłoniom wymyka
więc kładą je na powietrzu – powietrze się burzy jak struny
Gwiazdy się mącą na niebie z gwiazd jest także muzyka
lecz nie dosięga ziemi i trwa wysoko jak luna³⁹.

Rzeźbiarskie dzieło wydaje się jedynie zastygłą w ruchu sceną, zamiast brudu – złoto, zamiast ziemi – wznoszenie do nieba. Średniowieczna sztuka snycerska staje się pretekstem do wyrażenia tęsknoty za lepszym – nieco wyidealizowanym – światem. Po raz kolejny daje o sobie znać Herbertowskie pragnienie powrotu do raju, z którego człowiek został wygnany. „Mimo całej przerażającej wiedzy o człowieku, uzyskanej w tyglu dwudziestowiecznej historii, poeta wybiera męstwo, trudną, pozbawioną złudzeń akceptację świata”⁴⁰.

Nieco inaczej Czesław Miłosz. Nie ukrywa on fascynacji Średniowieczem słowiańskim, czasem przedchrześcijańskim, stąd często przedstawia je poprzez atmosferę mglistych rozlewisk, dawnych wierzeń, palonych bierwion, dzwoniących cynowych dzbanów i chichotów demonicznych stworów. Snuje opowieści oparte na legendach i podaniach ludowych o Popielu, którego myszy zjadły, czy o chłopie, który został królem. Buduje obraz kultury średniowiecznej nie dworskiej i elitarnej, ale swojskiej, prostej, ludowej, wywiedzionej z romantycznego skarbczyka. W *Rodzinnej Europie* pisał:

Najbardziej nawet zamierzchłe tragedie mają wielką trwałość, bo żyją w przysłowiu, w pieśni ludowej, w podaniu przekazywanym z ust do ust i później stanowią gotowy materiał literatury. Ten obraz zewnętrznego mroku, peryferii, na które szli szlachetni zapaleńcy-misjonarze, tak mocno ugruntowany w umyśle niemieckich teologów, że uznali za stosowane włączyć go do wykładu prawd wiary, ukazywał mi się już w dzieciństwie od innej strony. Europa chrześcijańskiego posłannictwa była w istocie epopeją mordu, gwałtu i bandytyzmu, a czarny krzyż na długo pozostał symbolem klęski gorszej niż dzuma. Wszystkie moje sympatie zwracały się więc ku „szlachetnym dzikusom”, którzy bronili swej wolności i wiedzieli, czego bronią, bo tam gdzie Zakon Krzyżacki odnosił zwycięstwo, budował swoje zamki i zmieniał ludność w pracujących na jego korzyść niewolnych⁴¹.

Za romantykami Miłosz buduje wyobrażenie średniowiecznej dawności pełnej tajemnic, lokalnego kolorytu i niezwykłości, okraszzonej elementami grozy⁴². Nawet jeśli ten świat wypełniają rekwizyty wczesnośredniowiecznej kultury materialnej, to znakiem rozpoznawczym tej średniowieczności jest natura, która bierze górę nad kulturą i historią. Chodzi w nim o wyraz

³⁹ Z. Herbert, *Elegia na odejście*, Wrocław 1993, s. 27.

⁴⁰ A. Franaszek, *Wstęp*, w: *Poznajowanie Herberta*, wybór i oprac. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 10.

⁴¹ C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 13.

⁴² E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.

dzikiej i nieskażonej cywilizacją naturalności, która nosi w sobie pewną wewnętrzną prawdę, nieuczynioną ręką ludzką, ale będącą efektem przedrozumnej mocy, boskiej interwencji. Z nią właśnie sprzężona jest sfera mityczno-religijna, która przenosi historię w sferę symboliczną: pamięci, opowieści – a ta żyje zawsze, jest fundamentem wciąż odnawialnego mitu.

Za tą wizją kryje się jednocześnie niewypowiedziana tęsknota za czasami prostszymi, bo wolnymi od ingerencji państwa w wolność obywateli, niepoddanymi ograniczeniom społecznym. W wierszu *Z chłopą król* poeta włoży w usta podmiotu lirycznego skargę, która będzie przede wszystkim dotyczyć konwenansów ograniczających życie jednostki:

Nie umiem jeść widelcem. Gniecie mnie korona.
Po diabła mnie ubrali w te ich aksamity,
Kobieta w długiej sukni to jest moja żona,
Jakbym nie miał dość dziwek z mojej dworskiej świty

Szepty wokół mnie. Płasy i parle franse.
Co trzeba mówić prosto, wykręć zawile,
Grzeczności sobie wzajem prawią oszukańcze
I trzepią się parszywcy, mdlejąc jak motyle⁴³.

Tytułowy król jest figurą udawanej głupoty, która skonstrastowana ze sztucznością (nowoczesnością) dworu, jawi się jako bardziej uczciwa. Prostactwo króla opisane poprzez szereg nieprzystojnych na dworze zachowań okazuje się jedynie pozorne. Pozwala zdemaskować fałsz i obłudę pozostałych. W tej perspektywie Średniowiecze⁴⁴ zostaje zinterpretowane jako czas prostoty, a zarazem prawdy i naturalności. Wobec nowej cywilizacji, która przychodzi, trzeba przyjąć maskę, a ta zawsze uwiera. Z drugiej strony, sztuczność i udawanie, wpisane w kulturę, są mechanizmami obronnymi, gwarantującymi nam sukces. I trudno nie dostrzec w tej postawie, wyrażonej zdaniem „Co myślę nikt nie zgadnie z głupkowatej twarzy”, postulat obrony człowieka zniewolonego. Miłosz stosuje tu typową dla baroku poetykę odwróconego porządku. Koncept ten, wywiedziony jeszcze ze średniowiecznego „świata na opak”⁴⁵, pozwalał na krytykę oficjalnej kultury wysokiej za pomocą parodii czy karykatury. Odwrócony porządek usprawiedliwiał zawarte tam oskarżenia, jednocześnie pozwalał na wyrażenie prawdy.

⁴³ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 73.

⁴⁴ W tym miejscu lepiej byłoby użyć koncepcji dawności w rozumieniu M. Kaczmarka. Por. M. Kaczmarek, *Dawność kulturowa w literaturze XX wieku (średniowiecze – renesans – barok – oświecenie)*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku.*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992. Wiersz *Z chłopą król* nawiązuje tytułem do facecji Piotra Baryki wydanej w Krakowie w roku 1637, tym samym wskazuje na renesansowo-barokowe pochodzenie. Jednocześnie użyty tam motyw jest znacznie starszy, pojawia się już w baśniach *Tysiąca i jednej nocy*. J. Duk, *Liryka Czesława Miłosza wobec tradycji polskiego baroku*, „Acta Universitas Lodzeinsis” 1991, „Folia Litteraria” 31, s. 123.

⁴⁵ Por. B. Schultze, „*Z chłopą król*”. *Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce*, Kraków 2006.

Na tle Średniowiecza etycznego Herberta i romantycznego Miłosza średniowieczność Różewicza reprezentuje przeciwny wektor wartościowania. Jeśli szukać pola semantycznego, za pomocą którego najlepiej opisać stosunek poety do wieków średnich, to jest nim kamień i jego pochodne. Chodzi tu zarówno o materię, która jest podstawą budowli sakralnych przywoływanych w tekstach poety, jak i o jego symbolikę odnoszącą się do egzystencjalnej refleksji na temat śmierci czy osamotnienia. Wyniesiony w górę kamień katedry staje się symbolem pustki, wydrążonego ciała, w którym nie ma życia. Monumentalna przestrzeń u Różewicza podkreśla stagnację, całkowity bezruch, niemal martwy, usytuowany nad głową drobnej jednostki, którą przytłacza swym ogromem:

Niżej niziutko
przy ziemi
klękają dzieci.
(*Gotyk i wiosna*⁴⁶)

na dnie
przyklepione śliną
do opoki
modliły się
dziwaczne metafizyczne
ssaki
(*Kamieniołom*⁴⁷)

Kamienna przestrzeń pojawia się jednak nie tylko jako wyraz bezwzględnej władzy nad człowiekiem, niezmiennej trwałości, w której zawiera się pogarda wobec znikomości ludzkiej egzystencji, ale także w znaczeniu religijnym. Katedra staje się figurą wydrążenia, miejscem pustym, opuszczonym⁴⁸, o czym przypomina inny z wierszy:

Dante
Tu nic nie ma
Przecież tu pusto [...]
To wszystko
Tu nic więcej nie ma
Stalowe łańcuchy
Spiżowy wieniec
Virtuti et Honori
(*Grób Dantego w Rawennie*⁴⁹)

Po raz kolejny Różewicz odwołuje się do ekfrazy. Tym razem obiektem opisu jest architektura, wybudowana kaplica pogrzebowa – miejsce

⁴⁶ T. Różewicz, *Poezje zebrane...*, s. 35.

⁴⁷ Tamże, s. 546.

⁴⁸ W *Zamku na lodzie* (notatce z lutego 1962 roku) Różewicz komentuje: „Z obrazem kamieniołomu (w mojej wyobraźni) łączy się puste miejsce otoczone skalami, a właściwie wyrąbane w skałach i wypełnione powietrzem. Nic. Miejsce po czymś”. T. Różewicz, *Proza*, t. III, Wrocław 2006, s. 174.

⁴⁹ T. Różewicz, *Poezje zebrane...*, s. 447.

pochówku Dantego. Wybudowany na początku XVI wieku w stylu klasycystycznym grobowiec Dantego, mieszczący się w Rawennie przy ulicy nazwanej imieniem włoskiego poety, nie przypomina mauzoleum, do którego miałyby się schodzić tłumy. Przed marmurowymi schodami kilka kolumniek spiętych łańcuchem. Wystrój mauzoleum uzupełniają marmurowe posągi oraz inskrypcja wskazująca na gospodarza miejsca – „Dantis Poetae Sepulcrum”. Poza tym pusto. Ta pusta przestrzeń *sacrum* to inaczej miejsce po Bogu. Wyrażane przez Różewicza wielokrotnie, także i w tym tekście, zwątpienie w zmartwychwstanie ciała jest konsekwencją utraty wiary w człowieka i Boga. Różewicz zdaje się powtarzać za Nietzschem: „zabiliśmy Boga”⁵⁰, choć używa nieco innej metafory, pisząc:

trzeba się z tym zgodzić
 że Bóg odszedł z tego świata
 nie umarł!
 trzeba się z tym zgodzić
 że jest się dorosłym
 że trzeba żyć
 bez Ojca⁵¹

Przytoczony fragment, odwołujący się do koncepcji „bezreligijnego chrześcijaństwa”, spogląda na religię jako wyraz niedojrzałości. Pomijając fascynację teologią niemieckiego pastora, warto zauważyć, że za metaforą odejścia kryje się krytyka religii rozumianej instytucjonalnie, Kościoła, który sprowadził całą swoją misję do funkcji administracyjnej. W przekonaniu poety chrześcijaństwo zostało odniesione do obrzędowości albo, co gorsza, układu społecznego, wspieranego władzą i prawami ekonomii, o czym pisze w *Gotyku 1954*:

Bóg
 jeź niebieski
 nabity na tysiąc iglic wież
 katedr banków
 ocieka krwią
 ludzi
 nie własną

 z worem złota u szyi
 ciągną go
 na swoje dno
 skazani⁵²

Na takie chrześcijaństwo, które staje po stronie zwycięzców, a nie pokonanych, zniszczonych, zabitych, nie ma zgody. Za niemieckim teologiem Dietrichem Bonhoefferem poeta powtarza, że Bóg zszedł na świat, aby

⁵⁰ Por. M. Januszkiewicz, *Różewicz – nihilista*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 42–57.

⁵¹ T. Różewicz, *Nauka chodzenia/ Gehen lernen*, tłum. K. Dedecius, B. Hartmann, A. Słomianowski, Wrocław 2007.

⁵² T. Różewicz, *Poezje zebrane...*, s. 288.

dzielić z człowiekiem jego opuszczenie, tym samym kondycja ludzka zyskuje wymiar kenotyczny. Różewiczowskie zwątpienie można widzieć zatem jako „niezwykle głębokie i dramatyczne przeżywanie ludzkiego wymiaru kenozy (poeta woli pisać o »śmierci człowieka« jako jednym z następstw »śmierci Boga«)”⁵³. Monumentalność katedry przeczy tej idei. Pomimo umieszczonego w zworniku ogromnego krzyża Chrystusa ociekającego krwią gotyk jest reprezentacją triumfu ducha nad materią, duszy nad ciałem. Jest gloryfikacją i majestatyzacją Boga, a nie drogą umniejszenia się aż do śmierci na krzyżu.

Wobec powyższego Średniowiecze Różewicza jest wpisane w antychrześcijańską krytykę, do której sięgali chętnie tak przedstawiciele Oświecenia, jak i prawodawcy nowej władzy komunistycznej. Uznany za nihilistę i notorycznego bezbożnika poeta korzysta z kulturowej kliszy XVIII-wiecznego racjonalizmu, aby sformułować swój własny światopogląd i za pomocą średniowieczności ocenić sytuację współczesnego człowieka i świata.

„Bez dziedzictwa nie ma dziedziczenia”. Cytowane już wcześniej zdanie George’a Steinera mogłoby z powodzeniem spuentować powyższą analizę. Przenikające się w odniesieniach do przeszłości elementy: ludzie, historia i sztuka nie są tylko teatralnymi dekoracjami, ale punktami referencyjnymi dla prowadzonego ze współczesnością dialogu. Nieważne, jak ten dialog (czy spór) przebiega, istotne jest, że znaki przeszłości – tu: Średniowiecza – oświełają teraźniejszość, wchodzą z nią w relację.

Bibliografia

- Barańczak S., *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
- Brzozowski J., *Na marginesie dwóch wierszy Tadeusza Różewicza*, „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2013, nr 2.
- Burek T., *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie*, w: *Poznanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985.
- Choriew W., *Imagologiczny aspekt pamięci kulturowej*, w: *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, t. 1, red. S. Gajda, I. Jokieli, Opole 2014.
- Czermińska M., *Gotyk i pisarze. Topika obrazu katedry*, Gdańsk 2005.
- Dakowicz P., *Poeta (bez)religijny. O Twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.
- Duby G., *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1991.
- Duk J., *Liryka Czesława Miłosza wobec tradycji polskiego baroku*, „Acta Universitas Lodzensis” 1991, „Folia Litteraria” 31.
- Fichte J., *The End of Utopia – the Treatment of Arthur and His Court in Contemporary German Drama*, w: *Reading the Middle Ages. The J. A. W. Bennett Memorial Lectures*, red. P. Boitani, A. Torti, Perugia 1995.
- Fiut A., *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993.
- Franaszek A., *Wstęp*, w: *Poznanie Herberta*, wybór i oprac. A. Franaszek, Kraków 1998.
- Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991.

⁵³ P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny...*, s. 85.

- Herbert Z., *Elegia na odejście*, Wrocław 1993.
- Herbert Z., *Napis*, Wrocław 1996.
- Herbert Z., *Pan Cogito*, Wrocław 1993.
- Janion M., *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
- Januszkiewicz M., *Różewicz – nihilista*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3.
- Jaworski M., *Groza władzy. O Królu Popielu*, „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2012, nr 1.
- Kaczmarek M., *Dawność kulturowa w literaturze XX wieku (średniowiecze – renesans – barok – oświecenie)*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.
- Kiślak E., *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.
- Kłębowski J., *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976.
- Konończuk E., „*Martwa natura z wędzidłem*”: literackie rekonstrukcje przeszłości zdeponowanej w muzeum, w: *Herbert i znaki czasu*, t. 1, red. E. Sidoruk, Białystok 2001.
- Łukaszewicz J., *Przestrzeń „świata naiwnego”. O poemacie Czesława Miłosza Świat*, w: *Poznanie Miłosza 2*, cz. I: 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2000.
- Miłosz C., *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990.
- Miłosz C., *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Kraków 2004.
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 1 i 2, Kraków 1988.
- Ossowska M., *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1986.
- Różewicz T., *Nauka chodzenia/ Gehen lernen*, tłum. K. Dedecius, B. Hartmann, A. Słomianowski, Wrocław 2007.
- Różewicz T., *Poezje zebrane*, Wrocław 1976.
- Różewicz T., *Proza*, t. III, Wrocław 2006.
- Rozmus J., *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk*, Kraków 2007.
- Ruszar J. M., *Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha)*, w: *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziowska, M. Telicki, Poznań 2005.
- Schultze B., „*Z chłopu król*”. Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce, Kraków 2006.
- Simmons J., *Christopher Middleton on Elizabethan Medievalism*, w: *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie Workman*, ed. R. Utz, T. Shippey, Brepols 1998.
- Skrendo A., *Poezja po „śmierci Boga”. Różewicz i Nietzsche*, w: tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Steiner G., *Czym jest literatura porównawcza?*, tłum. I. Hansz, „Przegląd Polityczny” 2009, nr 93.
- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011.
- Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Warszawa 2002.

Wacława Oszajcy poetycka kontemplacja arcydzieł malarstwa

Anna Wzorek

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

ORCID: 0000-0003-1853-9154

Wacław Oszajca's Poetic Contemplation of Painting Masterpieces

Abstract: The article discusses poetic reflection of Wacław Oszajca on the masterpieces of world painting. In his lyric, the priest-poet describes paintings belonging to the classics of painting: *Mona Lisa* by Leonardo da Vinci, paintings by Rembrandt (*Return of the prodigal son*, *Sacrifice of Abraham*), Hans Memling's triptych *The Last Judgment*, and *The Last Supper* of Salvador Dali. His poems are very short, they are always an attempt to capture the dramatic character of the scene. Among the analyzed poems by Oszajca, the most interesting, the most valuable one seems to be the work about the image of Rembrandt *The return of the prodigal son*. It brings accusation of the title character; the author omits important biblical themes - mercy and remorse. Oszajca's poem describes not only masterpieces of painting, but also serves to recall the lesser known paintings – Crayer or Marian Malarz.

Key words: Wacław Oszajca, ekphrasis, priestly poetry, the classics of European painting, contemporary poetry

Słowa kluczowe: Wacław Oszajca, ekfrazja, poezja kapłańska, klasyka malarstwa europejskiego, poezja współczesna

Ekfrazja (gr. *ekphrasis*) – jak wyjaśnia Janusz Sławiński – to „utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”¹. Przybiera różne formy: może być chłodną, beznamietną narracją o wybranym dziele sztuki (ekfrazja właściwa), może stanowić komentarz do kilku dzieł plastycznych, może wreszcie być nie tylko próbą prezentacji obrazu czy rzeźby, ożywienia ich, przywrócenia teraźniejszości, ale przede wszystkim okazją do uzewnętrznienia emocji poety (utwory ekfrastyczne, tzw. *Bildgedicht*²).

¹ Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 113.

² Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2000, s. 11.

Badania nad związkami literatury z malarstwem w ostatnich latach uległy intensyfikacji, o czym świadczą opracowania Adama Dziadka (*Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2000), Anety Grodeckiej (*Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, *Poeci patrzą... obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008), Aliny Białej (*Literatura i malarstwo: korespondencja sztuk*, Warszawa 2008), Alicji Krawczyk (*Literackie fascynacje malarstwem: teksty, zadania, szkice interpretacyjne*, Kielce 2006), Marty Tomczyk-Maryon (*Jak czytać wiersze i oglądać obrazy?*, Warszawa 2010), Roberta Cieślaka (*Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999), Małgorzaty Czermińskiej (*Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej* („Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 230–242), Małgorzaty Krzysztofik (*Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w poezji Jacka Kaczmarskiego*, Kielce 2017), Joanny Zembruskiej (*Wiersze Czesława Miłosza o obrazach*, Wydawnictwo internetowe e-bookowo 2011).

Do grona najbardziej ekfrastycznych poetów współczesnych zaliczyć należy Zbigniewa Herberta (np. *Mona Lisa*, *Wit Stwosz: Uśnięcie Najświętszej Marii Panny, Studium przedmiotu, Fragment wazy greckiej*), Wisławę Szymborską (*Na wieży Babel, Kobiety Rubensa, Ludzie na moście, Dwie małpy Bruegla*), Tadeusza Różewicza (*Prawa i obowiązki*), Jacka Kaczmarskiego (*Stańczyk, Rejtan, czyli raport ambasadora, Autoportret Witkacego, Powrót z Syberii*), Tadeusza Kubiaka (tom *Wiersze i obrazy*). Także wielu księży-poetów pisało i wciąż pisze ekfrazy; w pierwszej kolejności wymienić należy Janusza Stanisława Pasierba³ (np. *Vermeer, Nawrócenie Szawła. Nieznany Caravaggio, Estetyka grupy Laoookona, „Zwiastowanie” Stwosza, „Kuszenie św. Antoniego” Boscha, Trzęsacz*), następnie Karola Wojtyłę (*Medytacje nad Księgą Rodzaju na progu Kaplicy Sykstyńskiej*), a z nieco młodszych Franciszka Kameckiego (*Cicerone, Ksiądz Piotr Skarga, Częstochowska*), Wacława Oszejcę (*Mona Lisa, La Cene – Salvador Dali, Syn marnotrawny – Rembrandt, Fragment Sądu Ostatecznego Memlinga, Maria Magdalena – Antonio Canova, Abraham ofiarowuje Izaaka – Rembrandt*).

Ksiądz Oszejca dla wielu jest osobą kontrowersyjną; otwarcie mówi o potrzebie zreformowania Kościoła, porzuceniu dawnych, anachronicznych – w jego odczuciu – ceremoniałów, kiczowatych szat liturgicznych, zastąpieniu sutanny czy habitu zakonnego przez strój świecki, wreszcie odklerykalizowaniu mszy świętej, co miałoby oznaczać zdecydowanie większe zaangażowanie świeckich w liturgię⁴. Bywa nazywany „klerykiem

³ Bp Jan Chrapek (*Otwarty na Boga i ludzi*, w: *Wspomnienia o ks. Januszu St. Pasierbie*, red. M. Wilczek, Pelplin 2000, s. 134) wspominał, że ks. Janusz Stanisław Pasierb „potrafił spotkać ludzi doprowadzić do zachwyty Bogiem ukrytym w pięknie architektury, ulotności dźwięku oraz czarze poezji”.

⁴ Zob. W. Kaczor, C. Skibiński, *Nie szata zdobi księdza*, „Kontakt. Dwutygodnik internetowy” 2012, nr 22.

antyklerykalnym”⁵, niepokornym synem Kościoła katolickiego. Niektórzy, w nawiązaniu do jego stwierdzenia: „poezja jest dla mnie religią”⁶, zadają pytanie, czy Wacław Oszajca to „poeta-ksiądz czy ksiądz-poeta?”⁷. Zastanawiają się przeto, które powołanie – do kapłaństwa, czy do bycia poetą – wie dzie prym? Stanisław Stanik udziela jednoznacznej odpowiedzi:

Jej [poezji Oszajcy – A.W.] przesłania mają charakter paraboli i przemawiają przez obraz historyczny (przeważnie biblijny). Gdy patrzy się zaś na nią przez pryzmat religii, istotnie musi zadziwiać wierność najważniejszemu przykazaniu: miłości. Poprzez miłość Oszajca rozpatruje sprawy życia i śmierci, winy i kary, sprawiedliwości i jej nadużyć. Kiedy autor to przykazanie stawia na miejscu pierwszym, bardziej jest księdzem niż poetą. A więc księdzem-poetą. [...] Poeta po prostu sięga głębiej niż religia; jest na tyle czuły, iż „daje przykazanie nowe”: kochać głębiej niż kocha się samego siebie. Ale i w tym przesłaniu poetyckim Oszajca okazuje się przede wszystkim duszpasterzem⁸.

Ksiądz Oszajca lubi udzielać wywiadów (m.in. „Gazecie Wyborczej”, „Tygodnikowi Powszechnemu”); w cytowanej już rozmowie z redaktorem „Expressu Poznańskiego” pada ważne dla dalszych rozważań stwierdzenie: „Literatura ocala to, co najpiękniejsze w religii”⁹. Można by powiedzieć, że literatura, ściślej: poezja Wacława Oszajcy ocala także to, co najpiękniejsze w malarstwie. Jak powiedzieliśmy, liryka Oszajcy wykazuje ogromną czułość na obrazy (zwłaszcza religijne), jest swoistą formą kontemplacji płócien mistrzów: Rembrandta, Memlinga czy Leonarda da Vinci. Trafne jest spostrzeżenie Krzysztofa Ćwiklińskiego: Oszajca „jest człowiekiem wrażliwym, znajdującym wiele sposobów opowiadania o życiu i sztuce”¹⁰. Ksiądz-poeta w żartobliwym tonie opowiada o swoich inklinacjach zarówno do malarstwa, jak i literatury, co ważne – malarstwu przyznaje pierwszeństwo.

Tak naprawdę – wyjaśnia z właściwym sobie poczuciem humoru – to moim najpiękniejszym artystycznym powołaniem było malarstwo. Wygrałem przecież jakiś konkurs radiowy na ilustrację *Pawła i Gawła i Małpy w kąpielu*. Z *Pawłem i Gawłem* nie miałem kłopotów. [...] Gorzej było z małpą. Prawdziwą małpę, choć tylko na obrazku, zobaczyłem parę lat później w pierwszej mojej książce pod tytułem bodajże *Fauna świata*. Jak więc namalować coś, czego się nigdy nie widziało? Na szczęście słyszało się słowa, mowę, a wśród wielu paskudnych słów słowo „małpa”, czyli właśnie „małpa”, na określenie kogoś, kto już bardziej paskudny być nie może. Postanowiłem więc, jako małpę, namalować jedną z naszych dalszych kuzynek. Utrafiłem w podobieństwo tak dobrze, że z radia przysłał mi ładny list i chyba nagrodę, ale jaką, nie pamiętam. Tak czy inaczej, zamierzałem zdawać do szkoły plastycznej...¹¹.

Talent liryczny – by znów sięgnąć do zwierzeń autora – odkrył ponoć dzięki nauczycielowi-poloniście, który – w ramach zadania domowego –

⁵ M. Cisło, *Poezja jest dla mnie religią*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 7/8, s. 95.

⁶ Cyt. za: tamże.

⁷ S. Stanik, *Poeta-ksiądz czy ksiądz-poeta?*, „Nowe Książki” 1994, nr 2, s. 41.

⁸ Tamże.

⁹ Cyt. za: M. Cisło, dz. cyt., s. 95.

¹⁰ K. Ćwikliński, *Osobowość wielokrotniona*, „Nowe Książki” 1996, nr 7, s. 47.

¹¹ W. Oszajca, *Posłowie*, w: tegoż, *Reszta większa od całości. Wiersze 1974–2003*, Warszawa 2003, s. 194–197.

poprosił o napisanie wiersza. Pierwszy liryk Oszajcy powstał w wyjątkowych okolicznościach:

Wymyśliłem najpierw rymy: klekoce-rechoce, skacze-płacze. Potem już było łatwo, powstał mój pierwszy wiersz, całkiem, jak do dziś miemam, udany.

Kiedy bocian klekoce,
To żaba rechoce.
Kiedy żaba skacze,
To bocian płacze.

Ileż w tym utworze dramatycznego, tragicznego rozdarcia, jakaż przepaść ziele pomiędzy chcieć i móc, chcieć i być!¹²

Potem przyszedł czas na erotyki, pisane zwłaszcza dla jednej z klasowych koleżanek; niestety, nie spotkały się ze zrozumieniem i uznaniem. Oszajca żartobliwie wyjaśnia, że dziewczęta „jedna po drugiej gardziły śpiewem mojej duszy umęczonej”¹³.

Wacław Oszajca ma w swoim dorobku rozliczne odwołania do malarstwa; sięga zarówno do płócien mistrzów, jak i przedstawień twórców mniej znanych. Z racji objętości materiału poetyckiego, a co za tym idzie – konieczności jego selekcji, niniejszy szkic traktuje wyłącznie o ekfrazach Oszajcy nawiązujących do tzw. klasyki malarstwa. Zajrzyjmy do tych wierszy. Najpierw utwór *Mona Lisa*. Sytuacja liryczna trochę przypomina znaną z liryku Herberta; „ja” mówiące znajduje się w Luwrze i kontempluje portret Giocindy. Podmiot Herberta, uczestnik apokalipsy wojennej, nazywa ją „tłustą i niezbyt ładną Włoszką”¹⁴, „ja” Oszajcy mówi w zupełnie innym tonie, przypomina, że to „wielka dama” (2, s. 144)¹⁵. W jej otoczeniu muszą być „barierki pancerne szkło kamery klimatyzacja” (2, s. 144). Podmiot ma pełną świadomość, iż zmieniły się kanony piękna. *Mona Lisa* – w przeciwieństwie do współczesnych kobiet – „nie ma płaskiego brzucha/ i silikonowych piersi” (2, s. 144), jednak na zawsze pozostanie ikoną prawdziwej sztuki. Portret, namalowany przez mistrza Leonarda, ma zagwarantowane pierwsze miejsce w malarstwie światowym; czas i zmieniające się mody nie zniweczą tego. Zresztą – jak dodaje „ja” mówiące – podobnie jest z rzeźbą *Wenus z Milo*, kolejnym eksponatem Luwru. Chyba najgłośniejszy opis posągu półnagiej Afrodyty wyszedł spod pióra Stefana Żeromskiego:

Głowa jej zwrócona była w jego [Judyma – A.W.] stronę i martwe oczy zdawały się patrzeć. Schylone czoło wynurzało się z mroku i, jakby dla obaczenia czegoś, brwi się zsunęły. Judym

¹² Tamże, s. 194.

¹³ Tamże.

¹⁴ Z. Herbert, *Mona Lisa*, w: tegoż, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996, s. 27.

¹⁵ Cytaty z liryków Oszajcy oznaczam bezpośrednio w tekście głównym, podając w nawiasie numer przyporządkowany tomowi poetyckiemu oraz stronę. Oto wykaz cytowanych zbiorów Oszajcy:

(1) *...Ty za blisko, my za daleko...*, Lublin 1985;

(2) *Reszta większa od całości. Wiersze 1974–2003*, Warszawa 2003.

przyglądał się jej nawzajem i wtedy dopiero ujrzał małą, niewidoczną fałdę między brwiami, która sprawia, że ta głowa, że ta bryła kamienna w istocie – myśli. Z przenikliwą siłą spogląda w mrok dookoła leżący i rozdziera go jasnymi oczyma. [...] Jeszcze z białego czoła bogini nie zdążyła odejść mądra o tym zaduma, a już wielka radość dziewicza pachnie z jej ust rozmazanych. W uśmiechu ich zamyka się wyraz uwielbienia. [...] Obnażone jej włosy związane były w piękny węzeł, krobylos. Podłużna, smągła twarz tchnęła nieopisanym urokiem¹⁶.

Status Mony Lisy i Wenus z Milo – co podkreśla podmiot liryczny Oszajcy – nigdy się nie zmieni, to klasyka, nieprzemijające piękno. Warto jeszcze dodać, że omawiana ekfrazja, będąca chwilą refleksji nad Mona Lisą, koresponduje z utworami Jonasza Kofty (*Mona Lisa*) czy Jana Lechickiego (*Uśmiech Mony Lizy*). Te dwa ostatnie ujęcia również są interesujące; koncentrują się na tajemniczym uśmiechu Giocondy. Kofta, chcąc pokazać wszechpanowanie i potęgę kultury popularnej, stwierdza (rzecz jasna za pośrednictwem podmiotu mówiącego), że delikatny, subtelny, niejednoznaczny uśmiech modelki sportretowanej przez Leonarda nie przystaje do współczesności.

Bo kto ma dzisiaj czas
Tak się śmiać
Śmiać się należy
Gębą do widza
I pieniądze za to brać¹⁷

– tak kończy się monolog liryczny, będący nieco zawołowaną krytyką dzisiejszej kultury, adresowanej do mas, głośniejszej, ludycznej, spychającej na margines prawdziwe piękno. Nieco słabszy jest drugi tytuł, tworzący kontekst dla ekfrazy Oszajcy (*Uśmiech Mony Lizy*). Podmiot, pogrążony w zadumie, powiada:

W uśmiechu Mony Lizy
każdy widzi coś innego
Czasem są to uczucia
Romea i Julii
a czasem nienawiść złoćwicy¹⁸.

Kolejna ekfrazja Oszajcy, zatytułowana *La Cene – Salvador Dali*, po trochu przywołuje na myśl malowidło Leonarda da Vinci – *Ostatnią Wieczerzę*. Poeta pochyla się nad olejnym obrazem surrealisty Salvadora Dali, przechowywanym w National Gallery w Waszyngtonie, w dość luźny, odległy sposób nawiązujący do sceny opisanej w Ewangelii. O religijnych obrazach ekscentrycznego malarza trafnie pisze Leszek Śliwa:

Obrazy [...] Salvadora Dalego oszalamiają pełną rozmachem kompozycją i oryginalnym ujęciem tematu, ale z drugiej strony wzbudzają sporą nieufność. Hiszpańskiego artystę pamięta się bowiem jako kabotyna i megalomana, który szokował za wszelką cenę i blaznował

¹⁶ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, Lublin 1982, s. 9–10.

¹⁷ J. Kofta, *Mona Lisa*, w: tegoż, *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane*, t. 1, Warszawa 2011, s. 400.

¹⁸ J. Lechicki, *Uśmiech Mony Lizy*, w: tegoż, *Pojedynek z sobą*, Kielce 1999, s. 72.

dla pieniędzy i sławy. Wiele osób dopatruje się wręcz w jego religijnych dziełach jakiejś kpiny, ukrytego szyderstwa. Są to jednak podejrzenia krzywdzące. Dali, jako artysta awangardowy, rzeczywiście szokował i kpił, ale w latach 40. XX wieku przeżył nawrócenie. Od tego czasu nie tylko tworzył dzieła religijne, ale uregulował też swoje życie osobiste, biorąc ślub kościelny. W sprawach wiary zresztą zawsze wypowiadał się poważnie. Fatalną opinię o nim budowali natomiast wówczas i później jego dawni koledzy, awangardowi artyści, którzy nie mogli mu wybaczyć jego nawrócenia i prawicowych poglądów. Dotknął go towarzyski ostracyzm. Surrealiści wykluczyli go ze swego grona, mimo że to właśnie on był twórcą surrealizmu¹⁹.

Ostatnią wieczerzę Dali przedstawił niestandardowo: Chrystus przypomina raczej ducha niż człowieka (jego ciało wydaje się uwielbione, przez przezroczyste ramię prześwituje łódka na jeziorze), apostołowie nie spożywają wieczerzy, lecz wyglądają jak modlący się mnisi, zresztą stół nie jest zastawiony, znajduje się na nim jeden przełamany chleb oraz szklanka z winem, notabene stojąca przed Chrystusem, wieczernik ma kształt figury geometrycznej, w górze której rozpościerają się opatrnościowe dłonie, w tle widać jezioro. Ostatnia Wieczerza pod pędzlem Salvadora Dali jawi się nie jako wydarzenie ziemskie, lecz nabiera charakteru ponadnaturalnego, boskiego. Scena z wieczernika w wizji surrealisty rozgrywa się w innym wymiarze, pozaziemskim; Chrystus objawia swoją boską naturę. Ten nastrój obrazu poeta wyczuwa doskonale; zdaje się mówić z perspektywy apostołów:

a im się tylko wydawało że jest z nimi
a on już był na środku jeziora
w jądrze kryształu
w niestabilnej próżni
nie w tym dziwnego że pochylili głowy
i patrzą przez zamknięte powieki
na ten skrawek
na to u swoich stóp (2, s. 145).

Jak widać, wiersz Oszajcy jest ekfrazą sensu stricto, stanowi opis obrazu Salvadora Dali; dlatego wykazuje powinowactwo z lirykiem *Ostatnia wieczerza* Janusza Stanisława Pasierba, będącym próbą analizy malowidła Leonarda da Vinci z refektarza klasztoru dominikanów w Mediolanie.

W twórczości poetyckiej Oszajca odwołuje się do głośnych obrazów Rembrandta i Memlinga. Z płócien tego pierwszego przywołuje *Powrót syna marnotrawnego* oraz *Ofiarę Izaaka*. W tytułach wyraźnie zaznacza to nawiązanie. Lakoniczny, ale bardzo ciekawy jest wiersz *Syn Marnotrawny – Rembrandt*. Utwór w całości ma formę apostrofy kierowanej do marnotrawnego syna. To oryginalne rozwiązanie, zwłaszcza jeśli zestawimy wiersz Oszajcy z lirykiem *Syn marnotrawny* (z obrazu *Hieronima Boscha*) Tadeusza Różewicza czy piosenką Jacka Kaczmarskiego *Syn marnotrawny* (wg obrazów *H. Boscha i Rembrandta von Rijn*). W dwóch ostatnich tytułach, nawiązujących nie tylko do Rembrandta, ale także *Wędrowca, Pielgrzyma*

¹⁹ L. Śliwa, *Jedność wszechświata*, „Gość Niedzielny” 2013, nr 19. Zob. także: Dali Salvador, w: *Encyklopedia surrealizmu*, przekł. K. Janicka, Warszawa 1993, s. 177–184.

Boscha, podmiotem mówiącym jest nawracający się syn. Oszejca z kolei z zwraca się do marnotrawnego syna, więcej: czyni mu wyrzuty. Obciąża go odpowiedzialnością za cierpienie ojca, długo czekającego na powrót syna. Oskarżycielski monolog brzmi następująco:

szedłeś okrężną drogą i
przyszedeś za późno
kiedy ojciec twój wypatrzył
za tobą oczy i ogłuchł od ciszy
teraz usiłuje cię zobaczyć opuszkami
na próżno
palce zdrętwiały od różańców
za ciebie (2, s. 20).

W biblijnym motywie syna marnotrawnego zazwyczaj najważniejsze okazują się nawrócenie syna i miłosierdzie ojca. Ten motyw eksponuje Kaczmarowski. Jego podmiot liryczny – syn marnotrawny czuje ulgę, gdy otrzymuje ojcowskie wybaczenie:

Jakaś ciepła mnie otacza cisza wokół,
Padam z nóg i czuję ręce na ramionach,
Do nóg czyichś schylam głowę, jak pod topór,
Moje stopy poranione świecą w mroku,
Lecz panika – nie wiem skąd wiem – jest już dla mnie skończona²⁰.

Inaczej postępuje Różewicz; oddaje głos synowi marnotrawnemu, ten zaś nie widzi potrzeby powrotu, w domu nie ma już dla niego miejsca:

myślałem że moje miejsce
tu na mnie czekało
teraz widzę
nie miałem miejsca
myślałem puste miejsce
po mnie tu zostało
ale życie
jak woda
już je wypełniło²¹.

Równie oryginalnie (ale i nieteologicznie!) jak Różewicz motyw syna marnotrawnego prowadzony jest przez Oszejcę. W wierszu nie ma radości z odzyskania syna. Poeta koncentruje się na osobie ojca, który na obrazie Rembrandta wydaje się osłepłym, wyniszczonym przez cierpienie starcem. Obraz Rembrandta – jak twierdzi Waldemar Łysiak – jest najpiękniejszym przedstawieniem tego biblijnego wątku,

scena Rembrandta wyeksponowała ujęcia wszystkich innych malarzy na śmietnik. Ci inni dynamizowali akcję (ojciec biegnie ku synowi, by go przytulić), tymczasem Rembrandt wstrzymał ją, malując całkowity bezruch. Z zewnątrz przeniósł się do wewnątrz, do dwóch

²⁰ J. Kaczmarowski, *Syn marnotrawny (wg obrazów H. Boscha i Rembrandta von Rijn)*, w: tegoż, *Antologia poezji*, Warszawa 2012, s. 462.

²¹ T. Różewicz, *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)*, w: tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 2016, s. 142.

serc całujących i bijących jednym rytmem. Rembrandt namalował wieczność. Stworzył wizję tak silną, że odtąd powrót syna marnotrawnego kojarzy się ludziom wyłącznie z jego dziełem. I pewnie będzie się kojarzył, póki ludzkość będzie istniała²².

Łysiak tak opisuje poruszające dzieło Rembrandta:

Mrok. Światło wyrwa z ciemności figurę lekko pochylonego starca i figurę kłęczącego syna, który tuli ogoloną jak u katorżników czaszkę do łona ojcowskiego. Gołe, pomarszczone stopy i lachmany żebraka przyciągają wzrok równie silnie, co purpurowy ojcowski strój. Tworzą jedność, złączyli się, lachmany ożeniły się ze złotogłowiem – można rzec, iż postać syna została wpisana przez Rembrandta w figurę ojca. Dopiero co wrócił. Te stopy i te zrzucane sandały jeszcze czują kurz i twardość tułaczego szlaku. Oba serca jeszcze pamiętają smak cierpienia²³.

Arcydzieło Rembrandta doczekało się dwójakiej interpretacji. Maciej Monkiewicz w gestach przedstawionych postaci widzi skrucę i przebaczącą miłość:

Powrót syna marnotrawnego został namalowany około 1662 roku. Po raz pierwszy chyba w dziejach malarstwa gest objęcia został obdarzony taką siłą wyrazu. Dłoń starca ojca na plecach powracającego do domu syna jest jakby kluczem wyzwalającym emocjonalne i znaczeniowe podłoże tego obrazu. W jednym mgnieniu oka staje przed nami cała prawda o głębokim przeżyciu popełnionych grzechów i wyrzutach sumienia szczerze skruszonego syna oraz gorącym pragnieniem pojednania u przebaczonego ojca²⁴.

Nieco inny jest ogląd Jana Białostockiego:

Ogromne płótno czerwienieje krwistym akcentem szaty ojca, obejmującego marnotrawnego syna, który kłęczy przed nim i tuli swą ogoloną głowę więźnia do piersi starca. Oczy ojca patrzą w przestrzeń. Czy widzą, czy może już oślepli? W każdym razie dłonie obejmują w posiadanie ciało syna, okryte lachmanami. Ten obraz, przedstawiający temat radosny, pełen jest boleści i smutku. Nikt nie cieszy się, ani ojciec nie jest w stanie wykrzesać z siebie iskry szczęścia, ani inne osoby uczestniczące w scenie powitania. Syn zamarł w bezruchu. Wrócił zbyt późno i promyki miłości, tęsknoty i oczekiwania wypaliły się zupełnie. Jest to obraz tragiczny, stanowiący wielką i smutną refleksję²⁵.

Nietrudno zauważyć wspólnotę myśli Białostockiego i Oszajcy. Co ważne – w refleksji Łysiaka nad wymalowaną przez Rembrandta sceną powrotu marnotrawnego syna padają pytania: „czy nie wrócił zbyt późno? Czy w sercu ojca drży cicha niewysłowiona radość, czy tylko ból od rozpaczliwej pustki, bo zbyt długie czekanie na ten powrót wypaliło już wszystko – miłość, tęsknotę i nadzieję?”²⁶. Łysiak odpowiada na nie przecząco, Oszajca odwrotnie – twierdząco.

Z arcydzieł Rembrandta o tematyce biblijnej (artysta pozostawił ich sporo, m.in. *Chrystus i kobieta cudzołożna*, *Podniesienie krzyża*, *Wnie-*

²² W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, t. 5, Warszawa 1999, s. 291.

²³ Tamże.

²⁴ M. Monkiewicz, *Rembrandt*, w: *Sztuka świata*, t. 7, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 156.

²⁵ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2001, s. 512–513.

²⁶ W. Łysiak, dz. cyt., s. 293.

bowstąpienie, Zdjęcie z krzyża, Wskrzeszenie Łazarza) Oszajca zajmuje się jeszcze płótnem *Ofiara Abrahama*²⁷; wierszowi nadał tytuł *Abraham ofiarowuje Izaaka – Rembrandt*. Obraz Rembrandta wykazuje znaczne podobieństwo do powstałego wcześniej (1596) przedstawienia Caravaggia (*Ofiarowanie Izaaka*)²⁸. O tym jednak nie wspomina podmiot liryczny Oszajcy. Monolog ma kształt apostrofy kierowanej do Abrahama. „Ja” liryczne zwraca nade wszystko uwagę na gest Abrahama, zasłaniającego twarz syna, któremu za chwilę zada śmiertelny cios nożem. Mówiący stwierdza filozoficznie:

łatwiej przecież umierać
kiedy nie widzi się noża
i łatwiej zabić
kiedy nie widzi się oczu (2, s. 24).

Podmiot jest pod wrażeniem płótna Rembrandta, urzeka go jego dynamika, dramatyczność starotestamentowej sceny. Kilka lat temu Bogusław Biela zanotował, że utwory Oszajcy o malarstwie (miał na myśli wprawdzie inne wiersze – *Crayer Męczeństwo świętej Katarzyny, Domenico Zampieri Grzech pierwszych rodziców, Jacques Stella Śmierć świętego Józefa i Jean-Jacques Lagrenée Jan Chrzciciel naucza*) nie są opisywaniem obrazu, lecz stanowią zapis dramatycznych wydarzeń uwiecznionych pędzlem mistrzów europejskiego malarstwa. Oszajca „za pomocą kilku gestów (brak kropek i przecinków uwydatnia siłę ekspresji dyskursu) przywołuje rzeczywistość, nie zapominając ani o psie warczącym na kota, ani o koniu toczącym ślinę”²⁹. Powyższa uwaga świetnie oddaje charakter zajmującego nas liryku; Oszajca rzeczywiście nie opisuje płótna Rembrandta, lecz pokazuje to, co w nim jest wstrząsające, co wywołuje grozę, napięcie.

Spod pióra Oszajcy wyszły dwa wiersze (*Memlinga Sąd Ostateczny* oraz *fragment Sądu Ostatecznego Memlinga*) poświęcone tryptykowi Hansa Memlinga. Obraz namalowany techniką mieszaną (temperowo-olejną) na desce stanowi, obok fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej, jedno z najbardziej popularnych przedstawień końca świata w sztuce. Jan Białostocki podkreśla, że to bezwzględnie najcenniejszy zabytek malarstwa staroniderlandzkiego w Polsce³⁰. Wizja sądu ostatecznego, dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, zamiast do Florencji trafiła do Polski i znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku. Piękny wiersz o wspomnianym tryptyku napisał Franciszek Kamecki (*Cicerone*); notabene zestawił wizję Memlinga i Michała Anioła:

²⁷ Zob. R. Avermaete, *Rembrandt i jego czasy*, Warszawa 1978, s. 77.

²⁸ O przemożnym wpływie techniki Caravaggia (operowanie światłocieniem, tzw. złamane barwy) na sztukę Rembrandta zob. M. Monkiewicz, dz. cyt., s. 137.

²⁹ B. Biela, *Trzynasty tom wierszy Wacława Oszajcy*. (Wacław Oszajca – Żeby nie spłoszyć), „Akcent” 2004, nr 3/4, s. 226.

³⁰ Zob. J. Białostocki, dz. cyt., s. 297. Zob. także P. Trzeciak, *Hans Memling*, Warszawa 1981, s. 20–26.

To jest Hans Memling na desce
ot sprawiedliwość podzielona na trzy części
lewica z ognioodpornym mieczem
prawica z białą lilią
pośrodku egzekucja
ważenie trupów
To jest Michał Anioł
który przerobił okoliczności
na perspektywę
dlatego ta podniesiona ręka drugiego Adama
nad średniowieczem
dlatego przekleństwo piekła
słysząc komendę: proszę wstać! Sąd idzie!³¹.

Warto dodać, że apokaliptyczna wizja Michała Anioła zainspirowała także Kazimierza Przerwę-Tetmajera (*W Kaplicy Sykstyńskiej*) czy Jana Pawła II (*Medytacje nad „Księgą Rodzaju” na Progu Kaplicy Sykstyńskiej*). Poetyckie obrazy końcowej apokalipsy (ale już bez odwołań do malarstwa) stworzyli Zbigniew Herbert (*U wrót doliny*) oraz Czesław Miłosz (*Piosenka o końcu świata*). Wiersze Oszajcy o malowidle Memlinga układają się w dyp-tyk, traktują o bocznych częściach tryptyku, czyli o wizji raju oraz piekła. O prawej części tryptyku podmiot powie:

pewni siebie
odzyskują swoje dawne ubrania
tiary mitry i korony
bez pośpiechu bez oglądania się wstecz
szerokimi schodami wstępują do nieba (2, s. 26).

Scenę po lewej stronie komentuje następująco:

za nimi ojcowie matki siostry bracia
głową w dół spychani
usiłują spoza łez ostatni raz
swoich zobaczyć (1, s. 30).

Wizja piekła ulega uszczegółowieniu w drugim liryku Oszajcy *Fragment Sądu Ostatecznego Memlinga*. Tym razem podmiot liryczny zajmuje się detalem z obrazu, ściślej: postacią szatana o motyli skrzydłach, za którego sprawą jedna z dusz pograża się w otchłani piekielnej. Oto fragment monologu:

już gwałtownym ogniem
wdziera się w ciebie
znowu cała drżysz
ból tylko ból ból (1, s. 31).

Z mistrzów malarstwa europejskiego Oszajca (liryk *Dwaj z obrazu Delacroix*) przywołuje jeszcze Eugène’a Delacroix, ściślej: zajmuje go malowidło

³¹ F. Kamecki, *Cicerone*, w: tegoż, *Ten co umywa nogi. Wiersze zebrane z lat 1960–2000*, Pelplin 2001, s. 184.

ścienne *Walka Jakuba z Aniołem*. Jeden z badaczy twórczości Delacroix tak opisuje ten fresk z kaplicy Świętych Aniołów w kościele Saint-Sulpice:

Po lewej stronie malarz przedstawił Jakuba i Anioła walczących z sobą. Karawana z odliczoną dla Ezawa trzodą oddala się w złotym pyłe, w którym domyślić się można sylwetki wielbłąda. Owce popędzane przez pasterza w czerwonej koszuli – to ostatnia wizja Maroka. [...] Jego [Delacroix – A.W.] anioł, równie muskularny, z krwi i kości, jak *Wolność* – jest bardzo daleki od anemicznych cieni spowitych jakby w nocne koszule, z nakrochmalonymi skrzydłami [...]. *Walka Jakuba z Aniołem* rozgrywa się w cieniu olbrzymiego dębu malowanego według szkiców zrobionych w lesie Senart³².

Raymond Escholier analizuje kolorystykę malowidła:

Kolory proste są uszeregowane obok siebie w partii górnej z tym, że prawa strona zarezerwowana jest przede wszystkim dla żywych barw widma słonecznego, podczas gdy głucha gama kolorów ciemnych znajduje się, jak basowa część klawiatury, przesunięta na stronę lewą. Zmieszania kolorów spektralnych układają się piętrowo poniżej tonów czystych, z których się wywodzą. Te, których dostarczały nam czernie i brązy z dodatkiem bieli, zajmują miejsce osobne, całkiem nisko, po lewej³³.

Juliusz Starzyński z kolei zwraca uwagę na bogactwo detali na fresku³⁴. Malowidło – co oczywiste – jest próbą przedstawienia starotestamentowej walki Jakuba z aniołem zaprezentowanej w *Księdze Rodzaju*. Ta scena, interpretowana metaforycznie, ma wydźwięk filozoficzny, symbolizuje wewnętrzną walkę człowieka. Jej ideowy wymiar nie interesuje Oszajcy; dla poety najważniejsze są postaci przedstawione przez francuskiego mistrza. Każdej poświęca tyle samo uwagi; charakteryzuje je następująco:

obaj tak samo muskularni

anioł przyszedł z cienistej doliny
gdzie płynie chłodny potok
twarz ręce nogi anioła pełne łagodnego światła
Jakub spalony podobnie jak pustynia
za jego plecami w tumanach kurzu
śludzy pędzą stada

mocują się
Jakub uderza anioła w lędźwie
anioł jakby zwolnił uścisk (2, s. 142).

Opisywanie fresku przez Oszajcę, rzeczywiście, jest szczegółowe. Znamienne wydaje się jednak to, że podmiot liryczny przyglądający się zmaganiom anioła i Jakuba pomija istotny biblijny motyw – zwichnięcie podczas walki stawu biodrowego u Jakuba. W wizji Delacroix gest anioła (podtrzymuje on udo Jakuba, który za chwilę otrzyma błogosławieństwo i nowe imię – Izrael) wyraźnie to sugeruje. I jeszcze jedno: ten właśnie

³² P. Jullian, *Delacroix*, przekł. Z. Cierniakówna, Warszawa 1963, s. 255–256.

³³ R. Escholier, *Delacroix*, przekł. F. Konopka, Warszawa 1965, s. 150.

³⁴ Zob. J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności: Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warszawa 1972, s. 56.

biblijny motyw zainspirował również innego księdza-poetę, wspomnianego już Franciszka Kameckiego. Idzie o liryk *Walka Jakuba z aniołem*. Kamecki jednak nieco zaskakuje czytelnika; wbrew tytułowi nie przypomina starotestamentowej sceny, lecz mówi o obecności anioła stróża w życiu człowieka. Bohater liryczny, czyli anioł stróż, otrzymuje wiele wartych przytoczenia przydomków:

Służbista na szczycie
naszego organizmu
jedyne świadek na stadionie bez graczy i kibiców [...]
ten który zadaje trudne pytania
ten który nie znajduje odpowiedzi [...]
podpala nas
gasi [...]
przebijają mury naszymi głowami
i głaszczą nasze guzy³⁵.

Anioł stróż – jak wynika z dalszej części monologu – przynosi nadzieję, radość. Potrafi pocieszyć, ale też zgromić, zganić.

Na zakończenie trzeba podkreślić, że Oszejca w swej poezji utrwała nie tylko arcydzieła sztuki światowej, ale również odwołuje się do przedstawień mniej znanych. Najlepszym tego przykładem jest liryk *Maria Magdalena* – *Antonio Canova*, traktujący o marmurowym posągu jawnogrzeźnicy (*Magdalena skruszona*) dłuta włoskiego przedstawiciela neoklasycyzmu, wiersz *Golgota* – *szkic Mikołaja Gaja* (tym razem kapłan-poeta dość wierne opisuje niedokończoną płótno *Golgota*, eksponując – co typowe dla Gaja przedstawień męki i śmierci Jezusa – lęk Zbawiciela przed męką). W swej poezji Oszejca ocala od zapomnienia kompozycję włoskiego malarza Antonia da Firenze (właśc. Antonia di Jacopo) *Madonna z Dzieciątkiem*, przechowywaną w Ermitażu, ponadto mało znany obraz *Jan Chrzciciel naucza* pędzla francuskiego malarza (wiersz zatytułowany *Jean-Jacques Lagrenée Jan Chrzciciel naucza*), płótno Crayera (liryk *Crayer* – *Męczeństwo świętej Katarzyny*), wreszcie wyobrażenie zgonu św. Józefa (utwór *Jacques Stella* – *Śmierć świętego Józefa*).

Mówiąc o zakotwiczeniu poezji Wacława Oszejcy w świecie sztuk plastycznych – nie tylko kanonicznych, ale również mało znanych, trzeba wspomnieć jeszcze cykl *W pracowni Mariana Malarza*. Składa się nań siedem liryków traktujących o teologicznych obrazach ks. Mariana Malarza. Ten współczesny artysta i zarazem kapłan, notabene człowiek leciwy (urodził się w 1922 roku), nie jest powszechnie znanym i uznanym artystą plastykiem, choć – o czym nie wolno zapominać – w 2017 roku otrzymał honorowe obywatelstwo Puław. W sztuce uprawianej przez Mariana Malarza dominują dwa tematy – przyroda i Biblia. Wiele obrazów artysta poświęcił wątkom pasyjnym i te najbardziej interesują Oszejcę. Liryki Oszejcy dotyczą piet bądź wizerunków ukrzyżowanego Jezusa.

³⁵ F. Kamecki, *Walka Jakuba z aniołem*, w: tegoż, dz. cyt., s. 312.

Zróbmy podsumowanie. Ekfrazja jest formą preferowaną przez ojca Oszajcę. Ta poezja zakorzeniona jest w sztuce, zwłaszcza w malarstwie; wręcz żywi się sztuką, stanowi jej istotne dopełnienie. Wśród „malarskich” wierszy Oszajcy zdecydowanie dominują ekfrazy właściwe. Poetyckie spojrzenie omawianego autora na obraz zawsze jest zaskakujące, niecodzienne, czasami przewrotne, skoncentrowane na detalu. Widać to praktycznie we wszystkich analizowanych tytułach, najwyraźniej jednak chyba w lirykach o obrazach Rembrandta – jeden jest monologiem oskarżycielskim wobec nawróconego syna, drugi – apostrofą do Abrahama. Nawiązanie do dzieła sztuki kapłan-poeta zawsze sygnalizuje w tytule. Nie rozbudowuje wypowiedzi poetyckiej; zazwyczaj opisuje jedno płótno, rzadko decyduje się na kontaminację kilku dzieł plastycznych. Ten ostatni przypadek (niezbyt wyraźnie, ale jednak) występuje w liryku *Mona Lisa*, w którym obok portretu Giocondy mamy subtelne odwołanie do hellenistycznej rzeźby *Wenus z Milo*. Poeta chętnie ożywia płótna mistrzów (Rembrandta, Memlinga czy Leonarda da Vinci), kontempluje je, oryginalnie interpretuje, ale nie stroni od malarstwa trochę zepchniętego na margines, nieznanego szerszej publiczności. Nawiązania Oszajcy do dzieł drugorzędnych są tak liczne, że zasługują na osobne omówienie.

Bibliografia

- Avermaete R., *Rembrandt i jego czasy*, Warszawa 1978.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2001.
- Biel B., *Trzynasty tom wierszy Wacława Oszajcy. (Wacław Oszajca – Żeby nie spłoszyć)*, „Akcent” 2004, nr 3–4.
- Chrapek J., *Otwarty na Boga i ludzi*, w: *Wspomnienia o ks. Januszu St. Pasierbie*, red. M. Wilczek, Pelplin 2000.
- Cisło M., *Poezja jest dla mnie religią*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 7/8.
- Ćwikliński K., *Osobowość zwielokrotniona*, „Nowe Książki” 1996, nr 7.
- Encyklopedia surrealizmu*, przekł. K. Janicka, Warszawa 1993.
- Escholier R., *Delacroix*, przekł. F. Konopka, Warszawa 1965.
- Herbert Z., *Mona Liza*, w: tegoż, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996.
- Jullian P., *Delacroix*, przekł. Z. Cierniakówna, Warszawa 1963.
- Kaczmarek J., *Syn marnotrawny (wg obrazów H. Boscha i Rembrandta von Rijn)*, w: tegoż, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
- Kaczor W., Skibiński C., *Nie szata zdoła księdza*, „Kontakt. Dwutygodnik internetowy” 2012, nr 22.
- Kamecki F., *Cicerone*, w: tegoż, *Ten, co umywa nogi. Wiersze zebrane z lat 1960–2000*, Pelplin 2001.
- Kamecki F., *Walka Jakuba z aniołem*, w: tegoż, *Ten co umywa nogi. Wiersze zebrane z lat 1960–2000*, Pelplin 2001.
- Kofta J., *Mona Lisa*, w: tegoż, *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane*, t. 1, Warszawa 2011.
- Lechicki J., *Uśmiech Mony Lizy*, w: tegoż, *Pojedynek z sobą*, Kielce 1999.
- Łysiak W., *Malarstwo białego człowieka*, t. 5, Warszawa 1999.

- Monkiewicz M., *Rembrandt*, w: *Sztuka świata*, t. 7, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994.
- Oszajca W., *Posłowie*, w: tegoż, *Reszta większa od całości. Wiersze 1974–2003*, Warszawa 2003.
- Oszajca W., *Reszta większa od całości. Wiersze 1974–2003*, Warszawa 2003.
- Oszajca W., *...Ty za blisko, my za daleko...*, Lublin 1985.
- Różewicz T., *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)*, w: tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 2016.
- Stanik S., *Poeta-ksiądz czy ksiądz-poeta?*, „Nowe Książki” 1994, nr 2.
- Starzyński J., *Romantyzm i narodziny nowoczesności: Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warszawa 1972.
- Śliwa L., *Jedność wszechświata*, „Gość Niedzielny” 2013, nr 19.
- Trzeciak P., *Hans Memling*, Warszawa 1981.
- Żeromski S., *Ludzie bezdomni*, Lublin 1982.

Hypostases of Krzysztof Jaworski's Poetry

Zbigniew Trzaskowski

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

ORCID: 0000-0003-2309-4700

Abstract: The article contains a hermeneutic analysis of Krzysztof Jaworski's poetry. Jaworski is not only an attentive observer of contemporary social reality, a master of retrospection and an internal monologue but first and foremost he is a poet not afraid to ask moral questions. Key words such as truth, self-knowledge, wisdom were used here to present the aesthetic and ethical stratification, to describe the leitmotifs of the interpreted texts and to indicate the significant place of Jaworski's works in Polish postwar poetry.

Key words: hyphenated, existentialism, individuation, lyric poetry, poetic word

Hipostazy poezji Krzysztofa Jaworskiego

Abstrakt: Artykuł zawiera analizę hermeneutyczną liryki Krzysztofa Jaworskiego, baczego obserwatora współczesnej rzeczywistości społecznej, poety moralnych pytań, mistrza retrospekcji i monologu wewnętrznego. Słowa kluczowe: prawda, samopoznanie, mądrość posłużyły do przedstawienia stratyfikacji estetyczno-etycznej, opisu leitmotywów interpretowanej twórczości i wskazania jej istotnie ważnego miejsca w najnowszej poezji polskiej.

Słowa kluczowe: hipostaza, egzystencjalizm, indywiduacja, liryka, słowo poetyckie

Krzysztof Jaworski's unique output is beginning to earn him his rightful place among prominent contemporary Polish poets who are also recognised abroad¹. A careful reader of his poetry, not susceptible to the superficial judgements of critics, will soon come to realise that the author of *Drażniące przyjemności*², resistant to all kinds of literary fashions and isms (calling himself oxymoronically an affirmative nihilist), is a sensitive observer of personal experiences from the vantage point of multidimensional time-space and at the same time he highlights various shades of paradoxes. He

¹ Krzysztof Jaworski's poetry has already been translated into English, Czech, Danish, German, Russian, Ukrainian and Hungarian.

² K. Jaworski, *Drażniące przyjemności 1988–2008* [*Irritant pleasures 1988–2008*], Wrocław: Biuro Literackie, 2008.

speaks to us with poems which ‘write the poet’ and – like a mirror – tell the reader: this is you! He enforces upon us a mode of reading that is mercilessly objective, to the extent of protecting us from disappointment. Only poetry, a value in itself and initiator of activities, is capable of impacting people’s will and ethics, and at the same time, of awakening their self-criticism. Only poems that are exploratory and poetically revealing can inspire the reader to have trust in their multiple layers of meaning.

[...] ja nie piszę wierszy
Dziecino ja je rodzę.

[...] I do not write poems
Kid, I give birth to them³.

Truth, self-knowledge, wisdom – all trying to balance out the tension between openness to the world and egocentrism – have their foundations, for the author of *Do szpiku kości*⁴, beyond the ego. The human “I” is not capable of absorbing everything into itself, it cannot balance its sphere of control, consciousness, and experience of liminal states with the horizon of the whole reality. Certainly, beyond its reach lies everything that in human nature and experience is random, unforeseeable or provisional, that, due to inherent contradictions, increasingly prevails over *ratio*. Human desire continues to focus on becoming one with the world that constantly adopts new shapes, not so much due to technological progress, spiritual culture or changing morality as, primarily, to the search for sense in dramatic individual fates:

Myśl pozytywnie.
Dokonaj wizualizacji.
Życie ma sens.

Think positively.
Make a visualisation.
Life has got sense⁵.

Only in a world that is a complete entity can human life as a whole achieve or preserve a balance. And this is why the poet so unequivocally

³ K. Jaworski, *Ubywanie* [*Declining*], in: idem, *Drażniące przyjemności 1988–2008*, op. cit., p. 13. „Dla mnie jednak najpiękniejszą muzyką są rozmowy ludzi. To są moje wrota, to jest moja brama, moje odrzwia, a czasem furtka, a czasami tylne wejście, a czasami brama garażowa segmentowa, oto moja *cloaca maxima* wiodąca ku świątyni sztuki. W tę pieśń jestem wsłuchany całe życie” [“People’s conversations is the most beautiful music for me. These are my portals, my gate, my door and sometimes a wicket, and sometimes a back door, a garage sectional door, here is my *cloaca maxima* leading towards a temple of arts. I listen intently to this song all my life”], in: K. Jaworski, M. Baran, *Choroby symboliczne wagi ciężkiej* [*Heavyweight symbolic diseases*], in: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/choroby-symboliczne-wagi-ciezkiej/> (access: 12 March 2020).

⁴ K. Jaworski, *Do szpiku kości. Ostatnia powieść awangardowa* [*To the core. The last avant-garde novel*], Wrocław: Biuro Literackie, 2013.

⁵ K. Jaworski, *Myślenie pozytywne* [*Positive thinking*], in: idem, *.byłem* [*I was*], Wrocław: Biuro Literackie, 2014, p. 7.

emphasises the search for harmony in diversity, sees far-reaching connections in different life situations, and draws, from a given event, a universal message, as a kind of gloss to the well-known syllogism from the Buddhist Sutra: "Emptiness is form, form is emptiness".

After all, the equating of the "I" with the reality is a time-sanctioned definition of truth. The destiny and marker of man's identity is existence in truth. 'The poet pays with himself for his poems' when, discarding political and cultural correctness, he uncompromisingly and often naturalistically (his predilection for verbal directness to emphasise the emotional nature of his statements is not to be mistaken for coprolalia) uncovers the true facets of the private and collective life of Polish society and reveals its hypocrisy reflected in the attitude of thinking one thing, saying another, and doing something else altogether. Open to Otherness and 'things separate', he makes us realise that irony, grotesqueness and nonconformity turn out to be an effective weapon against the pettiness, stupidity and narrow-mindedness of people whose rule-book bears the title 'Only this way, none other'⁶. The most significant finding seems to be the fact that as a poet of probing moral questions he keenly enquires about the ethical motives behind human actions and that he eschews arbitrary exclamation marks of admiration or acceptance while inserting the question marks of soliloquies⁷.

Grzebię w dobru, pięknie i prawdzie.
Zagrzebałem się.

I'm digging in goodness, beauty and truth.
I got buried⁸.

Dilemmas and crises articulated in his poetic pathos-free prose (*Wyrwany z korzeniami*⁹ and *Pamięci Krzysztofa Jaworskiego*¹⁰), are woven by the poet into a relationship between people so close, yet so different from one another in their perception of the surrounding reality¹¹. It is not a relationship between two people who identify with one another, engage in mutual projections or play the game of love while being full of falsehood, lies or illusions. We are dealing here with a relationship between two people who are preparing to walk the same road to the truth so as to expose their

⁶ K. Jaworski, *Dlaczego nieprzemyślane decyzje* [Why badly-thought-out decisions], in: idem, *Do szpiku kości...*, op. cit., p. 62.

⁷ K. Jaworski, *Z Kielc do Kielc* [From Kielce to Kielce], in: idem, *Drażniące przyjemności 1988–2008*, op. cit., p. 101–103.

⁸ K. Jaworski, *Dobro piękno i prawda* [Goodness, beauty and truth], in: idem, *Ciąg Fibonacciego. 111 wierszy* [The Fibonacci sequence. 111 poems], Warszawa: Convivo, 2019, p. 160.

⁹ K. Jaworski, *Wyrwany z korzeniami* [Uprooted], in: idem, *Kameraden* [Friends], Kraków: Miniatura, 1994, p. 12–17.

¹⁰ K. Jaworski, *Pamięci Krzysztofa Jaworskiego* [In Memory of Krzysztof Jaworski], in: idem, *Drażniące przyjemności 1988–2008*, op. cit., p. 84–86.

¹¹ K. Jaworski, *Kłopoty, kłopoty* [Problems, problems], in: idem, *Drażniące przyjemności 1988–2008*, op. cit., p. 40.

mutual fears and falsehoods and set apart appearances from reality, form from essence, goal from means.

The feelings between two people, apart from being physical, reach their fullness when accompanied by psychological and spiritual ties, in their growing old together¹². The poet identifies love with a dimension of being, a vision of life. The problem here is not meeting the right man or the right woman, as there are no unsuitable men or unsuitable women. It is more a question of interpreting oneself and one's surroundings, of giving sense to all forms of interaction, of overcoming one's sense of loneliness or disillusionment, which affect a man and a woman equally. It is time to understand love and its limitless power of making people become one: I am you. It is not true that everybody is capable of love. In practice, few of us truly experience love. Most people believe that they are experiencing a genuine feeling but in reality it is others who impose emotions upon them, mainly at a subliminal level, by taking advantage of their neuroses or complexes. Many regard love as a means of manipulating another person to gratify their own interests and personal comfort, or to satisfy their own whims¹³.

According to Jaworski, sincere love marks out a route to achieving complete awareness. It goes far beyond sentimental musings and focuses on finding sense in life. If hackneyed expressions like Darling, Sweetheart, My dear, were sufficient, there would be no crises in relationships. Despite appearances to the contrary, true love grows even in the absence of constant expressions of devotion. It has nothing in common, in today's image-based civilisation, with the state of specialness one experiences under the influence of infatuation or the sense of being desired or extra-appreciated by someone.

Jaworski with innate intelligence (see the etymology of the word *interlegere*) conducts an in-depth analysis of surrounding reality and clearly reads situational contexts and interactions. He has more than once admitted that saying something clever in a simple way is the best token of a rich imagination. Far from arty exploits, it has a lot in common with honesty. Nevertheless, the simplicity of poetic expression must not be confused with calling a spade a spade¹⁴. This is why poetry is not for everybody¹⁵ and cannot be objectivised. One can always find the old and the new in it and reawaken one's fears in the face of the transience of creation, arouse the pride of being kind and altruistic and the fear of wrongdoing and materialistic arrogance. But most of all one can find respect for the Other, which can in no way be separated from one's own humanity. This is because every person who reflects on their own existence carries within them the potential

¹² See the poem *Adoracja* [Adoration], in: K. Jaworski, *.byłem*, op. cit., p. 8.

¹³ K. Jaworski, *Dlaczego miłość* [Why love], in: idem, *Do szpiku kości...*, op. cit., p. 32.

¹⁴ K. Jaworski, *Dlaczego w momencie absolutnego naświetlenia* [Why in the moment of absolute exposure], in: idem, *Do szpiku kości...*, op. cit., p. 71.

¹⁵ K. Jaworski, *Autoportret dla celów medytacji* [Self-portrait for the purposes of meditation], in: idem, *Drażniące przyjemności 1988–2008*, op. cit., p. 81.

for inner freedom unconstrained by any form of social dependence. And this means dangerous living.

Jaworski's intelligence is reflected not only in the clever way he weaves various elements of the cultural background into the main poetic discourse¹⁶, but also in his wide cognitive horizon, up-to-date knowledge in various disciplines, and masterly use of motifs and symbols. It would be in vain to scan his works for needless ornaments, stylistic embellishments, or crude borrowings. To provide an example, the expression surgical "surgical" referring to the horror film *Excision* dealing with Otherness and to Stanisław Barańczak's poetry on the world and transcendence, becomes a perfectly original supplement to the metaphor of the physiology of human death. It is not form that evokes new contents but new contents that evoke a new form. Will-power towards the outside world reveals itself in the ceaseless exploration of imperfect words for describing emotional states. Jaworski emerges as an original poet given to deep reflection and equipped with the temperament of a philosopher possessing Witkiewicz's "metaphysical thrill", for he discovers the rich heritage of existentialism. And he has enough reasons, while referring to Thomas Mann's diary entry "the most intimate is the most universal and the most human", to conclude that "Life is a walk on really muddy water"¹⁷.

The impact of existentialism on Jaworski's output is visible in the way he presents the proto-experiences of fate's inevitability¹⁸, in the sense that man has been imprisoned in the very centre of undeserved suffering. Words about death, seemingly spoken indifferently, suddenly acquire cabalistic features, become heavy with meanings, decide about the sudden opening of the chamber of ambivalence in an unknown region of the future and return with the horrible accuracy of a boomerang. The labels "cabalistic" and "cosmic" help characterise the paradoxes of poetic formulations that are subject to the laws of another reality. Again and again, while trying to describe the reality the Other lives in, one comes up against the limitations of words. Yet paradoxically, the experience of liminal situations opens before one the road to a fulfilled future. Emmanuel Mounier called such an attitude "tragic optimism"¹⁹.

Potrzebni!
Umierają samotnie i dają do myślenia.

¹⁶ K. Jaworski, *Dlaczego potęga arcydzieł* [Why the power of masterpieces], in: idem, *Do szpiku kości...*, op. cit., p. 93.

¹⁷ „Życie to przechadzka po naprawdę mętnej wodzie” (K. Jaworski, *Powrót wikingów* [Return of the Vikings], in: idem, *Czas triumfu gołębi* [The time of the triumph of pigeons], Wrocław: Pomona, 2000, p. 30).

¹⁸ K. Jaworski, *Policzono. Zważono, rozdzielono* [Counted. Weighed, divided], in: idem, *Drażniące przyjemności 1988–2008*, op. cit., p. 69.

¹⁹ E. Mounier, *La petit peur du XXe siècle*, Neuchatel: La Baconnière / Paris: Les Éditions du Seuil, 1959, p. 89.

Needed!

They die in solitude and make others think²⁰.

The metaphysical element in the works of the author of *Triumf woli* [*Triumph of will*] appears not in verbal declarative formulas or in his moulding of characters that are declared as religious believers but rather in his shaping of the secular world and his presentation of the actual relations between people, both private and social. The realistic contents of symbols with metaphysical origins become clearly visible once we have come to realise that they are almost always linked with concrete events from the poet's life²¹. This means that, on the one hand, the pulsating fabric of reality is squeezed into symbolism, which entails a measure of exhibitionism on the part of the lyrical speaker, but on the other, it lends the events and experiences a more general dimension against the background of what is happening now²². On occasion, the reader will be surprised to find in the poet's very personal reminiscences a close link between his individual experience and a concrete political or social occurrence. The symbols aim at exposing the links between an individual's seemingly prosaic experiences and incidents and social, cultural or spiritual processes, but also at reducing them to the formula of "three dimensions": the past, the current present, and dreams. Jaworski is consistent in juxtaposing this triad with himself in order to highlight an individual's inner conflict. And this thoroughly inner conflict reveals itself to us as an objective one, stemming from the irrevocable past. It takes the form of a counterpoint to the various worlds which the lyrical "I" inhabits. Thus, in his picture of the worlds and the people, in his handling of time and space, there are no separate layers of the past, the present and the future. Such a mode of shaping the presented world could lead to the elimination of the social reality, should the given memories remain subjective. The poet avoids this effect by introducing an element of simultaneity into his creative process. He combines the literary timespace with colloquial language and timespace. Various simultaneous events, but first of all the various memories of concrete events and experiences from the past that are connected with a definite timespace, are always presented from different angles. It is evident that, with this method of poeticising, retrospection and inner monologue acquire special significance. By creating associations, these formal means allow the poet to transfer the past to the present, project the present onto the future, and link the past and the present with the future. In this way Krzysztof Jaworski continues the best traditions of critical realism in literature.

²⁰ K. Jaworski, *Starzy ludzie* [*Old people*], in: idem, *Dusze monet* [*Souls of coins*], Wrocław: Biuro Literackie, 2007, p. 22.

²¹ K. Jaworski, *Dlaczego gabinet nr 94* [*Why office 94*], in: idem: *Do szpiku kości...*, op. cit., p. 79.

²² K. Jaworski, *Łopata, dół, ziemia* [*Spade, hole, earth*], in: idem, *Ceremonia* [*Ceremony*], Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2019, p. 27.

From the lyrical narrator's numerous reminiscences the poet creates a kind of film consisting of memories which thus become as mundane or basic as eating and drinking, laughing and weeping. A concrete memory is connected with a definite image, person, word, smell, object, colour or sound. Accordingly, we are dealing here with something more than associations of memories, i.e. with the reiteration of associations functioning as a refrain (suffice it to point to a set of words that reappear regularly in Jaworski's poems). In effect, they acquire the status of a code, or a leitmotif. Associations become a formula for uniting various figures of the presented world, and subsequently also a formula for linking the reality with transcendence. In the specific social reality he presents, Jaworski manages, through situational interplay and various forms of projection, to transfer transcendence into everyday life. Associations collide with one another like billiard balls. The collisions involve, on the one hand, the past, the present and the future, and on the other the individual and transcendental realities. What comes to the fore and shows its impact in this intricate game of associations is *analogia entis*. The title Jaworski gave to a selection of his poems, *Ciąg Fibonacciego*²³, thus comes as no surprise.

Everything around us, within us, and before us keeps changing²⁴. Can one be sure that in this context the outcome will match one's predictions? Reminiscences are not in themselves a simple model of the process of retrospection or recreation of the past in its inherent transience. They do not disappear with the past events that gave birth to them. They correspond, within a human being, to an inner process which in his/her consciousness does not belong to the order of time. They are evidence that the past captured by memory has a dimension that is different from pure temporality²⁵. It is through the constant negating of the interdependence between volatility and indestructibility, through the painful experiences of what once was and what is dying which people live through at every moment of time, that the past awakens in them memories of themselves and of the primary perspective of human consciousness where time does not exist or becomes a reflex of eternity²⁶.

The composition process in the case of the author of *44 lata 33 miesiące*²⁷ is not limited to putting together poetic cadences. He has mastered the rare skill of making few words express many complex ideas²⁸. Concise words go

²³ K. Jaworski, *Ciąg Fibonacciego*. 111 wierszy, op. cit.

²⁴ K. Jaworski, *Sytuacja dramatyczna* [Dramatic situation], in: idem, *Drażniące przyjemności 1988–2008*, op. cit., p. 19.

²⁵ K. Jaworski, *Cisza* [Silence], in: idem, *Drażniące przyjemności 1988–2008*, op. cit., p. 141.

²⁶ K. Jaworski, *Pamięci Krzysztofa Jaworskiego*, op. cit., p. 86.

²⁷ K. Jaworski, *44 lata 33 miesiące* [44 years 33 months], in: idem, *.byłem*, op. cit., p. 22–29.

²⁸ See collections of the following poems: *Kapitał w słowach i obrazach* [Capital in words and images]; *Ceremonia* [Ceremony]; *Dusze monet* [Soul's of coins]; *Do szpiku kości*. *Ostatnia powieść awangardowa* [To the core. The last avant-garde novel].

together with deep thoughts. A word is like imagination, offering numerous gifts; it can stand for rain and sunshine, a weapon and a brother. A word even contains something that is invisible and inaudible: death; because every written word turns against death. If people who are aware of the burden of inheritance that words carry started to explore their wealth of meanings, they would discover whole worlds hidden behind each word. Those who make use of words, a journalist writing a news item or a poet writing an epic poem, should be aware that they are setting in motion new worlds and liberating split creatures. What for one person brings comfort may mortally wound another. One tendency needs to be stressed here: when Jaworski criticises negative behaviours and attitudes, he never attacks a person and his or her self-esteem. With great respect, without flattering anyone but with great conviction, he will highlight their salient virtues.

In a sequence of associations and synaesthesias, a word-leitmotif not unlike a major or minor premise creates in Jaworski's poetry a chain of words and meanings, and these in turn get transformed into images of ideas enhanced with sounds, smells and flavours. Synaesthesia is accompanied by hyperbolisation of feelings with all its features of open-action movement, which is an expression of aesthetics and ethics at the same time. Visuality provokes moral judgement. The revealed demystifies what has been shamefully left unnamed. Perceptual synergism exposes the power of kinematic imagination. The poet, unlike Rimbaud, gives all the vowels a single colour: „A czerń, E czerń, I czerń, U czerń, O czerń” [“A black, E black, I black, U black, O black”]²⁹. Visualisation is accompanied by conceptualisation and the use of oxymorons. The seeming simplicity of language interspersed with anti-aesthetic elements hides a perverse stylistic sophistication. A metaphoric calligram appears as if straight from Apollinaire (the poem *W³⁰*). Exploiting the ambiguities of words and their similarities results in word-thought sequences that evoke unexpected associations. Paradoxical conclusions of poetic statements often take the form of strong lines of the kind used by the English metaphysical poets: „odbyt rozpoznaje smaki” [the rectum recognises tastes]³¹, „olfaktoryczny renesans” [olfactory renaissance]³², „objąć skurwysynistykę na rodzimym uniwersytecie” [given the chair of bastardology at his Alma Mater]³³. His criticism of mindless pop-culture consumers takes the form of sarcastic puns (*Jesień stulecia*)³⁴. The game of paradoxes derives from the spirit of contrariness, self-irony and high satire. The essence of the

²⁹ K. Jaworski, *44 lata 33 miesiące* [44 years 33 months], in: idem, *.byłem*, op. cit., p. 23.

³⁰ K. Jaworski, *W*, in: idem, *Hiperrealizm świętokrzyski* [The hyperrealism of the Świętokrzyskie region], Białystok: Kartki, 1999, p. 20.

³¹ K. Jaworski, *Przeczucia* [Premonitions], in: idem, *.byłem*, op. cit., p. 15.

³² K. Jaworski, *44 lata 33 miesiące* [44 years 33 months], in: idem, *.byłem*, op. cit., p. 25.

³³ K. Jaworski, *Kazanie na górze* [The Sermon on the Mount], in: idem, *Czas triumfu gołębi*, op. cit., p. 29.

³⁴ K. Jaworski, *Jesień stulecia* [The autumn of the century], in: idem, *.byłem*, op. cit., p. 6.

contradictions consists in the fact that while reminiscing nostalgically on the past (*Słodkie lata 90*³⁵) the poet juxtaposes it with the grey shades of the present reality which, however, he cannot accept because the prospects for the future appear to be even darker.

Krzysztof Jaworski faithfully preserves the contrast which, according to Stéphane Mallarmé³⁶ exists between utilitarian language, intended only to express contents based on the conventional senses of words, and poetic language, which constantly, like a swaying pendulum, draws the reader's attention to the sounds of words as a clue to their sense. In his poems, the endings remain on the same level as the beginnings. Each cadence, each dialogue, has its own carefully considered place, including commas and full stops. Meticulous observance of the rules of prosody is visible primarily in the perfect matching of the words to the lines of dialogue. We are dealing here with prosody seeking ever new solutions always faithful to itself, and as startling as cascades of meteors. His poems form a circle, enclosing us within a ring of intellectually engaging discourse. The poet looks at words "inside out", but not because he stumbles over them like over obstacles. No, he looks at them from the inside. Penetrating perception is accompanied by sententiousness. The intellectual content and the precision of language structure bring the poem's individual phrases closer to aphorisms. For Jaworski, the words come together of themselves to produce paronomastic, polysemic, baroque, and homonymic effects. In *Balet wielkostopych* he contrarily exploits lexical ambiguity:

Finka zardzewiała,
Szwedkę zjadły mole,
Juniorki schodziłem do cna.

Rust got the knife
Moths got the anorak
I wore out the boots³⁷.

The poems from the collection entitled *.byłem [I was]*, which is a lyrical attachment to the meaningfully rich set of poetic prose pieces *Do szpiku kości. Ostatnia powieść awangardowa [To the core. The last avant-garde novel]*, are saturated with references to existentialism or freudism³⁸. For Krzysztof Jaworski, *.byłem* means taking possession of, but also the impossibility of fulfilling, all the aspirations whose fulfilment he has left till some uncertain time in the future, as he has lost them in the present time. The phrase ". I was" expresses astonishment which Auguste Comte compared

³⁵ K. Jaworski, *Słodkie lata 90. [The sweet nineties]*, in: idem, *.byłem*, op. cit., p. 21.

³⁶ See S. Mallarmé, *Symphonie littéraire. Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris: Gallimard, 1945, p. 261–265.

³⁷ K. Jaworski, *Balet wielkostopych [Ballet of the bigfooted]*, in: idem, *Czas triumfu gołębi*, op. cit., p. 32. Finka: A Finnish girl or woman / a camping knife; Szwedka: A Swedish girl or woman/ an anorak; Juniorki: Juniors (feminine gender) / hiking boots.

³⁸ K. Jaworski, *Karl Jaspers*, in: idem, *Dusze monet*, op. cit., p. 20; *Myśl Blake'a [Blake's thought]*; Søren Kierkegaard, *Drażniące przyjemności 1988–2008*, op. cit., p. 78, 97–98;

to the most horrible feeling that overwhelms people whenever it seems to them that something affecting them directly is happening not according to the familiar laws of nature, by now largely tamed by human beings. This amazement reveals itself as a moment of great shrewdness and insight rather than as a nightmare upsetting the rhythm of day-to-day existence. The poet is surprised that the future has advantage over the present; the admission "I was" changes the existential convention while preserving its essence. Only the loss of that essence means nothingness. To change this state of affairs, to restore the meanings of many words spoken or heard so that human existence could finally be truly experienced meaningfully and joyously while taking advantage of every single opportunity and acknowledging its accompanying mysteriousness, it is necessary to open up to the Other in the process of shaping one's identity.

Nasze życie nie jest ani lepsze, ani gorsze niż życie insekta.
Jego ostatecznym celem, bez względu
na prasę czy obuwie, jest
przetrwanie.

Our life is neither better nor worse than an insect's life,
Its ultimate aim, regardless of the press or footwear, is
to live on³⁹.

Our identity defines – according to the poet – our conscious existence in the world. Our inherited genes, as well as social and cultural heritage, condition the cognitive side of our personal situation and attitude to the Other. Each individual life-story consists in the dialectic continuity of our encounters, confrontations, and even collisions with others⁴⁰. The jockeying for power, ideological bullying, intolerance, and instances of narrow-mindedness, racism or hate result in a degenerate identity and lead to dire egocentricity. This derives from the conviction that only what I think and believe is true and right, that I am the centre of the world. Everybody else is different and therefore alien or Other, that is to say someone who questions and undermines my sense of "normality". Such a conviction entails distrust and fear of other people who become "pests" who disturb my peace of mind and encroach on my territory. As a result, my own identity, unquestionable and strong, gets reduced⁴¹.

Paradoxically, the more I inflate it with prejudices and egoism the more I render meaningless my *humanitas*, which stems from my belonging to the world and stands above groups of interest, language, skin colour, nation, gender and religion. Otherness as distance, and closeness as proximity and readiness to accept, mark two different approaches to diversity, diversity

³⁹ K. Jaworski, *Mucha [Fly]*, in: idem, *Drażniące przyjemności 1988–2008*, op. cit., p. 58.

⁴⁰ K. Jaworski, *Dlaczego Saturn w znaku Skorpiona [Why Saturn in the sign of Scorpio]*, in: idem, *Do szpiku kości...*, op. cit., p. 63.

⁴¹ K. Jaworski, *Dlaczego zmiana podpunktu widzenia [Why a change of the subpoint of view]; Dlaczego optymizm [Why optimism]*, in: idem, *Do szpiku kości...*, op. cit., p. 86, 103.

which shapes humanity⁴². For the poet, the challenge the people of today face, independently of all the contradictions and turmoil, derives from the simple principle of human rights, the rights of an individual as a free person and citizen of the world in which they live, work and procreate.

The poetry of Krzysztof Jaworski awakens its readers from an illusion of peace that comes when one asks oneself only superficial questions. Jaworski, in his poem *Jedynie dzieci średnich ośrodków przemysłowych* asks a series of questions:

Kim jestem? Skąd przybyłem? Dokąd zmierzam?
Wszystko mam napisane na bilecie.

Who am I? Where did I come from? Where am I heading?
I've got everything written down on the ticket⁴³.

This way, the author of *Noc filozofów* [*The night of philosophers*] helps ask fundamental questions characteristic of a genuine search for true answers, so that they might help the spiritual travellers – readers not afraid of looking inside their souls – make decisions concerning the true course of life: how to determine the time and space of our appearance in this best (according to Leibnitz) of all possible worlds? Is it worth living and when is it worth living? Does my existence have any sense? Does identifying strongly with history let me forcefully break into the course of events? Who do I appear to be in the bottomless chasm of the cosmos? The search, if it lives up to this label, serves to understand the core sense of human life with all its misfortunes, violence, encounters, joy, sexuality, illness, love, nonconformity; what I am unable to see is not focused. Despite everything, the world each of us lives in remains a mysterious magical world.

Śmierć każdego stworzenia umniejsza mnie, albowiem ludzkość mierzi mnie. Ciekawe jak działa to w drugą stronę? Taki na przykład pająk? Widzę go. (Mam 7760 fotografii moich kotów w folderze „Moje koty”. Katolicka wersja Biblii posiada 1261 rozdziałów, oznaczonych jedynie umownymi skrótami). Nie, nie wezmę łódki i nie popłynę na ryby.

The death of every creature belittles me because I despise humankind. Interesting to know how it works the other way round? A spider, for instance. I can see it. (I have 7 760 pictures of my cats in the folder named 'My cats'. The Catholic Bible consists of 1261 chapters, marked only with arbitrary abbreviations). No, I will not get into a boat and go fishing⁴⁴.

Krzysztof Jaworski's lyrical "I" does not live purely for himself, does not put himself in the centre of things, but becomes what he has gifted others with. The poet's protest is provoked by people who, without any reflection,

⁴² K. Jaworski, *Szósta rano. Lustro nie żyje* [*Six in the morning. The mirror is dead*], in: idem, *Drażniące przyjemności 1988–2008*, op. cit., p. 111.

⁴³ K. Jaworski, *Jedynie dzieci średnich ośrodków przemysłowych* [*Only the children of medium industrial centers*], in: idem, *Kapitał w słowach i obrazach* [*Capital in words and images*], Kielce: SFS, 2002, p. 48.

⁴⁴ K. Jaworski, *Dlaczego potrzeba prostych słów* [*Why is there a need of simple words*], in: idem, *Do szpiku kości. Ostatnia powieść awangardowa*, op. cit., p. 56.

allow themselves to be limited by economic issues, by the idol of today's world: consumerism, superficiality of inter-personal relations, hypocrisy and falsehood, all the symptoms of contemporary Grundyism. In today's world, the rights of another person are not respected but exploited. Even though each of us lives a lonely life, in our uniqueness we need others to confront and compare ourselves with, to co-participate. The wise lyrical reflection present in Jaworski's poetry serves as a reminder of the truth that being capable of authentic humanity is directly proportionate to inner freedom. The more I feel free inside the more I love living.

Bibliography

- Jaworski, Krzysztof. *Kameraden [Friends]*, Kraków: Miniatura, 1994.
- Jaworski, Krzysztof. *Hiperrealizm świętokrzyski [The hyperrealism of the Świętokrzyskie region]*, Białystok: Kartki, 1999.
- Jaworski, Krzysztof. *Czas triumfu gołębi [The time of the triumph of pigeons]*, Wrocław: Pomona, 2000.
- Jaworski, Krzysztof. *Kapitał w słowach i obrazach [Capital in words and images]*, Kielce: SFS, 2002.
- Jaworski, Krzysztof. *Dusze monet [Souls of coins]*, Wrocław: Biuro Literackie, 2007.
- Jaworski, Krzysztof. *Drażniące przyjemności 1988–2008 [Irritant pleasures 1988–2008]*, Wrocław: Biuro Literackie, 2008.
- Jaworski, Krzysztof. *Do szpiku kości. Ostatnia powieść awangardowa [To the core. The last avant-garde novel]*, Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- Jaworski, Krzysztof. *.byłem [I was]*, Wrocław: Biuro Literackie, 2014.
- Jaworski, Krzysztof. *Ceremonia [Ceremony]*, Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2019.
- Jaworski, Krzysztof. *Ciąg Fibonacciego. 111 wierszy [The Fibonacci sequence. 111 poems]*, Warszawa: Convivo, 2019.
- Jaworski, Krzysztof / Baran, Marcin. *Choroby symboliczne wagi ciężkiej [Heavyweight symbolic diseases]*, in: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/choroby-symboliczne-wagi-ciezkiej/> (access: 12 March 2020).
- Mallarmé, Stéphane. *Symphonie littéraire. Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard, 1945.
- Mounier, Emmanuel. *La petit peur du XXe siècle*, Neuchatel: La Baconnière / Paris: Les Éditions du Seuil, 1959.

‘Food Voice’: The Culinary Landscape in Cecilia M. Fernandez’s *Leaving Little Havana. A Memoir of Miami’s Cuban Ghetto*

Małgorzata Martynuska

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0002-5028-5046

Abstract: The article discusses the ‘food voice’ as a substitute for verbal communication in the memoir *Leaving Little Havana. A Memoir of Miami’s Cuban Ghetto* by Cecilia M. Fernandez (2013). The culinary landscape of the memoir is examined through the anthropological perspective as the foodscape overlaps with the diasporic experience of the protagonists. Foodways show how Cuban identity is constructed in response to social and political developments. The geography of the memoir determines foodscapes by fusing Cuban cuisine with American regional cooking styles. The literary portrayal shows Cubans’ flexible attitude towards acculturation as their Floribbean cuisine maintains continuity with Caribbean cooking styles but, at the same time, it presents readiness to embrace new ingredients available in Florida. The emerging new food culture indicates the formation of complex hybrid identities.

Key words: memoir, culinary landscape, Cubans, hybrid identity, Little Havana

„Język potraw”: Krajobraz kulinarny w pamiętnikach Cecili M. Fernandez *Leaving Little Havana. A Memoir of Miami’s Cuban Ghetto*

Abstrakt: Artykuł analizuje tzw. „język potraw” (‘food voice’) w pamiętnikach *Leaving Little Havana. A Memoir of Miami’s Cuban Ghetto* autorstwa Cecili M. Fernandez (2013). Krajobraz kulinarny pamiętników jest ukazany w perspektywie antropologicznej, a sceny spożywania korespondują z doświadczeniami bohaterów, uchodźców z Kuby. „Język potraw” odzwierciedla proces kształtowania się tożsamości etnicznej diaspory kubańskiej pod wpływem transformacji społeczno-politycznych. Geograficzne umiejscowienie bohaterów pamiętników wyznacza mapę potraw i sygnalizuje fuzje kulinarne zachodzące pomiędzy kuchnią kubańską a amerykańską kuchnią regionalną. Pamiętniki ilustrują elastyczne podejście Kubańczyków do akulturacji, a tzw. kuchnia Floribbean wprawdzie podtrzymuje style kulinarne Karaibów, ale też wykazuje otwartość na nowe, dostępne na Florydzie składniki potraw. Powstająca nowa kultura kulinarna wskazuje na kształtowanie się złożonych tożsamości hybrydowych.

Słowa kluczowe: pamiętniki, krajobraz kulinarny, Kubańczycy, tożsamość hybrydowa, Mała Hawana

The article discusses the culinary landscape and communicative function of food in Cecilia M. Fernandez's *Leaving Little Havana. A Memoir of Miami's Cuban Ghetto* (2013). Food is an informant about social relationships and an important entry into the process of cultural transformations. The essay explores the changes in cultural identity through the prism of foodways. The meanings of foodways have been analyzed by numerous scholars, which has led to the development of the interdisciplinary field of research known as 'Food Studies' examining the relationship between food and other academic disciplines such as art, culture, literature, anthropology, or culinary history.¹ The American food anthropologist E. N. Anderson argues that "Food is used in every society on earth to communicate messages,"² e.g. offering food can substitute a verbal greeting. The French social and literary theorist Roland Barthes stresses the communicative function of food in the words: "Substances, techniques of preparation, habits, all become part of a system of differences in signification; and as soon as this happens, we have communication by way of food."³ The term 'food voice' has been coined by Annie Hauck-Lawson who defines it in her article "Hearing the Food Voice: An Epiphany for a Researcher" as "the dynamic, creative, symbolic, and highly individualized ways that food serves as a channel of communication."⁴ 'Food voice' tells stories of families, migrations, acculturation, nutrition, tradition, and cultural identity. As stated by the Polish literary scholar Urszula Niewiadomska-Flis: "Food metonymically informs all aspects of human existence."⁵ Generally, foodways serve as both a bridge and a barrier to cultural communication and reflect the construction of new identities. According to Zilkia Janer, who specializes in Latino studies and food studies: "Food plays an important role in the construction of identity, and as a new identity is being forged, a new food culture is also created."⁶ In the words of Donna R. Gabaccia, whose research focuses on migration and food studies: "To understand changing American

¹ The most valuable works in the field of 'Food Studies' are the following:

W. R. Dalesio, *Are we what we eat?: Food and identity in late twentieth-century American ethnic literature*, Amherst, New York: Cambria Press, 2012.

D. M. Kaplan, *The Philosophy of Food*, Berkeley: University of California Press, 2012.

J. M. Pilcher, *Food in World History*, London and New York: Routledge, 2006.

J. S. Thursby, *Foodways and Folklore: a Handbook*, Westport, Connecticut, 2008.

² E. N. Anderson, *Everyone Eats: Understanding Food and Culture*, New York and London: New York University Press, 2005, p. 6.

³ R. Barthes, *Toward a Psychology of Contemporary Food Consumption*, [in:] *Food and culture: A reader*, ed. C. Counihan and P. Van Esterik, Third edition, New York and London: Routledge, 2013(1961), p. 25.

⁴ A. Hauck-Lawson, *Hearing the Food Voice: An Epiphany for a Researcher*, "Digest: An Interdisciplinary Study of Food and Foodways", Vol. 12, No.1/2, 1992, p. 6.

⁵ U. Niewiadomska-Flis, *Live and Let Di(n)e. Food and Race in the Texts of the American South*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2017, p.13.

⁶ Z. Janer, *Latino Food Culture*, Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 2008, p. 102.

identities we must explore also the symbolic power of food to reflect cultural or social affinities in moments of change or transformation.”⁷

The author of the memoir—Cecilia M. Fernandez—is an independent journalist and college instructor. She has a bachelor’s degree in journalism from the University of California, a master’s degree in English Literature from the University of Miami, and a master’s in fine arts and creative writing from Florida International University. Her work has appeared in *Latina Magazine*, *Latina Style*, *Accent Miami*, *Upstairs at the Duroc: the Paris Workshop Journal*, *Vista Magazine*, and *Le Siecle de George Sand*. She worked as a reporter for *The Stockton Record*, *The San Francisco Chronicle*, *Hollywood Sun-Tattler*. Then she moved into broadcast journalism, reporting for the Miami television stations WPBT, WSVN, WSCV, and WLTV. She also worked for The Associated Press Radio, Telemundo Productions, and National Public Radio. At present, she teaches composition and literature at Broward College and Miami International University of Art and Design. Fernandez is also the author of short stories: *Prom* (2012), *The Button Box* (2012), *Sylvia* (2012), and *Summer of My Father’s Gun* (2012). Her awards include an Emmy nomination from the National Academy of Television Arts and Sciences, Dartmouth University’s Champion Tuck Award, the Scripps-Howard Award: News Writer of the Month and a Fellowship for Independent Summer Study from the National Endowment for the Humanities. Her memoir *Leaving Little Havana: A Memoir of Miami’s Cuban Ghetto* won the first place for the most inspirational nonfiction book in the 2015 International Latino Book Awards, and the second place for drama in the 2015 Latino Books into Movies Award. It was selected as a 2015 top ten nonfiction book by TheLatinoAuthor.com and as a finalist in the Bread Loaf Writers’ 2011 Conference Book Contest. The book was also translated into Spanish as *Adios, Mi Pequena Habana*.⁸

The book *Leaving Little Havana: A Memoir of Miami’s Cuban Ghetto* that chronicles her early years as an exile in Miami began as an essay for a nonfiction creative writing class at Florida International University. It was followed by other essays which together composed the true tale of a Cuban refugee girl. The story begins in Cuba where the dictator, Fidel Castro, takes over the island, spurring an exodus of refugees, including the family of a physician, doctor Rafael Fernandez Rivas, who hopes to rebuild his career in the USA. There, he leaves his wife and his only daughter Cecilia Margarita Fernandez (often called Cecilita) to start a new comfortable life with his mistress. Thus, the six-year-old Cecilia is displaced from her safe middle-class Cuban home into the low-income Miami neighborhood of *Little Havana*. Nicole Akoukou Thompson from the *Latin Post* writes in her

⁷ D. R. Gabaccia, *We Are What We Eat: Ethnic Food and the Making of Americans*, Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1998, p. 9.

⁸ Biographical details of Cecilia M. Fernandez are available at www.ceciliamfernandez.com/ and thelatinauthor.com/authors/f/fernandez-cecilia-m/

review of the book: “Fernandez’s personal story is embedded in the story of two nations, two histories that helped to create her during her formative years, affecting her in a profound and devastating way.”⁹ The book focuses on Cecilia who grows up in the USA and struggles to survive her mother’s depression and her father’s abandonment, and finally establishes a place of her own in the new land. Throughout the book, Fernandez captures the fears and frustrations of Cuban exiles in the 1960s, as well as their experiences regarding acculturation.¹⁰ The memoir resonates with her generation of immigrants who arrived in Florida. “I began to recognize how my story intersected with recent U.S. and Cuban history,” said Fernandez during an interview with Ana Veciana-Suarez from the *Miami Herald*.¹¹ In an interview with Jennifer Martiza McCauley from *Origins Journal*, Fernandez explains that her story reflects the experiences of many young immigrants: “Every immigrant story is filled with trouble, especially for the children and teenagers who are taken along by the parents into a journey they can’t fully understand. The story connects with every immigrant’s story, whether Cuban or not.”¹²

Food as nourishment

The cultural anthropologist Richard Wilk argues that food provides “physical nourishment and a key mode of communication that carries many kinds of meaning.”¹³ The author of the memoir mentions the processing site for Cuban refugees in Miami—The Freedom Tower where the authorities distributed rations of canned meat called *Spam*.¹⁴ This type of food does

⁹ N. A. Thompson, *Cecilia Fernandez Weaves a Tale of Acculturation and Immigration in ‘Leaving Little Havana: A Memoir of Miami’s Cuban Ghetto’*, “Latin Post”, 16 September 2014.

¹⁰ The post-revolution Cuban exiles usually chose Florida (Miami, Key West, Tampa) as their destination. The early arrivals comprised mainly the upper- and middle-class Cubans who were already familiar with the USA and the English language. The refugees arrived during an economic recession and were unable to practice their professions. Although the Cubans got assistance from the Catholic Church and voluntary relief agencies, they experienced radical downward mobility during their first years in the USA.

María Cristina García, *Havana USA: Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida, 1959-1994*, Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 15-16 and 19-20.

¹¹ A. Veciana-Suarez, *Interview: Cecilia M. Fernandez, author of ‘Leaving Little Havana’*, “Miami Herald”, 15 November 2014.

¹² J. M. McCauley, *Regarding the Immigrant Narrative: Cecilia M. Fernandez*, “Origins Journal”, 5 March 2016.

¹³ R. Wilk, “Real Belizean Food”: *Building Local Identity in the Transnational Caribbean*, [in:] *Food and culture: A reader*, ed. C. Counihan and P. Van Esterik, Third edition, New York and London: Routledge, 2013, 376.

¹⁴ The name *Spam* stands for canned meat food made by the Hormel Foods Corporation. There were numerous speculations concerning the meaning of the name *Spam*. According to some theories, it could mean either “Shoulder of Pork And haM” or “Scientifically Processed

not have any positive connotations apart from its nutritious function. Cubans were eating it not for its flavor but for the fact that it was free and they could not afford to buy anything better. Ashley et al. claim in their book *Food and Cultural Studies* that “Notions of ‘a proper meal’ are often linked to nutrition.” Then they add “The proper meal is also home-cooked.”¹⁵ Fernandez does not mention what meals were cooked from *Spam* or if any recipes developed to include canned meat in the dishes. In her memoir, *Spam* is simply eaten to satisfy hunger.

Cecilia's friends have ‘home-cooked’ meals served by their mothers and grandmothers. It is not the absence of the father that deprives Cecilia of a proper diet but her mother's illness. After Cecilia's parents are separated, her mother becomes extremely depressed and this state intensifies after the divorce. She lies in bed and appears not to be strong enough to prepare a meal for her daughter or maybe she just keeps forgetting about it. One day she is asked to see the teacher, Mrs. Martinez, who informs her that Cecilia was kissing a boy outside the school. This must be shocking news for the mother as she spends the whole evening afterward sitting on the couch at home and does not cook any dinner for her daughter. Cecilia is very hungry and cycles to a 24-hour grocery store to purchase *empanada* and a carton of milk.¹⁶ In a situation where the meal is to serve its basic nutrition function, Cecilia selects a common Cuban dish which is simply some pastry with filling.

Since there is never any food in Cecilia's home, she develops a habit of eating at her friends' homes, e.g. Sylvia's grandma prepares tuna sandwiches with mayonnaise and chopped lettuce which makes a simple but nutritious meal. Cecilia gets used to visiting the house of her friend Ibis, where she can always find “a pot of rice, a pot of *picadillo* and a Cuban espresso maker brimming with black sweet cold coffee”.¹⁷ The *picadillo* dish is a popular Cuban preparation of minced beef cooked with tomatoes, bell peppers, onion, garlic, and flavored with black pepper and cumin. It is typically served with black beans, rice, and fried plantains.¹⁸ The *picadillo* dish is extremely nourishing and Cecilia, who is always hungry, develops a habit of putting spoonfuls of the dish directly from the pot into her mouth. Not being able to satisfy her hunger at home, Cecilia does it in other private places, usually in a family surrounding with her Cuban friends who eat Cuban cuisine.

Animal Matter”. However, the owner of the corporation claimed that the product was named for a combination of the words “spice” and “ham”, namely “SPiced hAM” (DeJesus 2014).

¹⁵ Ashley, Bob, Joanne Hollows, Steve Jones and Ben Taylor, *Food and Cultural Studies*, London and New York: Routledge, 2004, p. 125.

¹⁶ C. M. Fernandez, *Leaving Little Havana: A Memoir of Miami's Cuban Ghetto*, Orlando, Florida: Beating Windward Press, 2013, p. 123.

¹⁷ *Ibidem*, p. 133.

¹⁸ Janer, *op. cit.*, 77; M. F. Nenes, *American Regional Cuisine*, Hoboken, New Jersey: Wiley, 2007, p. 145.

Once, in the spring of 1968, the father picks Cecilia up at home and takes her for lunch to a restaurant *El Baturro*, where she orders “*caldo gallego*, a white bean soup made with collard greens and pork”, and her father chooses “the *cocido madrileño*, a stew of ham, sausage, pork, cabbage and potatoes”.¹⁹ Cecilia is always hungry so she tries to exploit every occasion to eat, whether she is with her father or while visiting friends. While she is consuming her lunch, the father informs her that he is about to start his practice in Miami and has rented an apartment on Biscayne Boulevard which is an extremely luxurious area. The contrast between the sophisticated lifestyle of a successful doctor and his poor and starving daughter is striking. During the meal, the father informs Cecilia that he has married his former mistress Beba. At that moment Cecilia feels that the soup starts to taste “like unsweetened oatmeal”.²⁰ It seems that both the nutritious function of a meal and its flavor suddenly disappear. The father shares this important piece of news with his daughter in a public space and, evidently, she is not ready for the definite end of her parents’ marriage. It seems likely that she would stand the situation better in a more private environment, like her father’s kitchen, while consuming a meal prepared by him. Ashley et al. claim that ‘home-cooked’ meals are associated with warmth, intimacy and the private sphere in contrast to foods originating in the anonymous system of public production.²¹

Ethnic identity

The acts of cooking and eating play an important role in the lives of immigrants. Dallen Timothy claims in his introduction to the book *Heritage cuisines: Traditions, identities and tourism* that foodways serve as a significant marker of ethnic identity because immigrants settling in the new land carry with them memories about ethnic cuisine and recipes which they try to adopt in the new circumstances.²² Ashley et al. argue that “Food consumption not only works to reproduce ethnic identities but also to negotiate their meaning.”²³ Cooking and eating traditional foods help recreate immigrants’ ethnic identity, whereas switching into American cuisine may suggest an attempt to abandon their ethnic identity. Cecilia’s father displays his identification with American culture and rejection of his ethnic roots in a situation occurring at the restaurant which is his favorite breakfast place.

¹⁹ Fernandez, *op. cit.*, p. 143.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ashley et al., *op. cit.*, p. 124.

²² D. J. Timothy, *Introduction: Heritage cuisines, foodways and culinary traditions*, [in:] *Heritage Cuisines: Traditions, identities and tourism*, ed. D. J. Timothy, London and New York: Routledge, 2016, p. 6.

²³ Ashley et al., *op. cit.*, p. 71.

Together with his mistress, Beba, they are eating a typical American meal consisting of “a feast of eggs sunny side up, bacon and ham, grits, hashed brown potatoes, a basket of muffins and pastries and coffee”.²⁴ Then Cecilia's mother comes in and shouts at her husband and pushes the table causing some water to slop over the glass. When the father takes her outside, she shouts and bangs on the hood of the car showing her emotions in a Latino way. The father pays the waiter, keeps cool, speaks softly to his wife, and distances himself from explicit emotions as if was trying to indicate that he behaves in accordance with American standards. This situation marks the process explained by the American ethnic literature theorist William R. Dalesio in the following words: “Many immigrants switch from an identity of ethnic Otherness to one of ‘Americanness’.”²⁵ Cecilia's father demonstrates a particular fondness towards American breakfasts. When he moves to Beaumont, a small Texas town south of Houston, and Cecilia visits him there, they eat breakfast at the Toddle House which at that time used to be a national restaurant chain specializing in breakfast meals.

Cecilia also rejects some aspects of Cuban culture, e.g. she is suspicious of *santería* devotees. When her boyfriend's mother sacrifices a lamb and then intends to cook lamb stew, Cecilia convinces him not to eat it, and go to McDonald's instead (189).²⁶ According to Ashley et al., young people rejecting traditional ethnic foods to consume American dishes may express “the desire to establish some degree of independence from the family culture.”²⁷ Cecilia clearly shows that she is ready to begin a new stage of her life which is going to be less Cuban and more American when she decides to leave Little Havana and together with her husband they start their journey westward to study at the University of California. On Christmas Eve (*Noche Buena*) they are still on the way and make a stopover at a motel. While staying there Cecilia in her nostalgic memories recalls her previous life in Cuba, and then her family and friends left behind in Miami's Little Havana. She immediately creates nostalgic images of them enjoying the feast of roast pork which stimulates her to prepare a feast of her own. Cecilia buys canned spaghetti and plastic spoons, and then in a bathroom sink in their motel room, she pours hot water over the cans to warm the dish. She narrates: “Our first married *Noche Buena* feast was one of the best”.²⁸ Warwick Frost and Jennifer Laing in their article “Cuisine, migration, colonialism and diasporic identities” claim that preservation of ethnic foodways serves as a means of social bonding with other members of the diasporic community. It can also help to deal with nostalgic memories, especially if the food is

²⁴ Fernandez, *op. cit.*, p. 76.

²⁵ Dalesio, *op. cit.*, p. 7.

²⁶ Fernandez, *op. cit.*, p. 189.

²⁷ Ashley et al., *op. cit.*, p. 72.

²⁸ Fernandez, *op. cit.*, p. 253.

prepared according to the recipes from the old country.²⁹ Instead of cooking a Cuban meal to keep social bonding with Cubanidad, Cecilia prepares a quick meal from a can and is happy about it. Dalessio in his book *Are we what we eat?: Food and identity in late twentieth-century American ethnic literature* suggests that “We are becoming what we eat precisely because who we are and the contents of what we are eating are constantly changing.”³⁰ Cecilia is no longer a Cuban refugee but an American university student and a married woman.

Family recipes

The cultural anthropologist Christine Folch claims in her article “Fine Dining: Race in Prerevolution Cuban Cookbooks” that “There is an inherent nostalgia to the recipe: it involves a remembering, a recapturing of an event that happened before. The imagined “iterability” of a recipe is its defining characteristic. The recipe qua recipe assumes that it has been made before and therefore can be made again in the present.”³¹ According to the Indian-American anthropologist Arjun Appadurai, exchange of recipes is “the first stage in a process that leads to carefully controlled interethnic dining.”³² One secret recipe shared with Cecilia’s mother by her tenant Reina Fierro concerns the instructions for making the popular Cuban refreshment, known as *el Cafecito*, which is prepared with a fork missing a prong. The secret recipe for the drink involves beating “a froth of freshly brewed, dark brown espresso with three tablespoons of sugar in a metal container, then pouring it back into the rest of the coffee in the pot”. After pouring “the boiling liquid into small cups, the coffee became a thick shot of sugar and caffeine that made hearts beat a quick rhythm”.³³ According to Gregory Ramshaw, who analyses heritage cuisines and family recipes in his article “Food, heritage and nationalism,” the ways of food preparation are part of heritage as many families have ‘secret recipes’ that are passed within the family circle and remain a part of family pride.³⁴ Certainly, Ms. Fierro is proud of her secret recipe and by sharing it with Cecilia’s mother she provides a way to what the food anthropologist Carole

²⁹ W. Frost and J. Laing, *Cuisine, migration, colonialism and diasporic identities*, [in:] *Heritage Cuisines: Traditions, Identities and Tourism*, ed. D. J. Timothy, London and New York: Routledge, 2016, p. 39.

³⁰ Dalessio, *op. cit.*, p. 167.

³¹ Ch. Folch, *Fine Dining: Race in Prerevolution Cuban Cookbooks*, “Latin American Research Review” Vol. 43, No. 2, 2008, p. 208.

³² A. Appadurai, *How to Make a National Cuisine: Cookbooks in Contemporary India*, “Comparative Studies in Society and Culture”, Vol. 30, No. 1, 1988, p. 7.

³³ Fernandez, *op. cit.*, p. 14.

³⁴ G. Ramshaw, *Food, heritage and nationalism*, [in:] *Heritage Cuisines: Traditions, identities and tourism*, ed. D. J. Timothy, London and New York: Routledge, 2016, p. 54.

Counihan calls forging “familial and extra-familial relationships.”³⁵ The act of drinking coffee was analyzed by Anderson in his book *Everyone Eats: Understanding Food and Culture*, and Barthes in his article “Toward a Psychology of Contemporary Food Consumption”. Anderson writes about the importance of coffee for social life and claims that “caffeine has been the stimulant of sociability for centuries, more so even than alcohol.”³⁶ Barthes elaborates about the function of coffee by stating that food can “signify materially a pattern of immaterial realities” e.g. coffee produces relaxation.³⁷ Cecilia’s mother does not drink alcohol with her tenants but preserves a certain level of sociability with people from the lower class through drinking coffee which is prepared according to the secret recipe.

The culinary arts scholars Lou Sackett and David Haynes write in their book *American Regional Cuisines: Food Culture and Cooking* about South Florida cooking, its recipes and techniques, and claim that they were mostly “passed on orally, from friend to friend and from one generation to another”.³⁸ In exile, Cecilia’s father wants to cook for his family and friends and is interested in the recipes Cecilia got from her grandmother in letters from Cuba. There is some mystery about the recipes passed orally from generation to generation or written in a private letter to a granddaughter. Senior Rafael Fernandez Rivas is certainly willing to cultivate the Cuban foodways, which can be explained by Janer in her book *Latino Food Culture* in the following words: “because of nostalgia and the political need to assert Latino identities, there seems to be more at stake in conserving them.”³⁹

After moving to Huston, Cecilia’s father displays more appreciation for traditional Cuban cuisine than when he stayed in Miami. This can be explained by the fact that the Cuban diaspora in Texas is very small at the time and it is a rarity to be Cuban in the non-Cuban environment, therefore Rafael Fernandez wishes to acknowledge his ethnicity through foodways. When Cecilia visits him, he cooks for her *empanadas*, which is both a traditional and nutritious Cuban dish. In some aspects of his culinary practice the father demonstrates pride in Cuban techniques of food preparation, e.g. he insists on using only olive oil and rejects the idea of getting oil out of corn, as used in brands like Crisco and Wesson, as he believes that corn oil should be used only for automobiles, not for cooking.

³⁵ C. M. Counihan, *The Border as Barrier and Bridge: Food, Gender, and Ethnicity in the San Luis Valley of Colorado*, [in:] *From Betty Crocker to Feminist Food Studies: Critical Perspectives on Women and Food*, ed. A. Voski Avakian and B. Haber, Amherst and Boston: University of Massachusetts, 2005, p. 204.

³⁶ Anderson, *op. cit.*, p. 125.

³⁷ Barthes, *op. cit.*, p. 27.

³⁸ L. Sackett and D. Haynes, *American Regional Cuisines: Food Culture and Cooking*, Boston: Pearson, 2012, p. 752.

³⁹ Janer, *op. cit.*, p.102.

Hybrid food

Senior Rafael Fernandez Rivas establishes a thriving medical practice in Beaumont, Texas and sets up his office with two other Cuban doctors, Wilfredo Garcia, and Raul Reyes. Together with Beba, his partners' families and another Cuban couple in the town they form a community that meets regularly to play dominoes on Saturday nights and cook *lechón* and *congrí* on Sundays.⁴⁰ Although the area has minor Cuban influences, this small Cuban diaspora cultivates Cubanidad. An American scholar and writer specializing in the history of food—Psyche Williams-Forson—claims in her text published in *Redefining Foodways in a Changing World* that “meals are political acts because they mark our identity and cultural location.”⁴¹ The geography of the memoir determines foodscapes by fusing Cuban cuisine with American regional cooking styles. Cecilia's father does not stick only with Caribbean cooking but likes to prepare a sort of fusion cuisine by mixing some Texan and Cuban ingredients in his dishes. Frost and Laing claim that diasporic communities take their familiar ingredients and introduce them to their new neighbors. Thus, migrating cuisines evolve into new hybridized forms articulating elements of their ethnic and mainstream culture.⁴² Cecilia's father presents his hybrid cooking style when his daughter visits him at Christmas and he prepares a barbecue with beef tenderloin which is accompanied by side dishes cooked by Beba: “black beans and smashed cloves of garlic for the boiled yucca, a white starchy vegetable”.⁴³ The father calls this meat dish ‘chauteaubriand’ explaining that it is served at a French restaurant in Houston. He intends to create a hybrid dish and try “something new with our rice, beans and fried plantains”.⁴⁴ The father demonstrates a great deal of creativity in his culinary practice. After Christmas Eve, he prepares what he calls ‘Banana Royale’ which consists of over-ripe bananas placed in a concoction of butter and sugar and melted together in a frying pan. Then, he spoons on vanilla ice cream and puts it onto slices of Sara Lee pound cake.⁴⁵ Finally, the cake is covered with the hot banana mixture and orange liqueur. The dessert is served with café Cubano, prepared by Beba. The Texan dessert contains a typically American cake that can be bought at any supermarket and Caribbean ingredients

⁴⁰ Fernandez, *op. cit.*, p. 111.

⁴¹ P. Williams-Forson, *Other Women Cooked for My Husband: Negotiating Gender, Food, and Identities in an African American/Ghanaian Household*, [in:] *Redefining Foodways in a Changing World*, ed. P. Williams-Forson and C. Counihan, New York and London: Routledge, 2012, p. 142.

⁴² Frost and Laing, *op. cit.*, p. 37.

⁴³ Fernandez, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Sara Lee pound cake was originally produced by the Sara Lee Corporation. It was called ‘pound cake’ because all the ingredients together (flour, butter, eggs, and sugar) weighed in at four pounds.

accompanied by the coffee served in a Cuban style. “Powerfully symbolic in its ability to communicate, food conveys messages about where we come from, who we are as individuals, and how we think and feel at any given moment.”⁴⁶ Rafael Fernandez Rivas’s experiments with food indicate that he accepts American ingredients but does not forget the Caribbean flavor. The ‘food voice’ suggests both a certain level of his acculturation with the American mainstream and cultivation of Cuban heritage.

Differences in geography determine the type of plants that can be cultivated in a given area as well as the taste of food reflecting so-called ‘geographies of taste’. Those unique geographic characteristics affecting the flavor of food are also known as *terroir*.⁴⁷ Cecilia is open to new types of cuisine whether it is determined by *terroir* or simply because it is influenced by the ethnicity of the population inhabiting the particular region. Her flexible attitude towards food may be explained by the fact that she got used to her father’s experiments with hybrid cuisine. According to Williams-Forsen, food is “an important marker of cultural borders.”⁴⁸ When Cecilia travels with her newlywed husband, Robert, to study in California, she notices that in Bakersfield the landscape changes into Mexicanness which is indicated with billboards advertising brands of Mexican beers and numerous Mexican restaurants serving: tostadas, *chile rellenos*, *menudo*, dishes based on chili pepper which Cecilia “would grow to love”.⁴⁹ Robert complains that Cubans do not like Mexican food as it is too spicy for them. When they reach their destination, they walk to the Student Center and order “alfalfa and cucumber sandwiches on white bread, marveling at the unfamiliar medley of tastes”.⁵⁰

Social class

The sharing of food habits is one of the elements defining ethnic identity but the access to various types of food differs depending on social class. The foods we eat are not simply an expression of individual tastes but have a wider basis in class cultures as social and cultural factors shape food habits.⁵¹ The first part of the novel, describing Cecilia’s life in Cuba, indicates her family’s high position in the social hierarchy and it is particularly visible in the scenes involving dining which take place in luxurious places like the beach villa of Cecilia’s uncle Cesar Perez and his wife America Castellanos, or the apartment of Senor Pablo in the fashionable suburb of *Nuevo Vedado*.

⁴⁶ Williams-Forsen, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁷ Timothy, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁸ Williams-Forsen, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁹ Fernandez, *op. cit.*, p. 253.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ashley et al., *op. cit.*, p. 60.

As stated by Anderson “Elite groups *always* try to mark themselves off by consumption of special status or prestige foods.”⁵² When Cecilia’s family visits their uncle at his villa, the food they eat signifies the high position in the class hierarchy of both the hosts and the guests. It is not only the food itself but also the fact that it is prepared by the cooks employed by the villa’s residents. The guests are served “a feast of *lechón asado*, roast pork rice, beans and *tostones*, fried green plantains”⁵³ and then they are offered flan which is a typically Cuban dessert that flavors the traditional French custard with almonds, coconut, rum, or caramel topping.⁵⁴ America Castellanos explains the best method of cooking flan, which involves “steaming the dish of custard in the middle of a pot of boiling water”.⁵⁵ Afterward, she shows respect for her housekeeper, Mercedes, by asking her for approval of the cooking technique she recommended. Cecilia’s neighbor, Señor Pablo, also employs a cook who prepares delicious dishes, like *bacalao*, marshmallow-soft codfish in olive oil and garlic (21).⁵⁶

While in Cuba, one Sunday afternoon Cecilia and her parents visit her favorite restaurant *Rancho Luna*, *Moon Ranch* which is styled as a replica of the rural houses inhabited by the farmers harvesting the sugar cane and tobacco that made the island rich. The family is served: “*arroz con pollo*, chicken with yellow rice, and *plátanos maduros*, ripe fried bananas”.⁵⁷ This scene clearly shows how social status determines the lifestyle of the island’s inhabitants. The novel depicts people who worked for the wealth of the island but they cannot afford to eat in the ranch-style restaurant and members of the elite who either inherited their wealth, like Cecilia’s mother, or achieved their privileged position by their professional status, like doctor Rafael Fernandez Rivas. While consuming his meal, the doctor, in a Spanish manner, uses a piece of bread to push the rice onto his fork. Using a piece of bread as a utensil is common in Spain⁵⁸ and this custom must have been transplanted by the colonists on the island. However, it seems surprising to see people of lower social status make this usage of bread. Cecilia also behaves like a little lady who does not eat to satisfy hunger but rather tastes the food: “I ate a little of everything, just beginning to develop my taste for Cuban food”.⁵⁹

An interesting relation between social status and Cuban cuisine can be found in chapter four of part one, which depicts the family’s trip to

⁵² Anderson, *op. cit.*, p. 136.

⁵³ Fernandez, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁴ Nenes, *op. cit.*, p. 144; Janer, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁵ Fernandez, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁸ M. James, *Dining etiquette in Spain: What You Should Know Before Dining out in Spain*, “GoNOMAD 2019”.

⁵⁹ Fernandez, *op. cit.*, p. 10.

the province of Matanzas. There Cecilia's mother owns several houses in a working-class neighborhood and every Sunday she visits the place to collect rent from her tenants. The author explains in the book the origin of the name of the province—Matanzas—that translates into the indigenous language as “killings” which is supposed to commemorate the dramatic events when the Spanish conquerors slaughtered the Indians. In fact, the encyclopedic sources suggest that it was the Spanish soldiers who were tricked and drowned in the river while trying to attack the aboriginal inhabitants of the province.⁶⁰ The fact is that the history of the relations between the natives and the Spanish colonists was particularly dramatic in that place. Matanzas reflects not only ethnic complexity but also the social hierarchy of the islanders. Rafael Fernandez often invites himself over for dinner at tenants' houses and they seem happy about it since he is not a guest who needs to be served but rather an acquaintance from an elite group who is known for bringing some restaurant food himself. It seems obvious that the situation does not occur in the reverse direction—the poor tenants are never invited to the doctor's house. And it is not only because they cannot afford restaurant food but also because in Fernandez's house the members of the lower classes are never guests but only servants. Dalessio explains that food can be used as “an indicator of socioeconomic status”.⁶¹

While visiting the tenants, Rafael usually brings *ajiaco*—a dish that symbolizes the complex identity of the Cubans—as if he wanted to emphasize their origin and acknowledge that the differences disappear at the particular moment they consume the meal together. *Ajiaco* is a thick vegetable stew combining green plantains, maize, Calabaza, and root vegetables like yucca, with meats like beef, pork, chicken, and *chorizo*.⁶² Folch explains that “A proper Cuban *ajiaco* is made by slowly boiling cuts of meat with starchy root vegetables.”⁶³ According to early Cuban anthropologist Fernando Ortiz, *ajiaco* is the perfect illustration of Cuban identity which developed over the centuries of interactions among different ethnic groups inhabiting the island. The gradual process of transculturation influences the development of Cuban cuisine, as in the words of Sackett and Haynes: “Cuban cuisine is a hybrid cooking style based on Spanish cooking, Caribbean ingredients, and African flavor preferences.”⁶⁴

During exile, food indicates the differences between the social position of Rafael Fernandez, who is a wealthy physician, and his abandoned family. When Cecilia visits him in Texas, they spend time with other Cuban families

⁶⁰ S. C. Tucker, ed., *The Encyclopedia of the Spanish-American and Philippine-American Wars: A Political, Social, and Military History*, vol. I. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2009, p. 384.

⁶¹ Dalessio, *op. cit.*, p. 167.

⁶² Janer, *op. cit.*, p. 77.

⁶³ Folch, *op. cit.*, p. 206.

⁶⁴ Sackett and Haynes, *op. cit.*, p. 729.

in the town and meet at the gun range so that the men can practice shooting. Afterward, the families go to a fancy restaurant to eat deer. This may be explained by Ashley et al. who claim that food can be used “as a class code” to “create alliances with friends from the same class”.⁶⁵ When Cecilia phones her father from Miami saying that they have not received the check from him, he claims that he has already sent it. This is when Cecilia comes to understand the power of money and how her father controls her life, so she decides to take a job at “Diana’s Bakery” which serves Cuban pastry, like: “*pasteles de guayaba, churros, panatela de chocolate, and flan de coco*”.⁶⁶ While Rafael spends time with his Cuban friends and eats in luxurious restaurants, Cecilia sells Cuban pastry in the working-class neighborhood of Miami.

The leading figure in food studies—Jeffrey Pilcher—states in his book *Food in World History* that “Commensality, the sharing of food and drink, forges bonds of group identity.”⁶⁷ However, exclusive food and formal manners may cause distance among family members and at the same time indicate their different position in the social hierarchy, even though they share a meal at the same table. In 1968 Cecilia’s grandparents, Rafael Fernandez and Amalia Rivas, arrive in Miami to join their son. They are welcomed at his new villa furnished in the style of the French King Louis XV and overlooking Biscayne Bay. The father, a gourmet cook, serves tenderloin roast with béchamel sauce but according to Cecilia he does it “with an air of serving guests, not family”. When Cecilia reaches to help herself to *croquets de bacalao*, codfish croquettes, the father reprimands her to wait for the plate to be passed. They continue eating in silence.⁶⁸ The family members are in the same room, eating together, but separated, as class differences and borders have been marked.

Cuban-American Celebrations

Food is used to indicate particular occasions. During their first date, Cecilia and her boyfriend Jaime drive to Tahiti Beach in Miami’s Coconut Grove to have a picnic of meat and *guava pasteles* brought wrapped in paper napkins. The first date marks a change and it is certainly an important occasion for a young Cuban girl who celebrates it in a place with a tropical sounding name—Coconut Grove—and eats tropical food. Although Cecilia lives in the USA, she is still a Cuban girl in her heart. Another time, Cecilia plans to spend a remarkable evening with her new boyfriend Robert at the

⁶⁵ Ashley et al., *op. cit.*, p. 66.

⁶⁶ Fernandez, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁷ Pilcher, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁸ Fernandez, *op. cit.*, p. 165.

ballroom of the Fontainebleau Hotel, but they become bored there and switch the place to the renowned Les Violins Supper Club on Biscayne Boulevard. There they spend a great time enjoying a Cuban meal of filet mignon with a side of rice and black beans. The waitress provides another Hispanic accent when she changes her clothes into a flamenco outfit and performs on stage.⁶⁹ When Cecilia spends time with her boyfriends she does it in an environment with distinctive Caribbean features.

Once, Cecilia decides to cook a meal in her house together with her boyfriend Jamie and other friends: Gloria, El Chino, Ibis and Henri. They set the table accenting formality and Cuban heritage—using a white tablecloth brought from Cuba and arranging the silverware. Cecilia boils spaghetti, pours canned tomato sauce over it and then sprinkles the dish with grated cheese from a bottle. Finally, she spreads olive oil onto slices of Cuban bread which is served as a side dish for what Cecilia calls “*Pan como en Cuba*”.⁷⁰ The dish is supposed to be Cuban in its flavor but it is served with plastic tumblers and a pitcher of Kool-Aid.⁷¹ It seems that they pay attention to Cuban heritage during the stage of table setting and cooking, but when they start to eat, American elements are introduced simultaneously. Cecilia narrates: “We enjoyed this simple meal as if it were a seven-course repast in a Tuscany villa”.⁷²

According to Janer, Latinxs celebrate their holidays with other members of their community who are often away from their biological families. Sharing a meal is a way of binding together with other Latinxs.⁷³ When Cecilia celebrates some events of a civic rather than religious character, like a New Year’s Eve party, she usually spends time with her friends, enjoying typically Cuban cuisine, listening, and dancing to Latino music. Her friend Gloria and her mother invite Cecilia with her mother to a New Year’s Eve party in 1967. There: “Platters of roast ham, *congri* and delectable pastries covered every table”⁷⁴ and listen to Afro-Cuban salsa. As stated by Ashley et al., the special occasions serve for working-class women as means to “emphasize the familiar: both traditional foods and the importance of family.”⁷⁵ Cecilia celebrates the New Year’s Eve of 1971 with her boyfriend Robert and other friends at the Di Lido Hotel on Miami Beach. They have a buffet of Cuban food: *lechón* and *moros* and dance to various styles of Cuban music: *danzonez*, *guarachas* and *guaguancos*.⁷⁶

⁶⁹ Fernandez, *op. cit.*, p. 211.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 156.

⁷¹ Kool-Aid is a powdered drink mix invented by Edwin E. Perkins. The brand is worth millions of dollars today and the history of Kool-Aid is the story of the American Dream come true. <http://kool-aiddays.com/history/>

⁷² Fernandez, *op. cit.*, p. 156.

⁷³ Janer, *op. cit.*, p. 121.

⁷⁴ Fernandez, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁵ Ashley et al., *op. cit.*, p. 66.

⁷⁶ Fernandez, *op. cit.*, p. 202.

The Cuban food and Latino music assume a special significance in the celebrations.

Janer claims that Latinxs have adopted the major holidays celebrated in the USA, e.g. Thanksgiving Day. "The foods served during these holidays reflect the negotiations and the fluidity of Latino identity."⁷⁷ In November 1967, Cecilia and her friends decide to cook a Thanksgiving meal at Cecilia's house. They have a tin of *Spam*, which was given to them at the Freedom Tower, and they purchase a box of mashed potatoes, a package of green beans, and a small flan. Before the meal, Cecilia's mother gives thanks to God for this dinner although she never used to pray before meals.⁷⁸ As stated by Anderson, "Eating together means sharing and participating."⁷⁹ This Thanksgiving meal, prepared and eaten together with friends, shows that the Cuban community has started to follow the American celebration that was begun by the Pilgrim Fathers. This is also a sign of immigrants' willingness to acculturate.

An important family event for U.S. Latinxs is the ritual of celebrating the daughter's fifteenth birthday—quinceañera. Contrary to the quinceañera party organized for Cecilia's friend Cari, Cecilia's party is not an expensive ceremony, but a family gathering held in her dining room. Cecilia's mother prepares tiny sandwiches filled with ham and cream cheese and her grandmother contributes with potato and apple salad.⁸⁰ Although the father refuses to pay for a reception, saying that the quinceañera ritual is a waste of money, he agrees to buy Cecilia a gift of jewelry. Unfortunately, it is not the antiques she selects, but a new ensemble made by his patient who happens to be a jeweler. Anyway, Cecilia does not like the pattern and is disappointed with the gift. Latinxs in the USA usually spend a lot of money on their daughters' quinceañera parties, which can be very extravagant even if they cannot afford it, as it is usually the whole family that contributes to this event. Cecilia's father seems to break with this tradition when he does not want the expensive ritual for his daughter despite the fact that he is a wealthy man. However, it is not so certain that he is rebelling against Cuban heritage because he is actually the one who displays attachment to the tradition from the old country where quinceañera parties are rather more modest family rituals.

The second to last chapter of the book depicts the wedding reception plans for Cecilia and her fiancé Robert. Doctor Rafael Fernandez Rivas acts differently than in the case of the quinceañera ceremony for his only daughter. This time he presents a great deal of generosity to prepare "a food extravaganza the likes of which his friends and family had not seen before".⁸¹

⁷⁷ Janer, *op. cit.*, p. 120.

⁷⁸ Fernandez, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁹ Anderson, *op. cit.*, p. 125.

⁸⁰ Fernandez, *op. cit.*, p. 169.

⁸¹ *Ibidem*, p. 248.

He is extremely careful about the selection of ingredients for the feast and forbids the use of margarine, Mazola or Wesson oils, and instructs the cooks to use butter and olive oil instead. He also studies dishes in a gourmet food encyclopedia and Cecilia's grandmother's Cuban and Spanish handwritten recipes. The description reveals the importance of preparing food with care to maximize quality and not worry about costs. The wedding buffet provides an opportunity for Senior Rivas to "flaunt his wealth" so during the party "the food spread out in magnificent abundance".⁸² As claimed by Counihan: "Yet because cooking, feeding, eating, and fasting can be significant means of communication, food can be a channel of creativity and power."⁸³

Cecilia elaborates on the reasons behind her father's commitment to the event and narrates: "He took control of my wedding buffet not only because he paid for it, but because he was an epicurean whose taste buds only came alive when stimulated by the very best ingredients, refusing to eat anything but freshly made meals, proud of his knowledge of fine cuisine."⁸⁴ For Cecilia, it is not parental love that guides Senior Rivas to organize his daughter's wedding, but she rather takes the view that the father simply treats the event as the opportunity to show his financial resources, culinary expertise, and high position in the social hierarchy. Moreover, his commitment to the culinary part of the celebration does not parallel his interest in Cecilia. He only shows any affection to her in those rare moments when his new wife Beba is not looking. Cecilia narrates: "I looked at my wedding reception as a farewell party".⁸⁵ However, at the end of her wedding reception, Cecilia contemplates her relationship with the father who deserted her and starts to wonder that perhaps "the buffet was a symbolic gesture of love" and "a gastronomical manifestation of emotion".⁸⁶

The wedding coincides with Thanksgiving Day so the guests have two reasons to celebrate. According to Gabaccia "No other eating event so symbolized the changing eating habits in ethnic enclaves as an immigrant family's first American Thanksgiving celebration."⁸⁷ Cecilia's wedding feast includes dishes typically served on Thanksgiving Day: "Turkey, gravy, cranberry sauce, pork, frijoles, roast beef, mashed potatoes, salads."⁸⁸ The celebration combines in a natural way the private ritual of the wedding ceremony with the public holiday of the American Thanksgiving Day, which acknowledges a fusion of American national dishes with typically Caribbean cuisine. This process is illustrated by Sackett and Haynes who claim that

⁸² *Ibidem*, p. 249.

⁸³ Counihan, *op. cit.*, p. 201.

⁸⁴ Fernandez, *op. cit.*, p. 248.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 249.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 250.

⁸⁷ Gabaccia, *op. cit.*, p. 178.

⁸⁸ Fernandez, *op. cit.*, p. 248.

“Cuban cooking acquired another layer of complexity when transplanted to South Florida.”⁸⁹ The foodways reflect the formation of new hybrid identities of people from the diasporic community.

Conclusion

Foodways take on the role of a non-verbal means of communication that carries social messages, indicates socioeconomic status, depicts ethnic and class relations in the book’s description of Miami’s Little Havana. ‘Food voice’ signifies various meanings depending on the situation in which the food is consumed. “It has a twofold value, being nutrition as well as protocol, and its value as protocol becomes increasingly more important as soon as basic needs are satisfied.”⁹⁰ While the upper-middle-class status of the Fernandez family in Cuba is indicated when they eat meals prepared by cooks or restaurant chefs, their refugee experience is marked by food’s basic nutrition role when they collect rations of canned meat distributed for free. In Miami, Cecilia eats simple nutritious products when she needs to satisfy hunger and the dishes become more elaborate when prepared and consumed together on special occasions, especially during Cuban family celebrations. Wilk argues that food forms “one of the foundations of both individuality and a sense of common membership in a larger, bounded group.”⁹¹ The culinary landscape of the book indicates Cubanidad in both cases: when the characters share meals, and when individuals present a great deal of novelty while creating hybrid dishes. How cuisine is consumed, and the context in which it is consumed, is often determined by the social position of the protagonists. The ‘food voice’ displays the change of economic status and the food choices reflect that improvement in the protagonists’ social hierarchy. According to Ashley et al., new dispositions toward food forsake the desire to satisfy hunger in preference for ‘quality’ over ‘quantity’ which is stressed by the visual aesthetics of a dish.⁹² Rafael Fernandez as a gourmet cook is extremely cautious about the image of the dishes he prepares and even labels them with elaborate names, like ‘chauteaubriand’ or ‘Banana Royale’.

Foodways can indicate a tendency toward both preservation of ethnicity and acculturation within the mainstream culture. As claimed by Ashley et al., food consumption rituals are a “key mechanism for reproducing ethnic identities”.⁹³ Food accompanies rituals that are celebrated with a community, frequently with non-biological families in an urban context. By adopting the

⁸⁹ Sackett and Haynes, *op. cit.*, p. 729.

⁹⁰ Barthes, *op. cit.*, p. 29.

⁹¹ Wilk, *op. cit.*, p. 376.

⁹² Ashley et al., *op. cit.*, p. 65.

⁹³ *Ibidem*, p. 71.

holiday of Thanksgiving, immigrants signify their willingness to acculturate, but their feast includes turkey with Caribbean stuffing. The book includes numerous examples of Caribbean dishes indicating the ethnicity of the characters, e.g. *picadillo*, *ajiacó*, *empanada*, *lechón*, *tostones*. On the other hand, some food products exemplify American mass production, e.g. *Spam*, Kool-Aid, Sara Lee pound cake and the food from MacDonald's. This creates a sharp contrast between sophisticated Cuban cuisine and simple, processed American food. However, the only negative connotations appear in the case of *Spam* which is eaten only because it is distributed for free. The other mainstream products are purchased by Cuban refugees voluntarily and often used as additional ingredients for their culinary experiments. The Cuban protagonists are depicted as creative cooks who introduce new foods into their dishes. The literary portrayal shows Cubans' flexible attitude towards acculturation as their Floribbean cuisine maintains continuity with Caribbean cooking styles, but at the same time it presents readiness to embrace new ingredients available in Florida. The culinary landscape of the book bridges what used to be Cuban and American foods. The emerging new food culture indicates the formation of complex hybrid identities as members of the Cuban diaspora cultivate their cooking traditions but at the same time they are not afraid to accept American food as well.

The author mentions family recipes which are shared either orally or passed on in private letters. The recipes "provide a means by which readers and eaters can access, for example, a childhood past that was lost because of post-revolutionary exile."⁹⁴ Even the characters who appear to be fond of the new country, and present a high level of acculturation within the American mainstream, value the family recipes, indicating that they are not ready to reject their Cuban heritage and traditional food, which not only brings nostalgic memories but also makes them proud of their ethnic culture. Appadurai argues that regional recipes generate "images of the ethnic Other," and further create "a set of generalized gastroethnic images."⁹⁵ Certainly, in the language of food, the stereotype of the Cuban is closely linked with the image of traditional Caribbean food. Furthermore, the memoir depicts Cubans celebrating their special occasions not only with their ethnic food but also with Latino music. Both food and music are key elements for the "gastroethnic images" of Cuban Americans.

References

- Anderson, E. N., *Everyone Eats: Understanding Food and Culture*, New York and London: New York University Press, 2005.
- Appadurai, Arjun. *How to Make a National Cuisine: Cookbooks in Contemporary India*, "Comparative Studies in Society and Culture", Vol. 30, No. 1, 1988, 3-24.

⁹⁴ Folch, *op. cit.*, p. 208.

⁹⁵ Appadurai, *op. cit.*, p. 16.

- Ashley, Bob, Joanne Hollows, Steve Jones and Ben Taylor. *Food and Cultural Studies*, London and New York: Routledge, 2004.
- Barthes, Roland. *Toward a Psychology of Contemporary Food Consumption*, [in:] *Food and culture: A reader*, ed. Carole Counihan and Penny Van Esterik, Third edition, New York and London: Routledge, 2013(1961), 23-30.
- Counihan, Carole M. *The Border as Barrier and Bridge: Food, Gender, and Ethnicity in the San Luis Valley of Colorado*, [in:] *From Betty Crocker to Feminist Food Studies: Critical Perspectives on Women and Food*, ed. Arlene Voski Avakian and Barbara Haber, Amherst and Boston: University of Massachusetts, 2005, 200-220.
- Dallessio, William R. *Are we what we eat?: Food and identity in late twentieth-century American ethnic literature*, Amherst, New York: Cambria Press, 2012.
- DeJesus, Erin. *A Brief History of Spam, an American Meat Icon. From culinary tradition to object of scorn and back again*, *Vox Media*, 9 July 2014. Accessed 26 August, 2019. <https://www.eater.com/2014/7/9/6191681/a-brief-history-of-spam-an-american-meat-icon>
- Fernandez, Cecilia M. *Leaving Little Havana: A Memoir of Miami's Cuban Ghetto*, Orlando, Florida: Beating Windward Press, 2013.
- Folch, Christine. *Fine Dining: Race in Prerevolution Cuban Cookbooks*, "Latin American Research Review" Vol. 43, No. 2, 2008, 205-223.
- Frost, Warwick and Jennifer Laing. *Cuisine, migration, colonialism and diasporic identities*, [in:] *Heritage Cuisines: Traditions, Identities and Tourism*, ed. Dallen J. Timothy, London and New York: Routledge, 2016, 37-52.
- Gabaccia, Donna R. *We Are What We Eat: Ethnic Food and the Making of Americans*, Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1998.
- García, María Cristina. *Havana USA: Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida, 1959-1994*, Berkeley: University of California Press, 1996.
- Hauck-Lawson, Annie. *Hearing the Food Voice: An Epiphany for a Researcher*, "Digest: An Interdisciplinary Study of Food and Foodways", Vol. 12, No.1/2, 1992, 6-7.
- History of Kool-Aid*. Accessed 28 August, 2019. <<http://kool-aiddays.com/history/>>
- James, Mike, *Dining etiquette in Spain: What You Should Know Before Dining out in Spain*, "GoNOMAD 2019". Accessed 27 August, 2019. <https://www.gonomad.com/72616-dining-spain-rules-follow>
- Janer, Zilkia. *Latino Food Culture*, Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 2008.
- Kaplan, David M. *The Philosophy of Food*, Berkeley: University of California Press, 2012.
- McCauley, Jennifer Martiza. *Regarding the Immigrant Narrative: Cecilia M. Fernandez*, "Origins Journal", 5 March 2016. Accessed July 20, 2019. <http://www.originsjournal.com/women-writers-caribbean/2016/3/5/cecilia-fernandez>
- Nenes, Michael, F. *American Regional Cuisine*, Hoboken, New Jersey: Wiley, 2007.
- Niewiadomska-Flis, Urszula. *Live and Let Di(n)e. Food and Race in the Texts of the American South*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2017.
- Pilcher, Jeffrey, M. *Food in World History*, London and New York: Routledge, 2006.
- Ramshaw, Gregory. *Food, heritage and nationalism*, [in:] *Heritage Cuisines: Traditions, identities and tourism*, ed. Dallen J. Timothy, London and New York: Routledge, 2016, 53-64.
- Sackett, Lou and David Haynes. *American Regional Cuisines: Food Culture and Cooking*, Boston: Pearson, 2012.
- Timothy, Dallen, J. *Introduction: Heritage cuisines, foodways and culinary traditions*, [in:] *Heritage Cuisines: Traditions, identities and tourism*, ed. Dallen J. Timothy, London and New York: Routledge, 2016, 1-24.
- The Latino Authors. Accessed 20 July 2019. <http://thelatinoauthor.com/authors/f/fernandez-cecilia-m/>
- The Official Webpage of Cecilia M. Fernandez. Accessed 19 July 2019. <http://www.ceciliamfernandez.com/>

- Thompson, Nicole Akoukou. *Cecilia Fernandez Weaves a Tale of Acculturation and Immigration in 'Leaving Little Havana: A Memoir of Miami's Cuban Ghetto'*, "Latin Post", 16 September 2014. Accessed 20 July, 2019.
<https://www.latinpost.com/articles/21655/20140916/cecilia-fernandez-weaves-tale-acculturation-immigration-leaving-little-havana-memoir.htm>
- Thursby, Jacqueline S. *Foodways and Folklore: a Handbook*, Westport, Connecticut, 2008.
- Tucker, Spencer C. ed. *The Encyclopedia of the Spanish-American and Philippine-American Wars: A Political, Social, and Military History*, vol. I. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2009.
- Veciana-Suarez, Ana. *Interview: Cecilia M. Fernandez, author of 'Leaving Little Havana', "Miami Herald"*, 15 November 2014. Accessed 20 July, 2019.
<https://www.miamiherald.com/entertainment/books/miami-book-fair/article3955163.html>
- Wilk, Richard. "Real Belizean Food": *Building Local Identity in the Transnational Caribbean*, [in:] *Food and culture: A reader*, ed. Carole Counihan and Penny Van Esterik, Third edition, New York and London: Routledge, 2013, 376-393.
- Williams-Forson, Psyche. *Other Women Cooked for My Husband: Negotiating Gender, Food, and Identities in an African American/Ghanaian Household*, [in:] *Redefining Foodways in a Changing World*, ed. Psyche Williams-Forson and Carole Counihan, New York and London: Routledge, 2012, 138-154.

„Pozostałam niewidoczna”. O traumie i wykluczeniu w *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej

Martyna Okrajni

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0002-7525-9856

“I Remain Invisible”. About Trauma and Exclusion in *Krótką wymianę ognia* by Zyta Rudzka

Abstract: The article is an attempt to analyze the motif of trauma and exclusion in *Krótką wymianę ognia* by Zyta Rudzka. The writer used poetics based primarily on fragmentarily, understatement and diversely language stylization showed the difficulty of constructing stories problematizing the scandal of old age, the problem of exclusion and “heredity” of (post)holocaust experiences. The author of *Pałac Cezarów* proves the trauma, on the one hand, is written in the (ageing) human body, and the other hand, old age (as a process) may turn out to be a traumatic experience. In addition, trauma can be a consequence of social stigmatization, but as well as the result of life decisions made.

Key words: Zyta Rudzka, trauma, old age, exclusion, polish prose after 1989

Słowa kluczowe: Zyta Rudzka, trauma, starość, wykluczenie, proza polska po 1989 roku

Zyta Rudzka jest pisarką, która w swoich powieściach nie boi się podejmować trudnych, społecznie kłopotliwych tematów. Nierzadko eksperymentuje z językiem oraz samą formą dzieła, dzięki czemu jej utwory są zaskakujące i nieszablone¹. Dariusz Nowacki słusznie stwierdził, iż autorka *Białych klisz* „pozostaje wierna swoim skłonnościom ujawnionym już w momencie debiutu [...] kto przeczytał jedną powieść [...], zna tę prozę w stopniu doskonałym,

¹ Wydała – jak dotąd – powieści: *Białe klisze* (1993), *Uczty i głody* (1995), *Pałac Cezarów* (1995), *Mykwa* (1999), *Dziewczyzny Bonda* (2004), *Ślicznotka doktora Josefa* (2006), *Krótką wymianę ognia* (2018). Ponadto jest autorką sztuk teatralnych: *Latanie dla ornitologów* (2005), *Fastryga* (2006), *Cukier stanik* (2007), *Eskimos w podróży służbowej* (2008), *Pęknięta, obwiązana nitką* (2010) oraz *Zimny bufet* (2011).

ma prawo mniemać, że przeświecił jej twórczość na wylot”². Do wyznaczników tejże prozy należą bowiem: metaforyka, fragmentaryczność tekstu, bogata onomastyka, brak wyraźnie zarysowanego dialogu, manieryczność języka czy zbliżanie się do utworu poetyckiego. Pod względem tematyki Rudzką zaś najbardziej interesują kwestie związane z cielesnością, kobiecością/męskością, tożsamością (płciową), starością oraz doświadczeniem (post)holocaustowym³. Nie inaczej dzieje się z opublikowaną w 2018 roku *Krótką wymianą ognia* – książką, na którą „warto było czekać”⁴, ponieważ jest „pojemna, bezkompromisowa i dojmująca”⁵. Podobnie jak w poprzednich utworach, pisarka stara się igrać z „klasyczną” strukturą narracji. Jest to bowiem fragmentaryczna, poszarpana powieść-saga, ukazująca migawki z codzienności boleśnie doświadczonych przez życie kobiet⁶.

Książka wydaje się interesująca przede wszystkim z trzech powodów. Po pierwsze, autorka *Mykwy* zaprezentowała *herstorię* przeciwstawiając sobie dwa sposoby kobiecego mówienia: krótkie, pojedyncze frazy, które główna bohaterka „wyrzuca” z siebie niczym karabin maszynowy, a zanurzone w dialekcie śląskim bajkowo-gawędowe opowieści jej matki⁷. Po drugie, Rudzka ukazuje wielopoziomową traumę, która jest rezultatem zarówno uświadomienia sobie „siebie jako obcego”⁸, społecznej stygmatyzacji, podjętych życiowych decyzji, jak i konsekwencją „dziedziczności” zachowań. Po trzecie, interesujące jest to, że pisarka podejmuje próbę nieodtworzenia

² D. Nowacki, *Zwycięstwo ducha*, „Nowe Książki” 2000, nr 4, s. 96.

³ Zob. M. Boczkowska, *Eskapada z muzeum prozy. O twórczości Zyty Rudzkiej*, w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska, Katowice 2014, s. 383.

⁴ D. Nowacki, *Krótką wymianą ognia Zyty Rudzkiej: świetny powieściowy powrót po kilkunastu latach przerwy*, <http://wyborcza.pl/7,75517,23244947,krotka-wymiana-ognia-zyty-rudzkiej-swietny-powiesciowy.html> (dostęp 28.09.2019).

⁵ J. Sobolewska, *Ta obca*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1741956,1,recenzja-ksiazki-zyta-rudzka-krotka-wymiana-ognia.read> (dostęp: 28.09.2019).

⁶ Dość wspomnieć, iż w literaturze polskiej owych powieści-sag opowiadających o kobiecych doświadczeniach jest немало. Można wymienić chociażby *Piaskową górę* (2009) Joanny Bator, *Dom z witrażem* (2015) Żanny Słoniowskiej, *Nieczułość* (2017) Martyny Bundy czy *Odzyskać utracone* (2017) Katarzyny Kołczewskiej.

⁷ Jacek Bielawa konstatował, że słowa w *Krótkiej wymianie ognia* „są niezwykle łatwopalne. Jedno zajmuje się od drugiego, przenosząc ogień na nowe, nieodkryte jeszcze terytoria znaczeń. Słowny ogień najchętniej szerzy się w rwanych jak serie z automatu dialogach, a także w krótkich jak *coitus interruptus* zwierzeniach intymnych”. Zob. J. Bielawa, *Konstrukcja łatwopalna*, „Nowe Książki” 2018, nr 7–8, s. 99.

⁸ Jest to nawiązanie do kategorii niesamowitości. Michał Paweł Markowski, interpretując utwory Witolda Gombrowicza oraz czerpiąc z teorii Freuda, Szklowskiego, Heideggera i Brechta, wskazywał na doświadczenie czegoś, „wskutek czego oswojona codzienność zostaje naruszona, zdemaskowana, wytracona z samej siebie, nawiedzona przez nieoczywistość”. M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 82. Można stwierdzić, iż uświadomienie sobie starości jest także wyjściem poza dobrze znaną rzeczywistość, odkryciem w sobie „obcego”.

archetypicznych wizerunków starych kobiet, których portretów w literaturze i kulturze jest całkiem sporo⁹. Warto przyjrzeć się społeczno-kulturowemu obrazowi kobiecej dojrzałości i przywołać refleksję Georges'a Minois'a na temat samego terminu. Według badacza starość

najczęściej wzbudza dreszcz, słowo wypłnione niepokojem, słabością, a czasem lękiem. Jest to pojęcie jednak mało precyzyjne, słowo, którego znaczenie pozostaje niejasne, wycinek rzeczywistości o trudnych do określenia zarysach. Kiedy człowiek zaczyna być stary? Gdy ma pięćdziesiąt pięć lat? Sześćdziesiąt lat? Sześćdziesiąt pięć lat? Siedemdziesiąt lat? [...] stary człowiek jest tylko sędziwym dorosłym. [...] Zależnie od okoliczności starzec jest otoczony szacunkiem lub pogardą, czczony lub skazywany na śmierć¹⁰.

Tak zwana jesień życia może być kojarzona z mądrością przeżytych lat i doświadczeniem. Anna Gomółka twierdziła, że „implikuje związki pomiędzy wiekiem, stanem zdrowia, wyglądem, sytuacją społeczną”¹¹. Coraz częściej jest jednak przedstawiana jako problem współczesnej kultury¹², który „w swej wersji popularnej i masowej jest pogonią za młodością oraz niemal równoznacznym z nim szczęściem”¹³. W rezultacie w niepamięć odchodzi prawzór Starego Filozofa, który „u schyłku lat dochodzi prawdziwej mądrości – w starości Mędrzec, w potocznej opinii, zmienia się w błazna, szaleńca”¹⁴. Dość wspomnieć także, iż autor *Historii piekła* zauważył, że w europejskiej kulturze starość kobiet była przedstawiana inaczej niż starość mężczyzn. Śmiało można stwierdzić, iż była otoczona zdecydowanie bardziej negatywnymi konotacjami¹⁵.

Starość mężczyzny, jak męskość w ogóle, postrzegana była poprzez związek ze sferą intelektu i ducha, a więc w dużej mierze odcieleśniona i uwznioślona – na przykład w topos starego poety wpisane były godność, szlachetność i mądrość. Kobieca starość była zaś sprowadzana właśnie do obrazu zdegradowanej i upokorzonej cielesności¹⁶.

⁹ Motyw starości w kulturze europejskiej doczekał się licznej bibliografii. Można wymienić choćby: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006; *Starość i młodość w literaturze i kulturze*, red. M. Kuran, Łódź 2016; G. Olszański, *Wiek męski. Epopeja rozkładu. Motywy senilne w poezji polskiej po 1989 roku* (Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło i inni poeci), Katowice 2015; J. Hobot-Marcinek, *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości: Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz*, Kraków 2012; *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008.

¹⁰ G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczeńska, Warszawa 1995, s. 11–22.

¹¹ A. Gomółka, *Starość: kategoria naukowa czy wyobrażenie kulturowe?*, w: *Starość jako wyobrażenie kulturowe*, red. A. Gomółka, M. Rygielska, Katowice 2013, s. 13.

¹² Wśród polskich pisarzy ukazujących starość przez pryzmat współczesnej kultury można wymienić chociażby Olę Tokarczuk, Annę Fryczkowską, Jacka Dehnela czy Mariusza Sieniewicza.

¹³ A. Czyżak, *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci*, Poznań 2011, s. 11.

¹⁴ J. Chłosta-Zielonka, *Obrazy starych kobiet w najnowszej prozie. Rekonesans*, w: *Oblicza kobiecej starości. Literatura i historia*, red. B. Wałęciuk-Dejneke, Kraków 2016, s. 45.

¹⁵ Zob. G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu...*

¹⁶ K. Nadana-Sokołowska, *Czarownice, pijaczki, dziwaczki i – wojowniczk. Obrazy starzejących się kobiet w wybranych powieściach polskich pisarek współczesnych*, w: *Oblicza kobiecej starości...*, s. 143.

Z kolei Vita Fortunati – bolońska badaczka, której naukowe zainteresowania oscylują wokół utopii i modernizmu, ale także women's studies – w rozmowie z Moniką Glosowicz konstatowała, iż owa kwestia starości jest bardzo kompleksowym, nie stałym fenomenem, ale procesem, który ulega zmianom w czasie i przestrzeni, ponieważ jest rezultatem nieskończonych interakcji na styku natury i kultury, ciała i umysłu. Najprawdopodobniej największe wyzwanie wiąże się z dekonstrukcją męskich stereotypów, którą parają się obecnie artystki przedstawiające w fotografii i malarstwie ciało poddane destrukcji. Ekspozycja nagiego ciała starej kobiety kwestionuje kulturę, która, jak widzieliśmy, zepchnęła kobietę pozbawioną zdolności reprodukcyjnych w przestrzeń niewidzialności albo zamknęła ją w kanonicznej roli babci¹⁷.

Wydaje się, że i Zyta Rudzka w *Krótkiej wymianie ognia* z jednej strony wpisuje się w pospolity sposób ukazywania starości, zaś z drugiej pisarka zaproponowała niestandardową figurę starzejącej się osoby, której cechy pozwalają „wymykać” się ze społecznych ram¹⁸. Główną bohaterką niezbyt obszernej powieści jest bowiem prawie 70-letnia poetka. Roma Dąbrowska to dojrzała kobieta o kontrowersyjnym sposobie bycia, przenikliwie obserwująca otaczający ją świat, wyrażająca pozornie niepasujące do siebie śmiałe sądy barwnym, niecenzuralnym językiem. Światopogląd i багаż własnych doświadczeń przekłada na twórczość, ponieważ pisze o „ruchaniu, chlaniu, moralności luzowaniu, po mieście hasaniu”¹⁹, co bezsprzecznie dalekie jest od toposu Mędrca-Filozofa. Na co dzień mierzy się zaś z będącym w stanie rozpadu ciałem. Simone de Beauvoir pisała: „Starości doświadczamy przede wszystkim za pośrednictwem ciała. To nie ono obwieszcza nam jej nadejście, ale gdy dowiemy się już, że jest w nas obecna, ciało zaczyna nas niepokoić”²⁰. Powiedzieć, że fizyczność bohaterkę martwi, to zaprawdę niewiele powiedzieć. Z jednej strony ciało jest czymś dobrze znanym, „udomowionym”, z drugiej jednak strony w momencie starzenia się jest „obce”, niepokojące, przerażające. Jak wyznaje Dąbrowska:

Gdzie są moje ciekawskie, wszędobylskie palce, już ich nie widzę. Zostały mi dłonie. Twarde, ciężkie, prawie czarne, jakby wypełnione ziemią. Kiedy to się stało? Nie wiem. Nie

¹⁷ *Starość jako skandal. Z Vitą Fortunati rozmawia Monika Glosowicz*, „artPAPIER” 2012, nr 7. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=150&artykul=3205> (dostęp 28.09.2019).

¹⁸ Szczególnie ciekawym literackim portretem ukazującym społeczne funkcjonowanie osób starszych jest Janina Duszejko – mająca około sześćdziesięciu lat, mieszkająca na odludziu miłośniczka astronomii, bohaterka powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk. Autorka *Biegunów* od pierwszych stron kreuje kobietę na ekstrawertyczną „starszą panią”, której jednym z „dziwactw” jest troska o los zwierząt. Nieustannie odwiedza lokalny posterunek policji, by zwracać uwagę policjantów na szerzące się w okolicy kłusownictwo. Jednakże jako stara kobieta jest ignorowana zarówno przez lokalną społeczność, jak i służby mundurowe, bowiem jest tylko „zwykłą petentką, marudną wariatką, która nic nie może, jest żałosna i śmieszna” (O. Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2009, s. 295). Duszejko godzi się na niewidoczność, która staje się kamuflażem. Wykorzystuje kulturowy obraz starości, z wszystkimi jego przyzwarami, by mścić się za skrzywdzone zwierzęta.

¹⁹ Z. Rudzka, *Krótka wymiana ognia*, Warszawa 2018, s. 84.

²⁰ S. de Beauvoir, *Starość*, przeł. Z. Styszyńska, Warszawa 2011, s. 339–340.

pamiętam tej przemiany, jakby to się stało we śnie, w stanie onirycznego koszmaru, z którego nie mogę się wydostać. Od lat każdy gest oddziela mnie od siebie, znikam gwałtowniej niż linie papilarne na gorącym fajansie filiżanki²¹.

Poetka nie pamięta momentu wyznaczającego „przepoczwarczenie”, a własne odbicie nie tyle ją smuci, ile niejednokrotnie drażni, stanowiąc barierę oddzielającą ją od świata. Zdaje się, że odkrycie w sobie dwoistości istoty ciała (we freudowskim znaczeniu) może być postrzegane jako niesamowite²², co etymologicznie oznacza między innymi: „obce ciało wymacane w ciele własnym, własne ciało odczute jako ciało obce”²³. Roma ma wszak świadomość, iż potyczka z własną powierzchownością jest przysłowiową walką z wiatrakami. W końcu mówi ironicznie: „Mogę się myć, perfumować, a i tak czuć mnie będzie tą, co prawie zamieniła nylony na przeciwzакrępowe rajstopy, majteczki na luźne figi, podpaski na pieluchy, obcasy na półbuty, zęby na perełki wcisnięte między odleżynę a dziąsło”²⁴. Nie stroni też – podobnie jak w *Ślicznotce doktora Josefa* – od naturalistycznych obrazów ludzkiej cielesności. „Pokancerowana. W plamach. Liszajach. Wyżłobieniach. Koroduję. Kwilę w strupach starych. Sflaczała i obrzmiała. Spocona, obśliniona od myśli”²⁵. Można by pokusić się o stwierdzenie, iż ani świadomość ograniczeń ludzkiego ciała, ani turpistyczne jego obrazy nie stanowią w literaturze nic zaskakującego, a wręcz jak pisał Stanisław Grochowiak: „Wolę brzydotę/ Jest bliżej krwiobiegu”²⁶. Zyta Rudzka obnaża jednakże codzienność świata ponowoczesnego, społeczne wyobrażenia oraz postrzeganie starości. Dąbrowska, pomimo fizycznej niedyspozycyjności chciałaby bowiem jeszcze raz „sztachnąć się życiem”, mimo że spała „już w trumnie, żeby się przyzwyczaić”²⁷. Poetka pragnie poczuć ciepło drugiego człowieka i seksualną rozkosz, dalej odczuwając pożądanie względem napotkanych mężczyzn – zwłaszcza tych młodych, pięknych inaczej: „Młody, a już zwyczajnie brzydki. A przecież teraz wszyscy młodzi są dla mnie ładni. Nawet jak są szkaradni, to ładni swoją młodością”²⁸. Jak zauważa Leszek Bugajski, bohaterka *Krótkiej wymiany ognia* „uświadamia sobie, że jest już stara, choć jeszcze ma nadzieję na coś, cokolwiek”²⁹. W rezultacie jest niezdrowo zafascynowana sferą cielesną i młodością, nawet jeśli ta do końca nie jest taka, jaką być powinna. „Nijaka nastąpiła nam młodość, szkoda, że nią nie jestem”³⁰. Kobieta chce poczuć się tak, jak kilkanaście lat temu,

²¹ Z. Rudzka, *Krótką wymianę ognia...*, s. 30.

²² Zob. S. Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Kraków 1992.

²³ M. P. Markowski, *Czarny nurt...*, s. 83.

²⁴ Z. Rudzka, *Krótką wymianę ognia...*, s. 29.

²⁵ Tamże, s. 38.

²⁶ Zob. B. Mytych, *Psia wola. O wierszu Stanisława Grochowiaka „Czyści”*, w: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*, red. A. Nawarecki, Katowice 1999, s. 83.

²⁷ Z. Rudzka, *Krótką wymianę ognia...*, s. 38.

²⁸ Tamże, s. 37.

²⁹ L. Bugajski, *Zielona wiśnia*, „Twórczość” 2018, nr 5, s. 99.

³⁰ Z. Rudzka, *Krótką wymianę ognia...*, s. 7.

dostając dowód na istnienie oraz ciesząc się dniem dzisiejszym. Dlatego będąc w mieszkaniu początkującego, młodego poety, miała nadzieję, iż „coś mi się wreszcie trafi. Na ostro i na zabój”³¹. Jak dalej mówiła, „Zgadzam się, ja też chcę cię przelecieć na blacie. To jak?”³². W konsekwencji powieść Rudzkiej niejako „wymyka” się dobrze znanym literackim kliszom³³.

Zachowanie głównej bohaterki *Krótkiej wymiany ognia* mogłoby wydawać się anormatywne, dewiacyjne, podchodzące pod perwersję, która „jest zjawiskiem seksualnym, politycznym, społecznym, psychicznym, ponadczasowym”³⁴ i często oznacza „dopuszczać się ekstrawagancji”³⁵. Agnieszka Nęcka zauważa: „Powszechnie przymiotnika »perwersyjny« najchętniej używa się właśnie w kontekście seksualności, zwłaszcza, gdy mowa o – kojarzonych z wynaturzeniem czy wykroczeniem poza normy społeczne – upodobaniach sadomasochistycznych, kazirodczych lub pedofilskich”³⁶. Można jednak stwierdzić, że i seksualność osób starszych traktowana jest także jako „odchylenie” od tak zwanej normy. Bodaj w samej powieści autorka przytacza wypowiedź jednej z uczestniczek spotkania autorskiego z Romą Dąbrowską: „Dlaczego pani łże?! Po co starym namiętność? Ja mam morze czułości od wnusi i nie muszę się rozglądać”³⁷. Kobieta reprezentuje właśnie tę część społeczeństwa, przez którą potrzeby seksualne osób w podeszłym wieku postrzegane są jako zbędne, marginalne, a wręcz właśnie perwersyjne. Sami zainteresowani nierzadko obawiają się reakcji ze strony środowiska. Dość przywołać powieść *Spotkamy się w Honolulu* Jerzego Sosnowskiego, której bohaterami są między innymi czterdziestokilkuletni Piotr i nieczynna zawodowo stewardessa Roma. Każde z nich doświadczyło kilku nieudanych relacji. Mężczyzna porażką zakończył romans zarówno z o dziewięć lat młodszą od siebie studentką, jak i małżeństwo z rówieśniczką Bożeną:

związek z Magdą od początku skazany był na niepowodzenie, tak z żoną mieli już pozostać razem na zawsze, monotonna, poruszając się po przewidywalnych trajektoriach i nigdy nie osiągnąć centrum [...]. Mógł poczuć się bezpiecznie, każdy dzień miał być taki sam. [...] I wtedy zaczął myśleć z utęsknieniem o jakiejś katastrofie. [...] kiedy słowo „rozwód” w końcu padło, poczuł ulgę³⁸.

³¹ Tamże, s. 45.

³² Tamże, s. 49.

³³ Zafascynowanie starszego mężczyzny kilkanaście lat młodszą od niego kobietą to bodaj najpopularniejsze, a tym samym najbardziej schematyczne rozwiązanie fabularne. Dość przywołać chociażby takie powieści, jak *Kurator* (2014) Zbigniewa Kruszyńskiego czy *Oksana* (1999) Włodzimierza Odojewskiego. O ile w powieściach wyżej wymienionych pisarzy dominuje ów „klasyczny” wariant relacji damsko-męskich, o tyle Rudzka niejako odwraca schemat. W *Krótkiej wymianie ognia* główna bohaterka pomimo podeszłego wieku jest zainteresowana dużo młodszymi od siebie mężczyznami.

³⁴ E. Roudinesco, *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, przeł. B. Baran, Warszawa 2011, s. 11.

³⁵ Tamże, s. 12.

³⁶ A. Nęcka, *Zły dotyk. O „Disco” Anny Dziewit-Meller*, w: *Literatura i perwersje. Szkice o literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2013, s. 125.

³⁷ Z. Rudzka, *Krótką wymianę ognia...*, s. 85.

³⁸ J. Sosnowski, *Spotkamy się w Honolulu*, Kraków 2014, s. 116–117.

Roma Neufahrt to z kolei wdowa po piętnaście lat starszym od niej Stefanie, który „był, jaki był”³⁹. Można przypuszczać, że to właśnie podobne życiowe doświadczenia i sposób postrzegania otaczającej rzeczywistości zbliżyły głównych bohaterów powieści autora *Linii Nocnej*, pomimo wyraźnej różnicy wieku. Jerzy Sosnowski zaproponował także figurę starzejącej się kobiety, która wydawać by się mogło, iż nie „wpisuje się” w tak zwane normy społeczne czy stereotypy. Bohaterka *Spotkamy się w Honolulu* to bowiem

mocno starsza pani [...]. W ciemnozielonym płaszczu do kostek z futrzanym kołnierzem wyglądała tak szykownie, że zanim podjął decyzję, by nie rozmawiać na siedząco z kobietą, poczuł, że wstaje. Nosiła modnie przyciętą, krótką fryzurkę, ufarbowaną na czarno, a jej usta były trochę przywiedle, lecz pomalowane mocną, karminową szminką. [...] pachniała czymś miłym i zaskakującym: Piotrowi starość kojarzyła się z zapowiedzią rozkładu ciała, opadaniem w niechlujstwo, w najlepszym razie z wonią przegniłych jabłek [...] – a tu, ależ tak, uświadomił sobie z niedowierzaniem: cynamon. I do tego pod szyją gustowny wisiorzek z jakiegoś tak ciemnozielonego, że aż brązowego kamienia z jasnobieżową plamką, jakby literą archaicznego alfabetu⁴⁰.

Kobieta swoim wizerunkiem zwróciła uwagę Piotra, wzbudzając jego pożądanie. Oboje jednakże mieli świadomość, iż związek między dużo młodszym mężczyzną a starszą kobietą skazany jest na niepowodzenie. Jak się zdaje – to łamanie społecznego tabu, przez co ukrywali swój romans przed rodziną i znajomymi. Niemniej, łączące ich uczucie okazało się silniejsze aniżeli wewnętrzne lęki czy konwenanse. W rezultacie Piotr odzyskał nadzieję, iż życie bez „katastrof” jest możliwe, a Roma „znów poczuła się atrakcyjną kobietą, która nie musi myśleć jedynie o zbliżającej się śmierci. Przypłaci to zdrowiem, choć nie będzie niczego żałowała. Zrobi jednak wszystko, by ukochany zapamiętał ją jako enigmę, a nie jako »suszonego legwana pod kroplówką«”⁴¹.

Można stwierdzić, że bohaterkę książki Sosnowskiego zarówno wiele łączy, jak i dzieli z bohaterką *Krótkiej wymiany ognia*. Wydaje się, że podstawowym przeciwieństwem są same kreacje, fizyczne przedstawienia kobiet. Łatwo bowiem dostrzec różnicę między „klasycznym” wizerunkiem zaniedbanej, schorowanej „starszej pani”, która walczy z własnym ciałem w fazie rozpadu, a obrazem emerytki, która uważa, że to jedynie „stan ducha”⁴². Dość również wspomnieć, że o ile między kochankami powieści autora *Wielościanu* – mimo strachu przed wywołaniem skandalu – dochodzi do krótkiego romansu, o tyle Dąbrowska pozostaje w sferze imaginacji. Należy bowiem zauważyć, iż niemoralna propozycja narratorki *Krótkiej wymiany ognia* względem „szczawika” jest jedynie głośno wypowiedzianym pragnieniem poetki. Większość, jakby się mogło wydawać, ekscentrycznych

³⁹ Tamże, s. 101.

⁴⁰ Tamże, s. 37–39.

⁴¹ A. Nęcka, *Zmagania z metafizyką. O twórczości Jerzego Sosnowskiego*, w: tejsze, *Polifonia. Literatura polska XXI wieku*, Katowice 2015, s. 29.

⁴² J. Sosnowski, *Spotkamy się w Honolulu...*, s. 65.

pragnień, nigdy nie zostało „wyjęzeczonych”. Bohaterka nie podejmuje żadnych działań, prób zaspokojenia swoich psychiczno-fizycznych potrzeb. *De facto* w wątpliwość można by podać samo spotkanie z młodym chłopakiem, ponieważ w powieści rzeczywistość przeplata się z fantazmatem, prawda z fikcją i nic nie jest takie, jakby się mogło wydawać. Samą poetkę ograniczają społeczne uprzedzenia, dyskryminacja, której ta dobrowolnie poddaje się. Należy także wspomnieć, że w przypadku narratorki *Krótkiej wymiany ognia* samo wykluczenie ujawnia się nie tylko na płaszczyźnie erotycznej, ale także artystycznej. Roma jako poetka jest niedoceniana, co silnie odczuwa: „Nikt na mnie nie patrzy. Nikt nie mówi. Nie słucha. Nikt nie dotyka. Nikomu się nie śnię. Odęta od niewypowiedzianych monologów, szuram do końcowych ukłonów. Sama sobie się kłaniam. Sama sobie klaszczę”⁴³. W rezultacie – jak sama mówi – „pozostałam niewidoczna”⁴⁴. Na pozór nie przeszkadza jej to, gdyż w konsekwencji może bez wyrzutów sumienia oddawać się fantazjowaniu. Wydaje się jednak, że jest to tylko jedna z masek głównej bohaterki książki, którą przywdziała w odpowiedzi na społeczne wykluczenie. Autorka *Mykwy* ukazuje bowiem, jak trudne jest wyzwolenie się z dobrze zakorzenionych społecznych klisz. Dość stwierdzić, iż „nieklasyczna” kreacja oraz zachowania Romy to finalnie jej formy ekspresji, które w społecznym mniemaniu ani nie zasługują na przyzwolenie, ani nie przynoszą w pełni samozadowolenia. To także konsekwencje przeszłości niepozwalające „normalnie” funkcjonować.

Można sądzić, że Zyta Rudzka ukazuje starość, która *de facto* okazuje się podwójnie traumatycznym okresem. Po pierwsze, uświadomienie sobie „siebie jako obcego” niepokoi, przeraża. Ciało odmawia posłuszeństwa mimo pełnej sprawności intelektualnej oraz chęci „przeżycia czegokolwiek”, odbierając radość z życia. Po drugie, schyłek życia staje się momentem spowiedzi i powrotem do traumatycznych doświadczeń. Dąbrowska dokonuje swego rodzaju rachunku sumienia, ponieważ demony z przeszłości nie pozwalają „normalnie” funkcjonować. Z jednej strony jako młoda dziewczyna tkwiła bowiem w toksycznym związku, którego konsekwencją było dokonanie aborcji, a jak się zdaje, zarówno sama sfera fizyczna, jak i psychiczna nieustannie przypomina o podjętej decyzji. „Jestem dwudziestolatnia. Jestem skaleczona. Po dwukroć. Przez kochanka. Przez ginekologa. Temu pierwszemu dałam się uśpić, a drugi jeszcze dowalił narkozy i wyszarpał ze mnie to, czego ośmieliłam się nie kochać. Miłość do tego dziecka będzie powracać”⁴⁵. Z drugiej zaś strony po kilkunastu latach małżeństwa narratorkę *Krótkiej wymiany ognia* dla młodszej kobiety porzucił mąż. Ów romans doprowadził poetkę do stanu odczuwania permanentnej samotności i wzbudził potrzebę kontaktu z „młodością”. Zdaje się, że rozpad małżeństwa można upatrywać

⁴³ Z. Rudzka, *Krótką wymianę ognia...*, s. 53.

⁴⁴ Tamże, s. 30.

⁴⁵ Tamże, s. 58–59.

przede wszystkim w niepozwalającym żyć „normalnie” zakotwiczeniem w przeszłości, jakim jest Zuzanna – córka Romy.

Niewątpliwie dziewczyna jest najbardziej tajemniczą postacią *Krótkiej wymiany ognia*, ponieważ zarysowana jest jedynie kilkoma kreskami. To z fragmentarycznych wspomnień Dąbrowskiej wyłania się dość mglisty obraz Zuzy. Jest to opowieść zrozpaczonej matki, która macierzyństwo uważa za największe życiowe niepowodzenie. A tym samym nie można do końca wierzyć we wszystko, co mówi. Z fantasmagorycznej relacji Romy wynika, iż dziewczyna od najmłodszych lat koncertowała po całym świecie, przyciągając tłumy fanów. Była swoistą gwiazdą popkultury. Jednakże z chwilą uzyskania pełnoletności zostawiła kartkę: „Wyjeżdżam. Nie szukajcie mnie, bo to się dla was wszystkich źle skończy”⁴⁶. Rodzice z pokorą przyjęli zniknięcie córki, jedynie obarczając się wzajemnie winą, co w konsekwencji doprowadziło do rozpadu ich małżeństwa – a co trzeba dodać – wydaje się szczególnie schematycznym, naiwnym i pretensjonalnym wątkiem fabularnym. Niemniej, poetka, prawdopodobnie nękana wyrzutami sumienia, miewała „ataki córki”. Przywoływała bowiem sprawiające psychiczny ból wspomnienia z okresu dzieciństwa ukochanej zaginionej, które doprowadziły do usilnych prób odnalezienia córki i finalnego upadku głównej bohaterki. Skądinąd nie do końca jest jasne, ani dlaczego dopiero po kilkunastu latach od zaginięcia zdecydowała się odnaleźć Zuzę, ani *de facto* z jakich powodów nie zareagowała na drastyczny krok młodej wirtuozki zaraz po przeczytaniu jej listu. Z warstwy narracyjnej książki nie wynika, co się właściwie wydarzyło. Można jedynie przypuszczać, iż albo dziewczyna zbuntowała się przeciw wybranej przez rodziców karierze artystycznej, albo matka nie potrafiła przekazać jej miłości i poczucia bezpieczeństwa, czyli tego, czego sama nie zaznała. Kobieta jest bowiem przykładem osoby „naznaczonej” poprzez dziedzicność zachowań (własnej) matki, której losy można poznać dzięki jej melodyjnym monologom, dziecięcym wierszykom. Jak sama wyznała, „Mam sto latek, sto i pół, sięgam główką ponad stół”⁴⁷. W przypadku wiejskiej kobiety starość często ukazana jest przez pryzmat komizmu. „Mamulka” ubrana jest bowiem w „dziecięcy dres z aplikacją Myszki Miki. Gryzoń z Ameryki strzepi się na uszach, ale nadal klaszcze, wypuszczając z rękawic haftowane życzenia Happy New Year”⁴⁸. Jej „córuchna berbeluchna” wyjechała do Warszawy, jedynie na krótko ją odwiedza. Nękana samotnością oraz uporczywie powracającymi duchami z przeszłości pochyla się nad studnią, by opowiedzieć własną historię: „Przez okno z pękniętą w rogu szybką obserwuję, jak nachyla się nad cembrowiną. Będzie mlaskanie, gulgotanie, słów wykrztuszenie. Ze swoją studzienką mamulka nagadać się nie może”⁴⁹. Życiowa historia kobiety nie jest jednak zabawna, lecz dramatyczna:

⁴⁶ Tamże, s. 23.

⁴⁷ Tamże, s. 39.

⁴⁸ Tamże, s. 16.

⁴⁹ Tamże, s. 17.

Całe życie mieszka w krzywym domku przy żyłkowej wypustce Mokrej, tam gdzie rzeczka kiedyś zakręcała na północ, dopóki nie wyschła, a postrzępione brzegi szybko potraciły grzywy żółtawej piany i tylko muł w korycie nadal pozwala ślizgać się na piętach. Kiedyś był tu Czarnolas, potem Schwarzwald, a teraz czarna dziura. W tym miejscu się urodziłam. W tym drewniaku. W tej kuchni przy kątowym piecu. Tu mnie umyli z krwistego szlamu, tu mnie zanieśli do dziobatej miednicy i zanurzyli aż do płaczu w przeczekanym wrzątku. Mokrej już nie ma, ale wciąż się ją czuje⁵⁰.

Właśnie tam dorastała i kochała, doświadczyła wojny, na której, jak sama opowiadała, „Brali mnie tak, jak się bierze wiadro do dojenia krowy, we dwie łapy, między uda, szybko zanurza się w nim twarz, pije się po kolei, przed kolegą, pije się w gromadzie, jeden po drugim, pędem, dawaj, następny, już, dalej, pije się byle jak, łapczywie, dalej, prędzej, a na koniec pluje się, odrzuca blachę buciorem, śmieje się”⁵¹. To z gawędziarskich, nieliniarnych, poszarpanych, migawkowych, pełnych niedomówień wspomnień można zrekonstruować jej losy: że utraciła ukochanego Waltera, siostry: Ingeborgę, Renatę, Ninę, które najprawdopodobniej w obawie przed nadciągającym wojskiem Armii Czerwonej popełniły zbiorowe samobójstwo. Straciła młodość i zdrowie, ale przeżyła wojnę. Z Niemki stała się bezimienną kobietą, której odebrano tożsamość. Jak sama wyznała, „Nowe życie z nowym imieniem zaczęłam, a żyć po nowemu też mi się nie chciało”⁵², co zaświadcza o tym, jak traumatyczne okazały się wojenne przeżycia, wywołujące trudności podjęcia życia na nowo. Dodatkowo jako tak zwana Obca została wykluczona z lokalnej społeczności. W konsekwencji zamieszkała w kolonii wsi Piachy. Pochowała także pierworodną córeczkę, która „mi umarła, ale sobie też umarła. Ale mi bardziej umarła, bo ja z jej śmiercią łączę i łączę”⁵³. Roma okaże się jedynie „nagrodą pocieszenia”, wszak kobieta – jak przyznała – „wzięłam sobie ciebie, ale co innego chciałam”⁵⁴.

Kreacja matki Romy-poetki przywodzi na myśl inne literackie postacie. Dość przywołać chociażby tytułową *Sońkę* Ignacego Karpowicza. Bohaterki łączy przede wszystkim wiek. Zarówno matka Romy, jak i Sońka zostały także boleśnie doświadczone przez wojnę. Bohaterka książki autora *Gestów*, podobnie jak matka Romy, „bardzo młoda, nażyła się i naczula tyle, że potem już ani żyła, ani czuła”⁵⁵. Obie straciły najbliższe osoby, zamieszkały

⁵⁰ Tamże, s. 14.

⁵¹ Tamże, s. 173.

⁵² Tamże, s. 71.

⁵³ Tamże, s. 155.

⁵⁴ Tamże, s. 156.

⁵⁵ I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014, s. 8. Ciekawym kontekstem wydaje się *Jolanta* Sylwii Chutnik. Z jednej strony tytułowa Jolanta, odpowiadając na życiowe doświadczenia, jako młoda dziewczyna przyjęła strategię „Nie mówić, nie ufać, nie odczuwać”. Z drugiej jednak strony przejęła zachowanie starej matki, która „się zepsuła”. Jak można przeczytać w *Jolancie*: „Czasami wydaje się, że matki mają taki wewnętrzny przycisk. Ktoś go przycisnie i się zawieszają. Nie dociera do nich żaden sygnał z zewnątrz. [...] Koniec, matka ani drgnie. Twarz jej zastygła w neutralnej mimice. Pod twarzą zawisnął napis: »W ogóle mnie to nie obchodzi, bo to nie mnie i nie moja historia«. A w środku burza z piorunami i wyrywanie zębów bez znieczulenia”. S. Chutnik, *Jolanta*, Kraków 2015, s. 17.

z dala od ludzi, przez których zostały zepchnięte na społeczny margines. Obie odczuwały silną potrzebę opowiedzenia swego życia. Roma „wyjęzyczała” krzywdy do studni, Sońka zaś do przyjezdnego Warszawiaka. W końcu narratorki wciąż na nowo odtwarzały bolesną przeszłość, od której nie sposób uciec. Mimo upływu lat „mamulka” nieustannie pielęgnowała w sobie pamięć o traumatycznych doświadczeniach. O dniu wczorajszym dotkliwie przypominała bowiem powstała we wsi izba pamięci, gromadząca pamiątki po ludziach, którzy zginęli w nie zawsze jasnych okolicznościach. „Mówiliśmy, że to ślady po naszych, po naszych świętych umarłych, po bohaterach, co do nieba szli czwórkami jak żołnierze z Westerplatte, a czerwone róże na Monte Cassino zamiast rosy piły ich krew. Z tych rzeczy po obcych nasza izba pamięci powstała”⁵⁶. Chciałoby się powiedzieć, że takich historii jest wiele, a trauma staje się powszechna, dobrze znana, przechodząca na kolejne pokolenia. Żyjąc dniem wczorajszym, „mamulka” nie potrafiła dać Romie tego, czego ta najprawdopodobniej najbardziej potrzebowała: miłości, opieki, troski oraz poczucia bezpieczeństwa. Przekazała jej natomiast traumatyczne wspomnienia, które nadal były żywe: „Wciąż widzę bucior, rączki lalek, kondom, osmalone deski, lód, omszałą cembrowinę, przerębel; to jest wszędzie”⁵⁷.

Wydaje się, że sytuacja wygląda dość podobnie w opublikowanej w 2016 roku książce Aleksandry Zielińskiej *Bura i szał*. Dość przypomnieć, iż główną bohaterką powieści jest tytułowa Bura – dziewczyna „oderwana” od rzeczywistości, cierpiąca albo na depresję, albo autyzm, albo schizofrenię paranoidalną, albo „nadwrażliwość” – wszak nieodłącznym elementem jej życia były podszepty wyimaginowanej sowy. W konsekwencji została wykluczona zarówno z lokalnej społeczności, jak i własnej rodziny. Jej dzieciństwo można postrzegać jako traumatyczny okres. W domu rodzinnym nie zaznała ani szczęścia, ani radości, ani poczucia bezpieczeństwa. Ojciec był okrutny, podejrzewający, iż nie jest jego córką, „ma ciężką rękę i ostry język. Głupia Bura, patrz, co zrobiłaś, patrz, do czego mnie zmuszasz, mawia, gdy wyciągam ręce po karę”⁵⁸. Nie bez znaczenia jest także niemożność pogodzić się ze śmiercią pierwszego męża matki, która odsunęła się od bliskich. Maciej Duda słusznie zauważył, że

karty powieści zamieszkują także kobieta pogrążona w rozpacz po śmierci kochanka, po którym zostało jej pogrobowe dziecko. Ta egzystować będzie między rzeką, która porwała jej ukochanego, a nową rodziną. Nie znajdując ukojenia, nie będzie potrafiła zbliżyć się do córek. Nie odnajdzie się w strukturze rodziny, która wydaje się być zamiast⁵⁹.

Zdaje się, iż na starość matka dziewczyny „zwariowała” – całe dni spędzała bowiem nad rzeką, która odebrała jej ukochanego, i jak się zdaje,

⁵⁶ Z. Rudzka, *Krótką wymiana ognia...*, s. 66.

⁵⁷ Tamże, s. 10.

⁵⁸ A. Zielińska, *Bura i szał*, Warszawa 2016, s. 298.

⁵⁹ M. Duda, *Zielińska i szał*, „Czas Kultury”, <http://czaskultury.pl/czytanki/zieliska-i-sza-l/> (dostęp 28.09.2019).

ojca Bury. „Mój tatuś nie tatuś też wyszedł na spotkanie fali, ale nie miał żadnej broni, żadnej zbroi, niczego poza szaleństwem, a szaleństwo w głowie to miecz obosieczny”⁶⁰. Wojciech Rusinek konstatował, że „to, kim się stała [Bura – M.O.] i kim przestać być nie może, jest wynikiem wielu wpływów, nacisków i ran zadanych przez bliskich i społeczność wiejską, z której pochodzi”⁶¹. W rezultacie, trwając w przeszłości, kobieta nie potrafiła przekazać matczynych uczuć córce:

Matka jest nieruchoma, siedzi w tej samej pozycji co ja, oto wzajemne odbicie lustrzane. Oddycha regularnie, jest spokojna, jakby do śmierci przyzwyczajona. Wiem, że patrzy, zatem patrzę i ja. W rysach matki rozpoznaję siebie, będę wyglądać tak samo. Nosi nieszczęsny niebieski fartuch, na głowie chustkę we wzory, spod chustki uciekają włosy. Dopiero teraz dostrzegam, jak niebieskie ma oczy, może nawet jak chłopiec z rzeki, jak sama rzeka, a to, co w tych oczach, przeraża najbardziej. Wydaje mi się, że tęczęwki gęstnieją, sztywnieją mięśnie pod skórą, twarz zastyga. Przez moment bardzo chcę, żeby matka mnie przytuliła przez ten stół, żeby złapała mnie za rękę. Matka mnie nie widzi. A to boli bardziej, niż gdy krzyczy, szarpie za ramiona albo obcina mi paznokcie do samego mięsa⁶².

Bura w pewien sposób „odziedziczyła” brak umiejętności wyrażania emocji, jak i szaleństwo oraz potrzebę spędzania czasu nad wodą, niepozwalającą zapomnieć o nieminionym. Zarówno Rudzka, jak i Zielińska ukazują bowiem, jak minione zdarzenia silnie wpływają na kolejne pokolenia, kontakty międzyludzkie, oraz że mogą spowodować problemy tożsamościowe i obłąkanie. Zdaje się, że matka Romy także nie była zdolna do czułych gestów, nawet jako stara kobieta: „Mamulka wyciąga ręce niby na przywitanie, na utulenie, ale szybko chowa je za siebie. Robi dwa kroki do tyłu”⁶³. Wydaje się natomiast, że mimo traumatycznej przeszłości próbowała jednak wychowywać córkę tak, jak potrafiła, przekazując to, co sama miała najlepsze, czyli język. Dość przywołać jeden z fragmentów *Krótkiej wymiany ognia*:

Aleś ty szpuntka jesteś!, śmieje się.
Ty też nie za wielka.
Ja szpuntka, bo stara.
Stara. Zawsze byłaś mała. Nawet jak byłaś mała.
Ty wiesz, ty to wiesz, złości się. Wszystko wie, a chopa nie ma.
Po co chop. Flagolby mnie po pysku.
Flagol, zgadza się. Flagol. Do tego to chop pirsze⁶⁴.

Zacytowany dialog zaświadcza o tym, iż podczas spotkań kobiety łączy przynależność do języka pierwotnego, z którego obie wyrosły. W chwilach rozstania każda z nich posługuje się natomiast indywidualnym sposobem komunikacji. Rudzka bowiem przeciwstawia sobie dwa sposoby mówienia: celne, pojedyncze wyrazy poetki oraz zanurzone w dialekcie śląskim

⁶⁰ A. Zielińska, *Bura i szal...*, s. 273.

⁶¹ W. Rusinek, *Bura fantomowa*, „FA-art” 2016, nr 4, s. 146.

⁶² A. Zielińska, *Bura i szal...*, s. 212.

⁶³ Z. Rudzka, *Krótką wymianą ognia...*, s. 25.

⁶⁴ Tamże, s. 15.

gawędowe opowieści matki. W konsekwencji wybrzmiewa pewnego rodzaju – pozornie nieprzystająca do siebie – polifoniczność. Owa wielogłosowość ukazuje ciągłą potrzebę posiadania własnego, outsiderskiego (kobiecego) głosu. Zdaje się, że podobnie jak w *Mykwie* oraz *Ślicznotce doktora Josefa*, pisarka ukazuje także problem życia z piętnem Holocaustu. Rudzka przedstawia pokłosie nabytych doświadczeń: trudności w porozumieniu się najbliższych osób, gdyż trauma determinuje wszelkie aspekty życia oraz niejako „przechodzi” na następne pokolenia⁶⁵. Można zatem przypuszczać, iż właśnie dlatego Zuzanna uciekła z domu. Była świadoma przeszłości swojej rodziny. Nie godząc się na los bycia następną „ofiara przeszłości” i dziedziczności zachowań matki oraz babki, podjęła próbę życia na własny rachunek. Rudzka jednakże nie podaje niczego wprost.

Krótką wymianę ognia to książka pełna niejasności, niedomówień i białych plam. Niemniej, to bez wątpienia trudna historia o skomplikowanych relacjach międzyludzkich, miłości, macierzyństwie czy rezultatach codziennych wyborów. Z jednej strony Rudzka zaprezentowała starość, która może jawić się jako traumatyczna. Starzejące się ciało odmawia posługi, skazując „posiadacza” na wykluczenie, a świadomość „siebie jako obcego” przeraża. Z drugiej jednak strony autorka *Mykwy* zaprezentowała bohaterkę, która chciałaby jeszcze raz „sztachnąć się życiem”, ale ogranicza ją własna fizyczność, społeczeństwo i powracające duchy przeszłości. Zdaje się, że to także ważna powieść ukazująca konsekwencje płynące z nabytych życiowych doświadczeń i „dziedziczności” zachowań (post)holocaustowych. Książka wciąga przeplataniem się przeszłości i terażniejszości, rzeczywistości oraz fantazmatów. Zachwyca soczystością, melodyjnością języka i niekonwencjonalnością formy. Zyta Rudzka potwierdza pisarską klasę, podejmując próby niestandardowego mówienia chociażby o starości. W rezultacie *Krótką wymianę ognia* można traktować jako powieść zaangażowaną społecznie, a samą pisarkę jako artystkę, która wciąż ma „coś” do powiedzenia.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Rudzka Z., *Krótką wymianę ognia*, Warszawa 2018.

⁶⁵ Warto wspomnieć chociażby o *Włoskich szpilkach* i *Szumie* Magdaleny Tulli, *Dziewczyńce w czerwonym płaszczyku* Romy Ligockiej, *Frascati* Ewy Kuryluk czy *Rodzinnej historii lęku* jako literackich reprezentacjach uwikłania kobiet w historię drugiej wojny światowej. Bohaterki tych książek w spadku otrzymały od swoich matek pamięć o traumatycznych zdarzeniach, mimo ich niedoświadczenia. Zob. N. Żórawska, *Dziedzictwo (nie)pamięci. Holocaustowe doświadczenia pisarek drugiego pokolenia*, Katowice 2018.

Bibliografia przedmiotowa

- Beauvoir de S., *Starość*, przeł. Z. Styszyńska, Warszawa 2011.
- Bielawa J., *Konstrukcja łatwopalna*, „Nowe Książki” 2018, nr 7–8.
- Boczowska M., *Eskapada z muzeum prozy. O twórczości Zyty Rudzkiej*, w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2014.
- Bugajski L., *Zielona wiśnia*, „Twórczość” 2018, nr 5.
- Chłosta-Zielonka J., *Obrazy starych kobiet w najnowszej prozie. Rekonesans*, w: *Oblicza kobiecej starości. Literatura i historia*, red. B. Wałęciuk-Dejnek, Kraków 2016.
- Czyżak A., *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci*, Poznań 2011.
- Duda M., *Zielińska i szal*, „Czas Kultury”, <http://czaskultury.pl/czytanki/zieliska-i-sza-l/> (dostęp 28.09.2019).
- Gomół A., *Starość: kategoria naukowa czy wyobrażenie kulturowe?*, w: *Starość jako wyobrażenie kulturowe*, red. A. Gomół A., M. Rygielska, Katowice 2013.
- Karpowicz I., *Sońka*, Kraków 2014.
- Markowski M. P., *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.
- Minois G., *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczeńska, Warszawa 1995.
- Mytych B., *Psia wola. O wierszu Stanisława Grochowiaka „Czyści”*, w: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*, red. A. Nawarecki, Katowice 1999.
- Nadana-Sokołowska K., *Czarownice, pijaczki, dziwaczki i – wojowniczk. Obrazy starzejących się kobiet w wybranych powieściach polskich pisarek współczesnych*, w: *Oblicza kobiecej starości. Literatura i historia*, red. B. Wałęciuk-Dejnek, Kraków 2016.
- Nęcka A., *Zły dotyk. O „Disco” Anny Dziewit-Meller*, w: *Literatura i perwersje. Szkice o literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2013.
- Nęcka A., *Zmagania z metafizyką. O twórczości Jerzego Sosnowskiego*, w: *też, Polifonia. Literatura polska XXI wieku*, Katowice 2015.
- Nowacki D., *„Krótka wymiana ognia” Zyty Rudzkiej: świetny powieściowy powrót po kilkunastu latach przerwy*, <http://wyborcza.pl/7,75517,23244947,krotka-wymiana-ognia-zyty-rudzkiej-swietny-powiesciowy.html> (dostęp 28.09.2019).
- Nowacki D., *Zwycięstwo ducha*, „Nowe Książki” 2000, nr 4.
- Roudinesco E., *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, przeł. B. Baran, Warszawa 2011.
- Rusinek W., *Bura fantomowa*, „FA-art” 2016, nr 4.
- Sobolewska J., *Ta obca*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1741956,1,recenzja-ksiazki-zyta-rudzka-krotka-wymiana-ognia.read> (dostęp 28.09.2019).
- Sosnowski J., *Spotkamy się w Honolulu*, Kraków 2014.
- Starość jako skandal. Z Vitą Fortunati rozmawia Monika Głosowicz*, „artPAPIER” 2012, nr 7 (199), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=150&artykul=3205> (dostęp 28.09.2019).
- Zdanowicz-Cyganiak K., *(Nie)widzialna – próba rekonstrukcji wizerunku starej kobiety*, w: *Starość jako wyobrażenie kulturowe*, red. A. Gomół A., M. Rygielska, Katowice 2013.
- Zielińska A., *Bura i szal*, Warszawa 2016.

Wstręt jako rękojmia afektywnego poznania. Przypadek *Copyright* Michała Witkowskiego

Łukasz Wróblewski

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0003-2627-6550

Disgust as a Warranty of Affective Cognition. The Case Study of *Copyright* by Michał Witkowski

Abstract: *Copyright* (2001) was interpreted as a story about childhood and adolescence, presenting both experiences of a maturing protagonist as well as the Polish reality of the last two decades of the 20th century. Coming to terms with his own childhood and a search for the language to express his own „self” determines the narration of the book. However, this rhythm of narration is disturbed by objects of disgust that the stories teem with. As a result, the author would like to suggest interpreting the collection of stories by Witkowski from an affective perspective. By analysing the different texts, the author explains what role disgust and its objects play in the collection. It is argued that despite its negative properties disgust may be a necessary condition of self-fulfilment and a source of affective cognition. This happens among others thanks to becoming aware of childhood feelings the main character experienced when confronted with the disgusting people and objects.

Key words: disgust, affect, childhood, unfamiliarity, cognition

Słowa kluczowe: wstręt, afekt, dzieciństwo, obcość, poznanie

W oczach krytyków *Copyright*¹ zasłynął przede wszystkim jako opowieść o dzieciństwie i dorastaniu, swoiste *Bildungsroman* odsłaniające tajemnice formowania się wrażliwości głównego bohatera i zarazem uchylające drzwi do rzeczywistości stanu wojennego i Polski okresu przemian. „Ta proza pokazuje świat zgrzebnego dzieciństwa blokowego lat 80” – oświadczał w swojej recenzji Karol Maliszewski, podkreślając, że „najbardziej prawdziwe, soczyste i pełne nostalgicznej poezji fragmenty w tej książce wiążą

¹ M. Witkowski, *Copyright*, Kraków 2001. Numery cytowanych stron w tekście.

się z dzieciństwem”². W podobnym duchu wypowiadał się Błażej Warkocki, ujmując „debiut” Witkowskiego jako „dobrze skomponowaną opowieść o inicjacji w życie”³. Zdaniem autora *Homo niewiadomo*, „główny bohater z opowiadania na opowiadanie dorasta i dojrzewa, oswajając coraz to nowe fragmenty rzeczywistości. W magmie schematów, form, stereotypów ciągle walczy – ironicznie, lecz konsekwentnie o prawa autorskie do własnego życia, o możliwość snucia prywatnej narracji”⁴. Zmaganie się z własnym dzieciństwem połączone z szukaniem języka do wyrażenia swojego „ja” niewątpliwie wyznacza rytm narracji *Copyright*. Rytm ten jednakowoż jest nieustannie zakłócany przez piętrzące się w poszczególnych opowieściach przedmioty wstrętu. Jak wierzę, przyjrzenie się im z bliska pozwala zobaczyć, w jaki sposób autor *Margot* dokonuje postfaktycznego wykorzystania odrazy, prezentując ją nie tylko jako inherentny składnik doświadczenia dzieciństwa i życia w ogóle, lecz również jako warunek konieczny samo-realizacji. Ta rozumiana jest jednak nie tyle jako osadzenie własnego „ja” w *queerowej* tożsamości, co raczej jako zyskiwanie świadomości tego, w jaki sposób owa tożsamość krystalizuje się w relacji do tego, co wstrętne.

Copyright nie jest wyłącznie opowieścią o bezgrzesznych latach, lecz również zapisem ich interpretacji. Innymi słowy, narrator i bohater zbioru usiłuje ubrać w słowa to, co niegdyś jawiło mu się zarazem jako obce, tajemnicze i pociągające. Eksplorowanie dzieciństwa jest wymówką do odkrywania siebie tu i teraz. Mówiącego interesują czy wręcz intrygują memoryczne ślady pochodzące z czasów jego młodości. Na owe ślady składają się przede wszystkim zdarzenia, których mężczyzna nie rozumiał i nie potrafił nazwać jako dziecko. Wymykające się werbalizacji sytuacje tkwią w pamięci mówiącego przede wszystkim z pobudek afektywnych – *Copyright* jest w istocie opowieścią o przeżywaniu, której towarzyszy rekonstrukcja pamięci emotywniej⁵ podmiotu. Rozkoszne godziny spędzane z bliskimi w Baobabie, wypełnione ekscytacją podglądanie *macho* w toalecie, zaprawiona niechęcią konfrontacja z byłym kryminalistą w pociągu to tylko niektóre ze zdarzeń odtwarzanych przez bohatera zbioru. Łączy je niewątpliwie wstręt. Ten okazuje się afektem pokrzepiającym pamięć oraz miarą transgresji. Zanurzając się w zaprawionych odrazą historiach, bohater opowieści Witkowskiego zyskuje świadomość siebie i odkrywa prawdę o memoryczno-afektywnych uwarunkowaniach własnej psychiki.

Triada wstręt – prawda – poznanie niewątpliwie organizuje narrację *Copyright* oraz teoretyczną refleksję nad wstrętem w ogóle. Wskazuje na to Winfried Menninghaus, gdy w summie koncepcji Nietzschego, Batail-

² K. Maliszewski, *Copyright*, Witkowski, Michał, <http://wyborcza.pl/1,75517,181017.html>

³ B. Warkocki, *Balonówka z coca-cola*, „Pro Arte” 2001, nr 14–15, s. 23.

⁴ Tamże.

⁵ O pamięci emocji zob. m.in. A. Margalit, *Emocje przypominane*, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015, s. 65–94.

le'a i Kristevej zauważa, że „właśnie jako coś skandalicznego, niedającego się asymilować, absolutnie heterogenicznego, jako transgresja zakazów cywilizacyjnych [...] wstrętność awansuje na osieroconą pozycję niezależnej »realności« i *quasi*-metafizycznej prawdy. Prawda jest wstrętnością, wstrętność jest prawdą”⁶. Przyglądając się poszczególnym reprezentacjom odrazy w opowiadaniach Witkowskiego, chciałbym pokazać, w jaki sposób i w jakich sytuacjach zarówno wstręt, jak i wywołujące go czynniki stają się rękojmnią afektywnego poznania, którego sednem jest „emotywne oświecenie” połączone z gorzką refleksją nad własnym życiem.

Wstręt, obcość, negowanie

Już pierwsze z opowiadań, zatytułowane *Baobab*, podkreśla wstrętny wymiar literackiej aktywności autora *Margot*. Jednym z bohaterów tekstu jest Baobab – drzewo-kryjówka, będące zarazem miejscem ucieczki od szarej rzeczywistości, przestrzenią zabawy, jak i ośrodkiem odrazy. To w nim dokonuje się transgresyjne zepsucie młodych. Ci okazują się pozbawieni hamulców przed obcowaniem z tym, co zakazane przez dorosłych: „nie baliśmy się szeptać w jego wnętrzu najpoufniejszych tajemnic, spiskować, opowiadać o podpatrzonych erotycznych zwyczajach rodziców. Pokazywaliśmy sobie to i tamto [...]. Wśród śmiechów i okrzyków zdumienia, westchnienia i pojękiwań dokonywały się w Baobabie zdziwione inicjacje, podpisywano pakt, a nawet wyroki śmierci” (5). Transgresja, jaką ilustruje postępowanie małoletnich, wiąże się z obcowaniem z tym, co tłumione przez kulturalnych ludzi. Do swoich czynów nastolatkiwie podchodzą z bez troską, nie bacząc na konsekwencje własnego postępowania. Świat jawi im się w swojej prostocie – nie ma w nim miejsca na abstrakcję, rygory moralne czy przymus odrzucania wstrętności – jak przekonuje Sigmund Freud⁷, a później Georges Bataille⁸ czy Philippe Ariès⁹, dzieci są z nią za pan brat. Nie oznacza to jednak, że wstręt jest całkowicie nieobecny w ich życiu. W pierwszych opowiadaniach z tomu *Copyright* jawi się jako matryca obcości. Ta skłania nieletnich do kategoryzowania rzeczywistości zgodnie z ich afektywnymi i instynktownymi potrzebami: „»siedzieliśmy tam, kiedy« spadł ulewny deszcz i zaraz potem zajęchała brzydka Nyska, z której wysiadła gruba dziewczyna, co odtąd miała być niemy przedmiotem naszych prześladowań” (6).

Relacja młodych ze światem konstruuje się na drodze jego negacji – a więc na drodze wstrętu¹⁰. Wstręt rozumiany jako forma oporu przeciwko

⁶ W. Menninghaus, *Wstręt: teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.

⁷ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. P. Dybel, Warszawa 1984, s. 221–222.

⁸ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 63.

⁹ P. Ariès, *Historia dzieciństwa: dziecko i rodzina w czasach ancien regime'u*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2010, s. 154.

¹⁰ Zob. W. Menninghaus, dz. cyt.

temu, co obce, i zarazem pasja negacji rzeczywistości pełni funkcję uniwersalnej matrycy w tekstach Witkowskiego. Wśród bohaterów jego prozy zawsze pojawiają się ci, którzy nie pasują do „ja”. Odszczepieńcy rzadko kiedy są jednak marginalizowani czy wykluczani przez prozaika. Ten wrzuca ich w przestrzeń *in-between*, pozwalając im na zahibernowane przez wstręt półtrwanie. Jeśli przyjrzymy się poszczególnym postaciom *Copyright*, okaże się, że ich sylwetki sprowadzają się do instynktownych poruszeń, brutalnych gestów, niewyraźnej prezentacji bądź samej obecności. Kryminalista, dewiant, Murzyn-gwałciciel – to bohaterowie wyzwalający w narratorze żądzę ciekawości i zarazem nieznani, sprowadzeni do odstręczających cech. Nie lepiej prezentuje się w zbiorze sam ojciec mówiącego, będący enigmatyczną postacią, z którą chłopak nie znajduje porozumienia.

W tym miejscu warto zapytać, na ile *Copyright* jest, jak chce tego chociażby Wojciech Rusinek czy sam Witkowski, prozą „powrotu do rzeczywistości”¹¹. Ta wydaje się w nim dość skąpo odmalowana. Jak sądzę, pozostaje zależna od zinstrumentalizowanych afektów mówiącego i to im zawdzięcza swoją obecność. Ambicją bohatera zbioru jest wszak wytłumaczenie, kim jest teraz przez odwołania się do tego, co czuł kiedyś i co osadziło się w jego pamięci. Innymi słowy, mówiący usiłuje transliterować władające nim afekty na język, bądź co bądź, wrogiej mu rzeczywistości. Narrator traktuje ją jako instrument, za pomocą którego może mówić czy też nabrać tchu przed rewizją nurtujących go przeżyć – jest wszak „facetem z tornistrem doświadczeń” (18) przeczesującym wstrętne szlaki konstytuujące „ja”.

Warunkująca wstręt matryca obcości ulega w kolejnych opowiadaniach ze zbioru przemianowaniu na matrycę ciekawości dającej iluzję spełnienia. Dzieciństwo jawi się mówiącemu jako alibi dla pragnienia afektywnej wolności. Opisywana przez Witkowskiego małość okazuje się wyzbyta z rygorów czucia według określonych schematów – nie bez powodów zwykło się ją określać mianem „szczenięcych lat”. Za tymi latami tęskni mówiący w *Copyright* – za nimi wszak kryją się transgresywne afekty, pozwalające doświadczyć pełni istnienia. Przedmiotem tęsknoty przybierającego szaty dziecka bohatera jest w istocie „całkowity brak lęku, czy obrzydzenia, marzenia o zmianie jakiegokolwiek...” (8). Jak możliwe jest połączenie bezczucia i zmiany zarazem? W przypadku bohatera zbioru realizuje się ono dwufazowo. Najpierw mówiący uznaje to, co wstrętne, za to, co zakazane, następnie zaś afirmuje to, co zakazane, jako własne. Etykietując w swoim umyśle coś jako zabronione, doświadcza zarazem intensywnych emocji, pełniących funkcje mediatora zmiany i „oswajacza” wstrętności. Innymi słowy, bohater zyskuje świadomość własnego uwikłania w afekty i w związku z tym, zamiast je po prostu stłumić czy odrzucić, usiłuje je wyzyskać do ukonstytuowania własnego „ja”.

¹¹ W. Rusinek, *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tak zwanych „roczników siedemdziesiątych”*, w: *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Kraków 2010, s. 117.

Kognitywność wstrętu, urok toalety

Przewijającej się w zbiorze nostalgii za wstrętnym i bezwstrętem towarzyszą symptomy *queerowej* identyfikacji – bohater *Baobabu* marzy o zmianie płci, uchylając się od konieczności przyjęcia normatywnej tożsamości. Wbrew pozorom to nie subtelny *coming out* stanowi główną treść opowiadań – jak w *Zgorszonych wstających od stołu* – lecz urokliwość odrzy odrazy pobudzającej do emocjonalnej autoterapii i wyzwającej chęć zmiany. Wstręt okazuje się kognitywnym operatorem, dającym bohaterowi wgląd w sterujące nim uczucia i pragnienia, i pozwalającym mu się afektywnie samorealizować. Jak tłumaczy Menninghaus, „można wyróżnić trzy funkcje kognitywne wstrętu: umożliwia on poznanie, jest drogą poznania i (lub) substytuuje samo poznanie”¹². Swoją kognitywną potencjał afekt ten zawdzięcza zdolności zasklepiania emocji – tak doświadczenia bohaterów Witkowskiego, jak i teoretyczne próby konceptualizacji dyzgustu pokazują, że wstręt zrzuca podmiot na skraj sprzecznych uczuć, budząc w nim na przemian panikę, fascynację, lęk, pogardę czy gniew¹³. Emocjonalna dychotomia implikowana przez odrzę sprawia, że namysł nad wstrętem może być przyczynkiem do refleksji nad uczuciami składającymi się na jednostkowe doświadczenie. To właśnie za pomocą wstrętnych treści Witkowski odsłania afektywny szkielet postaci, podtrzymywany w pierwszej kolejności przez zaprawiony ekscytacją lęk. Ten ogarnia bohatera *Donaldówki* zauroczonego tym, co zwykle budzić niesmak.

Donaldówka koncentruje się na opisie przeżyć dziecka wyruszającego ze swoim ojcem w podróż do Niemiec. Bohater nie czerpie przyjemności z towarzystwa swojego opiekuna – jego główne pragnienie stanowi chęć wyzwolenia się z paternalistycznej opieki. „Oderwać się od taty! Zgubić się! Uciec” (16) – wykrzykuje rozmarzony dzieciak. Zerwanie z ojcem to pierwszy etap tożsamościowej transgresji dokonującej się w dość nietypowych okolicznościach. Bohaterowie, by zaoszczędzić na noclegu, zatrzymują się na parkingu dla tirów i wkrótce udają się do pobliskiej toalety. Ta staje się heterotopycznym¹⁴ miejscem wykluwania się jaźni bohatera. Toaleta, służąca pozbywaniu się wydzielin ciała uznawanych za wstrętne, w *Copyright* okazuje się główną scenerią zdarzeń, w której dokonuje się przemiana bohatera oraz przeistoczenie jego afektów. Mówiący spotyka tu oddających się aktywnościom seksualnym gejów oraz amerykańskich żołnierzy, którzy „skrobią nad pisuarami inicjały swoich Sant, Sandr i Samant” (18) i robią balony z prezerwatyw. Przebywając na parkingu, obserwuje z kolei

¹² W. Menninghaus, dz. cyt., s. 216. O poznawczym wymiarze wstrętu zob. także M. Nussbaum, *Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law*, New Jersey 2006, s. 87–107.

¹³ Zob. np. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007 czy W. I. Miller, *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Massachusetts, and London 1997.

¹⁴ Zob. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.

Murzyna gwałcącego kobietę. Widząc po raz pierwszy nieprawdopodobne dla siebie zdarzenia, chłopak usiłuje zestroić je z własnym schematem pojęciowym, warunkującym jego percepcję. Ta przesycona jest komiksowymi historiami i wizją świata jako zabawy. Nie dziwi więc, że bohater próbuje odnaleźć w otaczającej go rzeczywistości postacie z filmów rysunkowych, by rozpoznać to, co obce, jako to, co znane: „Przeciągałem, jak mogłem, mycie zębów, bo coraz to wchodzili jacyś dziwni ludzie. Czekałem na stwory z komiksów dołączanych do donaldówek. Już prawie po uszy siedziałem w jakiejś zakazanej »historyjce«” (17)¹⁵.

Chłopiec czuje się zarazem oczarowany i złknięty na widok obcych mu przestrzeni, osób i obiektów. Jak stwierdza, „nie ma nic bardziej dzikiego, nieoswojonego nad nocną stacją benzynową z parkingiem sięgającym po horyzont, z restauracjami McDonald’s, prysznicami, myjniami, motelem, z podziemnymi garażami i setkami zaspanych ludzi” (15). To, co go fascynuje, zarazem wzmacnia w nim zaprawioną niepokojem odrzę: „ale toaleta robi się obca i dzika, osacza mnie i chce wchłonąć w swoje śmierdzące dezynfekcją bebechy” (17). Toaleta staje się w istocie upostaciowionym wnętrzem bohatera. Jak zauważa Ahmed, obiekt¹⁶ powoduje, „że nasze wnętrze jest na zewnątrz, a zewnątrz wewnątrz”¹⁷. Innymi słowy we wstręcie chłopcu jawi się to, przed czym próbuje uciec – bohater widzi niejako swoje uczucie w obrazie spotworniałej toalety. W ogarniającym go wstręcie nie jest ważne to, że chłopiec chce zbiec przed wyzbytymi wstydu *macho*, lecz przed pewnym wyobrażeniem odwołującym utożsamienie ze światem, który go kusi. Wizja animizowanej toalety to jedynie wytwór nieskrystalizowanych w określonej postaci afektów.

W jaki sposób wstręt pośredniczy w przeżywaniu przez postać skrajnych uczuć? Z jednej strony reaktywuje w nim przelotnie matrycę ja – inni, a z drugiej rozbudza wyobraźnię. Ta, jak dowodzi tego Nussbaum, funkcjonuje jako koło napędowe odręzy. Zdaniem badaczki, „wstręt w każdym calu opiera się na fantazji [...]. U podstaw wstrętu leży myśl: »jeśli uniknę kontaktu z tymi pozostałościami po zwierzętach, uchronię się przed byciem/staniem się zwierzęciem«”¹⁸. Nadmiar obcych chłopcu zdarzeń lokujących podmiot w obszarze tego, co animalne (gwałt, czynności fizjologiczne, obcesowość żołnierzy) sprawiają, że bohater traci rozeznanie w sytuacji

¹⁵ W automatach z przerwykami widzi nieocenzurowaną wersję donaldówek, a więc popularnych w latach czterdziestych gum do żucia zawierających opis przygód Kaczora Donalda i Myski Miki.

¹⁶ Ahmed odnosi się tu do koncepcji obiektu Julii Kristevy, która określa tym terminem to, co wstrętne. W ujęciu Kristevy, „to, co wstrętne, wy-miot [*abject*], nie jest jakimś przedmiotem [*un ob-jet*] naprzeciw mnie, któremu »ja« nadaję nazwę lub który sobie wyobrażam. Wymiot nie jest też owym przedmiotem gry [*l’ob-jet*], małym »a«”. Jak tłumaczy badaczka, „z przedmiotu wymiot, zachowuje tylko jedną jakość – przeciwstawianie się »ja« [*je*]”. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 7–8.

¹⁷ S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 175.

¹⁸ M. Nussbaum, *Gniew i wybaczenie. Uraza, wielkoduszność, sprawiedliwość*, przeł. J. Koleczyńska, Warszawa 2016, s. 80.

i odczuwa chęć ucieczki, którą podszyca obraz monsturalnej toalety. Wpisany w odrzę komponent pożądania i fascynacji innością trzyma go jednak w ryzach odstręczającego miejsca.

Pierwotne pragnienie bohatera o wyzwoleniu z lęku i obrzydzenia ziszczają się w szalecie. Młodzieniec wskutek ambiwalentnej z ducha odrzy doświadcza transgresji, włączając tych, od których usiłował uciec, w sieć wyobrażeń warunkujących jego postrzeganie świata. W swoich fantazjach chłopak brata się wszak z amerykańskimi żołnierzami i uczestniczy w erotyczno-konsumpcyjnym spektaklu:

Więc komiks. Ja w nim, z żołnierzami w niemieckiej Ameryce. Murzyni są fajni, ale to biali zamawiają dla mnie piwo i frytki, częstują Camelem, a ja nie mówię nie. Okazuje się, że barmanka jest radziecką emigrantką, a co za tym idzie – umie tańczyć i zaraz dla nas wykona taniec brzucha na ladzie. Żołnierze są rozochoceni [...]. A ja zadzieram głowę na rozświetlony, lustrzany sufit i z chuderławego Polaczka przemieniam się w tłusciutkiego, amerykańskiego pieguska o rumianych wypiekach i białych zębach (19).

Podejście bohatera do tego, co uznaje się za wstrętne, potwierdza rozpoznania Bataille'a przekonującego, że „transgresja nie jest zanegowaniem zakazu, lecz jego przekroczeniem i dopełnieniem”¹⁹. Bohater w istocie zbliża się do tego, co wcześniej odrzucał, a wręcz sam tym się staje, czego dowodzi fakt przebywania z rozochocionymi żołnierzami oraz wizja przemiany „w tłusciutkiego, amerykańskiego pieguska”.

Donaldówka to najważniejsze z opowiadań w tomie, uchwytujące przemianę postaci, która w kolejnych tekstach (*Szyba*, *Playboy*, *Kurs*, *Black Cat*, *Copyright*) będzie przemawiać głosem świadomego siebie mężczyzny – sporadycznie tylko sięgającego po dziecięcą retorykę, by zwodzić czytelnika na manowce. Dzieciństwo tak w *Baobabie*, jak i w *Donaldówce* jest wyłącznie maską służącą ukazywaniu afektywnych napięć symptomatycznych dla odrzy i formowania się ludzkiej psyche w ogóle. Jako takie pozwala zachować mówiącemu uprzywilejowaną rolę człowieka wolnego od wstrętnych przymiotów i trwać tym samym w paradoksalnej pozycji krzyżujących się tożsamości. Jej osobliwość polega na tym, że bohater nie może spełnić się w żadnej z podejmowanych przez siebie ról społecznych, ponieważ każda z nich kontestowana jest przez wstręt właśnie. Jako taki jest bytem wiecznie wyłaniającym się, który choć nie umie usytuować się w tożsamości (może jedynie przebierać w maskach dziecka, młodzieńca, ciekawskiego, niewinnego, dorosłego), to jednak zyskuje wiedzę o relatywności ludzkiego „ja”. Wstręt, jaki ogarnia bohatera, nie jest więc afektem momentalnym i ustępliwym. To raczej bodziec aktywujący w nim nieznające końca zainteresowanie odstręczającymi aspektami „ja”. Afekt ten można zdefiniować jako zadanie poznawcze, z jednej strony wzywające podmiot do wciąż ponawianych gestów autoprzemiany, a z drugiej obligujące do eksplorowania ciemnej natury człowieka i jego afektów.

¹⁹ G. Bataille, dz. cyt., s. 68.

Za szybą. Gesty poznania, gesty empatii

Kolejne opowiadania z tomu ilustrują dalsze stadia transgresji, którym towarzyszy przekraczanie granic wstrętu. Ich bohater, zakosztowawszy kontaktu z tym, co zakazane, celowo obsadza się w roli jednostki atakowanej przez obrzydliwych ludzi i sytuacje. Proces ten najdobitniej ilustruje opowiadanie *Szyba*, zamieszczone w zbiorze zaraz po *Donaldówce*. Otwiera je opis odstręczających warunków panujących w pociągu, którym podróżuje główny bohater. Narrator w następujący sposób wypowiada się o atmosferze w wagonie: „Burdel. Za oknami przylepiona czarna tapeta przebita na wylot księżycem, jakby dźgnąć szablą w płótno. Kołysze miarowo, więc rzygi brną z trudem po podłodze, to wte, to wewte” (23). Odpychające realia kolei, wbrew pozorom, nie stanowią wstępu do opisu repulsywnej reakcji samego bohatera. Ten, jako niegdysiejszy bywalec odstręczających miejsc, niewiele sobie robi z panującego wokół niego brudu. Zamiast go krytykować, stara się uzasadnić sytuację, w jakiej się znalazł. Niesprzyjające okoliczności (duchota, tłok) kwituje słowami: „czemu się dziwić” czy „normalka”.

To, co wstrętne, zamiast odpychać bohatera, budzi w nim potrzebę wejścia w dialog z szemranym światem. Dowodzi tego empatyczna struktura *Szyby*. Opowiadanie jest w istocie zapisem myśli odmieńców napotkanych przez protagonistę. Narrator przywołuje tok rozumowania mężczyzny wracającego z przepustki i uskarżającego się na brak przyjemności w życiu, a następnie zrównuje z nim samego siebie. Jak stwierdza, „a ja? Niby wiele więcej od niego potrafię z tego życia wycisnąć. Mniej więcej to samo, troszkę podrobionej metafizyki (taki metafizyczny samogon)” (23). Bohater zdaje więc sobie sprawę, że obezwładniająca go w dzieciństwie opozycja ja – inni ma w znacznej mierze iluzoryczny i przejściowy charakter. Choć „metafizyczny samogon” ścina go z nóg, to nie wytrzymuje próby rzeczywistości obrastającej bezustannie we wstrętne elementy oblepiające „ja”. Bohater idzie pod prąd wstrętności, włączając ją w strukturę własnego „ja” i języka w ogóle. Rozpoczynające opowiadanie słowa są przecież niczym innym jak gestem poetyzacji odrazy. Opis wymiocin zostaje w nich však zestawiony z obrazem tapety przebitej niczym płótno dźgnięte szablą.

W celu neutralizacji wstrętności narrator korzysta z lirycznych środków wyrazów. Mało tego, zdaje sprawę ze spotkań z odstręczającymi indywiduami. Czyniąc to, testuje granice swojej „transgresywności” i sprawdza, ile wstrętności może w sobie „wchłonać”. Wyrazistą artykulację obrzydliwości zapewnia odpowiednia stylizacja postaci. Bohater *Szyby* to w istocie ktoś nieokreślony i niejednoznaczny, jawiący się czytelnikowi przede wszystkim jako mało doświadczony pasażer w życiowej podróży ku dorosłości. Wyróżnia go *quasi*-zdziwienie rzeczywistością – w istocie świat zna doskonale, o czym przekonuje fakt, że bez trudu rekonstruuje świadomość kryminalnego półświatka. Protagonista celowo obsadza się w roli nieopierzonego młokosa, który z niechęcią i zaskoczeniem odnosi się do wstrętnych aspek-

tów życia napotkanych przez niego osób. Postawa pozornej niewinności pozwala mu inscenizować niewiedzę uprawniającą do wiedzy. Gdy jeden z pasażerów opowiada mu o swoim zamięłowaniu do menstruujących kobiety, reakcja bohatera brzmiąca „Że co?!” jedynie stymuluje dewiacyjną narrację mężczyzny. Ten zwierza się rozmówcy z tego, że chciał zgwałcić miesiączkującą matkę. Mężczyzna wdarł się do mieszkania i gonił rodzicielkę. Ta schowała się jednak przed nim, a aberrator wrócił ostatecznie do łazienki, zanurzył się w zakrwawionej wannie i ejakulował: „jak nie tryśnie! W tą krew! Biało-czerwono się zrobiło, nawet go dotknąć nie musiałem” (26).

Reakcja na opowieść mężczyzny o potrzebie złamania tabu kazirodztwa i konieczności dania upustu kryminalizowanemu pragnieniu jest znacząca. Bataille pisze, że „fizyczne zbliżenie z własnym ojcem, matką, bratem lub siostrą jest dla nas czymś nieludzkim”²⁰. Dla bohatera-narratora *Szyby* nie stanowi ono tymczasem niczego nadzwyczajnego. Słuchacza perwersyjnej historii nie razi wszak chęć pogwałcenia zakazu incestu, lecz przeświadczenie, że mężczyzna swoim zachowaniem obraża jego ojczyznę. Witkowski dokonuje zmiany rejestru znaczeń tego, co wstrętne. Wstrętne nie jest już, jak w przypadku *Donaldówki*, aktywatorem skrajnych przeżyć – nie znamionuje również tabu. Zamiast tego stanowi przyczynek do interpretowania zachowań „odmieńców” pojmowanych zarówno jako reprezentantów wspólnoty, jak i jej kontestatorów nieliczących się z kulturowymi normami.

Lektura odstręczających praktyk przybiera asocjacyjny wymiar – skojarzenie koloru nasienia z kolorem krwi wywołuje w umyśle percypującego podmiotu wizję własnego narodu ucieleśnionego w biało-czerwonej symbolice godła czy flagi. Tak upostaciowiona wspólnota zostaje poniżona w oczach mówiącego wskutek seksualnego gestu – zarazem jednak ten właśnie gest konstruuje ją w wyobraźni bohatera. Wstrętność paradoksalnie wypływa ze strony tych, którzy winni być poręczycielami ładu, rzecznikami narodowej dumy. Pretensji bohatera nie sposób traktować inaczej jak swego rodzaju ironicznego gestu, pokazującego, że polskość nie istnieje poza wstrętnym wymiarem, a symbole, w jakie usiłuje się ją ubrać, nie oddają bynajmniej jej złożoności czy taedyjnego aspektu. Wstrętność znamionuje wszak ludzką naturę, której nie sposób wyplenić za pomocą kulturowego sztafażu. Zwraca na to uwagę po wielokroć Nussbaum. Jej zdaniem wstręt „skupia się na rzeczach, które przypominają nam o naszej śmiertelności i cielesności (*embodiment*) jako źródłach skażenia ja. Tym samym dystansuje nas od tego, czym faktycznie jesteśmy”²¹. Stąd bohatera *Szyby* nie razi wstrętność rozumiana jako gatunkowa skaza czy zapisana w genach zwierzęcość. Ta jest cechą wspólną wszystkim ludziom i zarazem gwarantem empatii, ponieważ każdy z reprezentantów ludzkiej zbiorowości może ją odkryć w sobie i u innego. Innymi słowy może zjednać się z innymi

²⁰ Tamże, s. 59.

²¹ M. Nussbaum, *Hiding from Humanity...*, s. 206.

w tym, co zyskuje miano wstrętności i co sprawia, że człowiek z własnej bezsilności ulega instynktownym pokusom.

W tym kontekście jako zrozumiała jawi się postawa bohatera wobec kolejnego rozmówcy. Jest nim pijany mężczyzna, który siedział w więzieniu za morderstwo. Narrator opisuje go słowami: „błady, a właściwie żółty, w białej koszuli, spocony jak szczur, chory” (26). Choć mówiący przypisuje kryminaliście zwierzęce cechy, to nie odczuwa względem niego odrazy – wręcz przeciwnie – mężczyzna symuluje potrzebę poznania obcego pasażera i zaznajomienia się z jego więziennymi/życiowymi doświadczeniami. Zdaniem Jarosława Pluciennika, „symulacja oznacza mentalną próbę postawienia się na miejscu drugiego człowieka. Najkrócej można ją zdefiniować także jako pogląd, że nasze rozumienie innych nie jest osiąganę przez automatyczne zastosowanie jakiejś »teorii«, budowanej *ad hoc* [...], ale poprzez przeżycie sytuacji innych, »w ich skórze«, albo z ich punktu widzenia i przez to samo zrozumienie przedmiotu przeżycia i myśli innych”²². Przemienne pragnienie wnikięcia w świat myśli drugiego sprawia, że bohater dowartościowuje czasowość, próbując nadać sens temu, co minione. Przeszłe doświadczenie więźnia mężczyzna najpierw chce przekuć na teraźniejszość, a następnie uczynić je przedmiotem zainteresowania. Mało tego, bohater chce niejako ofiarować innemu to, co własne, dając mu dostęp do obcego dla niego świata: „wypytać o wszystko, opowiedzieć – gdzie teraz wojna, a gdzie pokój, jakie filmy zabójcze wyszły” (27) – to niedające mu spokoju pragnienie.

Chęć wnikięcia w losy więźnia zaburzą przebliski niepokoju – te nie są symptomem afektywnego uwikłania, lecz przejawem autosymulacji rozumianej jako potraktowanie siebie w kategoriach innego. Innymi słowy, pręku odkryciu współpasażera pociągu, bohater dokonuje wiwisekcji własnego „ja”. Ta owocuje metarefleksją postaci, która weryfikuje swoją empatyczną postawę, stwierdzając: „powinienem się uczyć nie dopisywać historii do ludzi, wierzyć w informacje pewne, omijać wszystko, co się nabudowuje” (27). Ów samokrytycyzm okazuje się jedynie chwilowym głosem (nie)rozsądku. Mówiący zdaje sobie jednak sprawę z miałości prawdy będącej czymś nieosiągalnym i pozorowanym. Świadomość uludy trwałości podkreśla sam wstręt opierający się raczej na wyobrazeniowym komponencie niż istniejących w rzeczywistości odstręczających cechach²³.

Prawda niewątpliwie zdomawia się w samej odrazie demaskującej ludzką niegotowość na spotkanie z tym, co inne i zarazem stanowiącej pierwszy krok do jej przekroczenia. Warunkowana wstrętem transgresja wiąże się niewątpliwie z uświadomieniem sobie kontyngentności ludzkiego istnienia, które przyobleka się w rozmaite, efemeryczne formy i nie daje

²² J. Pluciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004, s. 35.

²³ Zob. S. Ahmed, dz. cyt.

się uchwycić w siłach schematu. Prawda sprowadza się więc do uznania migotliwości i nieokreśloności jednostkowego doświadczenia wydanego tyleż na pastwę afektów i kognitywnych zapośredniczeń, co na widmo nieustającego ryzyka. Jak tłumaczy to Anthony Giddens, „uznanie ryzyka jako takiego, co w jakimś stopniu wymuszają na nas abstrakcyjne systemy nowoczesności, oznacza przyjęcie do wiadomości i akceptację tego, że nasze działania w żadnej mierze nie układają się w określony z góry przebieg i zawsze pozostają otwarte na przygodne zdarzenia”²⁴. Postawa podmiotu mówiącego w *Copyright* wyrasta z uznania przygodności wcieleń ludzkiego „ja” i zarazem z chęci afirmacji wielorakiej i wielobarwnej odmienności.

Organizująca opowiadanie metafora szyby doskonale uwydatnia stan podmiotu dotkniętego wstrętem i wyrzuconego poza obręb tego, co znamionuje twarde fundamenty istnienia. Obrazuje również relację bohatera ze światem oraz sposób, w jaki mówiący się z nim porozumiewa. Szyba z jednej strony chroni podmiot przed rzeczywistością, broniąc mu dostępu do tego, co widzi, i zapewniając potencjalnie bezpieczną pozycję obserwatora, z drugiej jednak naraża go na pośredni kontakt z tym, co może jawić się jako nieprzyjemne czy odstręczające. Jej krucha struktura (w opowiadaniu mowa między innymi o przebitej szybie) implikuje możliwość przeniknięcia w świat postaci tego, co pozornie znajduje się poza jego zasięgiem. Należy tu wyjaśnić, że zetknięcie z tym, co wstrętne, podobnie jak spoglądanie na coś przez szybę, wiąże się z „ryzykowną bliskością”²⁵. Najdobitniej ilustruje to zachowanie mężczyzny usiłującego napaść na własną matkę – ten wykrzykuje: „szybę, kurwa, rozpierdołę” – dając tym samym do zrozumienia rodzicielce, że nie panuje nad własnymi, kryminalizowanymi popędami. Jako taka szyba jednocześnie sygnalizuje to, co niebezpieczne, wstrętne, i je odracza.

W opowiadaniach Witkowskiego (motyw szyby pojawia się także w *Playboyu* czy *Black Cat*) szyba funkcjonuje również jako metafora epistemologiczna, obnażająca znikomość możliwości poznawczych człowieka. W *Szybie* niczym w refrenie padają słowa „szyba jest pusta” (24) – w opowiadaniu *Black Cat* mowa z kolei o szybie wykoślawiającej wizerunek kota: „jego czarne cielsko wyolbrzymiała i zniekształcała rozmazana szyba” (71). Patrzenie przez szybę wyraża ciągnące się od najmłodszych lat utrapienie mówiącego. Jest nim nie tylko niemożność poznania otaczającej rzeczywistości, lecz również niemożność wyjaśnienia własnego afektu popychającego bohatera do działania. Powtarzana wielokrotnie fraza „szyba jest pusta” oddaje percepcyjne zmrożenie podmiotu niknącego w magmie bodźców i wrażeń. Ponadto opisuje strategię jego działania, sprowadzającą się do niestrudzonego konstruowania iluzji okazującej się przeznaczeniem ludzkich

²⁴ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2012, s. 47.

²⁵ S. Ahmed, dz. cyt., s. 177.

aktywności. Pusta szyba stawia pod znakiem zapytania kondycję ontyczną bohatera, który nie potrafi dostrzec w szkle nawet śladów własnego odbicia. W relacji do wstrętu szyba stanowi miarą neutralności – stwarza barierę pozwalającą okiełznać destruktywne przeżycia i skłania do refleksji nad jednostkowymi afektami, chroniąc przez ich nieokiełznaną eksplozję. Jako taka sprzyja przyjęciu postawy zewnętrznego obserwatora, który skupia się na badaniu otoczenia, zataczając przy tym samego siebie.

Na rozdrożach języka: wstrętne rendez vous

Copyright to opowieść o niemożności zaistnienia w roli społecznej, o próbie radzenia sobie z tożsamościową pustką, którą bohater usiłuje leczyć za pomocą odrazy. Ta z jednej strony wyostreza w dojrzewającym mężczyźnie świadomość ugrzęźnięcia w niebycie, („bywają takie momenty, że staję się jakby przeźroczysty. Nie mam żadnych gustów ani poglądów, mogę zaakceptować pierwszy z brzegu” – 37), a z drugiej rodzi w nim pragnienie identyfikacji z odmiennością. Uznanie transgresywnego wymiaru odrazy, każącej przekraczać podmiotowi kielznające jego „ja” limitacje, owocuje projektem tożsamości empatycznej i reaktywnej, ziszczającej się w przywdziewaniu ról otaczającej ją ludzi. Działanie tej tożsamości wnikliwie ilustruje opowiadanie *Playboy* opisujące spotkanie z innym, które niczym w *Rewii* okazuje się spotkaniem z samym sobą.

Na pozór tekst ten mówi o randce głównego bohatera z playboyem. Szybko jednak okazuje się, że nie mamy tu do czynienia z miłosnym spotkaniem, tylko *rendez vous* z podstarzałym, acz bogatym i wykształconym mężczyzną o imieniu Adam. Jego celem nie jest bynajmniej zacieśnianie więzi z kompanem, lecz płciowa transformacja głównego bohatera. Playboj w bezpardonowy sposób zachęca towarzysza do zmiany wizerunku, rozpoznając tym samym jego ukryte pragnienie bycia *feminą*: „Trzeba by cię na babę przerobić, pięćkęna będzie z ciebie laska...” (33). Mało tego, mężczyzna zapewnia środki do owej przemiany, wskazując osobę, od której będzie można pożyczyć stroje niezbędne do metamorfozy. W toku rozwoju narracji postać Adama schodzi na drugi plan. Inny (Adam) będący obiektem pragnienia postaci, okazuje się pożądanym wcieleniem „ja” głównego bohatera, który w jednym z fragmentów opowiadania wyznaje: „więc jestem playboyem, muszę załatwić kasę, a potem zamieszkać sobie w tym całym Amberze” (35).

Rozluźnieniu relacji z Adamem – swoistemu przeistaczaniu się postaci – towarzyszy rozmnożenie wstrętnych obiektów. Bohater wprowadza się do pensjonatu będącego „ruiną z czasów komuny”, w której „woda pachnie szczyną i taki też ma kolor, bo w nocy playboyom nie zawsze chce się schodzić do kibla” (36). Odstępujące warunki panujące w wątpliwej reputacji hotelu odzwierciedlają styl życia tych, których mówiący reprezentuje,

a więc uwodzicieli. Wstrętność staje się nie tylko składową „ja” playboyów, ale i symptomem polskości jako takiej – „dworzec jak zwykle w Polsce jest poza czasem. Zawsze melancholijny i obskurny wychodek przestrzeni” (36). Odgrywa również kluczową rolę w konstruowaniu szpetno-pięknej narracji. *Playboy* sprowadza się w istocie do zestawienia ze sobą naprzemiennie tego, co uchodzi za atrakcyjne i pociągające (randka z nieznajomym, uczestnictwo w ekskluzywnej imprezie) z tym, co wzmacnia repulsję (odstręczające warunki w hotelu, obrzydliwy dworzec).

Kontrastowanie pozornie tylko sprzecznych kategorii estetycznych pozwala demaskować pożądany przez bohaterów blichtr. Ponadto wydobywa paradoks piękna, które w oderwaniu od wstrętności traci rację bytu, stając się wyłącznie estetyczną iluzją albo zaprzeczeniem samego siebie. Menninghaus ujmując to tak: „piękno, podobnie jak nadmiar »słodczy«, musi wręcz z samej zasady i samo w sobie liczyć się z możliwością, że samo w sobie przeobrazi się we wstrętność – jeśli jego »czystość« nie będzie kontaminować i uzupełniać coś, co nie jest (wyłącznie) piękne”²⁶. Operowanie skrajnymi estetykami pozwala bohaterowi rozmontowywać dualne kategorie myślenia o świecie. Co więcej, umożliwia mu obnażanie swego rodzaju „nieważkości” takich pojęć, jak prawda, piękno, wstręt, tożsamość czy poznanie. W opowiadaniu *Kurs* okazują się one wyłącznie kategoriami zaaranżowanymi w umyśle podmiotu na potrzebę chwili i przez tę chwilę wytwarzanymi.

Tytułowy kurs odnosi się do szkolenia z języka angielskiego przeprowadzonego przez firmę oferującą naukę w małych grupach, w dobrze wyposażonej sali, z *native speakerem* i z możliwością uzyskania odpowiedniego certyfikatu. Główny bohater opowiadania nie zapisuje się jednak na szkolenie z powodu możliwości rozwijania kompetencji językowych, lecz ze względu na unoszący się w sali lekcyjnej zapach gumy do żucia. Ten przypomina mu smak dzieciństwa. Sensualno-reminiscencyjna pobudka mówiącego wskazuje, że treścią opowiadania nie będzie bynajmniej edukacyjna wartość kursu. Uczestnictwo w zajęciach bohater traktuje jako sposobność do dekonspirowania sztuczności nauki oraz kuglarskiej natury języka. Obiektem krytyki narratora staje się w pierwszej kolejności nauczycielka określana przez niego mianem „Standard Version”. Kobieta budzi w nim zarówno niechęć, jak i zainteresowanie. Z jednej strony razi go jej nienaturalność – lektorka sprawia wrażenie istoty, która nie myśli, a jedynie odtwarza to, co odnajduje w scenariuszu zajęć – „baba na wszystko ma odpowiedź, widocznie do każdego z przedmiotów na obrazku ma w konspekcie gotowe uzasadnienie” (8), z drugiej jednak pociąga mówiącego swoją hybrydyczną i rozmytą tożsamością, kontaminującą w sobie szereg przymiotów odmienności – jednym z nich jest „transwestycka rzęsa”.

²⁶ W. Menninghaus, dz. cyt., s. 14.

O ile we wcześniejszych opowiadaniach bohater z empatią odnosił się do inności, o tyle w *Kursie* dokonuje swoistego uwielokrotnienia współodczuwania, czyniąc go enigmatycznym i rozpisując na wiele głosów. Męczyzna interesuje się tak wykładowczynią, jak i uczniem, który jest nią zaintrygowany. Identyfikacja z jedną z tych osób siłą rzeczy naprowadza go na utożsamienie z drugą. Lekcja angielskiego przekształca się w efekcie w śledzenie ruchów, odczuć, myśli oraz gestów ucznia i nauczycielki. Nabywanie języka staje się tym samym alibi dla współodczuwania z innymi. Odmienność jest bowiem zarazem wyróżnikiem przebiegającej się w rozmaite maski lektorki (ta przybiera pozę transwestyty, chłopaka, artystki etc.), jak i podkochującego się w niej ucznia, który razi czytelnika swoim niejednokrotnie wstrętnym i prostackim zachowaniem. Wskazuje na nie chociażby reakcja chłopaka na wieść o tym, że wykładowczyni wysłałaby w kosmos nasionka roślin²⁷: „ale tu on gumą strzelił balona, beknął i mówi, że wtedy, to już po klęsce ekologicznej nic się nie przyjmie, pustynia, pani, i smród, ścieki, widziałem taki film, Delikatessen, ohyda” (62).

Fascynacja nauczycielką współgra ze zohydzaniem jej wyobrażeń i sposobu myślenia. Wstrętność staje się w ten sposób markerem odmienności, ale i sposobem rozbudzania czyjejś uwagi – narzędziem wywoływania empatii. Zachowując się w odstręczający czy łamiący *savoir-vivre* sposób, bohaterowie usiłują zaburzyć tok lekcji, ale i stać się obiektem zainteresowania. Ich próby spelzają jednak na niczym, ponieważ lektorka zawsze znajduje wyjście z niezręcznej dla siebie sytuacji, a narrator opowieści nie opowiada się po żadnej ze stron – pożądamy uczeń waży na równi z intrygującą go nauczycielką. Rozgrywająca się na poziomie niezwerbalizowanym trójkątna relacja nie znaczy sama w sobie, lecz w kontekście kluczowego problemu opowiadania, a więc kwestii nabywania języka. Ten, zamiast odsłaniać rzeczywistość, staje się formą jej tuszowania czy zakłamywania. W jednym z fragmentów *Kursu* bohater porównuje uczenie się języka do doskonalenia się w kłamstwie: „a przecież w miarę upływu czasu wycwaniliśmy się, nasz rosnący zasób słownictwa niósł coraz szersze możliwości, budowaliśmy w nim całe labirynty narracji, piętrzyliśmy stosy fikcji, brnęliśmy w kłamstwach jak w stertach pokruszonego styropianu” (57). Wcześniej z kolei opisuje nieumiejętność zmyślania jako powód do wstydu i przyczynę ośmieszenia. Język, który konfrontuje podmiot z destruktywnymi dla „ja” afektami, staje się dla bohatera-narratora zarazem czymś koniecznym, jak i budzącym wstręt, obligującym do samoobrony.

Nabywanie nowych słów wywołuje w podmiocie dziecięce wspomnienia – bohater przypomina sobie, jak symulował wymioty, by nie pójść do szkoły i uciec od budzących jego odrazę osób i przedmiotów. Wstręt stanowi więc dla niego formę dystansu względem tego, co blokuje poznanie i spełnienie (a więc wobec języka). Nade wszystko jest jednak przejawem uznania zniko-

²⁷ Lektorka pyta wcześniej swoich słuchaczy, co wysłałoby w kosmos.

mości „ja” znajdującego się pod presją zniekształcającej go mowy. Wskazuje na to ostatnie w zbiorze opowiadanie o znamienym tytule *Copyright*. Opiera się ono na motywie podróży w podróży. Mówiacy, przemieszczając się samochodem, z melancholią przywołuje moment, w którym opuszczał swój rodzinny dom, by udać się na samochodową wyprawę z ojcem (tę opisaną w pierwszym z opowiadań w tomie). Towarzyszy mu uczucie zbytku tożsame z doświadczeniem zbyteczności. Daje ono o sobie znać już w słowach otwierających opowiadanie: „Jadę zbyt szybko, aby rozpoznać twarze mężczyzn idących raz po raz wzdłuż drogi. Jest zbyt późno, aby się jeszcze zatrzymywać na postojach. Zbyt daleko do celu, aby dało się dojechać bez zatrzymywania” (81). Wyrażenie „zbyt późno” pojawia się w tekście wielokrotnie i można je uznać za symptomatyczne dla melancholijno-regeneracyjnej postawy podmiotu. Ten z jednej strony czuje, że zaprzepaszcza możliwość rozwoju własnego „ja” wskutek uwikłania w schematyzującą mowę, a z drugiej żywi wiarę we wskrzeszenie tego, co utracone, dzięki obejściu językowych ograniczeń.

Kristeva tłumaczy, że mowa melancholika „zdaje się od samego początku wymijająca, niepewna, lakoniczna, niby milcząca: mówi »się« z przekonaniem, że mowa ta jest fałszywa, a więc mówi »się« niedbale, mówi »się« wcale w to nie wierząc”²⁸. Zbiór Witkowskiego w istocie składa się z sekwencji obrazów łączących się ze sobą najczęściej w asocjacyjnym porządku. Poszczególne ilustracje z życia bohatera pojawiają się niczym *deus ex machina* wywoływane przez afekty mówiącego. Blokowisko, parking, odstręczający Ruscy, którzy okazują się Polakami, otyła barmanka z wąsami, facet w kowbojkach, enigmatyczna postać Wielkiego Billa wynurzają się z pamięci i znaczą w pozasłownym porządku. Bohatera nie interesuje bowiem, co mają do powiedzenia poszczególne postacie, lecz to, w jaki sposób mu się jawią za pośrednictwem swej nierzadko odpychającej fizyczności. Wstręt dopomaga w ich wyłanianiu się w pozajęzykowym wymiarze. Służy również uświadomieniu bohaterowi językowej pustki – to ona zdaje się doskwierać mówiącemu, gdy stwierdza, że „dorosłość to bezdomność” i gdy pyta, „czy każdy ma prawa autorskie na kreowanie własnej rzeczywistości? *Znajomość flory i fauny, tego, co ludzkie i nieludzkie*. Zgłębianie struktury pyłu i poznawanie facetów na wszystkich dworcach świata” (85).

Pytania narratora to pytania o prawo do poznawania. Pytania te razem wyrastają ze słownego przesyty, który bynajmniej nie jest w stanie sprostać kognitywnym potrzebom bohatera. Organizująca opowiadanie (i zbiór w ogóle) figura zbyteczności nie odnosi się wyłącznie do języka jako takiego, lecz również do strukturyzujących czy nasycających go pojęć. W pierwszej kolejności jest wymierzona w kategorię czasu, którego nie można cofnąć, oraz cech, których nie można przywrócić. Mówiacy uty-

²⁸ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007, s. 48.

skuje w szczególności z powodu utraty dziecięcej wrażliwości połączonej ze ślepą fascynacją światem: „wtedy – magicznie, dzisiaj, ach – czy mogę dzisiaj się zachwycać starymi budzikami i żelastwem?” (83). Wstręt i epatowanie odrazą pozwala mówiącemu wskrzesić wyparte przez język treści znamionujące dziecięce zachłyśnięcie się światem, który jawi się jako obcy i niepoznany. Uwstrętnienie czyni podmiot widocznym poza słowami, niejako narzucającym się innym, mówiącym bez mówienia. Nie dziwi więc, że to właśnie otyła, pryszczata barmanka, brzydki Niemcy, Polacy-Ruscy o „parchatych twarzach i chciwych spojrzeniach”, barmanka uśmiechająca się „tłustym, kurewskim uśmiechem” przykuwają uwagę narratora.

Napisany u progu XXI wieku, ale i u progu kariery Witkowskiego *Copyright* aktywuje to, co ulotne i wymykające się zarówno językowym, jak i myślowym schematom. Główny cel tej narracji to próba samorealizacji podmiotu na poziomie sensualnym, afektywnym i świadomościowym. Odczuwając wstręt i portretując ciemne obszary ludzkiego ja, mówiący przenosi akcent z mowy na odczucia – tym drugim przypisuje nie tylko kognitywną wartość, ale również swego rodzaju autentyczność, stającą się deficytowym towarem w ponowoczesnym świecie masek.

Bibliografia

- Ahmed S., *Performatywność obrzydzenia*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Ariès P., *Historia dzieciństwa: dziecko i rodzina w czasach ancien regime'u*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2010.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. P. Dybel, Warszawa 1984.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2012.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Maliszewski K., *Copyright, Witkowski, Michał*, <http://wyborcza.pl/1,75517,181017.html> (dostęp 11.05.2018).
- Margalit, *Emocje przypomniane*, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015.
- Nussbaum M., *Hiding from Humanity. Disgust. Shame and the Law*, New Jersey 2006.
- Nussbaum M., *Gniew i wybaczenie. Uraza, wielkoduszność, sprawiedliwość*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2016.
- Menninghaus W., *Wstręt: teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.
- Miller W. I., *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Massachusetts, and London 1997.
- Pluciennik J., *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004.
- Rusinek W., *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tak zwanych „roczników siedemdziesiątych”*, w: *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Kraków 2010.
- Warkocki B., *Balonówka z coca-colą*, „Pro Arte” 2001, nr 14–15.
- Witkowski M., *Copyright*, Kraków 2001.

doi: 10.15584/tik.2020.34

Data złożenia artykułu: 7.08.2019
Data recenzji: 28.11.2019, 10.11.2019

Zombie nad Wisłą. Na marginesie powieści Igora Ostachowicza i Jacka Dehnela

Dariusz Piechota

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID: 0000-0002-7943-384X

Zombie by the Vistula River. On the Sidelines of the Novels by Igor Ostachowicz and Jacek Dehnel

Abstract: This article is an attempt to answer the question why zombie motif is so popular in contemporary Polish literature. The author analyses two novels (*Noc żywych Żydów* by Ostachowicz, *Ale z naszymi umarłymi* by Dehnel) in which zombies appear. In Ostachowicz's novel they symbolize Jewish people, who were killed during the 2nd World War. In his story the writer indicates the fact that Polish society has forgotten about their existence. Whereas in Dehnel's novel zombie symbolizes fascism which is rising in contemporary Poland. It is worth mentioning that both writers use post-apocalyptic genre to talk about fears and prejudice of Polish society. What is more, the writers indicate that violence is now a huge problem in Poland. This convention seems to be the most adequate to discuss about moral condition of society.

Key words: zombie, apocalypse, religion, politics, violence

Słowa kluczowe: zombie, apokalipsa, religia, polityka, przemoc

Najnowsza literatura popularna przypomina konstrukcję *patchworkową*, w której czytelnik odnajduje liczne aluzje i odniesienia do szeroko pojmowanej kultury masowej. Autorzy często odwołują się do popularnych seriali oraz filmów, których bohaterowie zamieszkują przestrzeń masowej wyobraźni. Wspomnijmy choćby o reaktywacjach historii o Sherlocku Holmesie, Frankensteinie czy Drakuli. W ostatnich dekadach zauważamy wzrost zainteresowania wiekiem XIX, o czym świadczy popularność retrokryminałów¹, ale również nowych gatunków literackich, jak: historie

¹ M. Kosmala, *Tropami warszawskiego palimpsestu*, w: *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska i B. Szleszyński, Warszawa 2011.

alternatywne², *steampunk*³ oraz *mush-up*⁴. Współczesny czytelnik, podobnie jak badacz literatury, przypomina detektywa, który poprzez uważną lekturę (*close reading*) podejmuje próbę rozszyfrowania licznych aluzji, odniesień do innych tekstów kultury. Inicjowane gry między- i wewnątrztekstowe poszerzają pole eksploracji, ale przede wszystkim „stają się sposobem orientowania się w świecie, w którym żyjemy”⁵. Niewątpliwie postępujące procesy globalizacyjne przyczyniły się do szybkiej popularyzacji konkretnych tekstów kultury, które znalazły się w centrum zainteresowania współczesnego społeczeństwa. Ich analiza, zgodnie z założeniami badań kulturowych, pozwala nie tylko odsłonić mechanizmy życia codziennego, ale przede wszystkim opisać problemy, z którymi borykają się mieszkańcy ponowoczesności. Parafrazując jedno z pytań Stephena Greenblatta z artykułu *Culture*, zapytajmy, jakie teksty i problematyka znalazła się w centrum zainteresowania współczesnych czytelników w Polsce⁶.

W XXI wiek wkroczyliśmy jako masowi czytelnicy fantastyki, która, jak podkreśla Dominika Oramus, stworzyła język „pozwalający mówić o traumach końca XX wieku: dehumanizacji, późnym kapitalizmie z jego przesadnym marketingiem, chaosie informacyjnym, maltretowaniu dzieci, seryjnych zabójcach, zatruciu środowiska”⁷. Badaczka zwróciła uwagę, iż wykreowany w niej świat przedstawiony nie jest mimetyczną kopią rzeczywistości, lecz wykazuje istotne podobieństwa do literatury realistycznej, ekstrapolując pewne tendencje kulturowe bądź aktualne problemy społeczne⁸. Co więcej, fantastyka okazała się skutecznym „środkiem wyrażania refleksji nad kulturą i stanem wiedzy o kulturze we współczesnym autorowi świecie”⁹.

Pierwsza dekada nowego stulecia została zdominowana przez postać wampira, która na przestrzeni minionego stulecia uległa transformacji. Zawłaszczona przez kulturę masową przestała być tajemniczym monstrem, stała się outsiderem poszukującym racjonalnego uzasadnienia własnej

² A. Trześniewska, *Alternatywne historie, czyli drugie życie powstania styczniowego na podstawie „Gambitu Wielopolskiego” Adama Przechrzty, „Barbarzyńca” 2015, nr 1 (21);* też, *Alternatywna wizja społeczeństwa starożytnego Egiptu w „Faraonie wampirów” Konrada T. Lewandowskiego*, w: *Bolesław Prus: Pomiędzy tekstami*, red. D. Piechota, A. Trześniewska, Lublin 2017.

³ A. Trześniewska, *Podróż po steampunkowej Warszawie z powieścią Konrada T. Lewandowskiego „Orzeł bielszy niż gołębicą”*, w: *Kanon i obrzeża realizmu*, red. J. Sześciński i A. Skała, Lublin 2016.

⁴ R. Knapiek, *Kultura zombie – tekstualna (o „QuirkBooks” na przykładzie „Dumy i uprzedzenia i zombi”)*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1(18); D. Piechota, *Horror (Neo)Victorianum. Zombie w zwierciadle mashupu*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3 (450).

⁵ M. P. Markowski, *Badania kulturowe, w: Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 522.

⁶ Tamże.

⁷ D. Oramus, *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010, s. 16.

⁸ Tamże, s. 224.

⁹ Tamże, s. 184.

egzystencji [Wywiad z wampirem (1976) Anne Rice], symbolizującym prześladowane mniejszości [serial *Czysta krew* (2008–2014) Alana Balla]¹⁰. Wspomnijmy choćby bestsellerowy cykl książek Stephenie Meyer [*Zmierzch* (2005), *Księżyc w nowiu* (2006), *Zaćmienie* (2007), *Przed świtem* (2008)], w których autorka posługuje się utartymi stereotypami, kliszami oraz schematami fabularnymi, co sprawia, iż główny, krystaliczny bohater – Edward – kreowany na chłopaka z przedmieścia, przypomina nierealistyczną postać pozbawioną wad i jakichkolwiek dylematów czy rozterek egzystencjalnych. Dominujący kicz w cyklu Meyer przyczynił się do jego globalnej popularności, a protagonista okazał się ideałem mężczyzny dla nastolatków¹¹. Słusznie zatem stwierdza Dariusz Dziurzyński, iż w kulturze popularnej [np. w serialu *Pamiętniki wampirów* (2009–2017) Kevina Williamsona i Julie Plec] nastąpił „fantastyczny transfer wartości: to czego brakuje współczesnemu człowiekowi, stało się zasadniczym sensem bytu wampira. Wampir stał się zwierciadłem utraconego człowieczeństwa”¹².

Druga dekada nowego stulecia została zdominowana przez kryminały, w których zbrodnia i prowadzone dochodzenie stało się głównie impulsem do poruszania tematów tabu¹³. Przywołajmy choćby powieści Zygmunta Miłoszewskiego, w których „grozę budzi to, że nowa Polska nie była zdolna oddzielić się wyraźną granicą od własnej przeszłości, od zaborów i PRL-u, od dziedzictwa badziewia i prowizorki, od niegdyśszego chamstwa i niekompetencji”¹⁴. W jego debiutanckiej powieści *Domofoon* (2005), będącej alternatywną wersją *Sąsiadów* (2000) Jana Tomasza Grossa¹⁵, poruszony zostaje problem kłątwy rzuconej przez kobietę spaloną wraz z dziećmi. Mieszkańcy domu zostali surowo ukarani; giną straszną śmiercią, po której funkcjonują jako upiory. Miłoszewski wprowadza postaci żywych trupów, które zawieszone między światem żywych i martwych, błakają się w przestrzeni bloku.

Dodajmy, iż zombie w kulturze popularnej nie tylko wyparło fascynację wampirami, ale przede wszystkim oddało głos dotychczas niemy i pozbawionym refleksji osobom zapomnianym, często odrzuconym przez społeczeństwo¹⁶. To niewątpliwie figura będąca elastyczną metaforą nie-

¹⁰ D. Piechota, *Transgresje wampira we współczesnej kulturze popularnej*, w: tegoż, *Między utopią a melancholią. W kręgu nowoczesnej i ponowoczesnej literatury fantastycznej*, Lublin 2015, s. 163–184.

¹¹ M. Boczkowska, *Gryź mnie, liź mnie, czyli o zębach filmowych wampirów słów kilka*, „Literacje” 2011, nr 2–4, s. 70.

¹² D. Dziurzyński, *Wampir – bohater naszych czasów (z klasyką w tle)*, „Literacje” 2011, nr 3–4, s. 63.

¹³ Więcej na ten temat pisze P. Czapliński, *Po co pop*, „Książki. Magazyn do czytania” 2014, nr 2 (13), s. 44–45; tenże, *Prawo albo Sprawiedliwość*, „Książki. Magazyn do czytania” 2014, nr 4 (15), s. 60–62.

¹⁴ P. Czapliński, *Prawo albo Sprawiedliwość...*, s. 60.

¹⁵ Tamże, s. 61.

¹⁶ K. Olkusz, *Mistrzowie drugiego planu. Motyw zombie w perspektywie literackiego sztafetu – od survival horroru przez dystopię do romansu paranormalnego*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 84.

pokojów danej epoki¹⁷. Dlatego też w epoce ponowoczesnej zafascynowanej konsumpcyjnym stylem życia zombie stało się metaforą zagrożenia przed całkowitym ujednoliceniem oraz uniformizacją kulturową¹⁸. Współczesne społeczeństwo narcystyczne pogrążone jest w ślepej i bezrefleksyjnej konsumpcji, dlatego też nie dostrzega postępującego rozpadu więzi oraz relacji międzyludzkich. Pojawiające się żywe trupy w społeczeństwie, jak pisze Krzysztof Świrek, stanowią alegorię rewolucyjną, przypominając o jego grzechach¹⁹. Świat(y) istot nieludzkich w najnowszej prozie polskiej odnoszą się głównie do mrocznej przeszłości oraz teraźniejszości, zaś ich potworność to lustrzane odbicie naszych społecznych lęków.

W niniejszym artykule zamierzam przeprowadzić paralełę pomiędzy dwiema powieściami: *Nocy żywych Żydów* (2012) Igora Ostachowicza oraz *Ale z naszymi umarłymi* (2019) Jacka Dehnela. Tytuły obu utworów stanowią czytelną aluzję do znanych tekstów kultury, powstały w tej samej dekadzie i wykorzystują popularny motyw zombie. Porównując je, zamierzam wykorzystać koncepcję komparatystyki rozumianej jako *placing*. Przypomnijmy, iż według Siegberta Prawera to

wzajemne oświeclanie się [*illumination*] kilku tekstów, lub serii tekstów, rozważanych jeden obok drugiego; z zestawienia ze sobą pewnej liczby (często bardzo różnych) tekstów, autorów, literackich uzyskujemy lepsze zrozumienie²⁰.

Metoda ta umożliwia „paralelne” czytanie utworów literackich oraz paraliterackich, ale przede wszystkim pozwala na przeglądanie się „w zwierciadle inności, które można postrzegać również jako etyczną odpowiedzialność, dialogiczną otwartość na człowieka i świat”²¹.

Polska to jedno wielkie cmentarzysko...²²

Tytuł powieści Ostachowicza odsyła czytelnika do filmu George’a A. Romera *Noc żywych trupów* (1968), który to zrewolucjonizował ówczesne kino grozy. Amerykański reżyser wprowadził do kultury masowej postać zombie, odczuwającą nieustanną potrzebę świeżej krwi oraz ludzkiego mięsa. Co ciekawe, wcześniej pojawienie się żywych trupów było ściśle

¹⁷ M. Lipowicz, *Zombie sociologicus – filmy o żywych trupach jako artystyczne narzędzie krytyki społecznej*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 103.

¹⁸ Tamże, s. 109.

¹⁹ K. Świrek, *Żywy trup jako alegoria polityczna*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 72–73.

²⁰ S. Prawer, *Placing*, w: tegoż, *Comparative Literary Studies. Introduction*, London 1973, s. 144.

²¹ T. Bilczewski, *Nowa komparatystyka: lektura i komunikacja*, w: *Polonistyka bez granic*, t. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków 2011, s. 487.

²² I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów*, Warszawa 2012, s. 184. Cytaty lokuję w tekście.

powiązane z magicznymi rytuałami voodoo, co zostało utrwalone w powieści *Magiczna wyspa* (1929) Williama Seabrooka. W filmie Romera nie odnajdujemy odpowiedzi na pytanie, skąd w małym amerykańskim miasteczku pojawiły się tajemnicze monstra. Zasadniczą funkcją każdego horroru jest ewokacja grozy mająca na celu wywołanie lęku u odbiorcy. Zombie przerażają nie tylko swoim rozkładającym się ciałem, ale przede wszystkim uruchamiają społeczne lęki dotyczące śmierci oraz przemijania²³. Ich obecność w ludzkim świecie zaburza dotychczasowy porządek społeczny, a walka o przetrwanie przeobraża się w walkę o przetrwanie ludzkości. W *Nocy żywych trupów* plaga zombie obejmuje przedstawicieli różnych grup społecznych, natomiast u Ostachowicza pojawiające się monstra we współczesnej stolicy Polski to wyłącznie Żydzi.

Nieprzypadkowo akcja powieści rozgrywa się na Muranowie (jednej z dzielnic Warszawy) w bloku wybudowanym w latach sześćdziesiątych XX wieku. Przed wojną dzielnicę tę zamieszkiwało trzysta tysięcy Żydów należących do różnych grup zawodowych (rzemieślnicy, pisarze, artyści, sklepikarze, bezrobotni). W trakcie wojny powstało tutaj getto, które zlikwidowano po powstaniu w 1943 roku²⁴. Wiele osób zginęło w walce z okupantem, a ich ciała nie zostały pochowane na cmentarzu. Strażnikiem zapomnianej historii staje się narrator, który na początku utworu stwierdza, że urodził się w mieście „poszukiwaczy złota” (N, 7). Mężczyzna podkreśla, iż „poszukiwacze złotych zębów i srebrnych łyżeczek” (N, 7) pojawili się po upadku powstania, a „przyciągnął ich dym ruin i swąd ciał bogatych mieszczan, którym tak się poprzewracało w głowach, że zapomnieli, jak przyjemne jest przetrwanie” (N, 7). Wątek ten odsyła czytelnika do haniebnej, mrocznej powojennej historii Polski, kiedy to niektórzy rodacy ogarnięci „gorączką złota w Treblince” pośród popiołów, kości i szczątków ludzkich poszukiwali złota po zamordowanych Żydach. Problem ten opisał choćby Jan Tomasz Gross w *Złotych żniwach* (2011). Niestety wojna była okazją do wzbogacenia się, w czym prym wiodli szmalcownicy, którzy wydawali Żydów gestapo. Znamienne jest, iż narrator *Nocy żywych Żydów* opisuje ten precedens bez jakiejkolwiek oceny moralnej osób trudniących się tym zajęciem. Współczesnego czytelnika przeraża obojętność mężczyzny, która wydaje się symptomatyczna dla niektórych grup społecznych. Dlatego też dziwi fakt, iż to główny bohater jako jeden z pierwszych słyszy dziwne odgłosy dochodzące z piwnicy:

Skrobią od spodu w podłogę? Przecież Niemcy ich dawno zabili. No to jak mogą skrobać? Jeździły tu spychacze, potem budowlancy, powstały osiedla bloków, tyle lat komunizmu, mieszkali tu sobie małosolni ludzie Peerelu, libacje, westerny po dzienniku, prosty seks i niedepilowane nogi, spokojny sen rencistów i emerytów, obiady bez przypraw, pranie się suszyło na balkonach i jakoś nie skrobali (N, 12).

Mężczyzna powiela stereotypy pokolenia egzystującego po wojnie przekonanego, że wszyscy Żydzi zostali zamordowani przez nazistów, a Polska

²³ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 311.

²⁴ W. Goldkorn, *Dziecko w śniegu*, przeł. J. Malawska, Wołowiec 2018, s. 236–237.

stała się krajem homogenicznym. Dlatego też tajemnicze odgłosy wywołują w nim refleksję na temat historii zamieszkiwanego bloku. Co więcej, powracający zmarli zaburzają dotychczasowy porządek społeczny, a ich obecność we współczesnym świecie trafnie opisuje Chuda (dziewczyna narratora), która stwierdza, iż

zła się nie da przysypać gruzami i ziemią, cierpienie trzeba uszanować i rozliczyć, a krew, jeśli się jej w porę nie zmyje i pozwoli obojętnie wsiąknąć w ziemię, zmieszana z gliną wylezie kiedyś hordą golemów powolnych jak czołgi, a połamane kości i sponiewierane ciała obleką się w te resztki szmat, których im nie ukradziono, sklecać się siłą podbiologii w dwunożne zmory znajdujące tylko ból i będą się tym bólem dzielić, biegając pochylone od drzwi do drzwi naszych spokojnych mieszkań (N, 14).

Kobieta jako osoba niezwykle wrażliwa na cierpienie innych jest świadoma, iż zapomniane zbrodnie muszą zostać rozliczone, a ból zadany ofiarom wymaga krytycznej, często bolesnej refleksji na temat obojętności społeczeństwa egzystującego podczas drugiej wojny światowej. Bez wątpienia „skażenie, zbezczeszczenie polskiej ziemi miało miejsce i dalej ciąży na nas obowiązek oczyszczenia”²⁵. Wymazanie historii polsko-żydowskiej stanowi więc rodzaj kruchego mechanizmu obronnego, wypierającego poczucie winy oraz „zaniedbania obowiązków braterstwa i miłosierdzia”²⁶. Kwestia zapomnianych ofiar obecna jest również w rozmowie narratora z żydowskim lekarzem, który na pytanie, dlaczego w przestrzeni miejskiej pojawiają się tylko zmarli Żydzi, stwierdza:

Wyłażą tylko ci, o których nikt nie pamięta, ci co nie mają rodzin, nikt nie zaduma się nad ich grobem. Człowiek po śmierci potrzebuje trochę ciepła, zainteresowania, szczególnie po tragicznej śmierci. No a jak cała rodzina, od mamy po najdalszych kuzynów, w piachu, wszyscy znajomi w piachu, cóż, nie da się tak leżeć, pojawia się serce, daje złudzenie jakiejś obłędnej miłości, wstajesz, otrzepujesz się z ziemi i idziesz się rozejrzeć. Polacy są napasioni zniczami, kwiatami, modlitwami, wspominkami. Jeśli nawet komuś mało, bo go coś dręczy, to i tak chce uciekać z cmentarza jak najdalej od tych wszystkich apeli poległych, uroczystych mszy, przemówień, akademii, salw armatnich. Jak szukasz katolików, to wielu ich nie znajdziesz (N, 203).

Jedną z przyczyn ponownego pojawienia się zmarłych Żydów w mieście była śmierć anonimowa oraz fakt, iż ich egzystencja została wymazana i zapomniana przez społeczeństwo. Zmarli nie doświadczyli ukojenia, w związku z czym możemy mówić o tzw. „nieprzeżytej żałobie”²⁷. Społeczeństwo polskie,

²⁵ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Tygodnik Powszechny. Wydanie specjalne” 2019, nr 1, s. 15. Przypomnijmy, iż esej Błońskiego po raz pierwszy został opublikowany w 1987 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Tekst ten uznawany jest za przełomowy w pisaniu o stosunkach polsko-żydowskich w czasach zagłady. Wywołał także ogólnospołeczną dyskusję na temat bierności Polaków, o czym świadczy fakt, iż po jego opublikowaniu do redakcji wpłynęło 200 listów popierających bądź krytykujących tezy Błońskiego. Zob. <https://www.jhi.pl/blog/2018-03-12-przestac-sie-bronic-usprawiedliwiac-targowac> (10.12.2019).

²⁶ Tamże, s. 14.

²⁷ A. M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. nauk. M. Woźniak, Kraków 2006, s. 10.

wypierając pamięć o tych, którzy odeszli, nie oddało czci zmarłym, odmawiając choćby modlitwę. Ich życie na skutek Holokaustu zostało przerwane, a jego ofiary znalazły się w sytuacji życia „zawieszonego”²⁸.

W powieści Ostachowicza istotną rolę odgrywa przestrzeń, w której nakładają się dwa porządki czasowe. W przeciwieństwie do utworów *fantasy*, mamy tutaj do czynienia z rzeczywistością empiryczną, określoną topograficznie i historycznie. Mimo tej jednej różnicy dualistyczny wizerunek świata ukazany w *Nocy żywych Żydów* zakłada „konfrontację dwóch nierównoważnych i niewspółmożliwych porządków: empirycznego Tu (przestrzeni paradygmatycznej, wyjściowej, własnej, zapoznanej i oswojonej) oraz kontempirycznego Tam (przestrzeni wyobcowanej, wykluczonej, wyodrębnionej, wyłączonej, nierozpoznanej i obcej)”²⁹. Miejscem granicznym staje się piwnica narratora, a dokładniej „niewielka wydłubana w ziemi pieczara” (N, 56). Wraz z jej przekroczeniem zacierają się granice między tym, co realne, a irracjonalne. Do rzeczywistości empirycznej przenikają upiory biorące udział w powstaniu warszawskim. Świat przestaje być uporządkowany, zaś Warszawa przeobraża się w miejsce, w którym dalej toczy się wojna. Przerażona Chuda powraca do mieszkania, oznajmiając, iż była w getcie. Sam narrator zostaje złapany przez nazistów, a następnie wywieziony do obozu pracy:

Rozdzielają nas, oprócz tych trzech znanych nam oprychów są też inni, biją, krzyczą, zdzierają z nas ubrania, prószy suchy, rzadki śnieg, jak to przy dużym mrozie. Nie wiem, gdzie jest Chuda, płynę w rzece obcych ciał i bolesnych razów, skowytu bitych i ryku bijących. Wybijają mi zęby, gołą głowę na lyso, dają kusy, śmierdzący pasiak. Mróz i strach palą mi skórę żywym ogniem. Gramolę się przerażony na głęboką prycę i za chwilę będę miał czas, żeby pomyśleć, jak strasznie dałem się oszukać (N, 137).

Pobyt w obozie pracy wydaje się kluczowym doświadczeniem dla narratora, gdyż nie tylko traci złudzenia dotyczące przyszłości, ale przede wszystkim uświadamia sobie, iż obojętność wobec cierpienia innych jest czymś niedopuszczalnym.

Na uwagę zasługuje postać narratora, który przypomina współczesnego *everymana*. Jego egzystencja nie różni się wcale od przedstawicieli społeczeństwa konsumpcyjnego. W przeciwieństwie do swojej dziewczyny, mężczyzna nie interesuje się sferą duchową, nie poszukuje odpowiedzi na pytania dotyczące sensu i celu własnej egzystencji. Nie buntuje się wobec opresyjnego systemu panującego w kraju. Obojętność upodabnia go do żywych trupów. Sam bohater stwierdza: „Jestem pasywny. Czekam, aż ktoś mi pomoże. Nie biorę spraw w swoje ręce” (N, 77). Jego ignorancja dotyczy także znajomości historii, pojmowanej fragmentarycznie i wybiórczo. Podczas rozmowy ze zmarłym Kapitanem Ojcem narrator pyta: „A to prawda,

²⁸ Tamże, s. 150.

²⁹ F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, CT 2008, s. XIX. Cyt. w tłum. K. M. Maja za: tegoż, *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015, s. 55.

że zaraz przy murze getta stała karuzela?” (N, 102). Pytanie to stanowi czytelną aluzję do wiersza *Campo di Fiori* (1943) Czesława Miłosza, będącego pierwszą reakcją polskiej literatury na Holokaust. Powstałe przy murze getta wesołe miasteczko na placu Krasińskich, jak czytamy w „Nowym Kurierze Warszawskim”, miało zapewnić mieszkańcom stolicy beztróską rozrywkę³⁰. Karuzela w wierszu stała się wymownym symbolem obojętności Polaków wobec Żydów zabijanych w getcie. Miłosz porusza w nim fundamentalny problem relacji pomiędzy społecznością polską a społecznością żydowską, w której zabrakło miłosierdzia i współczucia.

Wraz z pojawieniem się martwych Żydów w przestrzeni miasta odradzają się organizacje faszystowskie. Wydaje się, jakby spod gruzów Warszawy wraz ze zmarłymi pojawił się duch antysemityzmu. Na ulicach dochodzi do aktów przemocy, które przestają być zjawiskiem marginalnym. Narrator jest świadkiem zdarzenia, w którym grupa skinheadów „dopadła jakiegoś chłopaczka i zaczęła go tłuc, i ty Żydzio, kurwa, i tak dalej” (N, 41). Narastający faszyzm w przestrzeni publicznej sprawia, iż każdy zainfekowany człowiek „stawał się zupełnie zły, trawiony piekącym bólem rozstawał się ze sobą i z człowieczeństwem” (N, 93). Język nienawiści obecny jest także w sieci, w której podobnie jak w publikacjach z okresu międzywojennego, pojawiają się kłamliwe informacje na temat Żydów. Przywołajmy choćby pułkownika Fritzla, który postanawia na prowadzonym blogu napisać, iż „Żydowskie zmary roznoszą choroby, albo nie, lepiej nie wprost, lepiej: w całej Warszawie zanotowano liczne zniknięcia małych dzieci” (N, 117). Jego wpis emanuje popularnymi lękami. Uwzględniając fakt, iż większość społeczeństwa jest niewykształcona, łatwo nim manipulować, zaś pierwszym skutecznym krokiem okazuje się kłamstwo. W latach trzydziestych XX wieku powszechne było przekonanie o uprawianiu mordu rytualnego, podczas którego zabijano dzieci, a z wytoczonej z nich krwi przygotowywano mace. Pogląd ten niestety pojawił się również po wojnie i przyczynił się choćby do pogromu kieleckiego w 1946 roku.

Nie dziwi zatem fakt, iż granica między *newsami* o żywych trupach w stolicy a treściami antysemitycznymi okazuje się niezwykle płynna. Od informacji o niecodziennym zjawisku Chuda odnajduje linki do artykułów pisanych przez faszystów i neonazistów na temat chorób przenoszonych przez Żydów czy rozpasania krypto-Żydów (N, 179). Autorzy wielu artykułów i komentarzy odwoływali się do powszechnych stereotypów powielanych przez lata na temat Żydów [„najbardziej zagrożone małe dzieci”, „czeńć komuszki, wierzyć w kłamstwa, umrzeć tak jak wszyscy”, „mam wyższe wykształcenie, jeszcze niedawno sam nie wierzyłem, ale...” (N, 183)], które potęgowały rosnącą falę nienawiści. Lęk przed żywymi trupami napędzał

³⁰ J. Błoński, M. Edelman, C. Miłosz, J. Turowicz, *Ludzkość, która zostaje*, „Tygodnik Powszechny. Wydanie specjalne” 2019, nr 1, s. 18. Por też: N. Gross, *A jednak się kręci... Na Campo di Fiori i na placu Krasińskich. Podsumowanie*, „Kontury” [Tel Awiw] 2015, nr XV, s. 107–121.

ponownie rodzący się faszyzm i uaktywnił środowisko konserwatywnych narodowców:

Już nawet w telewizji przyznają, że trupy naprawdę chodzą, nawet był reportaż, że będą mieszkania ludziom zabierać. Zjechało się tu tysiące z całej Polski tylu, że strach. Chodzą po ulicach, wyłapują martwych, biją, na cmentarz wywożą, będą palić w nocy wielki stos, ma być marsz z pochodniami, no a wszystkie trupy tu do nas do Arkadii uciekają (N, 230).

Nic dziwnego, że narastająca agresja i gniew tłumu, którego przedstawicielami są dresiarze i faszystyści, prowadzi do pogromów. Eliminowanie żywych trupów z przestrzeni miasta przypomina tragiczne doświadczenia Holocaustu. Niestety Polacy nie wyciągnęli wniosków z doświadczeń drugiej wojny światowej; zapomnieli, iż każda forma dyskryminacji zaczyna się od manipulacji, a następnie prowadzi do wojny kulturowo-religijnej, co sprzyja ponownym narodzinom przemocy.

Protagonista powieści pod wpływem Chudej udziela schronienia Żydom przybyłym z piwnicy. Moment ten staje się początkiem jego wewnętrznej przemiany. Podczas rozmowy z Rachelą poznaje powód, dlaczego część zmarłych Żydów nie trafiła do nieba:

Pod Warszawą zostali tylko ci, z którymi coś jest nie tak, najwięcej jest tych w szoku. Nie potrafią się pozbierać, niektórzy obrażeni na Boga nie chcą zrobić ani kroku dalej, różnie, niektórzy boją się, żeby, o zgrozo, wszystkiego nie da się zrozumieć, albo jeszcze gorzej, że będą musieli wybaczyć. Są i tacy, co pracowali w policji i w Sonderkommando, ci mają jeszcze inne powody, wszyscy tak czy owak utknęli. Czekają, żeby minęło trochę czasu, a po śmierci płynie inaczej (N, 87).

Ich tragiczna, nagła śmierć sprawiła, iż wiele ofiar znalazło się w sytuacji katatonicznego osłupienia, tracąc poczucie czasu. W wyniku rozpadu świata, podobnie jak osoby cierpiące na depresję, utraciły kontrolę nad mijającym czasem. Uwężeni między przeszłością a teraźniejszością trwają w melancholijnym osłupieniu, na skutek którego nie potrafią podjąć żadnego konstruktywnego działania³¹. W sytuacji takiej znalazła się choćby Rachel. Bohaterka w rozmowie z narratorem stwierdza: „Tata by chciał, żeby poszła do nieba, tyle że tam przed wejściem wypada się uśmiechnąć, no a ja nie umiem. On też przeze mnie utknął” (N, 87). Nieprzeżyta żałoba nie pozwala doświadczyć wewnętrznego *katharsis*, którego rezultatem jest „stworzenie nowej tożsamości, zrodzonej z uzdrowienia i przezwyciężenia dezintegracji, którą spowodował dramatyczny kryzys śmierci”³².

Wśród osób przybyłych z piwnicy na szczególną uwagę zasługuje doktor Ojboli. Jest to jedyna postać, której poznajemy biografię. Mężczyzna ten zakochał się w Żydówce, z którą planował wziąć ślub. Wybuch wojny, narastająca fala antysemityzmu i donos kolegi ze szpitala sprawił, że jego ukochaną aresztowało gestapo. Doktor podejmował liczne próby uratowa-

³¹ A. M. di Nicola, dz. cyt., s. 137.

³² Tamże, s. 22.

nia jej z rąk nazistów. Po śmierci postanowił zemścić się i wraz kilkoma pomocnikami „polowali razem na szmalcowników, na Niemców, zabierali ich do jego tajnej piwnicy. »W imieniu Polskiego Państwa Podziemnego«, mówił bez uprawnień, i wkładał gumowy fartuch” (N, 187). Narastający gniew nie pozwolił mu odejść po tragicznej śmierci w 1944 roku i „teraz nadal wyszukuje starych szmalcowników, młodych faszystów i robi swoje. Po czterdziestym piątym o Niemców coraz trudniej, ale czasem wyłowi jakiegoś turystę” (N, 187). Tragiczne losy doktora ujawniają mroczną tajemnicę, często zapomnianą i wypieraną przez społeczeństwo. Winnym śmierci ukochanej okazuje się kolega ze szpitala, który opętany żądzą zazdrości, zatracił wszelkie odruchy człowieczeństwa. Pozbawiony skrupułów moralnych, świadomie złożył donos do gestapo, co równoznacznie wiązało się z wyrokiem śmierci na młodą Żydówkę. Ta mroczna historia ukazuje horror Zagłady, ale również stawia fundamentalne pytania dotyczące zapomnianego obowiązku braterstwa i miłosierdzia wobec bliźniego.

Narrator po pobycie w obozie koncentracyjnym oraz udzielonej pomocy Żydom doznaje wewnętrznego przebudzenia. Pod wpływem indywidualnego doświadczenia dochodzi do pesymistycznych wniosków:

Cała ta przekłeta szerokość geograficzna na każdej wysokości i głębokości jest gruntownie przesiąknięta bólem i strachem, o który ja ledwo się otarłem. Te wszystkie jęki i krzyki, te łzy i krew, jedni odeszli, inni się błakają, tu każdy atom jest zbrukany złem. Jeśli świat jest pełen rudy zła, to tu u nas została wytopiona w piecu. Wielka produkcja najczystszej rudy zła w piecach, w których ludzie palą ludźmi. Zło to pierwiastek promieniotwórczy, wszystko tu jest napromieniowane, wszystko jest zło aktywne (N, 205).

Dwudziestowieczna historia Polski zostaje naznaczona bólem i cierpieniem, a zło wydaje się wszechobecne. Jest ono wszechogarniające i niczym pierwiastek radioaktywny emanuje z każdego rejonu kraju. Wystarczy stworzyć odpowiednie warunki, aby przeniknęło do przestrzeni publicznej, a następnie wywołało zbiorowe szaleństwo. Spostrzeżenia narratora silnie korespondują z pracą Hannah Arendt dotyczącą koncepcji zła. W rozprawie *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła* (1963) badaczka konstatuje, iż

zło nigdy nie jest „radykalne”, a tylko skrajne i że nie posiada ono żadnej głębi ani jakiegokolwiek demonicznego wymiaru. Może ono wypełnić i spustoszyć cały świat, bo rozprzestrzenia się jak grzyb porastający powierzchnię. „Urąga myśli”, jak napisałam, gdyż myśl próbuje dotrzeć na pewną głębokość, sięgnąć do korzeni, w momencie zaś, gdy zajmie się złem, jałowuje, bo dotyka nicości. Na tym polega „banalność zła”. Jedynie dobro posiada głębię i może być radykalne³³.

Zło okazuje się banalne, gdyż przyczynia się do oderwania jednostki od rzeczywistości. Jak pisze Arendt, „bezmyślność może spowodować większe spustoszenie niż wszystkie złe instynkty razem wzięte”³⁴. Dlatego też

³³ H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1987, s. 397.

³⁴ Tamże, s. 371.

wszystko, co wydarzyło się w XX wieku, może się powtórzyć, gdyż historia, jak pisze Odo Marquard, „to wieczny powrót tego, co zawsze jest takie same”³⁵.

Ale z naszymi umarłymi...

Tytuł najnowszej powieści Jacka Dehnela stanowi czytelną aluzję do pracy Marii Janion *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi* (2000), w której wybitna badaczka opisuje proces rozpadu kulturowego paradygmatu po 1989 roku. Tytułowi „nasi umarli” to Żydzi, o których zapomniano po wojnie. Co więcej, z przestrzeni publicznej wymazano żydowską część kultury polskiej. Nawiasem mówiąc, tytuł ten byłby niezwykle trafnym mottem do powieści Ostachowicza. Autora *Lali* interesują przede wszystkim ciemne strony polskiego dziedzictwa, które uaktywniają się na skutek transformacji i gwałtownie zachodzących zmian w społeczeństwie.

Ale z naszymi umarłymi Dehnela rozpoczyna się niczym dziewiętnastowieczna powieść realistyczna od opisu krakowskiej kamienicy. Wraz z narratorem poznajemy jej mieszkańców, którzy stanowią przekrój współczesnego społeczeństwa. Suterene zamieszkuje pan Włodek, marginalizowany przez mieszkańców ze względu na styl życia. Oprócz niego są dwa małżeństwa. Jedno emeryckie, w którym żona Lola okazuje się niezwykle energiczną osobą (jest pilną studentką Uniwersytetu Trzeciego Wieku), jej mąż Mundek rezygnuje z wszelkiej aktywności zawodowej, a jego egzystencja koncentruje się na oglądaniu telewizji. Druga rodzina w kamienicy to Koszakowie, którzy wychowują nastolatkę zafascynowaną narodowcami, nieustannie walczącą ze środowiskiem LGBT. Warto podkreślić, iż w przeciwieństwie do dziewiętnastowiecznych narracji ukazujących panoramę społeczną u Dehnela pojawiają się „nowi” mieszkańcy nowoczesności: para gejów (Kuba i Tomek) i międzynarodowe małżeństwo (Doroty i Kenneth).

W przeciwieństwie do *Nocy żywych Żydów* w *Ale z naszymi umarłymi* nie poznajemy przyczyny, dlaczego w historycznym mieście pojawiają się zombie. U Ostachowicza żywe trupy opowiadały o swojej egzystencji, z kolei u Dehnela milczą, co dodatkowo buduje atmosferę niepewności i lęku.

Zombie w *Ale z naszymi umarłymi* stają się metaforą odradzającego się faszyzmu w Polsce, który w zastraszającym tempie przenika zarówno do sfery publicznej, jak i prywatnej, stopniowo zamieniając życie rodaków w piekło na ziemi. Dehnel jako baczny obserwator i komentator wydarzeń politycznych odsłania ten złowrogi mechanizm w powieści. Pojawienie się

³⁵ O. Marquard, *Historia uniwersalna i multiwersalna*, w: *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994. Przytaczam za: M. Gloger, *Prus, Miłosz, Marquard wobec nowoczesności (jako wiecznego powrotu tego samego)*, w: *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, red. J. A. Malik, Lublin 2009, s. 222.

pierwszych żywych trupów w Cikowicach pod Bochnią wywołuje w społeczeństwie chwilową ekscytację, o czym świadczą choćby relacje w mediach na temat niniejszego wydarzenia. Warto przywołać pierwsze komentarze naocznych świadków, którzy są podzieleni światopoglądowo na skutek manipulacji polityków. Jedna kobieta w rozmowie z dziennikarzem stwierdza:

– tak że jakby tefalen tu przyjechał, to mówię panu, że na klęczkach mogliby mnie prosić, a ja bym im niczego nie powiedziała, pary z ust bym nie puściła – mówiła tarmosząc go za rękaw i potrząsając wielkimi obręczami kolczyków, brunetka w czerwonej puchowej kurtce – ale pan jest z tefalpejeden, to nie jest tak najgorzej. Więc panu powiem. Że tak się będzie działo, dopóki będą zabijać dzieci nienarodzone. Może mnie pan cytować³⁶.

Bohaterka dzieli media na dwa antagonistyczne obozy zgodnie z wykładnią mediów prawicowych i niektórych rozgłośni radiowych. Kobieta kieruje się światopoglądem ukształtowanym pod wpływem określonych stacji telewizyjnych, zgodnie z którym za wszelkie zło świata odpowiedzialne są osoby dokonujące aborcji. Jej komentarz okazuje się irracjonalny i nieadekwatny, gdyż posługuje się w nim utartymi formułami i zwrotami, których prawdopodobnie nie potrafi rozwinąć.

Interesujący wydaje się fakt, iż pierwsze przypadki zombie pojawiły się na prowincji z dala od wielkich aglomeracji miejskich. Ich moment *coming outu*, moim zdaniem, kojarzy się z ujawnieniem się faszystów w przestrzeni publicznej. Nie zapominajmy, iż po 1989 roku przedstawiciele „prawdziwych Polaków” mieli swoje parafie, na których nie tylko organizowano kursy własnej historii, ale stopniowo budowano grunt przed pojawieniem się w przestrzeni publicznej. Niepokojące wydaje się, iż wcześniej zlekceważono pierwsze symptomy odradzającego się środowiska ultranarodowców. Nikt nie nadzorował setek szkół walki oraz obozów przetrwania szkolących i ideologizujących przyszłych narodowców. Niebagatelną rolę odegrały ultraprawicowe media skoncentrowane wokół „Gazety Polskiej”, „Naszego Dziennika” czy „Radia Maryja”. Wraz z pierwszymi Paradami Równości zapoczątkowano kontrmanifestacje neofaszystów, zaś ich pochody stały się początkiem walki o władzę.

Narastająca liczba przypadków zombie wywołuje ogólnospołeczną dyskusję na temat tego zjawiska, w której to pojawiają się różne opinie. Atmosferę strachu potęgują media, które „gubiły się w podawanych informacjach – część z nich mówiła o japońskiej histerii, inne o wybuchu poważnej epidemii, a jeszcze inne o państwowym spisku, mającym na celu ukrycie straszliwej, nieznannej choroby, którą sprowadził do Polski Klub Bilderberg” (A, 47). W środowisku narodowo-katolickim, posługującym się językiem nienawiści, rozpoczęto krucjatę przeciwko wrogowi. Jeden z emerytowanych profesorów KUL-u stwierdził, iż

te śmiercionośne wirusy, wyhodowane w sekretnych laboratoriach bezbożnego Zachodu, sponsorowane z bolszewickich funduszy niejakiego Sorosa, który... no, ja oczywiście nie

³⁶ J. Dehnel, *Ale z naszymi umarłymi*, Kraków 2019, s. 23. Cytaty lokuję w tekście.

jestem antysemitą, ale... mają zniszczyć Polskę, Polaków i polskość, wypalić ją do szczytu, zostawić tutaj zgłiszcza, które zasiedli się potem osadnikami z Niemiec albo, co gorsza, krajów muzułmańskich... (A, 48).

Wypowiedź duchownego, podobnie jak wielu polityków, emanuje strachem pozwalającym w łatwy sposób mobilizować reakcję przeciwko wspólnemu, niejednokrotnie abstrakcyjnemu wrogowi. W jego wypowiedzi występuje popularna zbitka frazesów, na którą składają się: „zgniły” Zachód, Żydzi, Rosjanie, emigranci. Rosnący w siłę nacjonalizm umacnia konstrukt Polaka-katolika, pozbawionego krytycznego myślenia, nieufnego wobec Innych, do których włączono wszystkich, którzy nie mieścili się w paradygmacie obowiązującego wzorca normatywnego. Ciche przyzwolenie na obecność języka rasistowskiego, pełnego nienawiści, wynikało z mariażu z władzą, która po tragedii smoleńskiej zakwestionowała dominujący porządek polityczny. Narastająca agresja doprowadziła do ataków na imigrantów, kolorowych studentów czy na przedstawicieli mniejszości seksualnych, czego egzemplifikacją w powieści Dehnela są ataki zombie na obcokrajowców:

Wiadomo było, że zombi z zasady nie gryzły rodaków; owszem czasem jakiegoś obywatela polskiego, jeśli wydawał im się nie dość polski; z Warszawy i okolic, a także z paru innych większych miast znikła już większość polskich czarnoskórych, Arabów czy właścicieli i pracowników wietnamskich barów (A, 177).

Narastające zainteresowanie żywymi trupami szybko zostało zawłaszczane przez kulturę masową, która „zagospodaruje pewne lęki, problemy, ekstrema, zajmując ich symboliczne odzwierciedlenia” (A, 56). Paradoksalnie w Polsce „rzeczywistość przyjmuje formę pewnej fantazji, która została powołana do życia przez kulturą masową” (A, 56). Dodajmy – fantazji, w której kryje się mroczny pierwiastek zła.

Tajemnicze monstra zostają wciągnięte przez polityków w publiczną debatę. Co ciekawe, ich los jest obojętny rządzącym, liczą się wyłącznie rosnące słupki poparcia w nadchodzących wyborach. Dla lewicy zombie „stanowili *grupę najbardziej wykluczoną spośród wykluczonych*, którą należy otoczyć natychmiastową opieką; dla konserwatywnej prawicy była to *nasza żywa, a może raczej powrócona do życia, tradycja*” (A, 62). Dla obu przeciwstawnych obozów o poparcie „nowej” grupy społecznej należało bezwzględnie walczyć. Największy potencjał wśród żywych trupów dostrzegł oczywiście Kościół, co wiązało się ściśle z mentalnością Polaków:

Wszyscy wiedzieli, że istnieje to ogromne, żyzne pole, które dotychczas zagospodarowywały stadionowe spędy z afrykańskimi zakonnikami cudotwórcami, pokątne spotkania w salkach, gdzie Duch Święty nawiedzał tego albo tamtą i przemawiał w nieznanym narzeczu, czy wreszcie cały pełzający ruch egzorcyzmowania i tropienia mniemanego satanizmu sączącego się do główek dziecięcych z dobranocek, a do głów dorosłych z jogi i tarota. Ci, którzy na tym polu siali i po stokroć zbierali, poczuli wiatr w żaglach. Żadna historia o dziewczynie z Ostrołęki, która wywoływała duchy ze świeczką i została nawiedzona przez upiora złej mieszczki sprzed wieków, żadna opowieść o nawróconej wróżce, oswobodzonej z pazurów szatana przez dobrego ojca Andrzeja z Sierpca nie miały tej siły, co chodzący po świecie zombi (A, 63–64).

Współczesna Polska to kraj niezwykle atrakcyjny dla szatana, o czym świadczą licznie odprawiane egzorcyzmy w różnych rejonach kraju. Straszanie diabłem zagrażającym integralności narodu polskiego okazuje się skuteczną bronią nie tylko w rękach duchownych. Wspomnijmy choćby o krucjacie przeciwko Hello Kitty, bohaterce seriali animowanych, którą obok Harry'ego Pottera okrzyknięto propagatorką okultyzmu. Demoniczny potencjał tkwi również w jodze. Uwzględniając statystyki czytelnictwa w Polsce w 2018 roku³⁷, nie dziwi fakt, iż Polacy są niezwykle podatni na manipulację, większość z nich jest wychowywana w kulcie irracjonalności, liczy się posłuszeństwo, a nie rozum czy umiejętność krytycznego myślenia³⁸.

Bardzo szybko powstała sekta Narodowa Wspólnota Wskrzeszenia i Powrotu, która początkowo nie afiszowała się w przestrzeni publicznej. Jej przedstawiciele twierdzili, że „są po prostu rzymskimi katolikami, wierzącymi Polakami, którzy pragną tylko wyznawać Jezusa, tymczasem są sekowani na każdym kroku, ale to nie powinno dziwić w tym wieku prześladowania chrześcijan, i tak dalej” (A, 87). Jako osoby przywiązane do tradycji polskiej zaczęli posługiwać się w nabożeństwach dawnymi ornatami i pacyfikalami. Aby zdobyć nową grupę wiernych, wykorzystywali strach przed zbliżającą się apokalipsą, co okazało się najskuteczniejszą formą propagandy. Głosili pogląd, iż tylko 144 tysiące Polaków zostanie zbawionych. Dodatkowo niejednokrotnie podkreślali, że pragną stworzyć Nową Polskę, zamieszkałą przez Polaków. Jako skrajnie narodowo-katolicki odłam rozpoczęli pisanie nowej historii, a także tworzenie nowego kanonu bohaterów narodowych³⁹. Ideologicznie zaczęli upodabniać się do faszystów z okresu międzywojennego, a zróżnicowane środowisko neonazistów rozpoczęło agresywną i bezwzględną walkę o władzę. Zmiany w błyskawicznym tempie odnotowano w systemie szkolnictwa, zaś programy nauczania modyfikowano na bieżąco poprzez korespondencję mejlową. Zaczęto organizować konkursy, których głównym tematem stały się polskie mogiły. Wszelkie formy buntu surowo karano, powołując się na artykuł 196 Kodeksu karnego, dotyczący obrazy uczuć religijnych oraz szkalowania bohaterów narodowych (A, 157). Niezwykle trafnie rodzącą się megalomanię i mitomanię narodową podsumowuje Kuba, który w rozmowie z przyjaciółką Elżbietą stwierdza: „Im słabsze są nowe świętości, tym bezwzględniej trzeba ich bronić” (A, 158), co z kolei stanowi czytelną aluzję do współczesnego problemu, jakim jest budowanie mitu kryształowych Żołnierzy Wyklętych.

³⁷ Według badań przeprowadzonych przez Bibliotekę Narodową w 2018 roku tylko 37% Polaków przeczytało jedną książkę. Niepokój potęguje również fakt, iż co trzeci badany nie ma w domu ani jednej książki. Dla porównania statystyczny Czech posiada średnio 204 książki, a 80% obywateli przeczytało minimum jedną książkę rocznie. A. Żelazińska, *Serial o nieczytaniu*, „Polityka” 2019, nr 15, s. 86–87.

³⁸ Por. M. Środa, *Witaj w Polsce, Nowym Średniowieczu*, „Wprost” 2011, nr 33, s. 41.

³⁹ Oni zlikwidowali rzeczywistość. Z Janem Tomaszem Grossem rozmawia Aleksandra Pawlicka, „Newsweek” 2016, nr 29, s. 10–14.

Zatrważająca liczba wyznawców, wykorzystując chaos panujący w państwie, przeniknęła do sfery publicznej, organizując liczne procesje i pochody, które zaczęły przypominać procesje wielkopostne „z rozwiniętymi, czarnymi chorągwiami i czaszkami na kijach, wiedzona przez wybijających rytm bębniarzy w aksamitnych kapturach” (A, 105). Rosnący w siłę nacjonalizm umacnia konstrukt Polaka-katolika, pozbawionego krytycznego myślenia, agresywnego wobec Innych. Wspomnijmy choćby słowa Koszakowej, sąsiadki Tomka i Kuby, która spotykając jednego z nich na klatce schodowej, stwierdza: „Zapłacicie za swoje grzechy krwią serdeczną Pana Zastępów, a pomsta jego będzie straszliwa, bo płacz tych najmniejszych, których zgorszyliście, leci przed Tron Pana! Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam, że dzień...” (A, 114).

Sekta Powrotowców przywiązuje szczególną wagę do oryginalnych strojów nawiązujących do chlubnej przeszłości Polski. Na ulicach Krakowa można spotkać grupy mężczyzn ubranych w dziwaczne stroje:

W zamierzeniu chyba husarskie, bo do pleców mieli poprzyczepiane czerwone listwy z piórami, choć z daleka najbardziej rzuciły się w oczy czerwone i żółte buty, przypominające kalosze. Na głowach puszyły im się damskie czapki ze sztucznego futra, jakie można było kupić niedrogo pod hałą, z poodpinanymi babcinymi broszkami i piórkami, w rękach błyszczały kopie z pomalowanych na czerwono kijów od szczotek, czy może drążków od szaf (A, 150).

Grupa ta budzi skojarzenia z postacią księdza Piotra Natanka, który podobnie jak ojciec Tadeusz Rydzyk, uwodząc zagubionych ludzi, stworzył własne imperium⁴⁰, a jego centrum dowodzenia znajduje się na pustelni w Grzechyni koło Makowa Podhalańskiego⁴¹. Działalność Natanka okazuje się niezwykle niebezpieczna, gdyż oprócz współczesnego wroga, jakim jest laicka Unia Europejska, ksiądz zapowiada nadciągającą apokalipsę, w której główną rolę w walce ze złem odegrają jego rycerze.

Manifestowanie uczuć religijnych, bezrefleksyjne kultywowanie zamierzchłej przeszłości, przypisywanie związków z husarią nasuwa skojarzenia z popularną dzisiaj tezą w środowiskach prawicowych, jakoby Wojska Obrony Terytorialnej były spadkobiercami Żołnierzy Wyklętych⁴². Współczesna groteskowa husaria szybko zdobyła popularność nie tylko wśród historycznych grup rekonstrukcyjnych, ale stała się orężem do walki z „zepsutym” Zachodem zagrażającym polskości. Warto podkreślić, iż na skutek propagowanej polityki historycznej zmieniła się narracja patriotyczna. Dekadę temu w centrum zainteresowania znajdowała się Armia Krajowa wraz z uczestnikami powstania warszawskiego, dzisiaj kult Żołnierzy Wyklętych i Narodowych Sił Zbrojnych⁴³. Narastająca „moda” na patriotyzm połączyła „w zwartym szyku młodocianych kiboli, wąsatych

⁴⁰ Więcej na ten temat pisze M. Wójcik, *W rodzinie ojca mego*, Wołowiec 2015, s. 29–88, 198–207.

⁴¹ Tamże, s. 198.

⁴² M. Pęczak, *Kto im dał skrzydła?*, „Polityka” 2018, nr 5, s. 32.

⁴³ Tamże, s. 34.

rekonstruktorów, fanów ojca dyrektora z reprezentantami naszej rodzimej wersji konserwatyizmu i politykami PIS”⁴⁴.

W powieści Dehnela zaciera się granica między sferą *sacrum* i *profanum*, czego egzemplifikacją staje się epizod, w którym grupa żywych trupów dociera do Częstochowy. Bohaterowie *Ale z naszymi umarłymi* oglądają transmisję z niniejszego wydarzenia:

Po ekranie przelatywały msze w Częstochowie, zapowiadające niechybnie ogromne uroczystości z okazji zwycięstwa nad światem, a odprawiane pod obrazem *Maryi otaczanej szczególną czcią przez naszych antenatów*. Były przypadki uzdrowień, opętań, cała ta religijna cepeliada i histeria, tak popularna jeszcze przed powstaniem zombie: naburmuszeni inkwizytorzy namaszczoneym głosem opowiadający do kamery o tym, jak wypędzali demony; miotająca się młodzież, emerytka w dzierganym sweterku, z dużą broszą, oświadczająca, że teraz z pewnością miną jej napady rwy kulszowej, bo została uświęcona (A, 205).

Niniejsze obchody ma zakończyć gigantyczny pokaz „biało-czerwonych ognii, największy ponoć w dziejach pirotechniki” (A, 222). Nieprzypadkowo zombie na Jasnej Górze kojarzą się z pielgrzymkami kibiców i narodowców, które organizowane są cyklicznie od 2013 roku⁴⁵. Niebezpiecznym zjawiskiem stała się gloryfikacja nowych patriotów, którzy na co dzień kierują się nienawiścią wobec bliźniego, posługują się mową nienawiści i przemocą. Ten z pozoru groteskowy mariaż może okazać się niezwykle destrukcyjny zarówno dla grupy osób marginalizowanych, ale przede wszystkim dla Kościoła, który zapomniał o naukach Jezusa Chrystusa, a stał się instytucją opresyjną, pogardzającą Innymi, manipulującą społecznymi lękami i obsesjami.

Powieść Dehnela z pozoru przypomina utwór apokaliptyczny. To realistyczna opowieść o współczesnym polskim społeczeństwie uwikłanym w rozkręcającą się wojnę kulturowo-religijną. Panujący egocentryzm i duma narodowa wzmacniana przez środowiska prawicowe doprowadzają kraj do ruiny intelektualnej i moralnej. Już dawno rozpadły się relacje międzyludzkie oparte na ewangelicznych hasłach miłosierdzia bliźniego, zaś tolerancja, którą szczycono się w XVII wieku, przestała istnieć. Koniunkturalność i cynizm polityków podważył fundamentalne wartości, takie jak: praworządność, wolność, prawdomówność czy uczciwość. Na pogłębiający się kryzys w państwie negatywny wpływ ma również Kościół, którego przeciętny wierny posługuje się mową nienawiści, pogardą wobec bliźniego. Kataklizm w powieści Dehnela wydaje się niezwykle realistyczny. W społeczeństwie polskim ogarniętym nienawiścią i pogardą brakuje konstruktywnej dyskusji na temat teraźniejszości. Żadna ze stron nie podejmuje próby dialogu. Brakuje także projektów dotyczących przyszłości. Fundamentalne pytanie, jakie nasuwa się po lekturze powieści Dehnela, brzmi: Co może nas ocalić jako wspólnotę? Podzieliła nas polityka, religia, światopogląd, a łączy niestety wyłącznie nienawiść.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ M. Sepiolo, *Cień Jasnej Góry*, „Polityka” 2019, nr 26, s. 29.

Podsumowanie

Zarówno Dehnel, jak i Ostachowicz posługują się poetyką horroru, który, jak słusznie prognozował Przemysław Czapliński, zdominuje drugą dekadę XXI wieku⁴⁶. Podkreślmy, iż podstawową funkcją niniejszego gatunku literackiego jest wywołanie grozy u czytelnika, który po lekturze ma przeżyć *katharsis*. W przypadku omawianych przeze mnie utworów lęk ten nie znika, gdyż opowieści o współczesnej Polsce uwikłanej w wojnę ideologiczną między ugrupowaniem konserwatywno-katolickim a liberalno-proeuropejskim budzą przerażenie. Z walki tej, co pewien czas, w przestrzeni publicznej do głosu dochodzą nasze narodowe lęki, kompleksy czy obsesje. Mimo przyjętej przez autorów konwencji postapokaliptycznej, szaleństwo i schizofreniczne rozdwojenie okazują się niezwykle aktualne. Horror zatem uruchamia nowy proces, jakim jest „traktowanie zbiorowej tożsamości jako źródła lęku”⁴⁷. W obu powieściach obserwujemy rozpad wspólnoty polskiej zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym. Tożsamość narodowa okazuje się niezwykle krucha, o czym świadczy natarczywa polityka historyczna z bezgranicznym uwielbieniem dla nowych bohaterów narodowych. Niebezpiecznym zjawiskiem staje się przemoc, która nie zostaje potępiona przez rządzącą partię polityczną⁴⁸. Mizoginizm i homofobia oraz nacjonalizm i ksenofobia, jak pisze Joanna B. Bednarek, „demaskują lękową, albo nawet lękowo-populistyczną podstawę konstrukcji bohatera narodowego”⁴⁹. Współcześni politycy i duchowni stają się depozytariuszami prawdy, walczącymi o rząd dusz. Wprowadzając zjawisko totalitaryzmu wyznaniowego opartego na krytyce i marginalizacji Innych, potęgują rosnącą frustrację i agresję w społeczeństwie. W walce tej niestety wielu rodaków nie dostrzega, iż krok po kroku ogranicza się ich prawa oraz wolność, a „nowi patrioci” rosną w siłę i w niedalekiej przyszłości sięgną po władzę w państwie.

Bibliografia podmiotowa

- Dehnel J., *Ale z naszymi umarłymi*, Kraków 2019.
Ostachowicz I., *Noc żywych Żydów*, Warszawa 2012.

⁴⁶ P. Czapliński, *Po co pop...*, s. 45.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Por. P. Czapliński, *Stąd do większości. Literatura i demokracja afektywna*, w: *Prognozowanie teraźniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*, red. P. Czapliński, J. B. Bednarek, Gdańsk 2018, s. 335.

⁴⁹ J. B. Bednarek, *Horror show, czyli fetyszyzacja pamięci*, w: *Prognozowanie teraźniejszości...*, s. 314.

Bibliografia przedmiotowa

- Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1987.
- Bednarek J. B., *Horror show, czyli fetyszyzacja pamięci*, w: *Prognozowanie teraźniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*, red. P. Czapliński, J. B. Bednarek, Gdańsk 2018.
- Bilczewski T., *Nowa komparatystyka: lektura i komunikacja*, w: *Polonistyka bez granic*, t. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków 2011.
- Błoński J., *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Tygodnik Powszechny. Wydanie specjalne” 2019, nr 1.
- Błoński J., Edelman M., Miłosz C., Turowicz J., *Ludzkość, która zostaje*, „Tygodnik Powszechny. Wydanie specjalne” 2019, nr 1.
- Boczkowska M., *Gryź mnie, liź mnie, czyli o zębach filmowych wampirów słów kilka*, „Literacje” 2011, nr 2–4.
- Czapliński P., *Po co pop*, „Książki. Magazyn do czytania” 2014, nr 2 (13).
- Czapliński P., *Prawo albo Sprawiedliwość*, „Książki. Magazyn do czytania” 2014, nr 4 (15).
- Czapliński P., *Stąd do większości. Literatura i demokracja afektywna*, w: *Prognozowanie teraźniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*, red. P. Czapliński, J. B. Bednarek, Gdańsk 2018.
- Dziurzyński D., *Wampir – bohater naszych czasów (z klasyką w tle)*, „Literacje” 2011, nr 3–4.
- Gloger M., *Prus, Miłosz, Marquard wobec nowoczesności (jako wiecznego powrotu tego samego)*, w: *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, red. J. A. Malik, Lublin 2009.
- Goldkorn W., *Dziecko w śniegu*, przeł. J. Malawska, Wołowiec 2018.
- Gross N., *A jednak się kręci... Na Campo di Fiori i na placu Krasińskich. Podsumowanie*, „Kontury” [Tel Awiw] 2015, nr XV.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Knapke R., *Kultura zombie – tekstualna (o „QuirkBooks” na przykładzie „Dumy i uprzedzenia i zombi”)*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1(18).
- Kosmala M., *Tropami warszawskiego palimpsestu*, w: *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska i B. Szleszyński, Warszawa 2011.
- Lipowicz M., *Zombie sociologicus – filmy o żywych trupach jako artystyczne narzędzie krytyki społecznej*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3.
- Maj K. M., *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków 2015.
- Markowski M. P., *Badania kulturowe*, w: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007.
- Marquard O., *Historia uniwersalna i multiwersalna*, w: *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Mendlesohn F., *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, CT 2008.
- Nola A. M. di, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. nauk. M. Woźniak, Kraków 2006.
- Olkusz K., *Mistrzowie drugiego planu. Motyw zombie w perspektywie literackiego sztafetu – od survival horroru przez dystopię do romansu paranormalnego*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3.
- Oni zlikwidowali rzeczywistość. Z Janem Tomaszem Grossem rozmawia Aleksandra Pawlicka*, „Newsweek” 2016, nr 29.
- Oramus D., *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010.
- Pęczak M., *Kto im dał skrzydła?*, „Polityka” 2018, nr 5.
- Piechota D., *Horror (Neo)Victorianum. Zombie w zwierciadle mashupu*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3 (450).
- Piechota D., *Transgresje wampira we współczesnej kulturze popularnej*, w: tegoż, *Miedzy utopią a melancholią. W kręgu nowoczesnej i ponowoczesnej literatury fantastycznej*, Lublin 2015.
- Prawer S., *Placing*, w: tegoż, *Comparative Literary Studies. Introduction*, London 1973.

- Sepioło M., *Cień Jasnej Góry*, „Polityka” 2019, nr 26.
- Środa M., *Witaj w Polsce, Nowym Średniowieczu*, „Wprost” 2011, nr 33.
- Świrek K., *Żywy trup jako alegoria polityczna*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3.
- Trześniewska A., *Alternatywna wizja społeczeństwa starożytnego Egiptu w „Faraonie wampirów” Konrada T. Lewandowskiego*, w: *Bolesław Prus: Pomiędzy tekstami*, red. D. Piechota, A. Trześniewska, Lublin 2017.
- Trześniewska A., *Alternatywne historie, czyli drugie życie powstania styczniowego na podstawie „Gambitu Wielopolskiego” Adama Przechrztzy*, „Barbarzyńca” 2015, nr 1 (21).
- Trześniewska A., *Podróż po steampunkowej Warszawie z powieścią Konrada T. Lewandowskiego „Orzeł bielszy niż gołębicą”*, w: *Kanon i obrzeża realizmu*, red. J. Szcześniak i A. Skąpa, Lublin 2016.
- Wójcik M., *W rodzinie ojca mego*, Wołowiec 2015.
- Żelazińska A., *Serial o nieczytaniu*, „Polityka” 2019, nr 15.

doi: 10.15584/tik.2020.35

Data nadesłania artykułu: 27.09.2019

Data recenzji: 12.12.2019, 11.03.2020

When “a Pastoral Romance” Becomes “a Classic Love Story”: Thomas Vinterberg and David Nicholls’ 2015 Adaptation of Thomas Hardy’s *Far from the Madding Crowd*

Elżbieta Rokosz-Piejkó

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0002-7311-6165

Abstract: The article discusses the 2015 adaptation of Thomas Hardy’s 1874 novel *Far from the Madding Crowd* in the context of earlier adaptations of Hardy’s texts. It focuses on the modifications introduced in the adaptation process, especially those concerning the female protagonist, Bathsheba Everdeen, aimed at making her more “modern” and balancing her independence, unusual for the 19th century, with the adaptors’ urge to make her the heroine of a romantic love story, which in Thomas Vinterberg’s film surprisingly comes to the foreground.

Key words: adaptation, Thomas Hardy, Victorian novel, Thomas Vinterberg

Gdy „powieść pastoralna” staje się „klasyczną historią miłosną”. O adaptacji filmowej powieści Thomasa Hardy’ego *Z dala od zgiełku* w reżyserii Thomasa Vinterberga

Abstrakt: Artykuł stanowi omówienie najnowszej adaptacji filmowej powieści *Z dala od zgiełku* Thomasa Hardy’ego, wydanej w 1874 r., w kontekście wcześniejszych adaptacji filmowych powieści tego autora. Przedmiotem analizy są przede wszystkim modyfikacje wprowadzone w procesie adaptacji, a w szczególności te, które dotyczą postaci głównej bohaterki. W filmie z 2015 r., do którego scenariusz napisał David Nicholls, a który wyreżyserował Thomas Vinterberg, postać Bathsheby Everdeen uwspółcześniono, tak by była ona bardziej wiarygodną i ciekawszą dla współczesnego odbiorcy, a fabułę filmu skonstruowano w taki sposób, by bez modyfikacji głównych wydarzeń jej motywem przewodnim stała się historia miłosna, która w powieści Hardy’ego (tudzież we wcześniejszych jej adaptacjach) nie jest tak oczywista. Artykuł omawia sposoby, w jaki cele te osiągnięto.

Słowa kluczowe: adaptacja, Thomas Hardy, powieść wiktoriańska, Thomas Vinterberg

Thomas Hardy is one of those Victorian novelists who, over time, joined the ranks of the 'cinematic' ones. A number of articles¹ elaborating on the affinity of Hardy's literary techniques to those of the cinema have been published, and there are critics like John Wain² (1965), or David Lodge³ (1977), who argue that in the way Hardy used verbal description in his novels he actually "anticipated" film form. It might be one of the reasons for which his fiction has been of interest to various adaptors since the very beginning of the cinema's existence. During his lifetime three of his novels were adapted into silent films: *Tess of the D'Urbervilles* (twice – in 1913 and 1924), *Far from the Madding Crowd* (1915) and *The Mayor of Casterbridge* (1921). When *Tess* was to be filmed, Hardy expressed the following view in his 1911 letter to the publisher: "I should imagine that an exhibition of successive scenes from *Tess*... could do no harm to the book, & might advertise it among a new class."⁴ He apparently perceived the new medium as an opportunity to broaden his potential audience to those unlikely to read his novels. He had proved his interest in reaching beyond the circle of readers only, having himself adapted two of his novels for stage (*Far from the Madding Crowd* in 1882 – in collaboration with J. Comyns Carr – and *Tess of the d'Urbervilles* in 1924).

Unfortunately, none of the silent film adaptations of Hardy's novels survived to our times, although some accounts of their making, as well as reviews, exist.⁵ The first Hardy novel to be adapted in the sound era was *Under the Greenwood Tree* (1929) and subsequent decades brought about a number of film and television adaptations of *Far from the Madding Crowd* (1967), *Jude the Obscure* (1971, TV mini-series), *The Wessex Tales* (1973, TV mini-series), *The Mayor of Casterbridge* (1978, TV mini-series) and *Tess* (1979). The film and television productions of the 1990s and the early 2000s reflect a revived interest in Hardy's prose, with the following selection of titles: *The Return of the Native* (1994, TV), *Jude* (1996), *The Woodlanders* (1997), *Tess of the D'Urbervilles* (1998, TV), *Far from the Madding Crowd* (1998, TV), *The Claim* based on *The Mayor of Casterbridge* (2000), *The Mayor of Casterbridge* (2003, TV) and *The Return of the Native* (2010, set in the 1930s U.S.). It has to be noted, though, that as Paul J. Niemeyer observes, adaptors have remained interested mostly in what Hardy called "Novels of Character and Environment,"⁶ from among

¹ See T. Wright, 2005, "Hardy as a cinematic novelist": Three aspects of narrative technique" [in:] *Thomas Hardy on Screen* T.R. Wright (ed.), CUP 2005, pp. 8-19.

² See J. Wain, 1965, Introduction to Thomas Hardy, *The Dynasts*. 1904, 1906, 1908. London: Macmillan; New York: St. Martin's, pp. v-xix.

³ See D. Lodge, 1977, "Thomas Hardy as a Cinematic Novelist" [in:] Lance St. John Butler (ed.) *Thomas Hardy After Fifty Years*. London and Basingstoke: Macmillan, pp. 78-89.

⁴ Thomas Hardy quoted in P. Niemeyer, 2003, *Seeing Hardy: Film and Television Adaptations of the Fiction of Thomas Hardy*, McFarland, p. 14.

⁵ See P. Widdowson, 2005, "The silent era: Thomas Hardy goes way down east" included in *Thomas Hardy on Screen* edited by T.R. Wright, CUP, pp. 50-62.

⁶ P. Niemeyer, *op. cit.* p. 22.

the writer's vast literary output. The point Niemeyer is making, is that the contemporary image of Hardy is constructed on the basis of adaptations among which we have a limited number of novels (unlike, e.g., in the case of Dickens, most of whose works have been adapted for film or television, some even multiple times). Nothing has changed in this respect so far, as the most recent, 2015 adaptation of a Hardy novel, is again that of *Far from the Madding Crowd*, which will be subject to further analysis here.

Far from the Madding Crowd (1874) is Hardy's fourth novel, but the first of those set in Wessex and considered among his "great" works,⁷ as well as his first major success. In the novel we can find traces of what was to develop in his later works, "the astonishing mixture of the grim and the grotesque,"⁸ among others, but also a fairly unexpected happy ending and a female protagonist surprisingly un-Victorian in her ambitions and temper. Elizabeth Drew in her 1965 *The Novel: A Modern Guide to Fifteen English Masterpieces* observed that "[f]or Hardy, a story with only three deaths in it, one life sentence and a final marriage between the two chief characters can almost claim to be a comedy,"⁹ while Niemeyer notices that "[i]n some respects, [*Far from the Madding Crowd*] is a novel that not only invites readers to find a haven from the city, but to find a haven from the rest of Hardy's fiction" and it is the "friendliest and most appealing of Hardy's novels."¹⁰

Although the novel was generally well received when it was originally published, not all the critics expressed a positive opinion about Hardy's achievement. Henry James turned out to be very critical in his review for the *Nation*: "Every human in the book strikes us as factitious and insubstantial; the only thing we believe in are the sheep and the dogs. But ... Mr Hardy has gone astray very cleverly, and his superficial novel is a really curious imitation of something better." As far as Bathsheba, the protagonist, is concerned, she seemed to James "inconsequential, wilful and mettlesome,"¹¹ impossible to be liked. Surprisingly, it is that very novel of Hardy to which

⁷ The novels generally acknowledged as Hardy's "great novels" include *The Return of the Native* (1878), *The Mayor of Casterbridge* (1886), *The Woodlanders* (1887), *Tess of the d'Urbervilles* (1891) and *Jude the Obscure* (1895). D. H. Lawrence considered *The Return of the Native* to be first of them (see Mark Kinkead-Weekes' biography of the writer *D. H. Lawrence: Triumph to Exile 1912-1922*, p.160), while Margaret Drabble, in her review quoted frequently in the contexts of the more recent editions of *Far from the Madding Crowd*, calls it "the first of Thomas Hardy's great novels, and the first to sound the tragic note for which his fiction is best remembered." (see, e.g. Bloomsbury webpage, <https://www.bloomsbury.com/uk/far-from-the-madding-crowd-9781847496300/>)

⁸ T. Wright, 2005, "Hardy as a cinematic novelist": three aspects of narrative technique" [in:] Wright, T.R. (ed.) *Thomas Hardy on Screen*, CUP, p. 6

⁹ E. Drew, 1965, *The Novel: A Modern Guide to Fifteen English Masterpieces*, p.143.

¹⁰ P. Niemeyer, *op. cit.* p. 62.

¹¹ H. James 1874/1986 quoted in Schweik, R. C. *Thomas Hardy. Far from the Madding Crowd: An Authoritative Text. Backgrounds. Criticism*. New York and London: W. W. Norton & Company, p. 367.

James' own work, namely *The Portrait of the Lady*, demonstrates certain similarities, which I will return to in my discussion herein.

Far from the Madding Crowd, set in rural Wessex, features a female protagonist, Bathsheba Everdene, a young, self-confident woman of some education and initially no money, who first attracts Gabriel Oak, a good-hearted and morally stern farmer (reduced by the unfortunate circumstances to the position of a shepherd, having lost his herd), whose marriage proposal she rejects. Having inherited her uncle's farm Bathsheba becomes a farmer herself, employs Oak as a shepherd, and eventually becomes an object of her wealthy neighbour's, Mr Boldwood's, desire (which requires, however, certain flirtatious effort of her own). With the two men both respecting and admiring her, she chooses and marries a third, Sergeant Troy, the least deserving, as she will soon discover, but the most daring in the way he courts her. The troubled marriage ultimately fails when Troy's former lover dies having miscarried their child, which devastates Troy and leads him to reject and desert Bathsheba. Sometime later, although being pronounced dead by drowning, Troy returns, thus spoiling Boldwood's budding hopes for marrying the widowed Bathsheba. Troy's sudden appearance throws Boldwood completely off balance, which ultimately results in the former being shot by the latter. Such an ending, abrupt and unexpected, sets Bathsheba free to marry Gabriel, who steadily supported her all those years and whose presence she eventually finds essential both for her private life, and for running the farm. The novel ends with the quiet wedding of the two.

The popularity of the novel – high in Hardy's times – is usually explained as resulting from its being a version of pastoral romance, as Niemeyer claims.¹² Reading *Far from the Madding Crowd* mainly as a nature novel became less frequent in the 1990s, when critical attention was attracted by the construction of gender roles in Hardy's text or by the use of the language. However, even in more recent readings, the pastoral character of the novel comes to the foreground, as e.g. in Shirley Staves's *The Decline of the Goddess* (1995) Gabriel Oak emerges as a nature god and Bathsheba as a pastoral queen.

Despite certain inconsistencies in the development of the main characters and some abrupt solutions, the novel is still considered as one of Hardy's greatest achievements. Like other of his major novels, *Far from the Madding Crowd* has attracted a number of adaptors willing to transpose it to another medium, be it the theatre, opera, or film. As mentioned above, Hardy co-adapted part of the novel for stage in 1882, and in the twentieth century the novel was adapted for the screen three times: into a silent film in 1915 (a British production, a copy of which has been lost, dir. Laurence Trimble), a feature film in 1967 (the first surviving feature film adaptation

¹² P. Niemeyer, *op. cit.*, p. 60.

of a Hardy novel, dir. by John Schlesinger, starring Julie Christie, and a television film in 1998 (Granada, starring Paloma Baeza, Nathaniel Palmer and Johnathan Firth). The 21st-century cinematic adaptation comes from 2015 and was directed by Thomas Vinterberg, a Danish director formerly associated with the Dogme film movement, with the screenplay written by David Nicholls.

The new adaptation brought back the memory of John Schlesinger's film, which was both praised and criticised, being faithful to the literary text while – paradoxically – very strongly reflecting the fashion and perspective of its own times. James Welsh in his 1981 article on that film ends his considerations stating that "The film in fact includes most of the story's dynamics; and though it may at times seem superficial and weak on points of character motivation, it provides an interesting basis for the discussion of what may be possible and tolerable in the process of adapting a 'classic' novel to the screen."¹³ Schlesinger's film is generally praised for capturing the spirit of the novel, for sticking to the novel's plot, and for the depictions of farmer Boldwood and Sergeant Troy. Julie Christie, although as vain as Bathsheba should be, looks a bit too modern, while Alan Bates's Gabriel Oak is made "a rather wooden piece of background furniture."¹⁴ However, the more time passes from the moment of the film's release, the more positive the critics' attitude towards it seems to be (see, e.g. Fuller 2015).

The 2015 adaptation is much shorter than the other two,¹⁵ which already indicates certain condensation of the plot, reduction of subplots, as well as of the role of some of the characters. The shooting plans revealed in 2013 suggested that the new adaptation was to be "raw and revolutionary."¹⁶ It turned out to be far from either, which does not mean that it is not worth critical attention. On the contrary – it constitutes a conspicuous example of appropriation of the novel's main character to make her attractive to the 21st-century audience. The strategy which was used during the marketing campaign presented the film as "Based on the Classic Love Story by Thomas Hardy," and in the most frequently distributed posters, as well as in the trailers, *Matthias Schoenaerts' Gabriel Oak appears as the object of the ultimate love of Carey Mulligan's Bathsheba, caught in a romantic pre-kiss moment. It is worth mentioning, that the poster of the 1967 adaption foregrounded Bathsheba, surrounded with images of her three suitors, much smaller in size, and the phrase advertising the production read: "A wilful*

¹³ J. Welsh, 1981, "Hardy and the Pastoral, Schlesinger and Shepherds: *Far from the Madding Crowd*," *Literature/Film Quarterly* (Vol 9, No. 2), p.84.

¹⁴ J. Welsh, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵ It lasts only 119 minutes, while Schlesinger's film and the television adaptation are 169- and 216-minute long, respectively.

¹⁶ S. Bull, 2013, "Carey Mulligan sports period costume as she starts shooting 'revolutionary' new take of *Far From The Madding Crowd*", *MailOnline*

passionate girl and... the three men who want her!," suggesting a sexual rather than romantic context.

The angle taken by the 2015 producers in advertising the film reveals the eventual choice Bathsheba Everdene makes, hence the viewers can wait comfortably for Bathsheba and Oak's getting together, eventually, despite her initial rejection of his marriage proposal. The promise of the love story appears not only in the mentioned-above posters and trailers, but also in the interview with Vinterberg, who admits that he aimed at presenting the story in which "[l]ove can overcome anything, being an antidote to modern cynicism,"¹⁷ and that he "wanted love to prevail."¹⁸ That is quite clearly a departure from what Thomas Vinterberg was doing earlier, first as a Dogme director, and even later on as well, e.g. in the production preceding *Far from the Madding Crowd – The Hunt* (2012).

Besides turning Hardy's novel into a "classic love story," the Vinterberg/Nicholls adaptation makes Bathsheba a more likeable character and deprives Hardy's story of some of what may be called its awkwardness (which Schlesinger's film faithfully rendered). In my further considerations here I will refer to those three areas of adaptive modification: the female protagonist, the Gabriel-Bathsheba plot and the novel scenes bordering on the grotesque or the macabre, which are dropped.

Hardy's novel opens with Gabriel Oak and large part of it is narrated from his perspective. It is through him that the readers get the first glimpse of Bathsheba and from him comes the first characteristics of the novel's female protagonist – or rather a diagnosis of Bathsheba's problem: seeing her admire her own reflection is a mirror, then being "carelessly glanced over" by her, Gabriel concludes: "she has her faults... And the greatest of them is... Vanity."¹⁹ The way Hardy develops Bathsheba's story and shows the misjudgements and mistakes she makes suggests that it is that very vanity which leads to the young woman's misfortunes – she starts the flirtatious game with farmer Boldwood, because he seems to ignore her, then she falls blindly for Sergeant Troy, because he is the first one to flatter her, to call her beautiful. The film takes a different angle; it opens with Bathsheba's voice-over introduction, with the scene in which we can see her dark silhouette against the stables door, when she is about to go for a ride, wearing a smart riding outfit, with pants, not a skirt, and she refers to being orphaned early, hence "being accustomed to be on her own. Too accustomed. Too independent." The dominant feature, then, signalled to the viewers in the very first scene – or rather communicated directly – is the protagonist's independence, which she also gives as the reason for her later rejection of Gabriel's marriage proposal. As Mulligan, playing the part of Bathsheba,

¹⁷ T. Vinterberg, 2015, Interview.

¹⁸ T. Vinterberg, M. Schoenaerts, 2015, Interview.

¹⁹ T. Hardy, 1874/1986, *Far From the Madding Crowd*. New York and London: W. W. Norton & Company, p.11.

says; the story is "not about a girl who wants to get married. That's actively what she doesn't want. Her agenda is about her own life."²⁰

The only scene in the film which refers to Bathsheba's vanity is that in which she gives Gabrielan explanation for deciding to marry Troy, who simply mentioned a woman more beautiful than her, so "somewhere between jealousy and destruction [she] married him". Mulligan's Bathsheba falls blindly for Troy not as the novel suggests out of her vanity. The film indicates the biological mechanism of this attraction – Bathsheba, kissed, experiences lust for the first time in her life and becomes vulnerable, driven by hormones rather than anything else. Unlike the other two suitors, Troy shows her no respect and he appeals to her at the biological level.

The film focuses on Bathsheba's urge for independence, not so much related to her actual financial status, but certainly strengthened by it. Bathsheba treasures her freedom and that prevents her from plunging into marriage with either Gabriel or Boldwood. Quite ironically, both suitors promise her "the piano" – apparently a symbol of a Victorian wife's ultimate happiness – at which she smirks and after Boldwood's offer she answers: "But I already have a piano." In the novel in Oak's proposal scene Hardy consistently evokes Bathsheba's vanity, her urge to be admired: "...for a marriage would be very nice in one sense. People would talk about me, and think I had won my battle, and I should feel triumphant, and all that. But a husband... he'd always be there, as you say; whenever I looked up, there he'd be."²¹ Although the adaptation does not include that part, it retains another passage, which sounds somewhat contradictory to Bathsheba's otherwise headstrong expression of independence and acknowledged self-reliance. Rejecting Oak she says, as she does in the novel: "If I were to marry, I'd want somebody to tame me and you'd never be able to do it."²² That "taming" takes place, as some critics argue, at the end of the novel, and it cannot really be observed in the film, which I would like to return to further on.

In the declared independence, including the financial one, too, Bathsheba emerges as an entirely contemporary character (the "taming" element being, however, disputable) that the 21st-century viewers could easily identify with. Carey Mulligan calls her "The anti-costume-drama heroine,"²³ in her strength, independence, courage and consistent rejection of the two decent suitors. In a scene at the corn market, when Bathsheba takes up the duties of the farm owner, developed in the film into a dialogue in which Bathsheba negotiates the price of her corn with one of the farmers, and wins, she consequently gets noticed not only as a woman – hence a curiosity at the

²⁰ See C. Mulligan quoted in M. Gibson 2015 (May 18). "It's a Madding, Madding World. A Hardy heroine gets an update," *Time*, p.51.

²¹ T. Hardy, *op. cit.* p.28.

²² *Ibid.* p.29.

²³ See C. Mulligan quoted in M. Gibson *op. cit.* p.51.

corn market – but as a stern trader, and emerges as a “business woman”-like character, not really possessing that feature in the novel. The reviews of the 2015 adaptation stressed the modifications Bathsheba underwent. Lucasta Miller in her article for *The Guardian* notices that “Hardy’s heroine is a paradoxical character, designed to provoke, tease and confuse the reader just as she does her suitors. The new film, in contrast, presents a Bathsheba who is ‘hygienic’ for modern audiences: an empathetic, egalitarian modern feminist, self-empowered but not motivated by power,” while Megan Gibson writing for *Times* warns the potential viewers: “Don’t let the Victorian setting fool you: this heroine manages to achieve the very contemporary dream of having it all.”²⁴

Vinterberg’s Bathsheba is presented on the one hand the way Gabriel sees her: erring but worthy of affection; on the other we also see the world from her perspective and we can understand her dilemmas. This is one of the reasons for which she appears to the viewers as much more likeable than the character in the novel. Another reason for that is the lack of the occasional rather misogynistic remarks that Hardy’s narrator passes, commenting upon Bathsheba’s actions and life-choices (e.g. “Bathsheba, though she had too much understanding to be entirely governed by her womanliness, had too much womanliness to use her understanding to the best advantage”²⁵). What contributes to the viewers’ interest in her is her apparent affection for Gabriel, communicated at the visual level, but not admitted. There are numerous scenes illustrating their relationship from its very beginning in which she takes apparent pleasure watching him perform traditionally masculine tasks: dipping the sheep (an activity she eventually joins, a scene added in the adaptation), sharpening the sheers, or piercing the sheep when bloated. Gabriel’s attraction for Bathsheba is steady and the gazes exchanged between the two show that she knows it. The film also suggests through Bathsheba’s facial expressions and her body language that she loves Gabriel from the beginning but seems unaware of that till the very end of the story. The novel reveals only Gabriel’s feelings towards her, seemingly unreciprocated. In the case of the film the viewers wait for Gabriel to take his proper place, promised by the posters.

The ending of the film is also more romantic than that offered by Hardy – not only because the two lovers reconcile and kiss, but mainly because there is more actual affection shown in the way Bathsheba chases Gabriel. The final horse-riding scene mirrors an earlier one in which she chased him to ask for help with her dying sheep; the scene is designed in the film differently than in Hardy’s novel to show Bathsheba’s affection for the shepherd, not only her desire for his professional skills. The novel, despite revealing the actual feelings acknowledged eventually by Bathsheba, gives

²⁴ M. Gibson, *op. cit.* p.51.

²⁵ T. Hardy, *op. cit.*, pp. 146-147.

an impression, first of all, of the woman's final acceptance of the fact that she needs Gabriel, not so much that she desires him. The film's ending leaves the viewers with the conviction that Bathsheba will be ultimately fulfilled in the relationship, not only as a farmer. By focusing on the love story ending happily the film narrative loses the novel's tone of having a woman taught her place, which the feminist critics, in particular, found in the ending in which Bathsheba proposes to Gabriel as to prevent him from leaving her. Unlike the book, then, the film would not so easily undergo a feminist reading as "a male discourse intent on taming the heroine."²⁶ "Taming" is the term which reappears in the reviews of Hardy's novel. In 1966 Friedman in his article "Innocence, Expansion, and Containment" notices that "the form of the story Hardy tells deliberately takes shape as a 'taming' of the heroine. The action is therefore planned to allow the broadest possible scope of what James finds objectionable: the young lady's high-spirited, mannish tendencies; gradually to chasten, torment, and weaken her; and finally to make her manageable – in fact, to make her beg to be managed."²⁷ Hardy's Bathsheba is vain, flirtatious, and self-confident in her independence. She makes costly mistakes but, having learned her lesson, appreciates the man who stood by her side and proposes to him to make him stay. In that the critics saw "the taming," no longer present in the adaptation which focuses on love that "prevails."

I would like to return here to the previously mentioned Henry James' critical opinion of Hardy's novel. His criticism concerned, among other things, the female protagonist. Much as James disliked Bathsheba, he wrote six years later a novel, which at certain levels seems to remain in a dialogue with Hardy's text, and surprisingly bears a number of similarities. Those similarities, however, have come to the foreground recently, with the release of the 2015 adaptation discussed here, as that film brings back the memory not so much of James' *The Portrait of a Lady*, but of Jane Campion's 1996 film adaptation of it. There are certain striking similarities between some of the events, names and coincidences in the two texts. Sergio Perosa in his "Comment: Portrait of a Lady Far from the Madding Crowd" published in *The Hudson Review* points to the most obvious similarities: the main protagonists' youth, energy, and independence lost after they inherit considerable wealth, which is intended to guarantee their independence, and become easy prey to men who do not deserve them. They both get involved in the fatal relationships despite the advice and warnings from those, who care. Both have three suitors (Boldwood and Oak versus Caspar Goodwood among them, in whose case the names seem to correspond), and chose the worst ones, knowing that they are impoverished. Both are made entirely

²⁶ L. Shires, 1993, "Narrative, Gender and Power in *Far from the Madding Crowd*" [in] Higonnet, Margaret R. (ed.) *The Sense of Sex: Feminist Perspectives on Hardy*, University of Illinois Press, p.50.

²⁷ T. Hardy, *op. cit.*, p. 386.

vulnerable after the first kiss in their lives – that is what the films stress in the visual representation. And both marriages fail, although in Isabel's case the novel's ending suggests her becoming more insightful of her moral and emotional situation upon her return to Osmond, and the film's ending is open, since we never learn whether she returned to Osmond or not. "[S] tripped of the flesh and psychological complexities" as Perosa²⁸ puts it, the two plots, the female characters who populate the two distant worlds, become surprisingly alike: supposedly strong and independent, become vulnerable when skilfully seduced. Undoubtedly, the two novels remain in dialogue, and so do the films, although the relation of influence has been reversed in the case of the latter.

Besides modifying the Bathsheba–Gabriel relationship and making the female protagonist less irritating, the 2015 adaptation condensed the source text's plot by reducing some of its elements. Lucasta Miller in her 2015 article in *The Guardian* notices that Vinterberg's film "pushes the more mannered elements of the story to the margins, almost as if in embarrassment. In doing so, it 'normalises' what is in reality a deeply unsettling book, and, despite some good performances, neutralises much of its power." Those "mannered elements," contributing to the earlier mentioned certain "awkwardness" of Hardy's novel, omitted in the 2015 adaptation, include the unsettling scene in which Troy humiliates Boldwood, who is trying to bribe him out of the marriage with Bathsheba; a large section of the scene over Fanny Robin's coffin (Bathsheba is not at all hysterical, unlike in the novel, she retains self-dignity, devastated, but quiet, not begging Troy to choose her); the symbolic scene of Bathsheba hiding in the boggy hollow, losing her voice, and then returning only to hide away in fear of facing Troy who humiliated her greatly expressing overtly his attachment to Fanny rather than her; and the presumed-dead Troy playing the highwayman Dick Turpin in a fairground show, remaining unnoticed, but actually managing to touch Bathsheba's hand. Those scenes can be found in Schlesinger's 1967 film, incorporated into its narrative, with their grotesqueness somehow well-fitting. Vinterberg's "classic love story" makes Bathsheba appear much more level-headed. The modifications also make Boldwood seemingly less sociopathic – rather serious and stern, and unhappily in love. However, the fact that the scene of the attempted bribery, vital for suggesting Boldwood's insanity and desperation, is missing, occludes the motivation for the final murder. In the novel the grudge Boldwood holds against Troy is well rooted in the earlier cruel, calculated act of humiliation.

The last element of the novel, the rendering of which into the film form I would like to refer to here briefly, is its pastoral quality, for which it has been unanimously acclaimed by most of the critics to date. Schlesinger in the 1967 adaptation not only presented Bathsheba and her three unfortunate

²⁸ S. Perosa, 2016, "Comment: Portrait of a Lady Far from the Madding Crowd", *The Hudson Review*, Vol. 69, Issue 3, p. 367.

suitors against the rural landscape, but also included a number of scenes depicting various aspects of farm workers' life. Vinterberg's film explores the visual qualities of the landscape, but due to the focusing on the romantic plot it gives the viewers only as much of the beauty of the surroundings, or of the dangerous powers of nature, as is necessary to illustrate Gabriel's attention, affection and support. It has to be admitted, though, that the most visually impressive scene in terms of its natural setting is that involving Frank, not Gabriel –the scene of Troy's sword play in the "hollow amid the ferns," as Hardy symbolically called the place of Bathsheba's erotic awakening. The scenes from the farm workers' life are in Vinterberg's films introduced only to make it possible for Bathsheba to spot Gabriel at work, to show her watching him in those numerous instances, in which the traditional direction of the gaze is reversed: more frequently than not, it is Bathsheba's gaze that rests on Gabriel, not vice versa.

With the rural setting of his novels, and the characters in most cases belonging to lower classes, Thomas Hardy is not exactly the type of Victorian novelist that fits into the present vogue for the Victorian period. However, the fact that *Far from the Madding Crowd* was readapted in 2015 into a major feature film with a wide distribution suggests the apparent attractiveness of that particular novel, be it its happy ending, or a female protagonist unusual in her ambitions. The paradox lies in the fact that Vinterberg's film, visually "lush" and "lavish,"²⁹ was advertised as a costume "chick flick," while the name of the source text's author attracted mostly those, who are aware that it is not the only way Bathsheba's story can be read.

References

- Bull, Sarah. 2013 (October20). "Carey Mulligan sports period costume as she starts shooting 'revolutionary' new take of *Far From The Madding Crowd*", *MailOnline* <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2469171/Carey-Mulligan-sports-period-costume-starts-shooting-Far-From-The-Madding-Crowd.html>
- Friedman, Alan. 1966. "Innocence, Expansion, and Containment" [in:] Schweik, R. C. *Thomas Hardy. Far from the Madding Crowd: An Authoritative Text. Backgrounds. Criticism*. New York and London: W. W. Norton & Company, pp. 385-392.
- Fuller, Graham. 2015 (Summer). "Wessex and the Single Girl Female Independence in John Schlesinger's and Thomas Vinterberg's Screen Adaptations of Thomas Hardy's *Far from the Madding Crowd*," *CINEASTE*, pp. 12-16.
- Gibson, Megan. 2015 (May 18). "It's a Madding, Madding World. A Hardy heroine gets an update," *Time*, p. 51.
- Hardy, Thomas. 1874/1986. *Far From the Madding Crowd*. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Huntley, Dana. 2015 (Oct/Nov). "*Far From the Madding Crowd* – Thomas Hardy, Light and Sumptuous," *British Heritage*, p. 67.

²⁹ D. Huntley, 2015, "*Far From the Madding Crowd* – Thomas Hardy, Light and Sumptuous," *British Heritage*, p. 67.

- James, Henry. 1874/1986. From the *Nation*, December 24, 1874 [in:] Schweik, R. C. *Thomas Hardy. Far from the Madding Crowd: An Authoritative Text. Backgrounds. Criticism.* New York and London: W. W. Norton & Company, pp. 367-368.
- Kinkead-Weekes, Mark. 2011. *D. H. Lawrence: Triumph to Exile 1912-1922. Volume 2. The Cambridge Biography of D. H. Lawrence.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Lodge, David. 1977. "Thomas Hardy as a Cinematic Novelist" [in:] Lance St. John Butler (ed.) *Thomas Hardy After Fifty Years.* London and Basingstoke: Macmillan, pp. 78-89.
- Miller, Lucasta. 2015. "Far From the Madding Crowd – does the film live up to Hardy's novel?" *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/24/far-from-the-madding-crowd-hardys-novel>
- Niemeyer, Paul. 2003. *Seeing Hardy: Film and Television Adaptations of the Fiction of Thomas Hardy*, McFarland.
- Perosa, Sergio. 2016. "Comment: Portrait of a Lady Far from the Madding Crowd", *The Hudson Review*, Vol. 69, Issue 3, pp. 360-367.
- Shires, Linda. 1993. "Narrative, Gender and Power in *Far from the Madding Crowd*" [in:] Higonnet, Margaret R. (ed.) *The Sense of Sex: Feminist Perspectives on Hardy*, University of Illinois Press, pp. 49-65.
- Vinterberg, Thomas. 2015. Interview. *Far From the Madding Crowd*. "Flicks and the City Clips. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gPdbEQevsrs>
- Vinterberg, Thomas, Schoenaerts, Matthias. 2015. Interview. *Far From the Madding Crowd*. Film Society of Lincoln Center. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JbJBZaK7Kio>
- Wain, John. 1965. Introduction to Thomas Hardy, *The Dynasts*. 1904, 1906, 1908. London: Macmillan; New York: St. Martin's, pp. v-xix.
- Welsh, James. 1981. "Hardy and the Pastoral, Schlesinger and Shepherds: *Far from the Madding Crowd*," *Literature/Film Quarterly* (Vol 9, No. 2), pp. 79-84.
- Widdowson, Peter. 2005. "The silent era: Thomas Hardy goes way down east" [in:] Wright, T.R. (ed.) *Thomas Hardy on Screen*, CUP, pp. 50-62.
- Wright, Terry, 2005. "Hardy as a cinematic novelist": three aspects of narrative technique." [in:] Wright, T.R. (ed.) *Thomas Hardy on Screen*, CUP, pp. 8-19.

Films

- Far From the Madding Crowd* (1967), dir. J. Schelsinger, Metro-Goldwyn-Mayer.
- Far From the Madding Crowd* (2015), dir. T. Vinterberg, BBC Films/DNA Films.
- The Portrait of a Lady* (1996), dir. J. Campion, PolyGram Filmed Entertainment.

Underneath the Wedding Veil: Class Conflicts in Wyspiański's *Wesele*¹

Veronica Szczygiel

Fordham University

New York, USA

ORCID: 0000-0003-3190-3379

Abstract: The article discusses the descriptions of social class strife included but masked in the plot and characters' construction in the famous Polish play *Wesele* (*The Wedding*) by Stanisław Wyspiański. According to the author of the article, the scenes depicting the wedding customs and party are inherently a façade that attempts to mask class conflicts. The class tensions appear consequently in dialogues throughout the play (especially in its climax) and with regard to several different characters. Their role reversals consist of extrinsic signs, which suggest that they are playing the roles and not actually fulfilling them. Thus, the symbols they use in the play are merely costumes that mask their actual backgrounds, drawing for the readers or audience of Wyspiański's drama the line between appearance and reality.

Key words: drama, Stanisław Wyspiański, social class, class struggle

Pod ślubnym welonem: konflikty klasowe w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego

Abstrakt: Artykuł omawia konflikty klas społecznych ujęte, lecz zamaskowane w fabule i kreacjach postaci sztuki *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego. Jak wskazuje autorka artykułu, sceny portretujące obyczaje i przyjęcie weselne stanowią w istocie fasadę, za którą ukrywają się zatargi klasowe. Napięcia między przedstawicielami różnych klas społecznych pojawiają się we fragmentach dialogów konsekwentnie w obrębie całej sztuki (ze szczególnym uwzględnieniem jej partii kulminacyjnej) i dotyczą różnych bohaterów dramatu. W ich kreacjach dokonuje się odwrócenie odgrywanych ról, bowiem zewnętrzne atrybuty klasowej przynależności nie pasują do ich zachowań. W rezultacie symbole, którymi postacie posługują się, są jedynie kostiumami maskującymi ich właściwe pochodzenie, wyznaczając dla czytelników lub widzów dramatu Wyspiańskiego granicę między pozorem a rzeczywistością. Tekst jest przykładem pracy pisanej przez studentów studiujących literaturę polską na amerykańskim uniwersytecie.

Słowa kluczowe: dramat, Stanisław Wyspiański, klasa społeczna, walka klasowa

¹ The article has been written by a student attending Polish literature course at an American university.

Stanisław Wyspiański's (January 15, 1869–November 28, 1907) play *Wesele* opened on the theatrical stage on March 16, 1901 (Kapolka 9). Critics and readers of Wyspiański generally consider *Wesele* to be his greatest masterpiece, especially since it captured the macrocosm of Polish class conflict in the 19th century and adapted it to the microcosm of a wedding between an aristocrat and a peasant girl. The seemingly ordinary celebration is steeped in the depth and complexity of Polish history, the constant tugs and pulls between the szlachta (noblemen) and the chłopci (peasants). Each character carries an intrinsic baggage to the wedding: the nuances and implications of his or her status and occupation. No one is free from judgment, and no one can escape the tension of class warfare.

The wedding itself is inherently a façade that attempts to mask class conflicts. However, it is a false and ultimately unsuccessful guise. There is a vain attempt to blur the class lines, as peasant boys wear peacock feathers in their hats, the symbols of the szlachta, and noblemen such as Pan Młody (Groom) experience chłopomania, an utter fascination with the realm of the peasants. Despite these gestures, however, the tension of class conflict still exists, as seen in celebrants' remembrances of the peasant rebellion of 1846. These tensions reach a climax as they are manifested in the appearance of Jakub Szela's bloody ghost. Thus, the wedding is in and of itself a play, a mask of the stark reality of class conflict. This guise, however, is unsuccessful in genuinely combating and perhaps repairing these tensions; the entire wedding party falls under a spell, which is a continuation of their lame attempt to close the gap between the classes.

The wedding serves as a tool to mask class tensions, as certain characters enact a reversal of roles. Several peasant boys pretend to be noblemen, and Pan Młody attempts to fit into the peasantry. Interestingly, their role reversals consist of extrinsic signs, which suggest that they are playing the roles and not actually fulfilling them. These symbols are merely costumes that mask their actual backgrounds, drawing the line between appearance and reality. For example, the chłopci Jasiek and Kasper place peacock feathers in their hats, and these feathers are symbols of nobility and vanity. Even though Jasiek may have a genuine aspiration to advance to the upper class, the wearing of a peacock feather at the wedding is a denial of his peasant status. He says:

Zdobyłem se pawich piór,
nastroilem pawich piór:
pawie pióra ładne,
pawie pióra kradne:
postawie se pański dwór!

Zdobęde se pański dwór,
wywleke se złoty wór:
złoty wór wysypie
ludziskom przed ślipie:
nakupie se pawich piór!

I got myself some peacock plumes,
Decked myself in peacock plumes,
What a lovely sight;
Though not mine by right,
They help to brighten up your rooms.

I'll seize your manor by and by—
That purse of gold that I espy—
And sprinkle golden coins before
The eyes of all the hungry poor,
And peacock plumes I'll buy. (Wyspiański I.34, trans. Clark)

Jasiek merrily sings praises for the peacock feathers placed in his hat; however, these feathers are not only pretty ("ładne") but stolen ("kradne"). Thus the feathers do not belong to him but moreover do not belong to his class. The feathers in his hat represent his intrinsic wish to become affluent, but the fact that they are not really his underscores that they are merely a façade, a game of pretend for this one night. And since they are also a symbol of vanity, it is important to note that Jasiek wishes for wealth not for the sake of becoming a nobleman in and of itself, but in order to buy more peacock feathers. The cycle of vanity depicts that Jasiek is more interested in the display of superiority that nobleman can afford, literally, to give. Thus Jasiek is merely acting a role reversal, contributing to the wedding's play of veiling class conflicts.

Pan Młody's role reversal occurs in the opposite direction. Here, a nobleman attempts to play the role of a peasant without actually becoming part of his class. The groom inserts himself into the lower class realm not because he wants to decrease in status or wealth but because this new, seemingly undiscovered culture fascinates him intellectually. He views the peasants as exotic and their lifestyles as foreign and completely antithetical to his known atmosphere: "Tak to czuję, tak to słyszę,/ i ten spokój, i tę ciszę...Żyłem dotąd w takiej cieśni,/ pośród murów szarej pleśni" ["What I feel is what I hear—/ the quiet, peaceful atmosphere...Up to now my life's been spent/crabbed by mouldy walls, cement"] (I.19.564-565, 568-569). In marrying a peasant girl, Pan Młody is expanding his horizons; he admitted that he felt entrapped in his life as a nobleman, and this marriage is a vehicle that allows him to discover part of the Polish culture that he had never before witnessed firsthand. As he continues speaking, he uses binary pairings to underscore how exotic this peasant world is versus his nobility: "życie młode" ["all's young and bright"] vs. "wszystko było szare, stare" [everything was old and drab]; "patrzę się i patrzę/ w ten lud krasny, kolorowy" ["I look around, my eyes devour/ this lovely, colorful array/ or sprightly, robust folk at play"] vs. "[w]szystko dawne coraz bladsze," ["my past is fading by the hour"] respectively (I.19.573, 570, 574-575, 578). He is enamored with this new world precisely because he has never experienced it before; he is part of the movement known as *chłopomania*, where noblemen were

inclined to marry peasant girls because of their robustness and vigor vis-à-vis noblewomen. Just like Jasiek and Kasper, however, Pan Młody is only acting a role or playing a performance. He focuses on physical gestures to prove his apparent understanding of the peasantry: “od miesiąca chodzę boso,/ od razu się czuję zdrowo,/ chadżam boso, z gołą głową:/ pod spód więcej nic nie wdziewam,/ od razu się lepiej miewam” [“Four weeks, since I wore shoes and I/ have never felt so fit and strong—/ shoeless, hatless, all day long—/ much free-er since I took a chance/ and gave up wearing underpants!”] (1.19.584-588). Just as the feathers in the peasants’ hats are mere objects that function as costumes, these extrinsic gestures portray an appearance—a form of pretend—and not reality. Pan Młody still intrinsically identifies himself with the nobility, for he says that “kiedyś wszystko to napiszę” [“Some day, I’ll write what now I know”] (1.19.580). Writing is an exercise and an art used by the upper classes; the need for him to write about his experiences signals that this wedding is a vehicle or tool that enables him to experience something extraordinary. It is a guise to blur class lines but cannot extinguish them.

Slowly throughout the play, the characters of Dziad (Grandfather), Pan Młody, and Gospodarz (Host) begin to realize that the wedding is in fact masking class tensions, avoiding them and not confronting them. Here, *Wesele* exemplifies a double entendre: it is a play for an audience, but the characters are likewise merely acting out the mask or play of the wedding. As the night wears on, memories of the rebellion of 1846 return. In 1846, Jakub Szela, instigated by Austrian officials, organized a group of serfs to rebel against the noblemen who had anti-Austrian leanings. Norman Davies, in the second volume of his work *God’s Playground*, relates the violent onslaught that occurred: “In the ensuing *mêlée*, the estates of noble conspirators were invaded. Noblemen, landlords, bailiffs, and protesting officials were butchered in cold blood. The innocent suffered with the guilty. Before long, the peasant bands were offering the severed heads of their noble victims to the authorities as proof of their zeal” (147-148). The peasants turned against their landlords, mostly decapitating them at night. This was one of the major, if not the largest, peasant rebellions in 19th century Poland. The peasants were instigated to this rebellion as they were “promised an end to their feudal obligations if they would turn on their masters” (Davies 147). The *chłopi* resented the affluent, facile lives of the *szlachta* and took a stand against what they felt was economic oppression.

This class conflict surfaces in remembrances of the bloody rebellion of 1846. Dziad and the Ojciec (Father) of Panna Młoda (Bride) have a conversation concerning class differences. Dziad asks him curiously: “Piekne pany, szumne pany,/ i cóż wy na to mówicie,/ że to niby różne stany—?” [“Fine sight these townsfolk make! Alas,/ you can’t get round the simple fact:/ there’s a difference of class”] (Wyspiański I.26.951-963). Ojciec keeps an optimistic perspective, answering: “Co tam po kim szukać stanu./ Ot,

spodobała się panu./ Jednakowo wszyscy ludzie” [“Who cares for status—all that stuff?/ He fancies her and that’s enough!/ We’re all of us the same at heart”] (954-956). He claims that all men are equal despite their status and wonders why people should be differentiated by their class. He is keeping his daughter’s interests at heart by not concentrating on the status inequality. At this point, however, the Dziad remembers that violence soiled the class tensions not so long ago:

Bawiom, bawiom, moiściewy,
a toć były dawniej gniewy!
Nawet była krew, rzeźnięce
i splamiła krew sukmany....
Byłeś młodszy,
a ja bywałem blisko, bywałem,
widziałem, patrzyły oczy,
jak topniał śnieg i krew splukiwał...

Fun? Not always, take my word!
Angry outbursts have occurred—
even bloodshed. Throats were slit,
peasant topcoats splashed with gore...
You were still a child,
but I was there myself and saw—
watched and saw with my own eyes—
the blood-soaked snow begin to thaw... (959-962, 969-972)

The Dziad, who is older than Panna Młoda’s father, remembers vividly the excessive killing of the past. The blood of the past has stained their clothing—“splamiła krew sukmany” [“topcoats splashed with gore” — and has likewise stained his memory. It is interesting that he uses the word *playing* to describe the festivities: “Bawiom, bawiom, moiściewy” “Fun” (959). It can be interpreted that the celebrants indeed are playing and acting as if nothing had happened, ignoring the magnitude of this fairly recent grievance. This sentiment hits a nerve with the Ojciec, who, vexed, cries out: “O! wy, dziadu, jakby kruk/ włóczęcie się przy weselu” [“You’re like a raven, grandad! You’ll / blight the wedding with disaster!”] (986-987). He calls the Dziad a raven, the symbol of darkness and death, suggesting that the Dziad’s words are killing the naïveté of the wedding and slowly unveiling the mask to reveal genuine class tensions. To this the Dziad replies: “Hej, hej, stary przyjacielu,/ będzie pan twój wnuk” [“Mark my words, I’m not a fool:/ your grandson will be lord and master!”] (988-989). The Dziad raises important issues that undercut the wedding. Panna Młoda’s father, a hard-working peasant, will have a nobleman as a grandson. According to class status, the grandson will therefore be superior to his grandfather, as he would belong to the upper class. He would be the antithesis of his grandfather and would carry with him the weight of his noble ancestors who have oppressed the chłopię; Ojciec and his grandson would not share

a common bond. Thus by remembering the rebellion of 1846, the *Dziad* opens up a Pandora's Box of class tensions for *Ojciec*.

The rebellion of 1846 surfaces in the conversation between Pan Młody and Gospodarz, as they admit that they have forgotten the peasants' violence against their forefathers. As they discuss the past, the class tension arises and Pan Młody enters a state of denial:

Znam to tylko z opowiadań,
ale strzegę się tych badań,
bo mi trują myśl o polskiej wsi:
to byli jacyś psi,
co wody oddechem zatruli,
a krew im przyrosła do koszuli.
Patrzę się na chłopów dziś...

I only know from what I've heard;
I'd sooner not let what occurred
Pollute my view of country-life.
Some breed of mongrels, bent on strife
Poisoned rivers with their breath—
In blood-soaked shirts, dispensing death.
But look how peasants are today... (1.30.1090-1096)

Pan Młody had forgotten about the 1846 rebellion because he was removed from it, hearing of the event only through stories. Relating events through *tales* distances the listener from the actual occurrences; because these tales were so horrific, Pan Młody refuses to believe them. The truth about the 1846 rebellion poisons his romantic conceptions of village life. He claims that the rebels must have been some sort of dogs, a derogatory label signifying bestiality and lack of human compassion. Thinking about the past jars his fragile *chłopomania*. The Gospodarz, however, reaches the climax of this surfaced class tension when he states: "To, co było, może przyjsć" ["It happened once, and who's to say—"] (1097). The Gospodarz verbalizes a fear that brews within this class tension: history may repeat itself. And the fear has become even more pertinent within the confines of the wedding: now Pan Młody is tied to the peasant class, and the possibility of another revolt will be in the back of his mind. He slowly recedes from his denial, saying as if in a trance: "Myśmy wszystko zapomnieli;/ mego dziadka piłą różnili.../ Myśmy wszystko zapomnieli" "We've forgotten everything./ They sawed my grandfather in two!/ We've forgotten everything." (1098-1100).

Pan Młody's *dziadek* was a casualty in the rebellion of 1846, which was led by Jakub Szela. It is the apparition of his ghost to *Dziad* that is the physical manifestation of the underlying class tensions in *Wesele*. Jakub Szela is often labeled as a controversial figure, as Marie von Ebner-Eschenbach notes in her *Seven Stories*: "Some call Jak[u]b Szela a leader of men, others call him a perverter of them. The former revere him as the epitome of loyalty, a wise man well-versed in the law; the latter see him as a robber

and a murdering arsonist, as well as a shady dealer and a hair-splitter" (11). These completely divergent viewpoints, although not attributed to any specific group, are most likely reflective of the peasantry and the nobility, respectively. The nobility viewed Szela as a scoundrel, perhaps even a type of terrorist; on the other hand, the peasantry of the time period saw him as their hero. Szela was born in 1787 as a member of the lower class, and became "a tenant farmer of Smarzowa in the district of Tarnow" (ibid). In his youth, he served in the army, but when he settled down, he was "famed for his successful litigations against wealthy landlords" (Davies 147). Here, then, it can be surmised were the beginnings of his "battle" against the upper class, which climaxed in the rebellion of 1846. Austrian officials instigated Szela into enacting the rebellion, for their ulterior motive was to squelch a noble conspiracy against the Austrian government (ibid). At this point in history, Poland was partitioned among three governments: Russia, Prussia, and Austria. The Austrian government was the most lenient of the three, allowing the Poles more liberty than in the other two provinces. The Austrians knew Szela already felt aggression towards the upper class and that he had a very well-respected voice and position within the *chłopi*. So the Austrian authorities enlisted his support.

Henceforth, in 1846, the *chłopi* rebelled against their noble landlords, and scenes of bloody rage ensued. Szela had gathered a seemingly large number of peasants, as Ebner-Eschenbach writes, "And those peasants! Their throng seemed to have no end. Crowd after crowd marched in" (18). They invaded manors and estates and often killed their victims using saws or scythes, as Pan Młody remembers: "mego dziadka piłą rżnęli" ["They sawed my grandfather in two!"] (Wyspiański 1.30.1099). The scythe is an instrument utilized in harvesting wheat and other crops and hence was perverted into a metaphorical harvesting of heads: "Before long, the peasant bands were offering the severed heads of their noble victims to the authorities as proof of their zeal. In some cases, they appear to have been paid for their wares in salt" (Davies 147-148). What was a tool of abundance and bounty metamorphosed into a tool of destruction. It is ironic that the noble's heads were being traded for profit, for those very same heads had once demanded work from the peasants. More than 2,000 noblemen had been killed in the rebellion (ibid). After the violence was subdued, Jakub Szela "was arrested as a matter of form, but was then rewarded with a large estate in the distant province of Bukovina" (ibid). The bloodshed was not a lesson easily forgotten: "For the Austrian authorities, it was a sobering reminder of the excesses to which loyalty, no less than rebellion, could lead. For the Poles, it was a rude awakening to the fact that Polish-speaking peasants could not be relied on to support Polish noblemen in patriotic enterprises" (ibid). Davies states very accurately that the rebellion was a "rude awakening," in that it brought to light the extreme, underlying class tensions between the *chłopi* and the *szlachta*. Thus, the rebellion of

1846 even further enlarged the gap between the lower and upper classes, creating a tension that still exists in *Wesele*.

Jakub Szela manifests himself as a ghost, appearing as the Upiór (Specter) to Dziad. This is the climax of the class conflict in Wyspiański's text. The Dziad is caught off-guard by the ghostly figure who appears to him. The Upiór says:

Ja weselny, ja weselny
dajcie, bracie, kubel wody:
ręce myć, gębe myć,
chce mi się tu na Weselu
żyć, hulać, pić.

I'm invited... I'm a guest!
[Brothers] Fetch a bowl of water please—
give me hands and gave a sluice
I like these festivities:
drink and dance, you know—cut loose. (Wyspiański 2.15.771-775)

Jakub Szela's ghost calls the Dziad and the rest of the wedding guests "bracie" ["brothers"], which is significant because the guest list includes members of both upper and lower classes. He is implying that the union of a nobleman with a peasant girl will have automatically made everyone brothers and equals; this is why he asks for a pail of water: "dajcie, bracie, kubel wody" [{"Brothers} fetch a bowl of water, please"] (772). Not only is this an allusion to Shakespeare's *Macbeth*, but water is a symbol of purification, replenishment, and cleansing. By asking for a pail of water to wash his hands, he is asking in essence to be freed from the memory of his rebellion, akin to Pilate's washing of hands to be freed from the crucifixion of Jesus. The irony in calling for "bracie," however, is the fact that these class tensions have not disappeared at all, as seen in Dziad's vehement response to the Upiór: "Precz, przeklęty, precz, przeklęty" ["Be off with you, you filthy wretch!"] (776). These very strong curses are repeated twice, portraying the Dziad's discomfort and fright in response to the ghost. Dziad observes that the horrors Szela enacted are manifest as well: "Krew na sukniach, krew na włosach..." ["Blood-stained clothes and blood-soaked hair!"] (779). The crimes of Szela have even stained his ghost and are made visible to Dziad and to us as readers.

The ghost cannot escape his past, and yet his presence signifies that the class tensions that existed in 1846 still exist in *Wesele*. He makes his identity explicitly known to Dziad when he says:

Jeno ty nie przeklinaj usty,
boś brat—drzyj! ja Szela!!
Przyszedłem tu do Wesela,
bo byłem ich ojcom kat,
a dzisiaj ja jestem swat!!
Umyje się, wystroje się.

Dajcie, bracie, kubel wody:
ręce myć, gębe myć,
suknie prać—nie będzie znać;
chce mi się tu na Wesele
żyć, hulać, pić...

"No call to yell at me that way—
we're brother peasants after all;
I'm Szela—come to join the ball!
In forty-six, we slew their dads—
Now, our daughters woo their lads!
All toggled out in Sunday best!
[Brothers] Fetch a bowl of water, please—
give me face and hands a sluice,
you won't know me, once I'm spruce.
I love these here festivities—
drinking, dancing, cutting loose—
it's just the mark upon me brow..." (2.15.784-794).

Szela makes a very accurate remark when he says "byłem ich ojcom kat,/ a dzisiaj ja jestem swat!!" ["In forty-six, we slew their dads—/ Now, our daughters woo their lads!"] (787-788). In 1846, the class tensions resulted in a rebellion, whereas now during the wedding, these same tensions are glossed over and ignored. The friction still exists, but the reactions are contradictory. No one is confronting the issue explicitly; with the appearance of Szela's ghost, the Dziad has the chance to tackle it. Szela reiterates his request for a pail of water to cleanse his garments and his hands. This water would wash away the blood, the stain of slaughter, and the antagonism towards the upper class. It is significant, then, that the Dziad does not fulfill Szela's wish. Instead, he repeats a curse, demanding that the ghost leave him: "Przeklęty! Maryjo, strać!" ["Mary curse him—Heaven's Queen!"] (804). This refusal to accommodate Szela can be read in multiple ways. It is obvious that the Dziad is frightened and shocked at the ghost's appearance; however, not providing Szela with a pail of water has serious implications. One is the possibility that subconsciously, the Dziad realizes that class conflicts still exist, and thus it is impossible to simply "wash away" such deep-rooted tensions. Another possibility, on the other hand, is that the Dziad himself harbors some sort of resentment towards the szlachta, and thus cannot fathom the possibility of becoming "brać" with the noblemen because he would not want to experience a deeper fraternization. All in all, it is significant that Szela cannot wash the stains away because this signals that the class tensions are far from being solved. Thus, Szela is a manifestation of the class conflicts in *Wesele*.

As the play reaches its dénouement, the class conflicts do not disappear, which underscores the fact that the wedding is inherently a mask and a play. The arousal of class tensions appears on both sides of the spectrum, the szlachta and the chłopci. Radczyni brings up the class differences to Panna Młoda herself:

...ale o czym wy będziecie mówili,
jak tak nadejdzie wieczór długi:
mówić się nie chce, trza przesiadzić;
on wykształcony, ty bez szkół—

What topics will you find to air
as longer evenings stretch ahead?
You'll be tongue-tied, night and day:
he's clever; you've not been to school! (3.13.450-453)

Radczyni comments on Panna Młoda's lack of education; however, the young bride does not understand the noblewoman's snide concern, and so the class differences are not confronted but glossed over: "Po cóż by, prose pani, godoł,/ jakby mi nie miał nic powiedzieć,/ po cóż by sobie gębe psuł?" ["Madam, he'd need to be a fool,/ to talk to me, with nowt to say—/ silence is golden—that's the rule!"] (3.13.454-456). Through this discussion, the social class discrepancy is apparent, but it is only brought to light and not at all repaired. Czepiec, who is the epitome of the *chłopi*, has a short temper and violent tendencies. He holds much pride in his work and has a hostile temperance towards those who are superior to him on the social ladder: the landlords, the nobles, the Żyd, and the priest. He is blatant in his sentiments towards the upper class, saying:

O pon, widno, niewidomy;
widać, że nie znacie nas...
Pon ino widzisz pchły,
pchły, świecidła, rośe, ćmy,
a nie chcesz znać, co som my:
że w nas dnieje, dusa świci,
że zarucko kur zapieje,
że na nas czekają w mieście,
że nas tu jest ze dwiedzieście
z kosom, cepem, żelaziwem
i że to, to nie som sny.

This I know, sir—you are blind:
you don't know *us*, who live round here!...
All you see are fleas—
fleas, dewes, spectres, moths and snow!
Us peasants, you don't want to know:
nor that, in our souls, it's light
and presently the cock will crow;
that there, in town, they wait for us—
that here, we number twenty plus—
armed with sickle, scythe and flail:
we're no dream, no fairy-tale! (3.19.703-704, 746-753)

It is significant that Czepiec refers to scythes, since that was the weapon utilized in the rebellion of 1846. He is ready to fight, and he will destroy

anything that stands in his way. The tension he feels for the upper class, however, is downplayed by Pan Młody and the Poeta (Poet), who says: "Co on mówi? A to dziwne,/ bo mi się to dziś marzyło:/ jako dramat, jako sen" ["Funny he should talk of this;/ only today, quite vividly,/ I thought of it as a play, or dream" (3.19.754-756)]. The Poet belittles Czepiec's anger by reducing his concern to the realm of literature and imagination. They do not take him seriously; thus, just as in Radczyni's case, the class tensions are merely ignored and not confronted. Hence, the wedding serves as a mask, as Gospodarz accurately remarks:

[P]any, chłopcy, chłopcy, pany:
cały świat zaczarowany,
wszstko była maska podła:
chłopcy, pany, pany, chłopcy,
szable, godła, herby, kosy,
aż na głowie wstają włosy,
wszystko była podła maska
farbiona—jak do obrazka:
cały świat zaczarowany.

[G]entry, peasants, peasants, gentry—
all bewitched—it's elementary—
all a vulgar masquerade:
peasants, gentry, gentry, peasants,
sword and motto, shield and scythe—
enough to make the conscience writhe!
Nothing but a mean disguise—
a painted mask to cheat the eyes:
all enchanted—peasants, gentry! (2.29.1421-1429)

The Gospodarz states insightfully that the entire wedding party is enchanted; it is this enchantment that is replicated in the final scene.

In the final scene, the entire wedding party falls under a spell, which in essence is a perpetual continuation of the masking effect of the wedding. The spell symbolizes illusion and the loss of awareness and free will: "Ja [Chochół] muzykę zacznę sam,/ tego gram, tego gram:/ będą tańczyć cały rok" ["I {Strawman} myself will start to play—/ to play so mightily that they/ will dance for a year—not just tonight"] (3.37.1148-1150). This spell occurs because Jasiek loses the golden horn, whose function is the antithesis to the spell. The horn symbolizes a call to awareness and action. Jasiek loses it due to his vanity, because he stooped down to pick up his hat with peacock feathers. The Chochół chides him, saying:

Miałeś, chamie, złoty róg,
miałeś, chamie, czapkę z piór,
czapkę wicher niesie,
róg huką po lesie,
ostał ci sie ino sznur,
ostał ci sie ino sznur...
Miałeś, chamie, złoty róg...

You oaf! You had the Golden Horn!
You oaf! You had your feathered cap
which was stolen by the breeze—
The Horn resounds among the trees—
you're left with nothing but the strap!
All you're left with is the strap!...
You oaf! You had the Golden Horn... (3.37.1164-1169, 1181)

The consequence is a wedding party that falls under enchantment, which is the ultimate nullification and ignorance of the class tensions that intrinsically exist.

The wedding, then, is a veil for class conflicts that are denied instead of being confronted directly. These class tensions appear in small pieces of dialogue throughout the play and climax with the apparition of Jakub Szela's ghost. The discrepancy and tension between the szlachta and the chłopci that provoked the rebellion of 1846 still survive throughout *Wesele*; however, the wedding party's ultimate enchantment proves that these distinctions cannot be easily overcome. Despite the attempt to keep these tensions veiled, ultimately, we as readers see that the veil is actually transparent.

Works Cited and Consulted

- Davies, Norman. *God's Playground: A History of Poland: Volume II: 1795 to the Present*. Columbia University Press: New York, 1982.
- Ebner-Eschenbach, Marie von. *Seven Stories by Marie von Ebner-Eschenbach*. Trans. Helga H. Harriman. Camden House, Inc.: Columbia, 1986.
- Węgrzyniak, Rafał. *Encyklopedia: Wesele Stanisława Wyspiańskiego*. Teatr im. Juliusza Słowackiego: Kraków, 2001.
- Wyspiański, Stanisław. *The Wedding*. Trans. Gerard T. Kapolka. Aris: Ann Arbor, 1990.
- Wyspiański, Stanisław. *The Wedding*. Trans. Noel Clark. Oberon Books: London, 1998.
- Wyspiański, Stanisław. *Wesele*. Ed. Danuta Piskorzowa. Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wydawnictwo: Wrocław, 1989.

Polish Theatre in the Time of War (1939–1945). Fight—Will to Survive—Losses—Legacy¹

Kazimierz Braun

University at Buffalo, USA

ORCID: 0000-0003-1217-4561

Abstract: During World War II Polish theatre people took an active part in the fight with both Germany and the Soviet Union. Several of them fought with a weapon in hand as officers and soldiers of Polish armies in the September 1939 campaign, later as combatants of the Home Army (AK), and also within Polish armed forces fighting abroad. Many more fought with a weapon of the word. While boycotting German sponsored stages in the General Government, they created the whole network of small underground theatre groups. Two major centers of this activity were Warsaw, where the Clandestine Theatre Council (Bohdan Korzeniewski, Leon Schiller, Edmund Wierciński and others) organized and sponsored underground theatre productions and acting studios, and Kraków with The Rhapsodic Theatre (led by Mieczysław Kotlarczyk), The Independent Theatre (led by Tadeusz Kantor), and a circle of artists and apprentices gathered around Juliusz Osterwa, who frequently gave one-man shows. Productions were also prepared in German oflags and concentration camps. The great actor Stefan Jaracz performed for fellow inmates in Auschwitz, Zofia Rysiówna in Ravensbrück, and Roman Niewiarowicz in Dachau. Such productions were recorded also in Soviet camps (gulag system). Soldier theatres were organized at the Gen. Anders Second Corp, then also at the Polish forces under Soviet command. Losses of Polish theatre due to the war were staggering. In terms of material losses, The National Theatre in Warsaw was bombed by the Luftwaffe on September 19, 1939, and eventually Poland lost about 70% of theatre buildings standing in August 1939, plus their libraries, sets and costumes magazines, etc. In terms of human losses, about 300 theatre professionals died (out of about 2000 in 1939). Some were killed in military actions, some murdered in either German or Soviet camps. The losses in the spiritual domain were uncountable. Theatre artists were deprived of the possibility to perform, thus executing their profession and vocation. Theatre spectators were left without their artistic nourishment. The struggles, sacrifices, and deeds of the war-time Polish theatre had a profound influence on the history of Polish theatre of the second half of the 20th century. They were not only an important element of the nation's war-effort, but—indirectly— contributed to the restoration of Poland's freedom at the end of the 20th century.

Key words: underground theatre, boycott, soldier's theatres, material losses, human losses, spiritual losses, legacy

¹ The article is an extended version of the paper delivered at the conference "Poland First to Fight" in Washington D.C., November 18, 2019.

Teatr polski w czasach II wojny światowej (1939–1945). Walka – wola przetrwania – straty – spuścizna

Abstrakt: W czasach II wojny światowej polscy ludzie teatru wzięli aktywny udział w walce zarówno z Niemcami, jak i Związkiem Sowieckim. Wielu z nich walczyło z bronią w rękę w Kampanii Wrześniowej 1939 r., a potem jako żołnierze Armii Krajowej. Niektórzy służyli w Polskich Siłach Zbrojnych za granicami kraju. Prawie całe środowisko teatralne (z małymi wyjątkami) walczyło natomiast bronią słowa. Bojkotując przedstawienia oficjalnie dozwolone przez okupanta niemieckiego i starając się nie poddać zarządzeniom okupanta sowieckiego, ludzie teatru stworzyli sieć teatru podziemnego na terenie całego kraju. W Warszawie utworzono Tajną Radę Teatralną (Bohdan Korzeniewski, Leon Schiller, Edmund Wierciński i inni), grano tajne przedstawienia i prowadzono tajne studia aktorskie. W Krakowie działały podziemnie: Teatr Rapsodyczny (prowadzony przez Mieczysława Kotlarczyka), Teatr Niezależny (stworzony przez Tadeusza Kantora), oraz środowisko skupione wokół Juliusza Osterwy, który dawał przedstawienia „teatru jednego aktora”, uczył aktorstwa, prowadził kursy w seminariach duchownych oraz spisał plany powołania dwóch zakonów teatralnych, zwanych „Genezja” i „Dal”. Przedstawienia były również przygotowywane w niemieckich oflagach oraz obozach koncentracyjnych. Stefan Jaracz występował dla współwięźniów w Auschwitz, Zofia Rysiówna w Ravensbrück, Roman Niewiarowicz w Dachau. Podobne, choć rzadsze przedstawienia zanotowano także w sowieckich obozach dla oficerów i w łagrach. Teatry grające dla żołnierzy oraz polskich cywilów powstały w 2 Korpusie gen. Władysława Andersa i innych polskich formacjach wojskowych na Zachodzie, a także przy polskim wojsku pod komendą sowiecką. Straty materialne teatru polskiego spowodowane wojną były ogromne. Teatr Narodowy w Warszawie został zbombardowany przez Luftwaffe 19 września 1939 r. Ogólnie Polska straciła ok. 70% budynków teatralnych oraz teatralne biblioteki, magazyny dekoracji i kostiumów itp. Straty ludzkie wyniosły ok. 300 zawodowych ludzi teatru (na ok. 2000 w 1939 r.). Niektórzy padli w walkach (jak Ludwik Berger). Inni zostali zamordowanych w więzieniach (jak Nina Veight) i obozach niemieckich (jak Mieczysław Węgrzyn) lub sowieckich (jak Eugeniusz Bodo). Straty duchowe są nie do policzenia: artyści zostali pozbawieni możliwości realizowania swego powołania i praktykowania zawodu, a widzowie strawy duchowej i przeżyć artystycznych. Walka, ofiary, działania i plany ludzi teatru czasu wojny miały głęboki wpływ na historię polskiego teatru w II połowie XX w. Przyczyniły się – choć nie bezpośrednio – do przechowania polskiej tożsamości narodowej w czasach rządów komunistycznych i do odzyskania przez Polskę niepodległości w końcu XX w.

Słowa kluczowe: teatr podziemny, bojkot, teatry żołnierskie, straty materialne, straty ludzkie, straty duchowe, spuścizna

An Actor-soldier Story

On September 1, 1939, in the morning, a star-actress, Jadwiga Domańska, went to her theatre in Katowice for the last dress rehearsal of *Defense of Xanthippe* by Ludwik H. Morstin in which she performed the lead. Yet, from 5 a.m. bomb explosions were heard from the Muchowiec Airport and frantic voices on the radio informed that German armed forces were

attacking Silesia from the south and the west. The rehearsal went on, but the opening, scheduled for the next day, was called off because on September 2, due to overwhelming pressure by the enemy, the Polish Kraków Army decided not to take a stand in Silesia, but to withdraw north. Thousands of civilians also decided to move towards central Poland. Domańska was one of them.

She arrived in Warsaw. In November 1939, she joined the underground Union of Armed Struggle (*Związek Walki Zbrojnej*), took the oath, and became a soldier. Her duties included dispatch-travels between German-occupied Warsaw and Soviet occupied Wilno.

In March 1940, Domańska was arrested by the Soviets while crossing the border between the German and the Soviet zones. She was sentenced to eight years and sent to a camp (gulag) near Novosibirsk. In October 1941, thanks to the Sikorski-Stalin² treaty, she was released and immediately joined the Polish troops (later known as the Second Corps) organized in the Soviet Union under the auspices of the London-based Polish government-in-exile.

In the Spring of 1943, the Commander of the 2nd Corps, General Władysław Anders, appointed Domańska the manager of the newly-created “Dramatic Theatre of the 2nd Corps”, as it was called. She organized a fully professional theatre company, counting about fifty actors, plus sizable technical staff—all former Soviet prisoners, including the distinguished director Waław Radulski. After appropriate training Domańska earned the rank of lieutenant. Her theatre preformed for Polish troops and for civilians in Iraq, Palestine, and Italy, ending its Odyssey in London after the war. In Domanska’s story we have in capsule both a typical and a symbolic journey of a Polish theatre artist during World War II: theatre—underground military service—imprisonment in gulag—overt military service—theatre again.³

Here, I should add that besides the Dramatic Theatre of the 2nd Corps, several smaller acting companies were active within the Polish Army in the West. Also the Soldier’s Theatre was created at the Polish troops⁴ organized by the Soviet Union in 1943. Additionally, several Polish civilian acting companies performed for their compatriots scattered by the war all over the world. Such companies were active in Romania, France, Great Britain, Canada, the United States, and Brazil.⁵

² Formally: Sikorski – Mayski treaty. It was, of course, the treaty between Sikorski and Stalin.

³ Domańska’s journey had a long, bitter finale: Betrayed by the Allies thousands of brave Polish soldiers were turned into abandoned political refugees. They could not return to their country now ruled by the Soviet-installed Communist regime. But this was after the war, so I will not discuss this chapter of Domańska’s life, similar to that of so many of her brothers and sisters in arms.

⁴ “The Kościuszko Army” organized in 1943—First Division, later also Second Division.

⁵ Irena Eichlerówna was a great star of Lwów’s and Warsaw’s stages. She first performed in Polish shows in Brazil, then made a splendid career on Rio de Janeiro stages.

Why did Domańska join the underground military in the country and later rushed from the gulag to the Polish Armed Forces organized on Soviet soil?

First, she called upon her family's patriotic tradition. Her three older brothers⁶ were volunteer soldiers fighting the Bolsheviks in the War of 1920. The oldest, Kazimierz, earlier was a soldier in Piłsudski's Legions, and later one of the first Polish "aviators" (as they were called). He was killed in 1920.

Second, Domańska cherished the old Polish theatre tradition—the theatre being a stronghold of national values and language. During the time of partitions (1793-1918), when Poland did not exist politically, ruled by Russia, Austria, and Prussia (later Germany), the nation was subjected to the aggressive Russification or Germanization, which included imposition of Russian or German as the official language in all areas of public life. Only in two public institutions was the Polish language still publicly used and heard: in the Roman-Catholic churches and in the theatres. The Church used Latin in the liturgies and sacraments, but readings, homilies, and songs resounded in Polish. Theatres, in all three partitions, performed in Polish. In this way theatre became a repository of the national spirit and the symbol of resistance. Historians have differed in explanations as to why the Polish language was not banned in the churches and the theatres—were the partitioners afraid of encroaching on these two precious and popular sanctuaries? Or did they fail to appreciate their importance? In any case the fact remains: In the collective memory of the nation theatre in Poland acquired special dignity and took on responsibilities over and above purely artistic or entertaining ones. The notion of "service"—service to the nation—became inseparably linked with creating theatre. For Domańska, and scores of her colleagues, military service was a logical and obvious continuation of their theatre service. Also, continuing to perform underground or in soldier theatres, was treated by them as a noble duty.

Let us now go back to the first days of the war and join Domańska when she arrived in Warsaw on September 5, 1939. This will show us the situation of the Polish theatre since the German attack on Poland, September 1st, followed by the Soviet invasion on September 17th .

Fighting with a weapon in hand

The first part of the discussion is dedicated to those theatre people who actually fought with a weapon in hand, who served in the Polish Armed Forces. If they were actors or directors, as well as theatre technicians or craftsmen, they were typically in the reserve before the war and were mobi-

⁶ Jadwiga Domańska's (1907–1996) maiden name: Braun. She had three brothers: Kazimierz (1899–1920), Jerzy (1901–1974), Juliusz (1904–1990, my father).

lized at the end of August 1939, or earlier. When the war broke out they took part in the fighting.

After the September '39 campaign, all these people—generally speaking—had three choices in front of them: Some moved abroad and continued their military service; some remained in the country and joined the underground resistance; some became prisoners of war and were either sent to the gulag's camps or were exterminated by the Soviets (let us remember the Katyń Massacre of 22,000 Polish officers), or to German stalags (POW camps for soldiers) and oflags (POW camps for officers).

As an example of a typical biography of an actor-soldier during World War II we can consider the case of Captain Aleksander Żabczyński. He was trained as an artillery officer, but chose acting career and transferred to the reserve. In the 1930s he became one of the brightest stars of Warsaw's stages and a beloved silver screen hero. Mobilized in August 1939, he fought the Germans, never surrendered, and went with his unit to Romania where he was interned. He escaped and joined the Polish forces in France. He fought in the German-French war of 1940. He was evacuated to England. From there he was transferred to General Anders' Second Corps and fought in the battle of Monte Cassino (1944) where he was wounded. After the war he returned to Poland and resumed his acting career.

Actors, who before the war were officers in the reserve, were mobilized, fought in the September '39 campaign, and remained in the country had different biographies. Several of them became soldiers of the Home Army⁷ and fought the enemy weapon in hand. Here, the most notable example was Major Roman Niewiarowicz—a well-known playwright, actor, and director. He returned from the battlefields to Warsaw, joined the underground Polish military and became head of an intelligence unit of the Home Army (Armia Krajowa), taking part also in armed actions. Arrested by Gestapo in 1943, he was imprisoned, tortured, and sent to the concentration camp in Gross-Rosen. He survived the camp, returned to Poland, and resumed his theatre career.

Numerous theatre people—actors, directors, and designers, along with some playwrights—who were officers and fought in 1939, were taken prisoners of war, and found themselves either in German oflags or Soviet camps. They had to lay down their arms. But they remained soldiers.

⁷ Actors who were soldiers of the Home Army: Zbigniew Blichiewicz, Irena Mora-Brzezińska, Ziemowit Karpiński, Maria Kowalewska, Jerzy Macierakowski, Maria Malanowicz-Niedzielska, Henryk Modrzewski, Jadwiga Litwiniszynowa (later murdered in Ravensbrück), Halina Łuczevska (later imprisoned in Ravensbrück), Mieczysław Orszar-Łukaszewicz, Halina Skarżyńska, Ewa Stojowska, Janusz Strachocki, Andrzej Szalawski, Maria Strońska. Marek Szacki, Feliks Żukowski – according to Janina Hera, p. 317–319, see Bibliography. To name only a few notable artists Home Army soldiers: Halina Łuczevska, Irena Mora-Brzezińska, Janusz Strachocki, Andrzej Szalawski, Feliks Żukowski. See: Janina Hera, p. 317–319, work in Bibliography. On a personal note: As director, I had the privilege to work with Andrzej Szalawski.

In German oflags theatre productions were permitted by German authorities, although severely censored and supervised. Polish shows are recorded in at least thirteen oflags.⁸ They included Christmas and Easter theatrical presentations, cabaret performances, revues, and full-scale productions of dramas, with stage scenery, costumes, and props—all visual aspects of the productions had to be, of course, improvised from nothing. Casts consisted of professional actors⁹ joined by amateurs trained by their professional colleagues.

Several imprisoned officers were poets, writers or playwrights.¹⁰ They served as “literary managers” of these oflags’ “theatres”. Playwrights recreated from their memories their own dramas, and also wrote new plays or cabaret scenarios. Other plays were recreated from memory by actors who performed in them before the war. Additional plays were smuggled to the oflags in boxes with food sent by the families.

There are records of oflags’ productions of William Shakespeare’s *Merchant of Venice* and *Twelfth Night*, Pierre Baumarchais’ *Figaro’s Wedding* and *The Barber of Seville*, Herik Ibsen’s *Peer Gint*, Georg Bernard Shaw’s *Cleopatra and Caesar*, Aleksander Fredro’s *The Revenge*, Cyprian Norwid’s *The One Thousand Second Night*, Stanisław Wyspiański’s *The Wedding*, Karol Hubert Rostworowski’s *Judas* and many others. Their productions usually obtained a very high artistic level. They were enthusiastically received by the spectators-inmates.

Polish theatre productions were also prepared in German stalags (camps for soldiers). Similar, although much more modest productions are recorded in the Soviet camps for Polish officers, as well as in the camps for Polish military interned in Romania, Hungary, and Switzerland.

Fighting with the word as weapon

Several theatre artists who were soldiers of the September 1939 campaign and after it ended took off their uniforms. Some joined the armed resistance in the country as members of the Home Army. But the majority of the theatre milieu fought with their most fitting weapon: the word. Yes, the word. For a theatre artist this was the weapon of choice.

First, however, we have to speak about a different, special, and paradoxical form of fighting with the word as weapon—that of silence. It was a very powerful weapon used by Polish theatre people during to war.

⁸ Below I give official names of the oflags: II A Penzlau, XA Itzethe, VII A Murnau, II B Arnswelde, VI B Dössel, X B Sandbostel, II C Woldenberg, X C Lübeck, II D Grossborn-Wesfahlenhof, II E Neubrandenburg, VI E Dorsten.

⁹ Some actors-oflags’ prisoners: Jan Koecher, Witold Korzeniowski, Wiesław Mirecki, Kazimierz Rudzki, Stanisław Wolicki, Janusz Ziejewski and many others.

¹⁰ Among them Stefan Fulkowski, Zdzisław Skowroński, Józef Słotwiński and others.

In October 1939, German authorities ordered all theatre artists in the General Government to register and apply for permits to perform in theatre which the authorities wanted to organize. It was an attempt to make an illusion of the “normalization” of life in the occupied country. In response to this order the Polish Actors Union, functioning underground, ordered its members not to register and not to perform on German-sponsored stages. This decision was confirmed by the Clandestine Theatre Council formed in 1940¹¹. This body, composed of the leaders of the theatre milieu,¹² set the professional, political, and moral standards for all theatre people. It organized and sponsored underground productions, underground acting studios, playwriting competitions, and drew plans for the theatre reform after the end of the—as they hoped—victorious for Poland war.

According to the ZASP and the Theatre Council instructions, the majority of theatre artists chose not to register, and—therefore—resigned from practicing their professions. The boycott referred specifically to the German-sponsored theatres, but more generally to all orders of the occupiers. It emboldened thousands. As a result of the boycott scores of actors, singers, dancers, directors, choreographers, conductors, designers, and musicians became jobless. In order to somehow support themselves they worked as waiters, janitors, street-car controllers, manual laborers—young Karol Wojtyła (later Pope John Paul II), an aspiring actor of an underground theatre, worked for about two years in the stone mine near Kraków. A much sought after job in Warsaw in the fall of 1939, was the glazer—because practically all window panes in the city, in houses still standing and in other buildings, were broken during the bombardments.

We have to point out that a small minority of actors did not participate in the boycott and chose to perform on German-controlled stages with repertoire usually veering towards shallow entertainment. Some of these people were persecuted and sentenced to a variety of punishments after the war.

While practically going underground, the theatre milieu moved towards creating clandestine productions, illegal from the point of view of the occupiers and, therefore, threatened by arrest, deportation to a concentration camp, or death.

Historians of theatre count about 200 small, secret groups theatre in between 1939 and 1945, functioning all over Poland within its pre-war borders. Additionally, because all schools of drama were closed, theatre

¹¹ The Clandestine Theatre Council (Tajna Rada Teatralna) was an agenda of the Polish Underground State, Home Representation of the Polish Government-in-exile. As it is known, the Polish Government-in-exile residing in Paris, then in London, had in the country its underground Home Representation including the executive, the parliament, the judiciary and the military (Home Army) divisions. It also sponsored cultural activities.

¹² Members: Karol Adwentowicz, Dobiesław Damiński, Stefan Jaracz, Bohdan Korzeniewski, Jan Kreczmar, Andrzej Pronaszko, Leon Schiller, Janusz Warmiński, Edmund Wierciński, Jerzy Zawieyski.

instruction was carried on underground in small studios. Their graduates included several actors who had splendid careers after the war, like Halina Mikołajska, Andrzej Łapicki, Wiktor Sadecki and others.

Underground theatre in General Government

In the German occupied General Government two major centers of underground theatre emerged—Warsaw and Kraków. Best known actors and directors, helped by master-stage designers secretly prepared productions. These were held in private apartments, artists' studios, rectories, or monasteries. The *mise-en-scène* was—of course—very modest. The spectators numbered several dozen at most. But information about these shows circulated very widely uplifting the spirit of resistance of the population.

The repertoire of Warsaw's underground companies was most frequently based on classical national plays, such as Zygmunt Krasiński's *Irydion*, or Juliusz Słowacki's *Kordian*. Pre-war acting stars, like Elżbieta Barszczewska or Wojciech Brydziński, performed. Best pre-war directors, like Marian Wyrzykowski or Edmund Wierciński, directed. Best pre-war designers, like Andrzej Pronaszko or Iwo Gall, prepared scenographies.

Kraków turned out to be the center of the avant-garde. Two theatres created during the war paved the ways for new experimental approaches to theatre creation. The first was The Rhapsodic Theatre and the other The Independent (Niezależny) Theatre.

The Rhapsodic Theatre was created under the auspices of the organization "Union" ("Unia", 1940), headed by the poet and philosopher, Jerzy Braun¹³. The Union was a group of intellectuals, scholars, writers, and theatre artists fighting the occupiers in the field of culture¹⁴. It published books and cultural magazines. It organized, of course secretly, symposia and discussions. Members of the Union were, among others, Mieczysław Koltarczyk, head of the Rhapsodic Theatre and director of its shows, and a young actor of this theatre, Karol Wojtyła. The productions of the Rhapsodic were based on the word. The word was the main, or sometimes unique, means of expression in the performances, which were based on poetry, prose adaptations, and dramas.

The Independent Theatre was a venture of fine art artists and young actors. Its head was Tadeusz Kantor—painter and stage designer, turned director. He used to create his productions using mostly visual means of expression. During the war he prepared two experimental shows based on *Balladyna* by Słowacki and *Odysseus' Return* by Wyspiański. Both

¹³ Jerzy Braun (my uncle), in 1945, was the last Head of the Polish Underground State, the Home Representation of the Polish Government-in-exile.

¹⁴ Later on the Union organized also armed fighting troops.

were performed by companies of actors and painters in a studio of one of the members, Ewa Stebnicka, for about 50 spectators, and repeated many times. The *mise-en-scènes*—in terms of sets, costumes, movement, and texts delivery—were stylistically abstract.

Kraków's third underground theatre milieu centered around Juliusz Osterwa. He was one of the most prominent figures of Polish pre-war theatre—creator and head of the Reduta Theatre, former manager of the National Theatre in Warsaw and of the Słowackiego Theater in Kraków, leading actor and director. He took part in the defense of Warsaw in September, 1939. Threatened with arrest by the Gestapo he moved to Kraków and gathered a circle of theatre enthusiasts and apprentices. He gave one-man shows based on the soliloquies from classical Polish plays, he taught acting, and gave diction classes in the seminaries for priests. He also penned down projects of two theatre-religious orders.¹⁵ He was not able to materialize these plans after the war in the country ruled by Communists.

Personally, as a child, I had also an experience of attending underground “one-man shows” given in my home by the actor and composer Antoni Żuliński, member of the Rhapsodic Theatre, who performed soliloquies from *The Deliverance* by Wyspiański, reciting them to his own music.

Theatre under Soviet rule

In the Soviet-occupied and later Soviet-annexed Polish territories Polish theatres were permitted to reopen in the Fall of 1939, in Wilno, Lwów, Białystok, Grodno, and Łuck, but were put under strict censorship and political control. Polish classics were prohibited in the repertoire, as well

¹⁵ **To establish new work ethics and transform theater people internally, Osterwa envisaged two theatrical associations, Dal (“Further away”) and the Fraternity of St. Genesius or Genezja (“Born again”). Dal was to be a community of theater artists oriented toward service to society through service to art. A personal vocation to devote one’s entire life to theater was to be a precondition for membership. Besides training, rehearsing, and performing in the productions, members were to supervise community groups, teach acting, lecture, preach, and publish theater manuals. They were to work within a cooperative structure, and their way of life was to approach the monastic. Genezja was to be an artistic-religious order, a brotherhood of theater people, representing the next step up beyond Dal. Service to God, within the Roman Catholic Church, was to be the first priority in Genezja and the basis of service to society, through the medium of theater. The monk-members were to lead a monastic life, observing religious practices, training as actors, preparing performances with religious themes, and organizing church ceremonies in which they were to participate as lecturers, vocalists, and preachers. Both Dal and Genezja were clearly utopian projects, but, like every utopian idea, they challenged the present and contained a seed for the future: a call for total sacrifice to theater and for the subordination of theater itself to higher values. Based on: Kazimierz Braun, *A History of Polish Theater, 1939–1989. Spheres of Captivity and Freedom*, Greenwood Press, Westport, London 1996, p. 20**

as the slightest allusion to the Polish cultural and artistic heritage. The Polish management was replaced by the Soviet executives. For example, in Lwów City Theatre the literary manager, poet Władysław Broniewski, was arrested, and a writer collaborating with the Soviets, Wanda Wasilewska, was appointed to this position. Soon, Polish companies were evicted from their venues and given temporary, inadequate accommodations.

In spite of the restrictions and difficulties Polish theatres were still functioning. The shows were given in Polish. In this way theatres remained the last public sanctuaries of Polish identity on these lands. They also provided shelter, work and livelihood for many actors—both local and scores of refugees from western and central Poland, who tried to escape the German troops, but were overwhelmed by the Red Army attacking from the east.

Permitting Polish companies to perform Soviet authorities tried to create an illusion of “normalization” in these territories. (The same scheme was used by Germans in the General Government). Performances on public Polish stages were supposed to conceal the mass repressions of the Polish population, terror, torture, executions, and the fact that thousands were sent to Siberia or Kazakhstan. This formed a difficult dilemma for Polish theatre people. On the one hand, they wanted to keep playing, speaking Polish, and serving Polish spectators; on the other, they understood that they were being used for propaganda purposes by the Soviets. While there were theatre people who quickly learned the ways of camouflage and of cat-and-mouse games with the Soviet regime, others began to acquiesce to theatre work that was politically and ideologically steered and controlled.

After the Germans invaded their ally, the Soviet Union, in June 1941, and added parts of the former Polish eastern territories into the German-occupied General Government, the situation changed. Polish theatres were simply shut down, as in the General Government. Since then only underground productions were prepared from time to time by those Polish actors who survived the fighting and remained. Many of them moved west, to Kraków or Warsaw.

Theatre under German rule

The Polish theatre activity in the territories incorporated into Germany by the decrees of Hitler of the 8th and 12th of October 1939, was virtually impossible. In the homes and apartments of the few Poles still living there (while others were expelled) only very rarely and in complete secrecy an artistic event could have been organized. Family members and close friends would attend a Polish poetry or play reading. There are records of such events from Toruń and Bydgoszcz.

There are also records showing that theatre artists imprisoned in German concentration camps kept fighting with the blade of the word. The

most unusual phenomenon was “The Jaracz Theatre” (“Teatr Jaracza”)—as fellow inmates called it—in Auschwitz. The great actor Stefan Jaracz was arrested in Warsaw in March 1941, and sent to Auschwitz. (At that time the camp’s population was almost exclusively Polish.) Jaracz was incarcerated in Auschwitz on April 6, 1941, along with a group of theatre artists,¹⁶ including Zbigniew Sawan, a great movie star; Leon Schiller, considered the greatest Polish director before the war, manager of theatres, Dean of the Directing Department at the Warsaw State Institute of Theatre Art;¹⁷ and a prominent theatre critic, Bohdan Korzeniewski.¹⁸

Jaracz had his prison number tattooed on his forearm, 13580. Assigned to the camp’s kitchen to peel potatoes, he recited Polish Romantic poetry to the fellow-inmates—which was punishable by death. Then, he was allowed to give short “one-man shows” during the intermissions in wrestling or boxing fights organized by the camp’s authorities. (It should be explained that the German command of Auschwitz used certain “theatricality” as a means to cover up the horrible conditions of life in the camp. They sometimes organized wrestling or boxing fights; they gathered musician-prisoners and put together orchestras which played marches for prisoners returning from work to the camp in the evening; they also allowed short appearances of actors.) Thus, Jaracz gave his “one-man performances”, Sawan recited soliloquies from classical dramas, and Schiller sang folk and religious songs. These shows, permitted by the camp’s authorities, were followed by the creation of as many as seven small acting companies performing secretly in Auschwitz’s barracks for the enchanted prisoners. These performances were, of course, very infrequent, and all the time in danger of the most severe punishment.

Similar semi-theatrical productions were staged by Roman Niewiarowicz in the concentration camp in Gross-Rosen. Also, there are records that in the notorious Warsaw prison, “Pawiak”, a group of women-actresses-prisoners performed a cabaret show in a cell on May 25, 1941. Polish puppet-theatre Christmas show was performed in 1942, in the concentration camp Dachau, a hub for priests.¹⁹

Actress Zofia Rysiówna, arrested in Warsaw, was sent to the concentration camp in Ravensbrück, notorious for the cruel medical experiments performed on women. Rysiówna, two other actresses, Maria Szczęsna and Zofia Łuszczewska, as well as opera diva Maria Didur-Zaluska, were giving

¹⁶ Other actors—prisoners in Auschwitz: Bronisław Dardziński, Tadeusz Kański, August Kowalczyk, Kazimierz Smoleń, Tadeusz Sobolewicz, Mieczysław Węgrzyn, Witold Zacharewicz.

¹⁷ Organized by Schiller in 1933, it was the first in the world Theatre Directing Department with full academic program.

¹⁸ Jaracz, Korzeniewski, Schiller were released thanks to numerous interventions on their behalf. Infrequent releases from Auschwitz happened in 1941, 1942.

¹⁹ A staggering number of about 2700 Polish priests were jailed in Dachau.

“one-woman shows” for the fellow inmates. There are also records from Ravensbrück showing Karolina Lanckorońska, countess and professor of the Lwów University, reciting Homer’s *Iliad* to a group of Greek prisoners sentenced to death, expecting execution.

For both actors and spectators of these productions theatre was, in a way, a life-preserver. It helped to maintain humanity under most inhumane circumstances. Generally speaking, Polish theatre during the war was a significant torch bearer in the fights for freedom of thought and freedom of artistic expression which contributed to the nation’s fight for political freedom.

Polish Theatre’s Losses During the War

The National Theatre in Warsaw was bombed by the Luftwaffe on September 19, 1939. Fortunately the building was empty at that time—the performances were halted on September 3. The destruction of the National Theatre was a loss of a beautiful, neoclassical building (erected in 1833) and had also a spiritual and symbolic aspect—behold: the main, the central national stage was destroyed and burned; a stage on which plays of national classics were performed by the best actors; a stage where thousands of spectators were celebrating their national heritage, experiencing strong artistic stimuli, and receiving profound spiritual nourishment.

In the German-annexed and German-occupied Polish territories the new rulers planned to degrade the Poles completely—as an element of their general policy of exterminating the Polish nation. The basis for the anti-Polish cultural policy was a theoretical study, ordered by Adolf Hitler, prepared by the German Racial Bureau, dated November 25, 1939, supplemented with instructions by Heinrich Himmler in a memorandum of May 15, 1940. According to this policy, the Poles had to be kept at a low cultural level. They were to be deprived of any educational institutions, except elementary schools with only four grades. Thus, all Polish universities, high-schools, and upper grades of elementary schools were closed. In the domain of theatre the German authorities closed all still standing theatre buildings and terminated employment of their staff. The theatres either remained empty, or were given to German companies. The Polski Theatre in Warsaw was renamed “Theater der Stadt Warschau” and served travelling German productions. The manager of the Polski, Arnold Szyfman, a Jew, went into hiding and survived the war at the country estate of the playwright Ludwik H. Morstin.

Attempts of the pre-war theatre managers to reopen their theatres failed. Instead, a few producers asked German administration for licenses to open revues and cabaret stages. Eventually, a few small theatres started to give shows, under strict German supervision. Productions could not have any artistic character or touch upon any serious subjects. Plays based on Polish

national classics were prohibited. The shows were to either express Nazi propaganda, or to provide primitive entertainment, with special encouragement of pornography. The functioning of these theatres was scorned by the majority of theatre people and condemned by the Polish underground authorities.

In the Soviet-occupied and soon annexed territories the general policy towards theatre was based on Stalin's directive of total Sovietization (and thus Russification) of all areas of cultural life. One of the elements of this policy was a wide-spread extermination of Polish intelligentsia and professional classes, including artists, through murder, imprisonment, and deportation to Siberia, the Far North, and Asia.

The war history of Polish theatre in these lands embraces three periods. The first lasted not quite two years (September 1939—June 1941), that is, from the Soviet invasion of Poland until the German attack on the Soviet Union and their rapid movement eastward. The second period lasted about three years and was the time of German rule (1941–1944). In the summer of 1944, the Soviets pushed back the Germans and restored their control. The third period lasted for about a year (summer 1944—summer 1945). Polish theatres in Lwów, Wilno, and Grodno reopened manifesting their bond with the rest of Poland. It was their way to fight for Poland's freedom and independence, as well as the integrity of its territory. But the Teheran (1943) and Jalta (1945) agreements between Stalin and Roosevelt, supported by Churchill, confirmed at the Potsdam Conference (July 17–August 2 1945)²⁰ allowed the Soviets to stay on these Polish lands, which represented 48% of Poland's territory before the war. The Soviet authorities ordered Polish theatres to leave or close. Wilno's theatre went to Toruń. Lwów's theatre moved to Katowice. The Polish theatre in Grodno ceased to exist.

In general, the losses of Polish theatre during the war had three dimensions: material losses, human losses, and losses in the spiritual and symbolic domain.

Material losses of the Polish theatre caused by the war were enormous. Out of 13 Warsaw's theatres ready for the new season starting September 1, 1939, all but one—The Polski Theatre—were destroyed by Germans. In the whole of Poland out of about 100 theatre buildings used by professional companies 35 lay in ruins. Additionally, Poland lost eight theatres in the eastern part of Poland annexed by the Soviet Union. More theatres were destroyed in 1944 and 1945, when the Soviet-German front was rolling over Poland. Eventually, about 70% of the theatre buildings lay in ruins. Theatre libraries, collections, archives, and sets and costumes magazines suffered irreparable damage—sharing the fate of scores of museums, galleries, collections, and libraries.

²⁰ Teheran Conference (November 28—December 1, 1943); Jalta Conference (February 4–11, 1945); Potsdam Conference (July 17—August 2, 1945). At Potsdam the USA was represented by President Harry Truman, Great Britain first by Winston Churchill, and then by Clement Attlee.

Human losses were equally devastating. The professional theatre milieu numbered about 2000 in 1939. About 300 died as war victims. The death toll of Polish theatre people caused by the war can be categorized as follows:

(1) Those who perished in the country. Here we can list those who were killed in mass executions, such as Jędrzej Cierniak and Stefan Esmanowski, both theatre scholars, shot in 1942. Others were killed in military actions of the Home Army, like actor Ludwik Berger, killed in 1943, on a street of Warsaw in a skirmish with Gestapo, or an aspiring young playwright, Tadeusz Gajcy, killed during the Warsaw Uprising in 1944. Additionally, horrible war conditions, malnutrition and lack of medicines precipitated the passing away of several theatre artists, including the famous actress, director, and pedagogue, Stanisława Wysocka, who died in 1941. Many, like Juliusz Osterwa, died soon after the war.

(2) Those who perished in the east, like the great actor and director Aleksander Węgieńko, who was killed in the midst of German-Soviet fighting in 1941, or the theatre and film star, director and producer, Egeniusz Bodo, murdered in the Soviet camp (Gulag) in Kotlas near Archangielsk in 1943.

(3) Those who perished in the west, in German concentration camps or prisons. Actor Mieczysław Węgrzyn was murdered in Auschwitz in 1942. Actress Jadwiga Litwiniszynowa was murdered in Ravensbrück in 1943. Actress Nina Veight, an intelligence Home Army officer, caught by the Gestapo, was beheaded with an ax in a prison in Berlin in 1943.

(4) We have to add to the list of human losses of the Polish theatre caused by the war those artists who found themselves in the West in 1945, and refused to return to the communist-ruled Poland.

The losses in the spiritual domain were uncountable. Theatre artists were deprived of the possibility to perform publicly, thus not realizing their profession and vocation. Theatre spectators were left without their artistic nourishment. We have to add that the film industry, very prolific in Poland before the war, was blocked by both German and Soviet occupiers.²¹ Scores of actors, directors, and technicians lost their jobs. Spectators ceased to see their beloved stars. Movie theatres, depending on their location, presented either German or Soviet films—shallow entertainment or cheeky propaganda.

Legacy

Fighting with arms in hand or using the word as a weapon, Polish theatre people firmly believed that they were fighting for Poland's freedom. When the war ended, they realized that they has been fighting in vain. Overrun

²¹ A German propaganda movie, *Heimkehr* (directed by Gustav Ucicky), produced with participation of Polish actors met with condemnation of the rest of the theatre and film milieus. The producer of the movie, a Polish actor and German agent, Igo Sym, was sentenced to death by the Polish Underground State tribunal and executed.

from the east, betrayed by the West, Poland faced more than fifty years of unwanted communist rule. The theatre shared the fate of the nation. My report on Polish theatre during the war ends in 1945.

I need to add a few words on the legacy of the war-time Polish theatre. For years its story was either officially forgotten, or truncated by the censors. Yet, the actions taken, the decisions made, and the ideas put forth by theatre artists of that time had a profound influence on the history of Polish theatre of the second half of the 20th century.

First, the general attitude of the theatre milieu, that of defiance and opposition towards the communist regime, was a direct continuation of the stance taken by the whole nation during the war including theatre people. Of course, as in the war-time, there were those who collaborated with the regime.

Second, bold experiments conducted during the war under the most difficult circumstances, continued. Kantor, creator of The Independent Theatre and master of visual theatre, created Cricot 2, which became one of the leading avant-garde companies in the world, well-known in America thanks to its visits here.

Third, Osterwa's dreams about theatre-monastery and his plans for a reform of Polish theatre penned down during the war—though not directly—resounded in the works of many Polish experimenting theatre artists.

Fourth, the boycott of German-sponsored shows, declared by theatre people during the war echoed in 1982, when, in response to the introduction of martial law by Jaruzelski's junta, the theatre milieu decided to boycott the official media (television, press, and also film productions). The majority of scholars, writers, journalists, fine art artists, and musicians joined the boycott. That boycott, and the oppositional activities of many theatre people, were one small, yet significant step, towards the eventual overthrowing of Communism in Poland.

Thus, war-time struggles, sacrifices, and works of Polish theatre were not only an important element of the war-effort of the nation, but contributed to the restoration of Poland's freedom.

Basic bibliography

- Braun, Kazimierz. *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności – Obszary zniewolenia*, Semper, Warszawa 1994.
- Braun, Kazimierz. *A History of Polish Theatre 1939–1989. Spheres of Captivity and Freedom*, Greenwood Press, Westport–London 1996.
- Hera, Janina. *Losy aktorów polskich w latach 1939–1954*, Arcana, Kraków 2019.
- Marczak-Oborski, Stanisław. *Teatr czasu wojny 1939–1945*, PIW, Warszawa 1967.
- Marczak-Oborski, Stanisław. *Teatr polski w latach 1918–1965*, PWN, Warszawa 1985.
- Teatr polski podczas wojny*, „Pamiętnik Teatralny”, Rok XII, z. 1–4, 1963, [special issue].

Filozofia hermeneutycznego rozumu

Marek Błaszczyk

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0001-5518-0115

Philosophy of Hermeneutic Reason

Abstract: The paper presents a critical approach to *Krytyka hermeneutycznego rozumu. Preliminaria* by Andrzej Przyłębski (Universitas, Cracow 2016). It aims to: 1) discuss the main theses presented in the book; 2) depict them in a larger context of contemporary hermeneutics and 3) start a discussion over the issues of hermeneutic philosophy, its status and theoretical background. The article emphasizes the manners of defining relations between understanding and explaining (due to their dialectic connections).

Key words: hermeneutic philosophy, understanding, explaining, interpretation

Słowa kluczowe: filozofia hermeneutyczna, rozumienie, wyjaśnianie, interpretacja

Książka Andrzeja Przyłębskiego zatytułowana *Krytyka hermeneutycznego rozumu. Preliminaria*, która ukazała się nakładem TAIWPN „Universitas” w 2016 roku¹, ukazuje związki filozofii hermeneutycznej z rozumem, jak również z badaniami dotyczącymi antropologii (Wilhelm Dilthey), egzystencji (Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer), kultury (Ernst Troeltsch) oraz nauki i teorii wiedzy (Ludwik Fleck). Praca ta stanowi kolejną „odśłonę” wykładu filozofii hermeneutycznej, której systematyzacja od wielu lat zajmuje uwagę Przyłębskiego.

Andrzej Przyłębski jest profesorem filozofii w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest stypendystą Fundacji Humboldta, bońskiej DAAD oraz wiedeńskiego Instytutu Nauk o Człowieku. Naukowo zajmuje się filozofią europejską pierwszej połowy XX wieku (neokantyzm, filozofia życia, fenomenologia, filozofia egzystencjalna). Przetłumaczył między innymi *Filozofię pieniądza* Georga Simmla oraz *Dziedzictwo Europy* Hansa-Georga Gadamera. Był członkiem Zarządu Międzynarodowego Towarzystwa Heglowskiego i Komitetu Nauk Filozoficznych

¹ A. Przyłębski, *Krytyka hermeneutycznego rozumu. Preliminaria*, Kraków 2016, 298 ss.

PAN. Jest także wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego, redaktorem naczelnym „Fenomenologii” oraz członkiem Rady Programowej czasopisma „Allgemeine Zeitschrift für Philosophie”. Przyłębski jest autorem wielu publikacji naukowych, jak na przykład: *Emila Laska logika filozofii*, Poznań 1990; *W poszukiwaniu królestwa filozofii. Z dziejów neokantyzmu badeńskiego*, Poznań 1993; *Hermeneutyczny zwrot filozofii*, Poznań 2005; *Gadamer*, Warszawa 2006; *Etyka w świetle hermeneutyki*, Warszawa 2010; *Duch czy życie? Studia i szkice z filozofii niemieckiej*, Poznań 2011; *Dlaczego Polska jest wartością. Wprowadzenie do hermeneutycznej filozofii polityki*, Poznań 2013; *Sense, Meaning and Understanding. Towards a Systematic Hermeneutical Philosophy*, Berlin 2013.

Książka *Krytyka hermeneutycznego rozumu* składa się z wprowadzenia, piętnastu zróżnicowanych tematycznie rozdziałów, bibliografii oraz indeksu nazwisk. Przez wzgląd na rozległość i wieloaspektowość poruszanej w niej problematyki wskażmy jedynie na najciekawsze jej wątki. Przyłębski zaznacza, że rozwijana przezeń filozofia hermeneutyczna jest koncepcją filozoficzną „opartą na wglądzie w fenomen rozumienia”². Nie tylko nie ogranicza się ona jedynie do interpretacji tekstu, ale i pojęcie interpretacji – w tym analiza samego procesu interpretowania – nie jest dla niej fundamentalne. Podstawowym jej pojęciem (lub lepiej: podlegającym filozoficznej deskrypcji fenomenem) jest bowiem nie tyle interpretacja, co rozumienie. Z uwagi na jego uniwersalny wymiar, jak również znaczenie dla ludzkiej egzystencji, filozofia hermeneutyczna „nabiera charakteru nauki filozoficznie podstawowej, stając się swego rodzaju *prima philosophia* doby późnonowoczesnej”³. Mówiąc inaczej: rozumienie zdaje się poprzedzać interpretację, być od niej pierwotniejsze. Przyłębskiego interesuje więc nie hermeneutyka ujmowana jako sztuka interpretowania rozmaitych tekstów filozoficznych (czy też szerzej: tekstów kultury), lecz jako swoista filozofia rozumienia. Mówiąc o hermeneutyce, ma on bowiem na myśli nie hermeneutykę techniczną czy hermeneutykę filozoficzną, lecz właśnie filozofię hermeneutyczną⁴, której główną troską jest wypracowanie ogólnej teorii rozumienia: „filozofia hermeneutyczna, którą się tutaj postuluje, pragnie być badaniem filozoficznym, które w kontakcie z naukami szczegółowymi oraz poprzez analizę ludzkiego doświadczania świata kroczyć ma w kierunku stworzenia ogólnej, antropologicznie uwarunkowanej, tzn. ponadkulturowej, teorii rozumienia”⁵.

Przyłębski, eksponując centralną rolę rozumienia w filozofii hermeneutycznej oraz w naukach humanistycznych, wychodzi od słynnej konstatacji Martina Heideggera:

² Tamże, s. 9.

³ Tamże, s. 8.

⁴ Por. tamże, s. 159–164.

⁵ Tamże, s. 13.

położenie jest *jedną* ze struktur egzystencjalnych, na gruncie których utrzymuje się bycie *tu oto*. Równie pierwotnie jak położenie owo bycie konstytuuje *rozumienie*. Położenie ma zawsze swe rozumienie, nawet jeśli tylko tak, że je tłumi. Rozumienie jest zawsze nastrojowe. Gdy interpretujemy je jako fundamentalny egzystencjał, to daje o sobie przez to znać, że fenomen ten jest pojmowany jako podstawowy *modus bycia* jestestwa. Natomiast *rozumienie* w sensie *jednego* z wielu możliwych sposobów poznania, odróżnione np. od *wyjaśniania*, musimy wraz z tym ostatnim interpretować jako egzystencjalnie pochodne wobec rozumienia pierwotnego, współkonstituującego bycie *tu oto* w ogóle⁶.

To właśnie Heidegger, zdaniem Przyłębskiego, zakwestionował filozoficzny prymat epistemologii, inicjując hermeneutyczny zwrot filozofii współczesnej. Inaczej rzecz ujmując: Heideggerowi zawdzięczamy zmianę orientacji współczesnego myślenia, które cechuje się odejściem od perspektywy epistemologicznej na rzecz hermeneutycznej. Richard Rorty mówi tutaj o przejściu od filozofii „systematycznej” do filozofii „budującej”. Hermeneutyka, należąc do tego drugiego typu myślenia („budującego”), ma zdaniem Rorty’ego zrezygnować z prowadzenia systematycznych badań. Owo osłabienie jej poznawczych ambicji i aspiracji zdaje się zaś kulminować w zrównaniu jej z literaturą. Przyłębski, choć podkreśla doniosłość hermeneutycznego zwrotu współczesnej filozofii⁸, nie podziela jednak wyłuszczonej wyżej diagnozy Rorty’ego. Poznański filozof stoi bowiem na stanowisku, że hermeneutyka nie powinna bynajmniej ograniczać się do literatury, lecz zajmować pierwszorzędne miejsce w dzisiejszym dyskursie filozoficznym⁹. Jej zadaniem ma być dążenie do wypracowania systematycznej teorii rozumienia, punktem wyjścia natomiast – pogłębiona refleksja nad specyficznym ludzkim sposobem życia.

Postulowana przez Przyłębskiego filozofia hermeneutyczna „neguje pierwszoplanową rolę teorii poznania, a wraz z nią – kult filozofii nauki czy też metodologii nauk empirycznych”¹⁰, odnosząc naukę do konkretnego ludzkiego życia „jako jej witalnego źródła”¹¹. Nauka tym samym pozbawiona została „rangi instancji ponadludzkiej, obiektywnej prawdziwości”¹². Wszelkie ludzkie poznanie zrelatywizowane jest bowiem do możliwości władz poznawczych poznającego podmiotu, „przykrojone” jest na „ludzką miarę”. Oznacza to, że wszelkie poznanie, podobnie jak swoiście ludzkie doświadczenie świata, ma „pierwotnie hermeneutyczny charakter”¹³. Fakt ten znakomicie uchwycił cytowany wcześniej Heidegger, wedle którego

⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 202–203.

⁷ R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. M. Szczubińska, Warszawa 1994, s. 324–331.

⁸ A. Przyłębski, *Hermeneutyczny zwrot filozofii*, Poznań 2005.

⁹ Por. G. Vattimo, *Hermeneutyka – nowa koiné*, przeł. B. Stelmaszczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 1, s. 121–131.

¹⁰ A. Przyłębski, *Krytyka hermeneutycznego rozumu*, s. 12.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 13.

– przypomnijmy – rozumienie jest fundamentalnym egzystencjałem bycia-w-świecie („podstawowym *modusem bycia* jestestwa”). Człowiek, egzystując, nieustannie rozumiejąco odnosi się do świata, a jego wiedza o nim zawsze już uwarunkowana jest poprzez pewne „wstępne założenia” (autor *Bycia i czasu* mówi tu o warunkującej rozumienie „prestrukturze rozumienia”¹⁴) oraz nie do końca uświadomione „przedsady”¹⁵.

Warto nadmienić, że filozofia hermeneutyczna Przyłębskiego przekracza charakterystyczną dla przełomu antynaturalistycznego antynomię rozumienia i wyjaśniania. Poznański badacz, podążając za wskazaniem Heideggera, a także Ferdinanda Fellmanna¹⁶ i Neila Coopera¹⁷, przekonuje tutaj, że rozumienie i wyjaśnianie nie są względem siebie opozycyjne, lecz komplementarne. Rozumienie zakłada bowiem możliwość wyjaśniania, wyjaśnianie z kolei odwołuje się do rozumienia. Poznanie naukowe, bazujące w znacznej mierze na wyjaśnianiu, jawi się więc jako pewien szczególny, wyrafinowany sposób rozumienia¹⁸. Przyłębski przy tym dodaje, że nie tyle idzie mu o zakwestionowanie różnic pomiędzy wyjaśnianiem (typowym dla nauk przyrodniczych) a rozumieniem (typowym dla nauk humanistycznych), co raczej o zwrócenie uwagi na „fundamentalną rolę rozumienia”¹⁹, którą – jak mieliśmy okazję zobaczyć – doskonale wyeksponował w *Sein und Zeit* Martin Heidegger.

Pomysł metodologicznego rozróżnienia między rozumieniem a wyjaśnianiem, jak wiadomo, był propozycją Wilhelma Diltheya²⁰. Co ciekawe, pomysł ten pojawił się już wcześniej, a jego autorem był Johann Gustav Droysen²¹. Oddziaływanie myśli tego ostatniego nie było jednak tak silne jak Diltheya, stąd wypracowanie diady rozumienie – wyjaśnianie najczęściej kojarzy się właśnie z filozofią Diltheyowską. Mówiąc najogólniej: nauki przyrodnicze, zgodnie z rozpoznaniem twórców przełomu antynaturalistycznego, opierają się na metodzie wyjaśniania, nauki humanistyczne natomiast – na metodzie rozumienia. Opozycyjne (dysjunktywne) traktowanie rozumienia i wyjaśniania zostało jednak zakwestionowane. Martin Heidegger, zwracając uwagę na doniosłą rolę rozumienia, ujmował je jako wyróżniony sposób bycia człowieka²². Paul Ricoeur, dowartościowując rangę wyjaśniania w procesie interpretowania, konstatawał zaś, że rozumienie i wyjaśnianie pozostają ze sobą w dialektycznym splocie: „dialektyka wyja-

¹⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 210 i nast.

¹⁵ H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 367 i nast.

¹⁶ F. Fellmann, *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*, Reinbek bei Hamburg 1991, s. 13.

¹⁷ N. Cooper, *Understanding*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1994, 68, s. 20.

¹⁸ Por. A. Przyłębski, *Krytyka hermeneutycznego rozumu*, s. 10.

¹⁹ Tamże, s. 12.

²⁰ W. Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004.

²¹ J. G. Droysen, *Zarys historyki*, przeł. M. Bonecki, J. Duraj, Bydgoszcz 2012.

²² Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 74, 271.

śniania i rozumienia jest właściwie nie do wykrycia w sytuacji dialogicznej, którą nazywamy rozmową. Wyjaśniamy coś komuś, aby to zrozumiał. I to, co zrozumiał, może on z kolei wyjaśnić komuś trzeciemu. Tak więc rozumienie i wyjaśnianie w dialogu zazwyczaj splatają się i przechodzą w siebie nawzajem”²³. Rozumienie i wyjaśnianie jawią się więc jako dwie fazy procesu interpretowania: „na początku tego procesu rozumienie będzie naiwnym uchwyceniem znaczenia tekstu jako całości. Po raz drugi, jako pojmowanie, będzie ono stanowić wyrafinowany sposób rozumienia, oparty na procedurach wyjaśniających”²⁴. Przyłębski zaznacza (powołując się m.in. na ustalenia Theodore’a Abla²⁵ i Hermanna Schmitza²⁶), że naukowość humanistyki polega nie tyle na tym, że rozumie ona bez wyjaśniania, lecz na tym, że „wyjaśnia dzięki rozumieniu”²⁷. Rozumienie jest tym samym warunkiem możliwości wyjaśniania, wstępnym założeniem wszelkiej refleksji humanistycznej²⁸. Warto dodać, że problematykę relacji rozumienie – wyjaśnianie celnie omawia także w swej najnowszej publikacji Michał Januszkiewicz²⁹.

Praca *Krytyka hermeneutycznego rozumu* zawiera nieliczne „przeoczenia” natury warsztatowej. W wykazie bibliograficznym, dla przykładu, nie wszędzie podane jest nazwisko tłumacza przywoływanej pozycji (np. s. 289); jedna z publikacji jest dwukrotnie wymieniona (s. 291); dostrzec też można „literówkę” w zapisie nazwiska Włodzimierza Lorenca (s. 290)³⁰. Poza tym publikacja *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne* nie jest autorską książką Zdzisława Krasnodębskiego i Klaus Nellen, jak sugeruje zapis bibliograficzny (s. 288), lecz zredagowaną przez nich pracą zbiorową³¹. Z podobną sytuacją – tj. brakiem stosownego oznaczenia – mamy także do czynienia w przypadku publikacji *Dziedzictwo Gadamera* (s. 290). Nie jest ona bowiem autorską książką Andrzeja Przyłębskiego, lecz zredagowaną przezeń pracą zbiorową³².

Książka *Krytyka hermeneutycznego rozumu* jest wartościową, poznawczo interesującą publikacją naukową. Zawarte w niej studia nie tylko stanowią dowód na to, że filozofia hermeneutyczna jest jednym z wiodących,

²³ P. Ricoeur, *Wyjaśnianie i rozumienie*, przeł. K. Rosner, w: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 157.

²⁴ Tamże, s. 160.

²⁵ T. Abel, *Operacja zwana „Verstehen”*, przeł. A. Czechowicz, w: *Język – świat – rozumienie. Szkice (nie tylko) hermeneutyczne*, red. A. Przyłębski, Włocławek 2007, s. 79–92.

²⁶ H. Schmitz, *Rozumienie*, przeł. A. Mergler, w: *Język – świat – rozumienie. Szkice (nie tylko) hermeneutyczne*, red. A. Przyłębski, Włocławek 2007, s. 67–78.

²⁷ A. Przyłębski, *Krytyka hermeneutycznego rozumu*, s. 45.

²⁸ Por. Z. Krasnodębski, *Rozumienie ludzkiego zachowania*, Warszawa 1986, s. 58.

²⁹ M. Januszkiewicz, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017, s. 25–47.

³⁰ W. Lorenc, *Hermeneutyczne koncepcje człowieka. W kręgu inspiracji heideggerowskich*, Warszawa 2003.

³¹ *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne*, red. Z. Krasnodębski, K. Nellen, Warszawa 1993.

³² *Dziedzictwo Gadamera*, red. A. Przyłębski, Poznań 2004.

prężnie rozwijających się nurtów współczesnej refleksji filozoficznej, lecz także zdają się stanowić krok w stronę jej systematycznego opracowania.

[Rec.: Andrzej Przyłębski, *Krytyka hermeneutycznego rozumu. Preliminaria*, Universitas, Kraków 2016, 298 ss.]

Bibliografia

- Abel T., *Operacja zwana „Verstehen”*, przeł. A. Czechowicz, w: *Język – świat – rozumienie. Szkice (nie tylko) hermeneutyczne*, red. A. Przyłębski, Włocławek 2007, s. 79–92.
- Cooper N., *Understanding*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1994, 68, s. 1–26.
- Dilthey W., *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004.
- Droysen J. G., *Zarys historyki*, przeł. M. Bonecki, J. Duraj, Bydgoszcz 2012.
- Dziedzictwo Gadamera*, red. A. Przyłębski, Poznań 2004.
- Fellmann F., *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*, Reinbek bei Hamburg 1991.
- Gadamer H. G., *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Januskiewicz M., *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017.
- Krasnodębski Z., *Rozumienie ludzkiego zachowania*, Warszawa 1986.
- Lorenc W., *Hermeneutyczne koncepcje człowieka. W kręgu inspiracji heideggerowskich*, Warszawa 2003.
- Przyłębski A., *Hermeneutyczny zwrot filozofii*, Poznań 2005.
- Przyłębski A., *Krytyka hermeneutycznego rozumu. Preliminaria*, Kraków 2016.
- Ricoeur P., *Wyjaśnianie i rozumienie*, przeł. K. Rosner, w: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 156–179.
- Rorty R., *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1994.
- Schmitz H., *Rozumienie*, przeł. A. Mergler, w: *Język – świat – rozumienie. Szkice (nie tylko) hermeneutyczne*, red. A. Przyłębski, Włocławek 2007, s. 67–78.
- Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne*, red. Z. Krasnodębski, K. Nellen, Warszawa 1993.
- Vattimo G., *Hermeneutyka – nowa koiné*, przeł. B. Stelmaszczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 1, s. 121–131.

doi: 10.15584/tik.2020.39

Data nadesłania artykułu: 24.09.2019

Data recenzji: 28.12.2019, 11.01.2020

Od poezji okolicznościowej poświęconej najmłodszym do druków wróżebnych czasów stanisławowskich

Krystyna Maksimowicz

Uniwersytet Gdański, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Elblągu

ORCID: 0000-0001-7545-9228

Between Commemorative Poetry Dedicated to Children and the Mantic Writings Published during the Rule of Stanisław II Augustus

Abstract: The author of the review discusses the latest book by Bożena Mazurkowska that consists of eight chapters devoted to the issues of Polish poetry and prose at the Age of Enlightenment. The book is based on a wide array of sources interpreted from a variety of analytic perspectives. According to the author of the review, the book's significance results from both the scope of the topics undertaken (including rarely discussed aspects of the writers' public and private life), and the methods applied in order to analyze the subject.

Key words: Commemorative literature, Stanisław Konarski, Waleria Tarnowska, Adam Jerzy Czartoryski, mantic publications

Słowa kluczowe: literatura okolicznościowa, Stanisław Konarski, Waleria Tarnowska, Adam Jerzy Czartoryski, druki wróżebne

Ostatnia książka Bożeny Mazurkowej pt. *Z potrzeby chwili i ku pamięci. Studia o poezji i prozie oświecenia* ukazała się nakładem Wydawnictwa Instytutu Badań Literackich w prestiżowej serii „Rozprawy Literackie” (nr 92) w 2019 roku. Biorący do ręki tę publikację czytelnik już na podstawie tytułu jest zorientowany, że Autorka wykorzystuje szeroką bazę materiałową, obejmującą poezję i prozę oświeceniową, którą bada pod kątem „potrzeby chwili” i upamiętnienia. By uczynić zadość tytułowi książki, wyselekcjonowała materiał referencyjny pod kątem ujęć problemowych tematów oraz szczegółowych omówień zagadnień. Formuła tytułu sprawiła, że w centrum zainteresowania Autorki znalazły się utwory inspirowane różnymi wydarzeniami, zwykle utrwalanymi „na gorąco”, co stanowiło pewną

wartość, ponieważ spontaniczność przekazu gwarantowała (co najmniej w jakiejś mierze, jeśli nie w całości) jego prawdziwość. Mniejszy segment badawczy stanowi korespondencja ludzi epoki; są to ich wynurzenia osobiste i niepodlegające upublicznieniu, a co za tym idzie, o wysokim stopniu szczerości.

Książka ma czytelną, dwuczęściową kompozycję i jest harmonijnie ułożona. W każdej części znajdują się cztery studia: pierwsze cztery dotyczą poezji oświeceniowej, a następne – prozy tego czasu. Zgodnie z oświadczeniem Autorki, część pierwsza zawiera „poszerzone wersje” jej wcześniejszych prac, a część druga – poza studium o podróżach Walerii Tarnowskiej – przynosi nowe rozprawy. Całość poprzedza zwięzłe ujęte słowo wstępne, a kończy wykaz bibliografii, z podziałem na bibliografię podmiotową, przedmiotową i pomocniczą oraz streszczenie w języku angielskim i francuskim, ponadto indeks osobowy i spis treści. Jest to książka powstała w rezultacie wieloletniej rzetelnej pracy Autorki.

W rozważaniach nad poezją Autorka podjęła tematy odnoszące się do sfery życia prywatnego (*Oświeceniowa muza okazjonalna w darze dzieciom i młodym solenizantom*) oraz publicznego, a ściślej mówiąc – politycznego (*Gorzki obrachunek Ignacego Krasickiego z polską sceną polityczną u progu sejmu grodzieńskiego 1784 roku*; *Obywatelska odezwa Stanisława Trembeckiego w czasie wielkiego sejmowania*; *Przemyslenia Franciszka Dionizego Książnina w obliczu wydarzeń z roku 1794*). Bardziej zróżnicowane tematycznie są studia o prozie. Autorka pochyliła się nad śmiercią Stanisława Konarskiego (*Ludzie epoki w hołdzie Stanisławowi Konarskiemu*), przedstawia peregrynację włoską Walerii Tarnowskiej (*Perspektywa „wielkiego świata” i żywioł osobisty w relacji Walerii Tarnowskiej z podróży do Włoch*), ukazuje konterfekt księcia Adama Jerzego Czartoryskiego wyłaniający się z jego korespondencji rodzinnej (*Wizerunek Adama Jerzego Czartoryskiego w listach do ojca. Uwag i wypowiedzeń kilka*) oraz dokonuje rozpoznania z zakresu druków wróżebnych epoki (*Druki wróżebne w polskiej ofercie wydawniczej drugiej połowy XVIII wieku. Rekonesans*).

Przegląd tytułów poszczególnych studiów wskazuje, że Autorka podejmuje tematy głębiej nieeksplorowane, jak też znajdujące się na obrzeżach zainteresowań badaczy, a nawet zapomniane. Jako przykład może posłużyć studium otwierające tom, dotyczące poezji okazjonalnej poświęconej młodym solenizantom. Mowa o utworach inspirowanych głównie imieninami i urodzinami, czyli o tekstach cieszących się w epoce niebywałą popularnością. Chociaż w zestawieniu z tym rodzajem twórczości teksty o charakterze podarunkowym są mniej liczne, to i te dokonania poetyckie nie zostały pominięte przez Autorkę. Zakwalifikowane do omówienia utwory trafiły na jej warsztat analityczno-interpretacyjny.

Pochylenie się Bożeny Mazurkowej nad twórczością poświęconą niemowlętom i nastolatkom, jak też rozpatrywanie tych utworów na kilku

plaszczynach przyniosło nowe ustalenia, a zwłaszcza poszerzyło dotychczasową wiedzę w dużym stopniu na temat powiązań rymujących z młodymi „bohaterami” wierszy. Autorka rekonstruuje też ich biografie, co nie było proste, bo chociaż należeli do znanych rodów Czartoryskich, Lubomirskich, Sapiehów, Chreptowiczów, Scypionów i Piaskowskich, to na początku swej drogi życiowej nie pojawiali się na arenie publicznej. Obok takich spraw, jak strategia pisarska, konwencja i formy wypowiedzi poetyckiej czy estetyka wierszy Badaczka zastanawia się nad wymową omawianych utworów; ciekawia ją intencje, jakimi kierowali się poeci. Sytuuje teksty na tle ówczesnej rzeczywistości, w tym politycznej.

Na marginesie wypada nadmienić, że sfera życia prywatnego interesowała Autorkę już wcześniej i ma na swym koncie wydawniczym rozprawę o ujęciu problemowym *Dzień ślubny i wieczór weselny w poezji doby stanisławowskiej. Rekonesans* (2010), ważną z punktu widzenia zarówno filologa, jak też badacza obyczajowości XVIII wieku. W tym samym kręgu tematycznym mieści się również publikacja Bożeny Mazurkowej *Okoliczności oraz wydarzenia z życia prywatnego i publicznego w poetyckiej dokumentacji „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”* (2014). Ukazanie prywatności osób na podstawie piśmiennictwa okolicznościowego, które w sposób naturalny łączy się z aktualnymi wydarzeniami w kraju, unaoczniało, jak wiele wnoszą utwory okazjonalne do poznawania epoki.

Trzy kolejne rozdziały książki *Z potrzeby chwili...* odnoszą się do życia politycznego Polski z perspektywy postrzegania sytuacji politycznej przez literatów i ich zaangażowania w sprawy kraju. Autorka sięga po twórczość luminarzy oświeceniowych: Ignacego Krasickiego, Stanisława Trembeckiego i Franciszka Dionizego Książnina. Tematem swych rozważań czyni utwory *Do J.B. Krasickiego*, *Do moich współziomków Trembeckiego* i *Na rewolucję 1794 Książnina*. Teksty te odnoszą się do konkretnego momentu dziejowego, a ich manifestacja w różnych formach wypowiedzi literackiej sprzyjała wykazaniu kunsztu poetyckiego. Wszystkie trzy studia można określić mianem „małych monografii”. Ich kolejność w tomie: od sejmu grodzieńskiego 1784 roku przez Sejm Czteroletni do insurekcji kościuszkowskiej pozwala uchwycić dynamikę rozwoju wydarzeń i myśli politycznej w Polsce, mającej wpływ na kształtowanie opinii publicznej. Prowadzone przez Autorkę analizy i interpretacje utworów osadzonych w kontekście literackim, biograficznym i politycznym budzą uznanie. Staranna koncepcja wszystkich trzech rozpraw – od okoliczności i czasu powstania utworu, sposobu konstruowania wypowiedzi poetyckiej, ujęć artystycznych, komunikacji językowej aż do określenia funkcji praktycznej tekstu i jego przydatności w dydaktyce akademickiej jest rezultatem głębokich przemyśleń Autorki. Są to opracowania pionierskie, dla których zasady wypracowane zostały w ramach grantu ministerialnego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”, którym kierowała Bożena Mazurkowa. Tu wypada nadmienić, że podobny sposób opracowań widoczny jest we wszystkich

tomach serii „Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia”, współtworzonej przez Bożenę Mazurkową, a faktycznie inicjatorkę całego przedsięwzięcia.

Punktem odniesienia dla wiersza z prozą Krasickiego *Do J.B.* stał się utwór agitacyjny Trembeckiego skierowany do XBW, by zaangażował swe pióro poety na rzecz planów politycznych Stanisława Augusta, wiązanych z Rosją. Rozprawę dopełnia Aneks, zawierający nieznany dotychczas *Respons na list Księżęcia JMci Biskupa Warmińskiego 29 Septembris 1784 z Heilsberga do Grodna pisany*. Utwór Krasickiego *Do J.B.* usytuowany jest na tle innych dokonań poetyckich autora, wykazujących zbieżność (na zasadzie różnych analogii) z omawianym wierszem z prozą.

Kolejny utwór czołowego poety „wieku rozumu”, agitacyjną odezwę Trembeckiego *Do moich współziomków* rozpatruje Autorka w kontekście wielu tekstów, w tym wierszy samego Trembeckiego, a nade wszystko *Pieśni o spustoszeniu Podola* Kochanowskiego oraz epistolarnego traktatu politycznego Kołłątaja adresowanego *Do Stanisława Małachowskiego, referendarza koronnego, Anonima listów kilka*. Szczegółowa analiza wiersza objęła formułę tytułową (związek z mottem z Juwenalisa), kompozycję, sposób obrazowania i wymowę (aspekt propagandowy). Wzbogacenie tego studium – w stosunku do pierwodruku – o inne materiały pozwoliły Autorce odkryć inne sensy i „nowe niuanse znaczeniowe” tekstu Trembeckiego i rzuciło pełniejsze światło na warsztat poetycki prokrólewskiego twórcy. Poszerzony kontekst literacki dla odezwy Trembeckiego świadczy o ciągłych poszukiwaniach Autorki dodatkowych argumentów na rzecz (zdawać by się mogło) zamkniętych spraw. Chodzi tu szczególnie o wykazanie powiązań wiersza Trembeckiego z utworem Dunajewskiego pt. *Pieśń żalu nad podziałem Polskiej złożona 6 stycznia 1773*. W tym samym kręgu tematycznym mieści się też – jak podaje Autorka – wiersz *Zabrani obywatele polscy do pozostałych obywateli swoich*. Według sugestii Juliana Platta i Barbary Wolskiej, doskonałych znawców twórczości Adama Naruszewicza (przywołanych zresztą przez Autorkę w przypisie na s. 119), twórcą wiersza był Naruszewicz. Można podejrzewać, że dobrze radząca sobie z atrybuowaniem utworów i wykazująca dużą kompetencję w tych sprawach Autorka wniknie głębiej w ten sprawnie napisany wiersz i zabierze głos na temat jego twórcy. Domniemanie Badaczki, że Trembecki „znał krążące w odpisach utwory” będące reakcją na rozbiór kraju jest bardzo prawdopodobne.

Wsparciem dla rozważań Autorki o Książninie z czasu powstania kościuszkowskiego stała się późna twórczość poety. Uwidacznia to studium na temat ody *Na rewolucję 1794*, ukazujące głębię przeżyć autora, jego „wizję świata”, w której sprawa polska łączy się z planem Bożym. Interesujące omówienia na poziomie wprowadzonych do utworu wzorców biblijnych oraz nawiązań do antyku dopełniają rozważania na temat nowatorskich ujęć metaforycznych w utworze. Zaprezentowany w studium sposób postępowania analityczno-interpretatorskiego jest w pełni satysfakcjonujący.

Segment studiów o prozie rozpoczyna najobszerniejszy w całej książce rozdział (liczący ponad 80 stron) *Ludzie epoki w hołdzie Stanisławowi Konarskiemu*. Po bardzo potrzebnej książce Stanisław Konarski, *Opera poetica. Utwory poetyckie* (2013), przygotowanej przez Jacka Wójcickiego przy współpracy Ariadny Masłowskiej-Nowak, w której znalazły się między innymi utwory wpisujące się w temat rozprawy Bożeny Mazurkowej, Autorka sięga po prozę, by zaprezentować „hołd”, jaki współcześni złożyli Konarskiemu. Materiał referencyjny – kazanie pogrzebowe (G. Zachariasiewicz), mowa pochwalna (M. D. Krajewski), szkic biograficzno-krytyczny (F. K. Dmochowski), biogramy (W. Jakubowski i S. Bielski), wspomnienia Stanisława Augusta, poetyckie funeralia (m.in. I. Krasicki) oraz informacje prasowe – poddała Autorka wieloaspektowemu omówieniu.

Bożena Mazurkowa oprowadza po źródłach, wydobywając z nich bogaty konterfekt Konarskiego: pisarza, myśliciela, intelektualisty, reformatora, zakonnika, wychowawcy i obywatela, a powtarzając za M. D. Krajewskim – „przewodnika w ambitnych dążeniach”. Wszelkie konstatacje dokumentuje odpowiednimi cytataми. Jej wnikliwość spojrzenia na sądy na temat Konarskiego (formułowane wprost czy też pośrednio) budzą szacunek. Pewien niedosyt można odczuć chyba tylko w związku z podniesioną przez Krajewskiego – przyszłego prefekta, a następnie rektora Collegium zreformowanego przez Konarskiego – kwestią więzi Konarskiego z „ludźmi uczonymi”. Ma się rozumieć, że jest to temat „rzeka”, zapewne wymagający całej osobnej książki, ale wskazanie wprost przez Krajewskiego na hetmana Wacława Rzewuskiego, który „siedł na wyścigi w oświadczeniu przyjaźni swojej Konarskiemu”, warte jest pogłębionej interpretacji, zwłaszcza że obie postaci prekursorów epoki łączyło wiele. Nie ulega wątpliwości, że hetman cenił pijarów. Sam był wychowankiem szkoły pijarskiej (w Bełzie? w Warężu?), a jego wnuk, Adam Wawrzyniec, edukował się w kolegium Konarskiego. Wielki pijar zadedykował nawet hetmanowi pieśń *Ad Venceslaum Rzewuski, Palatinum Cracoviensem Exercitus Ducem. De infractoregis Augusti III rebus adversisanimo*, przetłumaczoną na język polski przez Adama Wawrzyńca pt. *Do Wacława Rzewuskiego, Dzisiejszego Wojewody Krakowskiego. O niezwykłym przeciwnością sercu Augusta III* (oryginał i przekład w wyd. J. Wójcickiego). Z zacytowanym wyżej fragmentem mowy Krajewskiego o prześciganii się Rzewuskiego z innymi w oświadczeniu przyjaźni Konarskiemu wprost kłóci się zdanie Nowaka-Dłużewskiego: „Rzewuski nie darował swego, kiedy dostał cięgi od Konarskiego za zaatakowanie *Skutecznego rad sposobu*”. Cała polemika z dziełem Konarskiego została omówiona przez badaczy. Wreszcie można by zapytać, czy pochwała stylu pisania Rzewuskiego przez Konarskiego miała jakiś wpływ na ich wzajemne relacje? Impulsem dla tego typu rozważań mogą być słowa Krajewskiego. Można odnieść wrażenie, że cytując z mowy Krajewskiego fragment na temat przyjaźni dwóch tuzów wczesnego oświecenia, Autorka książki zaprasza do dyskusji na ten temat.

Przeprowadzona przez Bożenę Mazurkową szczegółowa analiza materiałów źródłowych poświęconych Konarskiemu wystawia jej cenzurkę rzetelnej badaczki, podążającej w kierunku nowych odkryć i ustaleń.

Perspektywa „wielkiego świata” i żywioł osobisty w relacji Walerii Tarnowskiej z podróży do Włoch to kolejne studium w omawianej książce. Tym razem uwaga Autorki koncentruje się na listach damy polskiej do małej córki. Ta forma przekazu wiadomości związanych z wiozą zagranicą sprawiła, że wyłaniający się z zapisków portret arystokratki nabiera rumieńców. Bożena Mazurek odsłania „wielki świat”, w którym znalazła się peregrynantka, z jej obserwacjami i przemyśleniami, jednocześnie akcentując narodową przynależność damy. Lukrowana odpowiednimi cytatami rozprawa może wciągać czytelnika i pobudzać do refleksji nad emocjonalną rozmową matki z córką.

Silne nacechowanie emocjonalne ujawniają listy Adama Jerzego Czarotorskiego do ojca, w które Autorka wnika w kolejnym studium. Szczególna wartość tej korespondencji polega na jej szczerości, autentyczności, co zreżumuje wypunktowuje Bożena Mazurkowa.

Książkę zamyka rozdział poświęcony kabałom *Druki wróżebne w polskiej ofercie czytelniczej drugiej połowy XVIII wieku*. Autorkę interesuje fakt wprowadzenia tej twórczości do obiegu czytelniczego i związane z tym duże zapotrzebowanie na tego typu lekturę. Ukazuje historię przepowiedni: od antycznych księgi losu... do kabał oświeceniowych, sytuując te ostatnie w kontekście francuskich druków wróżebnych. Jest to doskonale studium rozpoznawcze na temat mniej znanego obszaru badawczego czasów stanisławowskich.

Książka Bożeny Mazurek obejmuje rozległy wachlarz tematów; jest publikacją rzetelną i interesującą.

I na koniec pochwały pod adresem Wydawnictwa IBL w Warszawie. Zarówno solidna (twarda) okładka książki, jak też żywa pagina, ładnie wyodrębnione cytaty, czytelne przypisy (bez zagęszczonego druku), przejrzysty indeks i starannie przygotowane ilustracje – to niewątpliwe atuty solidnie wykonanej pracy.

[Rec.: Bożena Mazurkowa, *Z potrzeby chwili i ku pamięci... Studia o poezji i prozie oświecenia*, Warszawa 2019, 468 ss.]

Bibliografia

Maksimowicz K., *Ocena dorobku naukowego dr hab. Bożeny Mazurek w postępowaniu o nadanie tytułu profesora*, 18 ss. (omówienie książki na s. 15–17).

doi: 10.15584/tik.2020.40

Data nadesłania artykułu: 28.09.2019

Data recenzji: 28.12.2019, 27.02.2020

**“And therefore we Must Seek Dialogue
in this Networked World”: A Meeting
of Postcolonialism and Posthumanism
in *Coloniality, Ontology, and the Question
of the Posthuman* (ed. Mark Jackson). A Review**

Patrycja Austin

University of Rzeszów

ORCID: 0000-0002-6410-2829

Abstract: *Coloniality, Ontology, and the Question of the Posthuman* (2018) is a part of the *Routledge Research in New Postcolonialisms* series. The essays in this volume, edited and introduced by Mark Jackson, all answer the question of whether and how postcolonialism and posthumanism meet and inform one another in their response to contemporary debates around the Anthropocene, refugee crisis, environmental collapse or indigenous worldviews.

Key words: posthumanism, postcolonialism, subjectivity, agency.

**“I dlatego musimy szukać dialogu w tym sieciowym świecie”:
spotkanie poskolonializmu z posthumanizmem w *Coloniality,
Ontology, and the Question of the Posthuman*
(ed. Mark Jackson). Recenzja**

Abstrakt: Opublikowany w 2018 roku tom pt. *Coloniality, Ontology, and the Question of the Posthuman* stanowi część nowej serii wydawniczej *Routledge Research in New Postcolonialism*. Zamieszczone w nim eseje, zebrane i zredagowane przez Marka Jacksona, odpowiadają na pytanie, czy i w jaki sposób postkolonializm i posthumanizm spotykają się i uzupełniają w swoich odpowiedziach na debaty wokół Antropocenu, kwestii uchodźców, kryzysu przyrody czy światopoglądów autochtonicznych.

Słowa kluczowe: postumanizm, postkolonializm, ontologia, podmiotowość, sprawczość.

The opening sentence of Angela Last's chapter entitled “Anti-colonial ontologies” could serve as a motto for the entire volume: “How do you engage with the question of ontology in postcolonial theory?” Her answer

is included in the chapter's subtitle: "A dialogue." In fact, the multiple perspectives taken up in this volume, by engaging both posthumanism and postcolonialism, contribute to the vigorous discussion on what it means to be human, and how inclusion or exclusion from this entitlement affects one's social, material, or legal status. The debate seems ever more urgent at a time when the environmental collapse calls into question the perception of a biological individual who presides over the static, insentient and 'uncultured' environment and affects everyday the lives of humans and 'more-than-human' assemblages.

In his Introduction to the volume, Mark Jackson lays out the tenets of a dialogue between posthumanism and postcolonialism – how the two approaches may inform and invigorate one another when they meet, however uncomfortable this encounter may seem. Postcolonial studies, he explains, emerged out of the 'cultural turn' when – with a heightened attention to text, language, culture and difference – worlds and traditions, along with their politics and ethics, multiplied. The inhabitants of these worlds were frequently excluded from the right to humanity which began to be defined by the narrow Eurocentric Enlightenment model. Posthumanisms and new materialisms, which developed during the subsequent 'ontological turn' at the time of increased awareness of the ecological collapse, the Anthropocene, technological incursions into everyday life, and globalization extended these worlds to include agencies of 'more-than-human' assemblages. Postcolonial scholars may insist that, in the face of pressing issues affecting human life today, extending critical energies towards the non-human will dilute our efficiency when dealing with current crises – human rights violations, refugee crises etc. The posthumanist, in turn, is a thinker trained mostly in Euro-American academia, which is a comfort zone reluctantly left behind in the encounter with other epistemologies.

And yet, both share the preoccupation with who or what counts as human. While postcolonialism is interested in the politics, identities and representations of non-European human exclusion, a posthumanist notices the porosity of the human animal and asks about her boundaries, whether in the encounter with the technical or biotic non-humans. The prefix 'post' in both designations, likewise, is not a temporal reference but can be perceived as a thought exercise: we have, perhaps, always already been postcolonial and, to paraphrase Bruno Latour, never been human. Combining the creative potential of both responds to and, in a way, mirrors, the contemporary condition – the fact that the residues of colonialism: war, racism, extremism, forced migration etc. are today closely intertwined with ecological crises. Only by working together can they decolonize dangerous hierarchies, both social and environmental that lead to violence.

In his chapter "For new ecologies of thought", Mark Jackson traces the differences between postcolonialism and posthumanism in their responses to the post-Kantian distinction between nature and culture.

Kant's definition of the human is limited to those who are self-reflective or linguistic and thus separated from the world, that is nature, which is non-linguistic. This fit well in the wider conceptual tradition of Enlightenment humanism that aspired to separate humans from nature or the supernatural and to show human uniqueness. This, in turn, relegated non-European epistemologies to the nature part of the divide as they evolved modalities that were different from, and even challenged, Eurocentric humanism in such terms as, for example, what counts as living or non-living, making no distinction between nature and culture or thought and matter, dream and reality, etc. These epistemologies are being recovered today by scholars in anthropology, religious studies, politics and indigenous studies. Some names that recur throughout the volume include such authors (many of whom are indigenous) as, among others: Eduardo Kohn, E.R. AtleoUmeek, Barbara Glowczewski, Elisabeth Povinelli, Philippe Descola, Eduardo Vivieros de Castro, Marisol de la Cadena, and Dipesh Chakrabarty. In Euro-American thought, starting in the late twentieth century, there came to the fore relational ontologies theorized by, most notably, Donna Haraway, N. Katherine Hayles, Isabelle Stengers, and Michel Serresand, earlier, by Gilles Deleuze and Felix Guattari. What needs to be remembered, however, is that such relational, processual ontologies had proliferated across the globe long before they became conceptualized by these thinkers. Jackson advocates thus pluralizing stories and narratives and, thereby, new possibilities for worlding.

The subsequent chapters take up this challenge starting with Angela Last who continues the debate on the (in)compatibility of postcolonial and posthuman debates especially around the nature/culture boundary adopting the STS lens. She admits that the exchange is not straightforward or unfraught as, on the one hand, postcolonial theory has reached a hiatus in its uncritical adoption of the Western division between nature and culture and rejection of the former, while posthumanist materialist thought has been deeply colonial in its inability to recognize the appropriation of indigenous ontologies. And yet, Last maintains, attention to equality and difference does not necessarily have to clash with attention towards the material. In fact, focusing on the latter (matter, nature) may help illuminate postcolonial concerns such as race, class or sovereignty. Numerous authors and thinkers from former colonies have already been writing about such connections and yet, in the narrow Western-based postcolonial discourse, their voices have mostly gone unheard. The argument is organized around the juxtaposition of the notions of universality and cosmopolitics. While any notion of universalism involves exclusion, the 'one cosmos' of cosmopolitics does not exist anymore; there is nothing anymore, if there ever was, that unites all of humanity. This lack at the core of cosmopolitics can be re-introduced as a provocation to question the hierarchy of the universal. Cosmos was already a key theme during decolonial struggles –

there emerged 'cosmological universalism' that acknowledged the role of the material or natural in the construction of difference which can, in turn, be employed creatively to oppose universalizing, exclusionary tendencies. Last refers especially to the activity of the negritude movement that reclaimed nature, including the internal nature, and highlighted connection as the key tool for undoing hierarchies and building new solidarities.

In her paper "Terra plena. Revisiting contemporary agrarian struggles in Central America through a 'full earth' perspective" Naomi Millner draws attention to the way humans, who constitute but a minor part of life on earth, are capable of making epistemic reductions of the complex relations and processes to create authoritative environmental knowledge that then informs environmental governance in which local, indigenous knowledge, based on thousands of years of observation and practice in a specific locality, is barely present. Millner makes a case for the agricultural struggle in Central America and especially the emergence of permaculture in El Salvador at the time of the civil war and the Green Revolution. The practice of permaculture stands in opposition to cultural imperialism as it engages with local and ancestral agricultural practices. The indigenous voices are thus not rendered historical, but their knowledge can be incorporated successfully today to provide healthy future yields. What is important is that these knowledges and practices are locally situated, thus permaculture allows for avoiding universalizing and essentializing. Tradition in this sense is understood in terms of capacities and agencies, rather than essential truths. The emergent hybrid designs of food production are both environmentally sustainable and just.

Millner argues that while all non-Euro-American forms of knowledge are relegated to myth, the land, which in these cosmologies is viewed as rich in life and agency, becomes marked as *terra nullius*, enclosed, claimed for profit in the name of it being wild and thus in need of civilization. To counteract the idea of *terra nullius*, Millner proposes the term '*terra plena*' which sees earth as "teeming with communities of species life and knowledge-practices for knowing them" (103) She explains an important difference in the way *terra plena* may be articulated. On the one hand it can be viewed as multiple ontologies – diverse, coherent yet separated worlds (pluriverses); on the other as relational ontologies – assemblages of humans and non-humans. Recent anthropological studies bring these two concepts together whereby coherent systems meet in assemblages by means of translating their respective semiotic codes. It is in the gaps of translation between these 'worldings' that the decolonial process can happen as they make room for difference in the emerging pluriverse that disrupts ongoing political formations.

For Zoe Todd, likewise, the way to decolonize lies in tending to ethical relationality of assemblages, both human and non-human. In her "Refracting colonialism in Canada: Fish tales, text, and insistent public grief" she

observes that little progress has been made in terms of the relations between the Indigenous people in Canada and the State government; colonial power relations prevail to this day. By drawing from her own experience as an Indigenous woman scholar, she describes a fascinating public reading project of the TRC Report, #ReadTheTRCReport, dealing with the atrocities of the residential school program established in 1870 in order to assimilate Indigenous people culturally. Over 150,000 children attended the 130 schools experiencing cultural annihilation, starvation, violence and abuse, which frequently resulted in early death. Todd combines the public expression of grief over the residential schools with her PhD research on human-fish relations exploring the way fish have been bearing witness to British and French colonial violence in Canada. #ReadTheTRCReport has turned into a 'living document' as 140 people in Canada, and some from abroad, volunteered to film themselves reading it and uploaded their videos onto YouTube. The videos were tweeted worldwide and captured the attention of the mass media. The private reading experience thus turned into a communal public grieving.

Todd argues moreover that, unlike the Canadian state which focuses on humans and human grief, Indigenous legal orders have broader reach and acknowledge non-human persons as sentient beings, with whom human histories, stories, kinship, language and cosmologies are interwoven. She links her experience at the Paulatuq hamlet working on her doctoral thesis on human-fish relations with the TRC report, arguing that the fish also witnessed the lack of local children who had been taken to residential schools. The affective stories of colonial grief in Canada, both human and non-human, disrupt the State's official understanding of what a reconciliation looks like by suggesting alternative Indigenous philosophies and legal orders.

There are two chapters concerned with urban space, Lisa Tilley's "Well, City Boy Rangoon, it's time to stitch up the evening': Material, meaning and Man in the (post)colonial city" and Delacey Tedesco's "Geographies of settler-colonial cities". The first one looks at the city through the eyes of the poet Maung Chaw New who portrays humans as belonging either with the figure of Man as the 'investor, the overconsumer, the colonial over-bearer' or the underrepresented majority of the colonized figure of the Other-than-Man. After Sylvia Wynter, Tilley argues that the human has been overrepresented in the figure of Man and inequalities have been exercised on the material level. She also combines Fanon's sociogenic thought, elaborated by Wynter, with posthuman material approaches starting with Karen Barad's 'intra-active becoming' of the world wherein subject and object fold into a combined agent. Tilley shows how the division of city space across the lines of various kinds of entitlement (the mall, the office block) is subverted by the marginalized residents who, though excluded from participation, add other meanings to material spaces in the city, at the same

time upsetting the normalized trope of Man and opening the definition of Man into planetary humanism. Delacey Tedesco, in turn, explores another boundary, one created by settler colonialism in Kelowna, British Columbia, Canada, which is a predominantly white settler community on the unceded land of the Syilx First Nation. She wonders if aporetic analyses can be used effectively in disassembling the operative boundary constructions of settler colonialism.

In "Ethno-linguistic cartographies as colonial embodiment in postcolonial Sri Lanka", Chitra Jayathilake reads the Sri Lankan playwright, Ernest Thalayasingam MacIntyre's, play *Rasayanangam's Last Rites* through the lens of ethno-linguistic cartographies as producing biopolitical effects – excluding certain groups in Sri Lanka from full political participation and designating them as human waste. The author focuses on the way the Tamil society has been persecuted during the Black July riots and the civil war in Sri Lanka between the Tamil minority and the Sinhalese Buddhist majority that followed and how this has been linguistically motivated. MacIntyre presents the language dilemma in the figure of the three main English-speaking characters, including a Tamil man named Rasa. The distinguishing feature identifying Tamil speakers is their anatomical inability to pronounce certain sounds, which Rasa willfully chooses to use to reveal his ethnic identity even though it leads to his death and de-materialization of his body through immolation. In this paper, postcolonial dilemmas, especially the ongoing aftermath of colonization, are mixed with the posthuman focus on the material body and Foucault's and Agamben's take on biopolitics.

"Immanent comparisons and posthuman perception in the filmic sensorium of Apichatpong Weerasethakul" by Carlo Bonura finds a different kind of crossing between the human and non-human world in three films released between 2006 and 2010 by the Thai film director, Apichatpong Weerasethakul. Unlike the majority of post human takes on the agency and vibrancy of matter (most famously discussed in *Vibrant Matter* by Jane Bennett) which opt for the secular, Bonura finds the most fascinating Apichatpong's recourse to the spiritual, mysterious, or even enchanting environment. However, it is not enchanting in the sense explained by Walter Mignolo in the context of colonization which carries with it the violence of colonial power, but the possibility of the coexistence and interconnectivity of the human and non-human as two simultaneous legitimate 'loci of enunciation' of knowledge and ontology. Bonura argues that the constructedness of nature and the non-human is part of the knowledge practices of colonial anthropologists. To disrupt it, Weerasethakul's films enact Mignolo's 'border thinking': filmic realism is undermined and Bonura applies Henri Bergson's theory of perception and Gilles Deleuze's discussion of montage to explain the way Weerasethakul creates the whole from assemblages of parts and from the gaps between them. The end result is a decolonized perception of the non-human.

In the densely philosophical and theoretical chapter that rounds up the volume, entitled “Political ontology and international relations: Politics, self-estrangement, and void universalism in a pluriverse”, Hans-Martin Jaeger recaps the major themes and discussions taken up by the other authors in his attempt to diagnose the ineptness at the heart of International Relations at handling ontological difference, especially in the context of such burning contemporary issues as ecological crises, migration or terrorism. The challenge is how to get beyond a state-centric and, often, colonial perspective and embrace equality without multiplying identity politics. Jaeger traces such attempts from theories of cosmopolitan democracy, Ulrich Beck’s risk society or Hardt and Negri’s empire – theories of global social whole, through the more recent proposal by Rosenberg of ‘societal multiplicity’ in the world of ‘uneven and combined development’. He then juxtaposes recent discussions of ontology and multiplicity (eg. ANT, ethnographic studies of indigeneity, etc.) with ‘the ontological turn’ (multiplication of worlds, not just epistemologies) and ‘political ontology’ (performances of worlds as stories). This elucidates the plural character of ontologies mostly missing in debates on ontology in IR. Ontological multiplicity takes the form of what Viveiros de Castro has named ‘multinaturalism’ rather than multiculturalism or multi-societalism, stretching the debate to include more-than-human multiplicities, and by inverting the nature-culture dualism (one culture, many natures). Since all of Western politics is founded on the nature/culture, modern/non-modern distinction which has excluded nature and the non-modern from political participation and, thus, dehumanized them, the role of political ontology is to restore more-than-human life and, thus, also non-modern ontologies, to politics based on equality but allowing alterity, not denying inequalities but also not essentializing radical differences. To this end Jaeger reaches for Ranciere’s conception of political practices necessarily involving dissensus and disagreement and the staging of equality that exposes wrong. Only when subjectivization can happen, might we take seriously the personhood of, for instance, indigenous people, non-human animals, and other ‘earth beings’. However, to most efficiently realize the creative-transformational potential of Ranciere’s disagreement, what is needed is Western European self-estrangement, that is realization that, in Bruno Latour’s words, we too ‘have never been modern’, or as modern as we would like to believe, as our political affairs have been infused with the non-human in the shape of the supernatural and the sacred. The similarity between Western modernity and non-modern societies is further blurred by Prozorov in his notion of ‘void universalism’ which takes as a point of departure the idea that ‘the World as such is effectively a nothing’. The void or lack or nothing allows for the creation of a positive world of equality. By such opening to a decolonial, post-anthropocentric pluriversal vision, Jaeger believes IR would be better equipped to understand world politics.

To sum up, the volume is timely and very much needed. Contributors to this volume traverse various geographical locations – from Canada through the Caribbean, Central America, to South and South East Asia – and discuss such wide-ranging issues as agrarian ecology, urban planning, poetry and film, fish and non-human rights or Truth and Reconciliation Commission in Canada. Despite this variety of spaces and locations, there are themes that bind all these chapters: personhood, focus on relationality and interconnectivity, language and communication, and the dissolution of the nature-culture boundary, all of which need careful attention. What is more, the contributors practice what they preach – decolonization of thought is not only advocated in the subsequent chapters but also enacted by giving voice to indigenous scholars, thinkers and critics. Together, the various essays show that joint engagement with postcolonialism and posthumanism is not only possible, but also necessary, echoing Ulrich Beck's statement quoted in the title of this review about such dialogue being a necessary condition for a truly cosmopolitan world.

Bibliography

- Jackson, Mark, (ed.). 2018. *Coloniality, Ontology, and the Question of the Posthuman*. Routledge Research in New Postcolonialisms. Abingdon and New York: Routledge.
- Neumann, Brigitte. 2003. "Muslim Societies and the Western World Can No Longer Be Considered to Be Separate Entities" An Interview with Ulrich Beck. *Deutschland Journal*. <https://en.qantara.de/content/ulrich-beck-muslim-societies-and-the-western-world-can-no-longer-be-considered-to-be>

doi: 10.15584/tik.2020.41

Data nadesłania artykułu: 18.09.2019

Data recenzji: 28.11.2019, 20.12.2019

O Rękopisie znalezionym w Saragossie w perspektywie intertekstualnej raz jeszcze

Danuta Kowalewska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0001-5375-2394

One More Intertextual Approach to *The Manuscript Found in Saragossa*. The Review of *The Manuscript Found in Saragossa* by Jan Potocki and selected novels from the 20th century (Fowles-Rosendorfer-Gretkowska)

Abstract: The monograph of Maria Janoszka, entitled *The Manuscript Found in Saragossa by Jan Potocki and selected novels from the 20th century (Fowles-Rosendorfer-Gretkowska)* is the first attempt to tackle the problem suggested by the title. Janoszka tries to show the unusual modernity of Potocki's masterpiece. She researches the intertextual relations between *The Manuscript* and three 20th-century novels (*The Magus*, *The Architect of Ruins*, *Rękopis nieodnaleziony, czyli zalety szubienic*). The author focuses on the composition of works, genre and literary conventions. She also analyzes the construction of the protagonist and novel spaces. The book is well documented and it has been written in an interesting way, making the monograph an incentive to continue research on Potocki's masterpiece, which is a pioneering and still inspiring novel.

Key words: *The Manuscript Found in Saragossa*, Jan Potocki, John Fowles, Herbert Rosendorfer, Manuela Gretkowska, Enlightenment, 20th-century novels, intertextuality

Słowa kluczowe: *Rękopis znaleziony w Saragossie*, Jan Potocki, John Fowles, Herbert Rosendorfer, Manuela Gretkowska, oświecenie, powieść dwudziestowieczna, intertekstualność

Współcześni twórcy chętnie sięgają do biografii i twórczości Jana Potockiego, jednego z najoryginalniejszych i najbardziej ekscentrycznych pisarzy europejskiego oświecenia. Szczególną uwagę autorów przyciąga *Rękopis znaleziony w Saragossie*, niewyczerpane źródło literackich pomysłów. Podobnie jak sam Potocki, genialny „zongler” cudzymi motywami, wielbi-

ciele jego prozy wykorzystują obecne w niej motywy i konwencje literackie do tworzenia nowych interesujących fabuł¹. Zbadanie relacji intertekstualnych pomiędzy *Rękopisem znalezionym w Saragossie* a inspirowanymi nim tekstami okazuje się sporym wyzwaniem. Nikt do tej pory nie zdecydował się na tak szeroko zakrojony projekt, choć rzecz jasna można wskazać pojedyncze artykuły na ten temat. Powieść hrabiego Potockiego to książka zaskakująco nowoczesna, która, jak podkreślają znawcy, „posiłkuje się całym arsenałem ówczesnych kodów literackich i wpina się w całą sieć intertekstualnych odniesień”². Wyrazem zainteresowania aktywnością i reaktywnością dzieła Potockiego, wciąż wpływającego na innych twórców, jest opublikowana w ubiegłym roku w Wydawnictwie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach monografia Marii Janoszki *„Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego i wybrane powieści XX wieku (Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)*. Zamiarem Autorki nie było zaprezentowanie i analiza wszystkich tekstów, w których pojawiają się, choćby migawkowo, powinowactwa z arcydziełem hrabiego Potockiego³. Ze względu na skalę zjawiska nie wydaje się to zresztą możliwe w jednej monografii. Materiał egzemplifikacyjny, obejmujący utwory powstałe w różnych epokach i literaturach narodowych, dobrała, kierując się zasadą różnorodności – jak podkreśla – bliską samemu Potockiemu. Janoszka poszukuje związków i analogii między *Rękopisem...*, *Magiem* Johna Fowlesa, *Budowniczym ruin* Herberta Rosendorfera i – w mniejszym stopniu – *Rękopisem nieodnalezionym, czyli zaletami szubienic* Manuela Gretkowskiej, zamieszczonym w jej *Podręczniku do ludzi*. W całej pracy pobrzmiewa myśl o długim trwaniu *Rękopisu...* w literaturze światowej. Autorka chce „ukazać prekursorstwo powieści Potockiego wobec utworów powstałych w latach 60. i 90. XX wieku w kręgu obszaru kultury śródziemnomorskiej” (s. 9).

Recenzowana publikacja pokazuje *Rękopis...* jako dzieło nowatorskie i zaskakująco bliskie świadomości współczesnego czytelnika. Trzeba się zgodzić z opinią Autorki wyrażoną we wprowadzeniu, że wśród książek chronologicznie bliskich *Rękopisowi...* niewiele jest takich utworów, które odznaczałyby się dziś podobną aktualnością i zdolnością aktywnego kształtowania wyobraźni oraz wyborów artystycznych twórców współczesnych (s. 7). Co ciekawe, Janoszka sięga po utwory, które nie były wymieniane w pierwszej kolejności jako inspirowane *Rękopisem...* Najmniej uwagi poświęca pastiszowi Gretkowskiej, co łatwo zauważyć,

¹ Największe zaciekawienie budzi samobójcza śmierć pisarza. Zob. J. Ryba, *Potocki „intertekstualny”*, „Prace Polonistyczne” 2016, seria LXXI, s. 49–56. W przywołanym artykule badacz wskazuje utwory bezpośrednio nawiązujące do biografii Potockiego.

² Zob. M. Olasz, *„Rękopis znaleziony w Saragossie” to nie tylko powieść* [wywiad z Anną Wasilewską, opublikowany 23 listopada 2015 r.], <https://culture.pl/pl/artykul/rekopis-znaleziony-w-saragossie-to-nie-tylko-powieść-wywiad> (dostęp 23.08.2019).

³ Utwory te przywołuje w przypisach, wykazując się przy tym świetną znajomością literatury przedmiotu.

przeglądając choćby indeks osobowy (Autorka omawia *Rękopis nieodnaleziony, czyli zalety szubienic* tylko w drugim rozdziale). W przypadku Gretkowskiej mamy do czynienia ze swoistą kontynuacją powieści Potockiego; parafraza jej zakończenia jest wyłącznie literacką zabawą, grą. Gretkowska „żongluje” motywami Potockiego, ale – z założenia – bez ambicji dorównania oryginałowi⁴. Bezpośrednie nawiązania uwidaczniają się również w powieści austriackiego pisarza Herberta Rosendorfera *Budowniczy ruin* (1967). Inaczej wygląda sprawa z autorem *Maga* (1966), angielskim pisarzem Johnem Fowlesem. Jedną z najbardziej rzucających się w oczy analogii między jego powieścią a *Rękopisem...* jest, zdaniem Janoszki, wykorzystanie teatralnych technik kreowania iluzji. W *Przedmowie* do *Maga* autor ujawnił twórców, którzy mieli wpływ na jego powieść, wśród wymienionych nazwisk nie pojawił się jednak Jan Potocki. Nie znajdziemy go również w angielskojęzycznej literaturze przedmiotu. Z tego względu związki między powieściami należałoby potraktować z dużą ostrożnością. Ponieważ nie ma dowodów, że Fowles czytał *Rękopis*, Janoszka mówi o podświadomej inspiracji i w swojej książce decyduje się na następujące rozwiązanie: szukając miejsc wspólnych (rozwiązań artystycznych, kompozycyjnych i podobieństw tematycznych) dla interesujących ją dzieł, nie ogranicza się do nawiązań intencjonalnych. Jej badania, inspirowane szeroko rozumianą kategorią intertekstualności, obejmują również zależności, które stają się kwestią czytelniczego odbioru danego dzieła. Z tego względu Autorka skupia się na podobieństwach strukturalnych i typologicznych, a nie na pochodzeniu tych podobieństw.

Omawiana książka jest zmodyfikowaną wersją rozprawy doktorskiej, która została ukończona w 2015 roku, ogłoszonym przez UNESCO Rokiem Jana Potockiego dla uczczenia dwusetnej rocznicy śmierci pisarza. Jesienią tego samego roku pojawiło się nowe wydanie *Rękopisu...*, opracowane przez François Rosseta i Dominique’a Triaire’a, w polskim tłumaczeniu Anny Wasilewskiej. Janoszka zna i przywołuje w książce „nowy” *Rękopis...*, ale swoje ustalenia opiera głównie na przekładzie Edmunda Chojeckiego z 1847 roku, skorygowanym przez Leszka Kukulskiego⁵. Jej wybór wydaje się uzasadniony, autorzy badanych dzieł nie znali bowiem ani najnowszych odkryć Rosseta i Triaire’a, ani nowej wersji tekstu, żadna z powieści, uwzględnionych w monografii, nie mogła się więc do niej odnieść.

Począwszy od 1958 roku (francuska edycja Rogera Caillois), *Rękopis...* doczekał się wielu edycji i opracowań. Bibliografia i przypisy zamieszczone

⁴ Autorka wskazuje bezpośrednio, że *Rękopis* stanowi wzór dla jej utworu. W umieszczonym przed tekstem komentarzu odnajdziemy informację o zamówieniu przez dziennikarza „Polityki” u narratorki *Podręcznika...* kontynuacji *Rękopisu...*, „nie, żeby poprawiać dzieło Mistrza, ale, może by tak dla zabawy, 4 strony, za tydzień”. M. Gretkowska, *Podręcznik dla ludzi. Tom I i ostatni: czaszka*, Warszawa 1996, s. 113.

⁵ Wasilewska podaje w wątpliwość autorstwo Chojeckiego, <https://culture.pl/pl/artykul/rekopis-znaleziony-w-saragossie-to-nie-tylko-powiesc-wywiad> (dostęp 23.08.2019).

w recenzowanej książce ujawniają znakomite rozpoznanie Autorki w źródłach i strategiach badawczych. Z upodobaniem sięga ona po opracowania obcojęzyczne: angielskie, francuskie i niemieckie, skrupulatnie wyzyskując dotychczasowe ustalenia. W monografii prezentowane są stanowiska i wypowiedzi takich badaczy, jak: Janusz Ryba, Dominique Triaire, François Rosset, Roger Caillois czy Michał Otorowski.

Rozprawa wraz z dodatkami liczy 356 stron i ma klasyczną kompozycję: podzielona jest na rozdziały poprzedzone wprowadzeniem i zwieńczone zakończeniem. Odznacza się jasnym wywodem i precyzją formowania myśli. Składa się z 6 rozdziałów, obejmujących mniejsze segmenty (I: *Między językami. Przekłady „Rękopisu znalezionego w Saragossie”, „Maga” i „Budowniczego ruin”*, II: *Powroty wampira. O bezpośrednich aluzjach do „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*, III: *Wewnątrz ramy. Konstrukcja szkatułkowa i różnicowanie genologiczne powieści*, IV: *Teatr fantastyki*, V: *Kreacje bohatera*, VI: *Miejsca akcji*), bibliografii, pożądaných w tego typu publikacjach indeksu osób i streszczeń w języku angielskim i francuskim. We wszystkich częściach monografii układem odniesienia pozostaje niezmiennie *Rękopis*...

Wprowadzenie zawiera podstawowe informacje dotyczące zakresu wykorzystanych źródeł, celu i metod pracy, a także przyjętej kolejności rozwijania zagadnień. Nie jest obszerne (nieco ponad 4 strony), należy jednak zaznaczyć, że kolejne rozdziały zawierają informacje wstępne do zawartych w nich rozważań. W pewnym sensie charakter wprowadzający ma również pierwszy rozdział, poświęcony kwestiom edytorskim i filologicznym (wielowariantowość tekstu i skomplikowana sytuacja przekładów). To bardzo ważna część monografii, ustala bowiem priorytety i odsłania tok myślenia Autorki. W dalszej części książki Janoszką omawia kolejno: wątki wampiryczne, zbieżności i podobieństwa w zakresie kompozycji analizowanych utworów i wykorzystywanych w nich konwencji gatunkowych, miejsce i funkcję motywów fantastycznych, konstrukcję bohatera i ukształtowanie przestrzeni powieści. Pozwala to dostrzec szereg analogii, które ujawniają wyjątkowość dzieła Potockiego na tle innych utworów (wiele wersji i postaci tekstu, problematyka, metoda kreowania wrażenia niesamowitości i niewytłumaczalności zdarzeń, nastawienie parodystyczne wobec konwencji literatury cudowności i powieści grozy, maskaradomania, konstrukcja szkatułkowa, użycie tych samych motywów i toposów, pretekstowość kreacji powieściowych bohaterów, postać Żyda Wiecznego Tułacza). Uwagi na temat pastiszu Gretkowskiej zawiera przede wszystkim rozdział drugi, poświęcony tematyce wampirycznej. Kryje się w nim sugestia, że dzieło Potockiego jak wampir wgryza się w pamięć czytelników. Analiza figury wampira skłania do wniosku, że aktualizowany przez Gretkowską (i Rosendorfera) obraz wampira i eksponowanie „wampiryzmu” *Rękopisu* prowadzi do przedstawienia „wampirycznej” wizji literatury, żywiącej się „krwią” słów i ich kombinacji, oraz do unie-

zwyczajenia dzieła Potockiego, wskazania jego wyjątkowości na tle innych utworów, tajemniczego uroku i „magicznego” wpływu na czytelników (s. 75).

Kompozycja szkatułkowa, liczba i zróżnicowanie opowiadań oraz rozwinięta fantastyka *Budowniczego ruin* w sposób widoczny zbliżają powieść Rosendorfera do *Rękopisu...*, należy zatem zgodzić się z wydawcą polskiego przekładu, że „utwór powstał pod urokiem *Rękopisu znalezionego w Saragossie*”⁶. Janoszka zwraca uwagę na to, że szkatułkowość *Rękopisu...* i *Budowniczego ruin* ma w obu wypadkach takie same konsekwencje: umożliwia mnożenie punktów widzenia, konfrontację różnych osądów i umieszczenie w utworze ogromnego ładunku odniesień kulturowych. Z kolei wielka maskaradowa mistyfikacja, zainscenizowana w *Magu* przez tajemniczego milionera Conchisa, to, zdaniem Autorki, widoczny ślad lektury powieści Potockiego, stanowi bowiem odpowiednik mistyfikacji wyreżyserowanej przez szejka Gomeleza. Szczegóły „przedstawienia” – co wykazuje Janoszka – są zaskakująco zbieżne, obydwaj bohaterowie przeżywają te same emocje: oszołomienie, zagubienie, strach. Zastanawia również wprowadzenie do *Maga* motywu trójkąta miłosnego z udziałem sióstr bliźniaczek Lily i Rose, przywodzących na myśl Eminę i Zibelę (szczególnie interesujący pod tym względem wydaje się kontrast pomiędzy kobietami, przypominający różnicę między „demonicznymi” kochankami Alfonsa). Autorce udaje się dowieść wyraźnego podobieństwa między sylwetkami bohaterów-narratorów *Rękopisu...*, *Budowniczego ruin* i *Maga*, ukazanych w sytuacji realnej i zarazem symbolicznej podróży. Okazuje się ona pretekstem do przedstawienia „wielowymiarowej refleksji na temat formowania się jednostkowej świadomości” (s. 264). Ciekawe spostrzeżenie przynosi również ostatni rozdział książki, poświęcony powieściowym miejscom akcji. Autorka dostrzega w Potockim prekursora zakrojonych na szeroką skalę poszukiwań mitycznych, wspólnotowych korzeni Europy. Zwraca również uwagę na wielokrotne podważanie przez pisarza grozy miejsc strasznych, podwójne kodowanie treści, komizm i szczególne upodobanie hrabiego do przestrzeni i obszarów pogranicznych, niezwykłych czy specyficznych.

Całościowe ujęcie monograficzne intertekstualnych relacji pomiędzy *Rękopisem...* a inspirowanymi nim tekstami, choćby jednej literatury narodowej, pozostaje nadal dezyderatem badawczym. Janoszka uprzedza, że jej książka nie rości sobie pretensji do miana wyczerpującej (s. 322). Jedną z wielu zalet publikacji jest perspektywa komparatystyczna. Autorka daleka jest w swoich ustaleniach od tzw. wpływologii. Otrzymujemy nowocześnie napisane, wsparte najnowszymi opracowaniami, wartościowe studium, które pokazuje, jak bardzo arcydzieło Potockiego inspiruje kolejne pokolenia twórców i wpływa na oblicze dzisiejszej powieści.

⁶ H. Rosendorfer, *Budowniczego ruin*, przeł. E. Herbert, Warszawa 1972, s. 2.

[Rec.: Maria Janoszka, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” Jana Potockiego i wybrane powieści XX wieku (Fowles – Rosendorfer – Gretkowska), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, wydanie 1: 2018, 354 + [2] ss., Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 3751]

Bibliografia

- Janoszka M., „*Rękopis*” znaleziony w „*Budowniczym ruin*”. Kilka uwag o relacjach intertekstualnych między powieściami Jana Potockiego i Herberta Rosendorfera, w: *Literatura polska w świecie*, t. 4: *Oblicza światowości*, red. R. Cudak, Katowice 2012, s. 183–198.
- Olasz M., „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” to nie tylko powieść [wywiad z Anną Wasilewską, opublikowany 23 listopada 2015 r.], <https://culture.pl/pl/artykul/rekopis-znaleziony-w-saragossie-to-nie-tylko-powieść-wywiad> (dostęp 23.08.2019).
- Rosset F., Triaire D., *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2005.
- Ryba J., Potocki „intertekstualny”, „*Prace Polonistyczne*” 2016, seria LXXI, s. 49–56.

Kornel Ujejski i muzyka

Kazimierz Maciąg

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0002-9350-4069

Kornel Ujejski and Music

Abstract: Kazimierz Maciąg presents an extensive review of the book by Kinga Fink *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego* [„Music in the life and work of Kornel Ujejski”], Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018). Kornel Ujejski (1823–1897), known as the “last great poet of Romanticism”, is a poet who is somewhat forgotten. The analyzed monograph consists of three parts, in which the author presents: the analysis of the musical background on which the poet created, Ujejski’s poetry inspired by music and the history of poems for which music was created. The greatest value of the dissertation is not only to show only the sources and effects of musical inspirations, but also to see in the work of Kornel Ujejski motifs and themes that were and are important for the creators and readers of subsequent eras.

Key words: Kornel Ujejski, Kinga Fink, Galicia in literature, Romanticism, poetry, literature and music

Słowa kluczowe: Kornel Ujejski, Kinga Fink, Galicja w literaturze, romantyzm, poezja, literatura i muzyka

Kornel Ujejski (1823–1897), nazywany „ostatnim wielkim poetą romantyzmu”, nie jest w pewnością poetą zapomnianym. Dość regularnie pojawiają się monograficzne opracowania jego twórczości (oprócz artykułów m.in. obszerne opracowania Arkadiusza Bałajewskiego¹ i Doroty Szagun²), a na przełomie wieków Zbigniew Sudolski opracował i wydał obszerne tomy korespondencji poety³. Pod tym względem twórczość autora *Skarg Jeremiego* znajduje się z pewnością w o wiele lepszej sytuacji niż dorobek

¹ A. Bałajewski, *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Lublin 1999.

² D. Szagun, *Ukształtowanie leksykalno-stylistyczne poezji religijnej Kornela Ujejskiego*, Zielona Góra 2006.

³ *Wielkie serce. Korespondencja Kornela Ujejskiego z rodziną Młodnickich*, t 1–2, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 1992; *Żyję miłością. Korespondencja Kornela Ujejskiego 1844–1897*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2003.

większości jego rówieśników zaliczanych do „drugiego pokolenia romantyków” lub zbiorowo etykietowanych mianem „poetów krajowych”. Nieco gorzej przedstawia się dostępność tekstów poety w obiegu czytelnicznym – ostatnie wydanie *Wyboru poezji i prozy* w serii „Biblioteka Narodowa”, w opracowaniu Krystyny Poklewskiej ukazało się przed ponad ćwierćwieczem; obecnie nie można znaleźć poezji Ujejskiego na półkach księgarni... To zapewne także z tego powodu ciągle pozostaje on przede wszystkim autorem *Chorału* rozpoczynającego się od incipitu „Z dymem pożarów, z kurzem krwi bratniej...”, utworu pełnego romantycznej metaforyki i romantycznych emocji, nieodłącznie związanego, przynajmniej dwukrotnie (rabacja galicyjska i powstanie warszawskie), z dramatycznymi wydarzeniami naszej historii⁴ i z tych względów popularnego, a przynajmniej rozpoznawalnego także współcześnie. Swoistą metaforą „wyrzucenia” Kornela Ujejskiego z pamięci zbiorowej są losy jego lwowskiego pomnika, który po drugiej wojnie światowej eksmitowany ze Lwowa trafił najpierw jako depozyt do parku w Wilanowie, potem, w roku 1956, ustawiony został na jednym ze skwerów w Szczecinie, by oficjalnego odsłonięcia doczekać się dopiero pół wieku później...

Twórczość literacka Ujejskiego wyrasta z romantycznej świadomości szczególnego posłannictwa poety, łącząc w sobie żarliwe oczekiwanie na odzyskanie niepodległości z głęboką wiarą w Boga. Jako poeta – niemal jak nikt inny w XIX wieku – był świadkiem zmieniających się mód artystycznych: dość zauważyć, że urodził się niemal „równy” z naszym romantyzmem (rok po opublikowaniu przez Adama Mickiewicza *Ballad i romansów*), a w ostatnich latach swojego życia mógł czytać nie tylko Henryka Sienkiewicza i Stefana Żeromskiego, ale także pierwsze tomiki Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Jana Kasprówicza.

Wśród naszych romantyków wyróżniał się on także radykalną bezkompromisowością w stosunku do zaborców. Wyłom w tak jednoznacznym wizerunku poety spowodowało dopiero odkrycie przez kilkunastu laty wcześniej nieznanych, subtelnych erotyków poety skierowanych do jego muzy, pianistki Leonii Wildowej⁵. Fascynacja Ujejskiego lwowską artystką nie wynikała tylko z zauroczenia jej urodą (nie bez powodu Leonia była nazywana „lwowską Beatrycze”), ale także, a może przede wszystkim, z wspólnej miłości do muzyki. Gdybyśmy bowiem szukali szczególnego artystycznego wyróżnika poezji autora *Maratonu*, to byłoby nim najprawdopodobniej wyjątkowe zafascynowanie właśnie muzyką obecną w jego

⁴ Pierwsze z tych wydarzeń to oczywiście rabacja galicyjska, która zainspirowała poetę do napisania tego utworu, a drugie to powstanie warszawskie, w trakcie którego *Chorał* nadawany był przez radio BBC jako zaszyfrowana wiadomość dla polskiego podziemia.

⁵ Zob. K. Ujejski, *Poezje nieznane*, z rękopisu oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1993. Wiersze te miały zresztą swoje dość dramatyczne losy: bywały niszczone, przekazywane przyjaciółom i odtwarzane (zob. K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018, s. 375).

twórczości w wielu jej aspektach. Na bardzo podstawowym poziomie przekonać nas o tym może nawet nieprzypadkowe nagromadzenie muzycznych konotacji już w tytułach utworów Ujejskiego, np.: *Tłumaczenia Szopena; Tłumaczenia Beethovena; Z melodii biblijnych; Kołysanka; Barkarola; Piosenka do snu; Piosenka o szarej godzinie; Pieśń zemsty; Marsz polski; Dzwon, piosenka nasza, dzwon; Kantata Kościuszkowska...*

Ten aspekt twórczości poety stał się przedmiotem obszernej rozprawy Kingi Fink pt. *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*. Autorka tak oto precyzuje swoje zamierzenie badawcze: „Nadrzędnym celem niniejszej pracy jest w pełni udokumentowany źródłowo opis i wyjaśnienie różnorodnych związków Kornela Ujejskiego, jego życia i twórczości z muzyką. Związki poety z muzyką rozumiem szeroko, bo w domenie twórczości artystycznej obejmują one zarówno wiersze powstałe w wyniku inspiracji muzycznej oraz improwizowane utwory muzyczne, jak i dzieła muzyczne wielu kompozytorów, którzy wykorzystali te »muzyczne« wiersze Ujejskiego, a także wiele z jego pozostałych (innych) wierszy” (s. 10). Praca ma charakter interdyscyplinarny, sytuując się na pograniczu literatury, muzyki i historii oraz badając wzajemne związki literacko-muzyczne, a także recepcję idei estetycznych i dzieł sztuki.

Monografia, poprzedzona wstępem, składa się z trzech zasadniczych części; pierwsza z nich to analiza tła muzycznego, na którym wyrasta niewątpliwy fenomen, jakim są muzyczne aspekty twórczości Kornela Ujejskiego. Kinga Fink bada zatem przede wszystkim kulturę muzyczną Lwowa, miasta, z którym poeta związany był niemal przez większą część swojego życia. Teatr lwowski pełnił w tym czasie funkcję także teatru muzycznego, z orkiestrą i artystami na bardzo dobrym poziomie. Życie muzyczne miasta w dużej mierze organizowało Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne – pierwsza tego typu instytucja w tej prowincji, z wielkimi zasługami dla propagowania kultury polskiej jeszcze w okresie przedautonomicznym, gdy zaborca urzędowo chciał germanizować niemal wszystkie przejawy życia, także kulturalnego. Z inicjatywy tego stowarzyszenia w roku 1954 powstało lwowskie konserwatorium. Wybitną postacią ówczesnego Lwowa był stojący przez trzy dziesięciolecia na czele Towarzystwa Karol Mikuli, muzyk wszechstronnie wykształcony, uczeń Fryderyka Chopina i przyjaciel Kornela Ujejskiego. Poeta był częstym bywalcem salonu artystycznego Wildów; tu deklamował swoje wiersze wpatrzony „jak w obraz” (jak pisze August Iwański) w śliczną pianistkę, panią domu...

Ujejski – jak przypomina Kinga Fink – był także w tym okresie zaprzyjaźniony z wieloma muzykami; najznamienitsi z nich to wybitny skrzypek Karol Lipiński (porównywany ówczesnie z Paganinim) i przede wszystkim Fryderyk Chopin, którego poeta poznał w Paryżu, w przedostatnim roku życia kompozytora. Znajomość, jak się wydaje, miała charakter dość zażyły, o czym może świadczyć wydarzenie w operze paryskiej. Ujejski, widząc, że Chopin nie jest w stanie pokonać schodów o własnych siłach, miał – wedle

własnego świadectwa – wnieść przyjaciela na piętro. Genialny pianista stał się odtąd naczelnym autorytetem muzycznym dla poety. W „galerii” muzyków bliskich w różnym stopniu Ujejskiemu autorka monografii wymienia także Józefa Nikorowicza, Ormianina z pochodzenia, kompozytora, twórcy melodii do słów *Chorału*. Jako posiadacz znacznego majątku, pełnił on rolę mecenasa wobec wielu galicyjskich artystów, wśród nich także Kornela Ujejskiego. Ich znajomość wykraczała jednak poza tak „interesowne” motywacje ze strony poety. Co ciekawe, najpierw to Nikorowicz, pod wpływem tragicznych wydarzeń związanych z rabacją 1846 roku, skomponował utwór fortepianowy *Chorał*, do którego później Ujejski napisał słowa. W kręgu artystów bliskich obydwu artystom obecna była także Helena Modrzejewska, która podczas swoich występów, także zagranicznych, recytowała m.in. poemat Ujejskiego *Hagar*. O skali obecności Ujejskiego w środowisku muzycznym świadczy także fakt, że już od lat pięćdziesiątych kompozytorzy dedykowali swoje dzieła poecie (tak uczynili m.in. Karol Mikuli, Marceli Madejski i Ludwik Grossman).

Wyjątkowe miejsce w życiu poety zajmuje oczywiście Leonia Wildowa. Jak pisze Kinga Fink, „Jej talent i osobowość zaważyły na poetyckiej drodze autora *Chorału*, a jej miłość odmieniła egzystencję poety. Interpretacje artystki pobudziły jego twórczą wyobraźnię. Dzięki uczuciu do pianistki tyrtejska strona osobowości twórczej poety została przysłonięta obrazem poety-marzyciela przebywającego w świecie swoich doznań zmysłowych i wyobraźni” (s. 87).

Ten niemal dwudziestoletni romans dziś można rekonstruować na podstawie dość ograniczonej ilości źródeł; nie zachowała się korespondencja kochanków, nie ma także obszerniejszych świadectw uwikłanych w tę historię współmałżonków: Henryki, żony Ujejskiego, i Karola Wilda, lwowskiego wydawcy, męża Leonii. Pozostają zatem drobne aluzje w wypowiedziach „dramatis persone” oraz świadectwa pośrednie, które pozwalają autorce monografii przedstawić najważniejsze fakty. A składają się one na historię niewątpliwie romantyczną, którą zapoczątkowuje list Kornela Ujejskiego do Karola Wilda, męża Leonii, z czasów, gdy utalentowana lwowianka nie była mu jeszcze znana. Jak gdyby antycypując przyszłe uczucie, poeta pisał: „Dotąd jeszcze nieznamojej, zasylam Twojej Szanownej Żonie najpiękniejsze ukłony; wdzięczny Jej jestem, za Jej życzliwość dla mnie, kiedy sama namawiała Ciebie na przejażdżkę do Lubszy...” (s. 91).

Leonia Wildowa wydana za mąż jako szesnastolatka, później matka pięciorga dzieci, była z pewnością osobowością wyjątkową. Wykształcona muzycznie, była wybitną interpretatorką muzyki Fryderyka Chopina (Kinga Fink przytacza kilka świadectw na ten temat); dla Ujejskiego była zaś osobą wprowadzającą go w świat muzyki; w jednym z listów pisał: „Przez nią poznałem Szopena i Beethovena” (s. 97). Była także muzą inspirującą powstanie cyklu erotyków, których pierwsza część, zgodnie z życzeniem autora została opublikowana kilka lat po jego śmierci. Dziś, jak czytamy

w monografii, wiersze te „wywołują podziw dla wzniosłości uczuć i tęsknotę za minionym światem subtelnych przeżyć” (s. 102).

Małżonek Leonii Karol Wild wydaje się postacią kluczową dla zrozumienia, dlaczego romans nie stał się większym skandalem niż był i dlaczego przebiegał stosunkowo bezkonfliktowo dla czworga osób bezpośrednio nim dotkniętych. Mąż Leonii potrafił przez długie lata tolerować związek jego małżonki z Ujejskim, zdając sobie zapewne sprawę, że gwałtowniejsze zachowanie mogłoby tylko pogorszyć sytuację. Nawet gdy poeta towarzyszył kuracyjnym wyjazdom Leonii do Włoch, nie spotykało się to z bezpośrednią krytyką jej małżonka. Na pewno jedną z ważnych zasług recenzowanej pracy jest przypomnienie niuansów tego romansu, dzięki czemu Leonia Wildowa może zająć – lub odzyskać? – ważne miejsce w galerii muz naszych romantyków, obok Maryli Wereszczakówny, Delfiny Potockiej, Joanny Bobrowej, Marii Wodzińskiej... „Przewaga” Leonii w tym gronie może wynikać z faktu, iż jako jedyna zainspirowała powstanie ponad trzydziestu wierszy.

Na tym tle pojawia się niewątpliwy fenomen muzyczny Kornela Ujejskiego, artysty, który umiał czytać nuty, z wielką pasją potrafił grać na fortepianie (także improwizować), chociaż nigdy nie odebrał systematycznego wykształcenia muzycznego. Muzyka była jednak zawsze obecna w jego życiu: w centralnym miejscu salonu zarówno w rodzinnym Pawłowie, jak i w Wągnance Górnej koło Czortkowa, gdzie zakładał czytelną polską, stał instrument muzyczny. Jak pisze Kinga Fink, fortepian lub pianino były także „nieodzownym” wyposażeniem wszystkich miejsc, w których Ujejski przebywał podczas swoich podróży (s. 36). Poeta z wielkim upodobaniem improwizował w kameralnym gronie przyjaciół i znajomych. Zachowało się całkiem sporo świadectw, które poświadczają, że te muzyczne interpretacje wykonywane były z wielką ekspresją; według Maryli Wolskiej autor *Tłumaczeń Szopena* „grał z potężnym uczuciem”, a jego interpretacje nosiły „piętno artyzmu” (s. 36). Wielką stratą jest to, że z tej spontanicznej twórczości nie zostało prawie nic – poeta nie potrafił bowiem zapisywać swoich utworów i nie przywiązywał wagi do uwalniania przez przyjaciół jego dzieł muzycznych (jednym zachowanym utworem jest *Barkarola*, zapisana przez Karola Mikulego).

Druga część monografii to analiza tej części dorobku poetyckiego Ujejskiego, której bezpośrednią inspiracją była muzyka. Kinga Fink przekonująco dowodzi, iż większość z tych wierszy powstała pod wpływem pianistycznych interpretacji Leonii Wildowej, która swoimi wykonaniami potrafiła niezwykle sugestywnie oddziaływać na wyobraźnię poety. W tej grupie utworów wyróżniają się dwa cykle wierszy: *Tłumaczenia Szopena* i *Tłumaczenia Beethovena*. Pierwszy z nich (powstały w latach 1857–1860) nie inicjuje wprowadzenia tematyki chopinowskiej w naszą poezję (uczynił to jeszcze w roku śmierci kompozytora Włodzimierz Wolski), ale zapoczątkowuje nowe ujęcie tej obecności: transkrypcję dzieł kompozytora na język poezji, bez odniesień biograficznych. Przekład intersemiotyczny,

który realizuje Kornel Ujejski, wynikał z pewnością także z romantycznego przekonania o synestezji wrażeń zmysłowych. Kinga Fink, podejmując próbę szczegółowej analizy *Tłumaczeń Szopena*, czyni to z wykorzystaniem bogatej literatury przedmiotu, zdając sobie sprawę z wielości interpretacji i ocen, którym poddawano te utwory przez półtora wieku od chwili ich powstania. Autorka monografii przypomina opinię Ireny Poniatowskiej, wedle której w XIX wieku utwory Chopina były często odbierane jako muzyczne ilustracje literatury romantycznej, zwłaszcza Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Kornel Ujejski dokonywał więc poniekąd operacji utrzymanej w tej właśnie konwencji – chciał muzyce przywrócić słowa.

Tę część rozprawy Kingi Fink można uznać za najciekawszą pod względem literaturoznawczym. Autorka, analizując „tłumaczenia” w kontekście utworów, które je inspirowały, dochodzi do wniosku, że Ujejski programowo kształtował porządek stroficzny oraz strukturę wersyfikacyjną swoich liryków w taki sposób, aby odpowiadały one regularnym układom rytmicznym oraz symetrycznemu układowi zdań i fraz występujących w kompozycjach Chopina. Najczęściej jeden wers wiersza odpowiada dwóm taktom (lub jednemu taktowi) utworu muzycznego. Można więc powiedzieć, że strofika wierszy została narzucona przez konstrukcję utworów muzycznych. Ujejski w realizacjach kolejnych wierszy nie był przy tym niewolnikiem jednego schematu; potrafił modyfikować formalną stronę liryków w zależności od tego, jaki chciał osiągnąć efekt muzyczny. Wydaje się, że poecie mogła przyświecać romantyczna idea budowy dzieła oddziałującego na odbiorcę w sposób możliwie wszechstronny, przy pomocy wszystkich zmysłów.

Autorka monografii szczegółowo śledzi także opinie badaczy i „zwykłych” czytelników na temat „tłumaczeń”, a były one rozmaite, od zachwytów (Ignacy Chrzanowski, Stanisław Baczyński), po opinie zdecydowanie krytyczne. Co ciekawe, ta forma wypowiedzi poetyckiej była entuzjastycznie oceniana przez poetów, zwłaszcza młodopolskich (Stanisław Przybyszewski: „genialne i pobratymcze”; Lucjan Rydel: „ostatni błysk wielkiego talentu”). Zdecydowanie bardziej krytyczne opinie pojawiły się w ostatnim półwieczu: Kazimierz Wyka pisał o „prymitywizmie” *Tłumaczeń Szopena*; podobnie dla Józefa Opalskiego dzieła te były „tworami poranionymi artystycznie i poszukiwanie w nich jakichkolwiek związków czy paraleli z muzyką mija się doprawdy z celem” (s. 209). Wśród badaczy współczesnych dominuje większe zrozumienie dla intencji Ujejskiego – jak pisze Kinga Fink – docenia się nowatorstwo jego praktyki literackiej, a także prekursorstwo wobec tendencji, które dojdą do głosu w literaturze Młodej Polski

Trzecia część monografii to „muzyczne dzieje” wierszy Kornela Ujejskiego. Tę część analiz Kinga Fink rozpoczyna od szczegółowego przedstawienia dziejów edycji utworów poety, które zostały opracowane muzycznie. Tu oczywiście szczególnie wyróżnia się *Chorał*, który miał 54 wersje opracowane przez 38 autorów znanych z imienia i nazwiska oraz kilkunastu twórców anonimowych. Autorka stara się dotrzeć do rozmaitych

kontekstów związanych z kolejnymi opracowaniami; dzięki temu czytelnik może poznać całe bogactwo muzycznych wersji najpopularniejszego wiersza Ujejskiego. Szczególna popularność towarzyszyła temu utworowi na początku XX wieku, przed odzyskaniem niepodległości; *Z dymem pożarów...* można było wtedy usłyszeć w kilkudziesięciu różnorodnych aranżacjach, od najczęstszych na fortepian, po chóralne, skrzypcowe, organowe, mandolinowe, gitarowe lub przeznaczone na zespoły instrumentów dętych. Miejscem edycji były, oprócz miast na ziemiach polskich, Moskwa, Berlin, Lipsk, Wiedeń, Paryż, Chicago, Praga, Kijów, Mediolan... Wśród muzyków, którzy opracowywali *Chorał*, znajdziemy całą plejadę twórców polskich, także kompozytorów współczesnych (m.in. Józef Świder i Romuald Twardowski). Prawdopodobnie w poezji polskiej nie ma innego utworu, który zyskałby taką popularność wśród muzyków – miarą wartości, jaką cieszył się ten utwór, mogą być tytuły edycji, w ramach których był on wydawany: *Trois chants religieux polonais*; *Trois chants religieux polonais*; *2 Polish National Hymnes*; *Tri pol'skih narodnyh gimna*; *Hymny slovanských národů* (s. 220–223). Chorał był więc traktowany jako hymn narodowy i często także jako utwór o tematyce religijnej.

Kornel Ujejski za swojego życia nie spodziewał się zapewne wielkiej popularności aranżacji muzycznych innego swojego wiersza – *Modlitwy*, będącej częścią *Skarg Jeremiego*, a rozpoczynającej się od incipitu „Grzeszni, senni, zapomniani/ Ojczy nasz!”. Rok po śmierci poety warszawski kompozytor Antoni Rutkowski opracował ten utwór na głos z towarzyszeniem fortepianu; w XX wieku siedmiu innych muzyków aranżowało ten utwór, który współcześnie – po przeróbkach – znany jest jako pieśń religijna *Z dawna Polski Tyś Królową*. Co ciekawe, utwór ten ma podobną genezę jak „tłumaczenia” Szopena i Beethovena: jak dowodzi Kinga Fink, wszystko wskazuje na to, że bezpośrednią inspiracją do jego powstania była kompozycja Frédérica Brissona *L'arabesque* op. 19, którą Ujejski słyszał w lwowskim salonie Leonii Wildowej. Kompozytor melodii, która dziś towarzyszy popularnej pieśni religijnej w rozmaitych śpiewnikach, najczęściej nie jest podawany (podobnie jak autor pierwotnych słów), a wedle ustaleń Kingi Fink, jest nim bez wątpienia francuski muzyk.

Trzy wspomniane części rozprawy dopełniają zakończenie, bibliografia, aneksy oraz indeksy. Wydaje się, że w tak obszernej monografii powinna się znaleźć także jakaś część ściśle biograficzna, informująca o kolejach życia autora. Kinga Fink zamieszcza w formie tabeli kalendarium życia i twórczości, które w jakiejś mierze spełnia taką funkcję – wydaje się jednak, że gdyby było ono bardziej rozbudowane, może jako osobny rozdział, to cała monografia znalazłaby szersze grono czytelników zainteresowanych także Kornelem Ujejskim – człowiekiem i poetą.

Autorka, pisząc monografię, wykorzystwała bogaty zestaw źródeł. Oprócz materiałów drukowanych bazą jej ustaleń stały się rękopisy, m.in. korespondencja wspomnianego wcześniej Józefa Nikorowicza, twórcy melodii

do słów *Chorału*. Pracę uzupełniają liczne ilustracje, kalendarium życia i twórczości Ujejskiego oraz aneksy zawierające m.in. katalogi liryków o inspiracji muzycznej, utworów muzycznych inspirowanych tą twórczością, a także zestawienie wierszy poety dedykowanych muzykom. Dopełnieniem całości jest antologia twórczości Kornela Ujejskiego, które były przedmiotem analiz w rozprawie. Dzięki aneksom czytelnik może podjąć samodzielne próby oceny zasadniczych tez przedstawionych w książce.

Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego Kingi Fink to rzetelne uzupełnienie portretu poety, ukazujące niezwykle ważny aspekt jego życia i twórczości. Dobrze się stało, że temat ten został zrealizowany przez badaczkę, która dysponując warsztatem muzycznym, potrafi także kompetentnie odnaleźć się jako historyk i literaturoznawca. W podsumowaniu rozprawy autorka pisze: „Mimo że preferencje kompozytorów odnośnie do wyboru tekstów poetyckich Ujejskiego ulegały zmianie na przestrzeni od XIX do XXI wieku, to wiersze inspirowane biblijną *Księgą Jeremiasza: Chorał, Akt wiary, Suplikacje* oraz *Modlitwa* niezmiennie należą do tych literackich interpretacji, które trafiają do przekonań i uczuć następnych pokoleń muzycznych twórców” (s. 408). W końcowej części monografii autorka, wyznaczając dalszy plan badań, przedstawia także szkicową informację na temat malarzy inspirowanych się twórczością Ujejskiego. Wśród twórców realizujących plastyczne wizje jego poezji znajdziemy m.in. Władysława Podkowińskiego, Jana Stykę i Edwarda Okunia. Największym walorem rozprawy jest nie tylko ukazanie źródeł i efektów muzycznych inspiracji, ale dostrzeżenie w twórczości Kornela Ujejskiego motywów i tematów, które były i są ważne dla twórców i czytelników kolejnych epok.

[Rec.: Kinga Fink, *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, 576 ss.]

Bibliografia

- Bagłajewski A., *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Lublin 1999.
- Fink K., *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018.
- Szagun D., *Ukształtowanie leksykalno-stylistyczne poezji religijnej Kornela Ujejskiego*, Zielona Góra 2006.
- Ujejski K., *Poezje nieznane*, z rękopisu oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1993.
- Wielkie serce. Korespondencja Kornela Ujejskiego z rodziną Młodnickich*, t 1–2, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 1992.
- Żyję miłością. Korespondencja Kornela Ujejskiego 1844–1897*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2003.

Twardowski i Teresa

Maciej Szargot

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0003-1205-3241

Twardowski and Teresa

Abstract: Monograph of Alicja Mazan-Mazurkiewicz *Liryka ks. Jana Twardowskiego. Spotkanie ze św. Teresą z Lisieux* is a reading of the works of a priest-poet through the prism of the person and the work of Saint Teresa of Lisieux, called “little Teresa”. It compares the works of a priest and Carmelite nun, as well as their personalities and biographies (above all – spiritual). The work is distinguished by research reliability, sensitivity and loyalty to texts. This is demonstrated by, for example, great interpretations of poems (e.g. *Niewidoma dziewczynka* and *Wierzę*), as well as themes (telephone, kiss, couple ...) and metaphors.

Key words: Jan Twardowski, Saint Teresa of Lisieux, lyrics, spirituality, comparative studies

Słowa kluczowe: Jan Twardowski, św. Teresa z Lisieux, liryka, duchowość, komparatystyka

Książka Alicji Mazan-Mazurkiewicz *Liryka ks. Jana Twardowskiego. Spotkanie ze św. Teresą z Lisieux*¹ jest monografią o szczególnym charakterze. Wprowadza bowiem w świat autora *Niecodziennika* (i – dodajmy – nie tylko jego poezji, także dzieł dla dzieci, prac autobiograficznych, esejów, wywiadów...), patrząc na nią „przez pryzmat osoby i dzieła świętej Teresy z Lisieux” [s. 279], zwanej „małą Teresą”.

Przyjęta zasada oglądu „życia i dzieła” poety w konfrontacji z „życiem i dziełem” karmelitanki musiała pociągnąć za sobą decyzję o metodologicznym synkretyzmie badawczym. Z jednej strony mamy więc znakomite interpretacje tekstów odwołujące się do strukturalizmu, świadomie wychylone w stronę literackiej mikroanalizy, „czułości wobec drobin tekstu i zarazem sytuowania ich w kontekstach uprawomocnionych całościowym

¹ A. Mazan-Mazurkiewicz, *Liryka ks. Jana Twardowskiego. Spotkanie ze św. Teresą z Lisieux*, Łódź 2014. W nawiasach podaję numery stron z tego wydania.

oglądem”. Z drugiej jednak – biograficzną perspektywę „lektury personalizującej” poprzez „biografizującą konkretyzację podmiotu lirycznego” [s. 25] czy też „stałego bohatera lirycznego” [s. 197], co ma zaowocować „spotkaniem z Twardowskim obecnym w wierszach” [s. 25]. Wreszcie – metodę komparatystyczną, także właściwie podwójną, bowiem zestawia się zarówno dzieła księdza i karmelitanki, jak i ich osobowości i biografie (przede wszystkim – duchowe). Ten ostatni zabieg powoduje zaś, że mamy do czynienia niejako z przejęciem Plutarchowej formy „żywotów porównawczych” („równoległych”), dostojnej i tradycyjnej, ale niedawno odnowionej we współczesnej biografistyce². Połączenie tych metod dało niezwykle ciekawy rezultat, o czym – może zbyt skromnie – pisze sama badaczka:

Spotkanie dwóch pozornych oczywistości, małej Teresy i Jana od biedronki, nie zaowocowało – bo nie mogło – radykalnymi przewartościowaniami. Przyniosło natomiast pogłębione odczytanie wielu tekstów Jana Twardowskiego i możliwość usytuowania ich w nowych konfiguracjach.

[s. 282]

Można tu zadać pytanie: czemu właśnie święta Teresa? Alicja Mazan-Mazurkiewicz wyjaśnia, że w dziełach najsłynniejszego księdza-poety spotykamy się z połączeniem duchowości franciszkańskiej (o której wiele już pisano) z karmelitańską, a także szczególne zainteresowanie osobą i dziełem Teresy z Lisieux, zwłaszcza zaś wybraną przez nią „małą drogą” dzieciństwa duchowego. Zwraca też uwagę ich predylekcja do podobnych motywów, co sugerować może podobieństwo wyobraźni. Praca odkrywa w nich także psychiczne i biograficzne analogie. Pisma świętej karmelitanki stały się wreszcie inspiracją dla rozmaitych dzieł Twardowskiego, w których często odnaleźć można aluzje do jej prac i osoby. Tak ukazana postać i dzieła „małej Teresy” stały się zatem znakomitym kluczem interpretacyjnym do poezji polskiego kapłana.

Wywód zdecydowanie przekonujący, tym bardziej, że wyszedł spod pióra badaczki, którą cechuje, jak słusznie napisała recenzentka pracy, Mirosława Ołdakowska-Kuflowa:

szeroka wiedza z zakresu dziejów chrześcijańskiej duchowości kształtującej kulturę europejską, źródeł i żywotnych nurtów teologii, w szczególności zaś nurtu karmelitańskiego [...]

[nota na okładce]

A różnice? Czy twórczość Twardowskiego jest prostym powtórzeniem (odwzorowaniem) pism Teresy Martin? Otóż nie. Zasadniczą różnicą jest bowiem kwestia poetyckiego języka metafor, dostępnego „małej Teresie” tylko wyjątkowo (choć i ona bywała poetką). Nieco inna jest też wrażliwość dwojga bohaterów książki Mazan-Mazurkiewicz. Widać to chociażby w rozdziale zatytułowanym „Umieramy od ukłucia szpilek”. Wrażliwość

² Por. np. A. Cąlek, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Kraków 2012; *Formacja 1910. Biografie równoległe*, red. K. Biedrzycki, J. Fazan, Kraków 2013.

i *dramat*. Analogiczna czułość (może nadmierna) zmysłów przekłada się u Teresy na opisy przykrych wrażeń słuchowych, podczas gdy w wierszach Twardowskiego odnajdujemy raczej zachwyt obecny właśnie w metaforycznych opisach.

Czy dałoby się postawić tezę, że otwarcie pracy o Twardowskim na jego dialog ze świętą Teresą jest równoznaczne z jej otwarciem na tradycję literacką i – szerzej – kulturową? Pewnie byłoby to zbyt uproszczenie. Jednakże to właśnie tradycja (biblijna, chrześcijańska, ludowa, romantyczna, czechowiczowska...) staje się w pracy Mazan-Mazurkiewicz kolejnym ważnym kontekstem dla poezji Jana od biedronki.

Warto docenić szczególne zadanie, jakie postawiła przed sobą badaczka, i sposób, w jaki się z niego wywiązała. Trudność zadania polegała w dużej mierze na tym, że Mazan-Mazurkiewicz miała do czynienia z pisarzem tak popularnym. Jak sama pisze:

Problemem, który musi uświadomić sobie badacz Twardowskiego, jest – mówiąc paradoksalnie – „kłopotliwie dobra obecność” [...] poety, którego frazy wnikają w tkanek polszczyzny, stając się łatwo „skrzydlatymi słowami”, [co – M. Sz.] skutkuje łatwością mówienia i pisania o nim. [...]

Nieobojętna dla poczyną literaturoznawcy jest ogromna liczba wydań poezji Twardowskiego, zróżnicowanych pod względem założeń edytorskiej rzetelności.

[s. 279-280]

Dodajmy do tego ogrom powstałej literatury przedmiotu.

Z kolei sposób potraktowania spuścizny Twardowskiego i wspomnianej literatury przedmiotu zasługuje na uznanie i szacunek. Mazan-Mazurkiewicz porównuje różne wersje tego samego tekstu, by najrzetelniej go zanalizować i zinterpretować, nie próbując zbyt uproszczeń i na dając łatwych odpowiedzi tam, gdzie wieloznaczność tekstu każe interpretatorowi postawić znak zapytania. Podejmuje też wielokrotnie udane próby polemiki ze zdaniem poprzedników. Proponuje wreszcie kierunki dalszych badań.

Trzeba jednak powiedzieć, że zastosowana w pracy metoda biograficzna, choć przyniosła tak ciekawe wyniki, budzić musi pewne wątpliwości. Czasem bowiem, odniesiona do poezji Twardowskiego, nieco upraszcza i zniekształca odbiór jego utworów. Ich bohaterowie liryczni i osoby mówiące rzeczywiście często miewają cechy podobne do autora. Ale przecież różne są stworzone w tych wierszach sytuacje komunikacyjne. Czasem wiersz jest „mówiony” przy użyciu pierwszej osoby gramatycznej (także – w liczbie mnogiej), czasem zaś drugiej bądź trzeciej – wtedy liryk zbliża się do formy kazania. Dla potwierdzenia przytaczam kilka przykładów³:

Nie spowiadaj tylko w kościele
ale także pod miejskim zegarem co chrząka jak prosię
[.....]

³ Wiersze cytuję wg wydania: J. Twardowski, *Rwane prosto z krzaka*, Warszawa 1996. W nawiasach podaję tytuł wiersza i stronę w tym wydaniu.

na plaży
wszędzie
nie płacz że nie będą się do niczego przyznawać
to tylko pierwsze milczenie takie długie
[Do spowiednika, s. 43]

Na rekolekcjach nie strasz śmiercią
bo po co
[.....]
Nie o śmierci mów z ambon – o życiu –
[Do kaznodziei, s. 129]

Cytowane tu wiersze z wyeksponowanym „ty” lirycznym noszą „fraszkowe” tytuły i są skierowane do księży. Identyfikacja autora z bohaterem lirycznym staje się w nich problematyczna. Czy bowiem bliżej jest tu Twardowskiemu do bohatera (spowiednika, kaznodziei), czy do osoby mówiącej – niejako wygłaszającej do tegoż bohatera kazanie? A może do obu? Badaczka zresztą podobne skomplikowanie dostrzega i próbuje sobie z nim poradzić w trakcie interpretacji wiersza *Wieczność*.

Porównywalne problemy tworzą liryki, w których pojawia się „twardowskopodobny” „on”:

Patrzył w niebo
bizantyńskie – z białej mozaiki
gotyckie – gołe i złote
[.....]
abstrakcyjne – nieprawdziwe
i chciał wierzyć w całkiem nowe
lekkie i niecałe – jeszcze nie używane
[Niebo, s. 102]

Kochał – ale nikt go nie chciał
spieszył się – nikt na niego nie czekał
kołatał – kto inny otwierał
biegł z sercem – droga się urwała
jeszcze tęsknił za kimś przez furtkę ogrodu
– nie chce, nie dba, żartuje
wróżyli mu z liści
[Święty gapa, s. 270]

Co zrobić z podmiotem lirycznym, tu ukrytym, ale tradycyjnie przez biografów utożsamianym z autorem tekstu?

Wreszcie wiersz, który niejako multiplikuje skomplikowanie poruszanej przeze mnie problematyki. Najpierw bowiem pojawia się w nim mówiące „my”, tożsame chyba z ludzkością, by w poincie przemienić się w jednostkowe „ja” zwracające się do jakiegoś „ty”. Które z nich jest Twardowskim?

Z Ziemią krążymy wokół słońca
[.....]
co najmniej milion lat
[.....]

z głową nad śmiercią zamyśloną
[.....]
samotni razem i osobno

tylko jak z tobą dotąd nie wiem
drzę że zostaniesz tym cierpieniem
co krąży tylko wokół siebie
[*Z ziemią krążymy*, s. 206]

Problem jest chyba nierozwiązywalny. Przyjęcie perspektywy biograficznej ukazało bowiem ciekawe warstwy poezji Twardowskiego i pozwoliło na jej odczytanie zarówno w perspektywie własnej, jak i cudzej biografii duchowej. Zatarło jednak szczególnie, „dramatyczny”, bo dialogowy charakter tej poezji i obecną w niej wielość punktów widzenia, nie zawsze sprowadzalnych do jakiegoś wspólnego mianownika.

Jednak, na szczęście, biografizm nie zdominował pracy, cechującej się badawczą rzetelnością, wrażliwością i wiernością wobec tekstów. Dowodzą tego chociażby świetne interpretacje wierszy (np. *Niewidoma dziewczynka i Wierzę*), a także motywów (telefonu, pocałunku, pary...) czy metafor.

Na koniec dodajmy, że ta erudycyjna praca, wprowadzająca we „wspólne światy” Twardowskiego i Teresy, napisana pięknym, prostym i komunikatywnym językiem, a nieunikająca najtrudniejszych problemów literackich, mistycznych i filozoficznych, jest znakomitą i potrzebną wprowadzeniem oraz przewodnikiem po tajnikach myśli polskiego poety i francuskiej świętej.

[Rec.: Alicja Mazan-Mazurkiewicz, *Liryka ks. Jana Twardowskiego. Spotkanie ze św. Teresą z Lisieux*, Łódź 2014]

Bibliografia

- Całek A., *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Kraków 2012.
Formacja 1910. Biografie równoległe, red. K. Biedrzycki, J. Fazan, Kraków 2013.
Mazan-Mazurkiewicz A., *Liryka ks. Jana Twardowskiego. Spotkanie ze św. Teresą z Lisieux*, Łódź 2014.
Twardowski J., *Rwane prosto z krzaka*, Warszawa 1996.

“Poles of Attraction” – Kris Van Heuckelom’s Study of International Migration on Screen

Elżbieta Rokosz-Piejko

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0002-7311-6165

Abstract: The article is a review of Kris Van Heuckelom’s 2019 book titled *Polish Migrants in European Film 1918–2017*, which is – as the title suggests – a comprehensive study of the representation of Polish migrants in over 150 European film productions from the interwar period up to contemporary times. The author discusses those films made in Western European countries, in which immigrants from Poland appeared, both as protagonists and as background characters, placing them in a wider social and historical context. The chapters into which the book is divided correspond with the periods of political changes which had an impact on who emigrated from Poland and why. The films analysed, belonging to a wide variety of genres, illustrate the evolving image of Polish migrants and their roles in the societies in which they found themselves.

Key words: European cinema, Polish immigrants, migration, “close Otherness”

Polscy emigranci w kinie europejskim – recenzja książki pt. *Polish Migrants in European Film 1918–2017* autorstwa Krisa Van Heuckeloma

Abstrakt: Artykuł jest recenzją monografii Krisa Van Heuckeloma poświęconej analizie obrazu polskich migrantów w kinie europejskim na przestrzeni stu lat – od 1918 do 2017 r. Autor omawia filmy, w których pojawili się w mniejszej lub większej roli imigranci z Polski, umieszczając je w szerszym kontekście społeczno-historycznym. Podział na poszczególne rozdziały jest powiązany z okresami, w których zmiany polityczne przekładały się zarówno na natężenie ruchów migracyjnych, jak i na profil imigrantów przybywających zza wschodniej granicy. Analizie poddano filmy, które powstały w krajach Europy Zachodniej, bardzo różnorodne gatunkowo, wykazując zmieniający się na przestrzeni omawianych stu lat obraz Polaków i ich roli w społeczeństwach, w których znaleźli się po opuszczeniu swojego kraju.

Słowa kluczowe: kino europejskie, polscy emigranci, migracja, „bliska inność”

Polish Migrants in European Film 1918–2017 is a 2019 Palgrave MacMillan publication which appeared within the European Film and Media Studies Series. Its author, Kris Van Heuckelom, is Professor of Polish Studies and

Cultural Studies at KU Leuven, Belgium, who specialises in late modern Polish culture, with a particular focus on comparative and transnational perspectives. The aim of the study, well accomplished, was to present – in a long-term and transnational approach – the cinematic treatment of Polish emigrant characters from the interwar period to contemporary times.

The period selected covers one hundred years, during which on the one hand European cinema developed immeasurably, and on the other the political situation changed dramatically on a number of occasions. In that latter context one thing, however, remained stable over the decades – Polish people were leaving their home country and migrating to Western Europe, either for economic or political reasons. That fact – as Van Heuckelom proves – has found its reflection in European cinematography, in which characters of Polish descent consistently reappear.

The book opens with an introductory chapter in which the author defines the objectives and the scope of the research, specifies what the corpus of his study is and what methodological approach he takes. The chronological structure of the book results from his intention to analyse the films as reflecting “the socio-political developments and ruptures that affected Poland and its shifting position within the larger European context” (11). Van Heuckelom also refers to the growing academic interest in the representation of migrants and representatives of various diasporas in European film. As his research shows, despite limiting the focus to one ethnic group only, the material for analysis is vast and has the potential to lead to some more general reflection. He has selected over 150 films made in Western or Northern Europe, that is in those regions Polish expatriates were settling in the period studied.

Van Heuckelom introduces the notion of “close Otherness” to distinguish what separates Polish migrant characters from migrants of other ethnicities: although they remain to some extent “the Other”, their skin colour and cultural rootedness in the Judeo-Christian tradition make them less “exotic” than migrants from Asia or Africa. As the author suggests, however, Polish migrants’ liminal position should be analysed with reference to two “seminal concepts, namely modernisation and Europeanisation” (7). In other words, what encourages the depiction of Polish characters as Others is the fact that they come from a world perceived for decades as the Second World, due to political turbulences (World War II and the Cold War, among others¹) and resulting from it their assumed backwardness.

Although the study excludes the discussion of the depiction of Polish migrant characters in Polish cinema (without questioning, however, the

¹ The publications Van Heuckelom is referring to in this respect include, among others, G. Fantoni’s 2014 article “The War of Others: How the Italian Cinema Exorcised and Domesticated the Cold War” included in *Cold War on Film: Then and Now*, Moscow: German Historical Institute, and R. Wright’s 1998 book *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

fact that Polish cinema is part of the European heritage), it does include the contribution of Polish-born directors and actors to the development of European film, also in that relatively narrow thematic scope which is the Western European group of immigrants of Polish descent. One of the unquestionable assets of the study is its inclusiveness – the films analysed include both those critically acclaimed and those which the author calls "the middle-of-the-road type of genre film" (11), like melodramas, romantic comedies or thrillers. Another asset – which I believe can be particularly helpful for non-Polish readers – is the social and historical context which can be found at the beginning of each chapter. To provide an even deeper background, the author includes a separate chapter devoted to what he calls in its title "Polish Romanticism" and "Poland's Europeanisation" (19). The author – by all means rightly – goes as far back into the troubled past of our country as the 18th century and the Partitions of Poland, which resulted eventually in the "Great Emigration" – not depicted in the films to be discussed, but relevant for understanding the history – if not an actual "tradition" – of Polish migration and the significance of Polish émigré culture. The chapter in a very synthetic way provides an insight into the specificity of Polish migration in the 20th century, be it the interwar period, the behind-the-Iron-Curtain times, or the times of the post-1989 economic migration.

Subsequent chapters (from three to seven) are devoted to the discussion of films made in the periods into which the 100-year span can be logically divided. Thus, Chapter 3 covers the interwar period and gives us an insight into the depiction of Poles as entertainers. The films discussed include those featuring two stars of Polish descent – Pola Negri (a trained ballerina) and Jan Kiepura (a professional tenor). The former was most frequently cast as "an exotic vamp breaking the heart of her male antagonist(s)" (61), the latter starred in musical films. Interestingly enough, Negri was hardly ever cast as a Pole. However, Van Heuckelom gives one conspicuous example of a German 1918 film, in which the actress plays the part of Mania, a Polish cigarette factory worker, who eventually becomes a professional dancer, and mentions also another German production, from 1935, titled *Mazurka*, in which she plays a former Polish opera star. In the period discussed there were also productions which featured characters of possible Polish (or Russian – as the author notices the dividing line between Polish and Russian ethnicity is frequently blurred in the films from that period) descent frequently played by an actress of Romanian origin, Elvire Popesco. As Van Heuckelom notes, in the interwar period in European films "it is the passionate female characters that most strongly epitomise Polish 'close Otherness'" (63). As long as the difference they represent is "entertaining," they are allowed to function within the dominant culture. When their otherness appears as threatening to the existing social order, they find themselves back in the marginal position.

The next chapter covers the period of forty years, including films made during the Cold War, hence, as the author suggests, introducing “ideological Othering” of the characters coming from behind the Iron Curtain, to strengthen the conviction that the West was superior to the Eastern Block. As it is in the case of the earlier chapters, Van Heuckelom in an insightful and very synthetic way presents the political and social context of the migrations and relocations of Poles in the post-war decades. We can also find reference to the Polish “film practitioners” (71), such as film directors Roman Polanski or Jerzy Skolimowski, or actors, such as Anna Prucnal, Władysław Sheybal and Izabela Teleżyńska, who left Poland in the post-war decades. An interesting trait discussed is a certain “Polish romanticism” of the migrant characters – their patriotism, longing for the homeland, courage, and artistic talent. That romantic ethos is most conspicuously represented in British and Italian cinema, which reflects the involvement of Polish men in the military struggle in those two countries, in particular. There are also numerous films coming from the post-war decades in which Poles are depicted as Cold War agents/defectors. The author indicates that in the late 1940s and the 1950s we can observe what he calls “remasculinisation of expatriate Polishness, while in the 1970s a different trope appears: “masculine breakdown in foreign space” (105). He discusses a number of films (including Polanski’s *The Tenant* (1976)) in which male characters display psychological fragility which eventually leads them to a downfall.

A separate chapter is devoted to the years 1980–1989 and so-called Late Cold War films. Those nine years in Polish history are the time of the development of Solidarity, then of the introduction of the martial law and the final collapse of socialist power. It was also the time of increased emigration – for both political and economic reasons. As Van Heuckelom claims, the fact that the Polish cause caught the attention of the international publicity found its reflection in the increased number of films which touch upon the problem of Polish migrants. He mentions the Andrzej Wajda effect, which – after the Palme d’Or being awarded to the Polish director in 1981 for his *Man of Iron* – led to a rising interest not only in Polish issues, but also in Polish film directors and actors, Jerzy Skolimowski, Jerzy Radziwiłowicz, Daniel Olbrychski or Andrzej Seweryn, among others. The predominant focus of the films exposing Poland-related problems is on male Polish expatriates and their escape across the Iron Curtain. They are frequently dissident artists or exiled intellectuals, who find themselves in the new environment, with no way back to the home country facing a political turmoil. The Solidarity-related films discussed in more detail in this chapter include Skolimowski’s *Moonlighting* (1982) and *Success is the Best Revenge* (1984), Goddard’s *Passion* (1982), Christofis’s *Roza* (1982), Mahmoud Ben Mahmoud’s *Crossings*, Nemes’s *TLa fiancée qui venait du froid* (1983) and Peter Kassovitz’s *Mariage blanc* (1986). The analyses end

up with the conclusion, that the productions show a similar evaluation of the migration of Poles in the Solidarity era. The protagonists either commit crimes and end up in jail (two films), or find themselves back in their home country, voluntarily or not. All the films refer somehow to the "proximity between the East and the West" which turns out to be "illusive" (145). Those films tell stories of mutual discovery and rediscovery of the connections between the two worlds, exposing the difficulties and ambiguities that may appear in the process.

The subsequent chapter discusses the films depicting Polish migrants of the capitalist times, made between 1990 and 2004; that is within the period between the end of the rule of the communist government and Poland's accession to the European Union. In that period, as Van Heuckelom notes and proves in his analysis, "fictional characters from Poland rapidly became Europe's most prototypical labour migrants" (161). It is illustrated by the very number of films touching upon the subject in a wider context of East-West mobility – there are over forty of them made in eleven countries. Those include also films directed by one of the most acknowledged Polish directors, Krzysztof Kieślowski, as well as Costa-Gavras' *La petite apocalypse* (1992), loosely based on Tadeusz Konwicki's 1979 novel. One of the interesting tropes that the author points out is that of diagnosis and restoration – Polish migrants (or, more generally, those from the Eastern Block) help diagnose the problems the Western society faces (social fragmentation and loosening of familial ties, among others) and tend to function as "healers" (e.g. in *Le clandestine*, France 1994, *De Poolsebruid*, Netherlands 1998). The films discussed focus also on the existing exploitation of migrant labourers, which is gender-related (women become victims of the sex industry, men tend to work in hazardous conditions which jeopardize their lives). Van Heuckelom summarizes that part of his considerations by concluding that the picture of Polish migrants in the post-Iron-Curtain decade is "highly ambiguous" and that "stripped of its geopolitical odium cemented by the Cold War, Polish 'close Otherness' now helps to address the unwelcome side-effects of postwar modernisation and to blunt some of the sharp edges of capitalism in its late modern manifestation" (198).

The last analytical chapter covers the films produced after 2004, i.e. the year in which Poland became an EU member. Since then economic migration has continued, but a shift in job seekers' destination can be observed – rather than in Germany, Polish migrant workers have found themselves in the UK and Ireland. That contributed to an increased visibility of Polish migrants in English-language films produced in the last decade. As far as the film industry is concerned, of significance is the fact that in 2005 the Polish Film Institute was established, which resulted in increased international cooperation of Polish film producers. Van Heuckelom also points out that numerous talented Polish actors, including Andrzej Chyra (in Urszula Antoniak's *Beyond Words*), Lesław Żurek (in Ken Loach's *It's a Free World*), Joanna Kulig (in Małgorzata

Szumowska's *Elles*) or Jakub Gierszał whose photograph from Urszula Antoniak's *Beyond Words* can be found on the covers of the publication, have gained an opportunity to perform in co-produced films. Also the number of film directors of Polish descent working in Western Europe has increased, including Antoniak, Szumowska, or Pawlikowski, among others. Polish migrants continue to appear as exploited labourers, as "close Others" with certain restorative function, but also as second-generation hyphenated European citizens (e.g. in *Lena*, a 2011 Dutch production, featuring Agata Buzek as a single mother of the title character). Summarizing the analysis of the films discussed in this section of the book the author also notices the "diminishing degree of conflation and confusion between Polish identities and Russian ones" (249) and the fact that more frequently Polish-Russian antagonism can be observed in the films made after the fall of the Iron Curtain, leading to what the author calls "the cinematic decomposition – or reconfiguration – of Eastern Europeanness" (249).

The book closes with a conclusive chapter summarizing the most relevant elements of the analyses carried out, focusing on the way in which "Poland's long-standing status as an immigrant-sending country" (257) found its varied reflection in European cinematography. The publication is completed with a very rich, comprehensive bibliography and filmography, very helpful to anybody interested in European cinema and "the Polish cause" in particular.

As a Polish reader, painfully familiar with Polish troubled history, and moderately conscious of the presence of Polish migrants in European cinema, I have found Kris Van Heuckelom's publication very informative and insightful. Although 150 films out of the hundreds of thousands of European cinematic productions made during the hundred years discussed constitute a fraction of the overall output, the number is, from my perspective, unexpectedly high. Van Heuckelom's study, well-grounded in the state of art and based on a very thorough research, provides a comprehensive picture of the way the depiction of Polish migrants in European cinema has been changing to reflect the political and social transformations taking place in Europe. It is very sensitively written, showing great understanding of the complexity of Polish history and an ability to refer to it in a very synthetic way. The author shows impressive expert knowledge of the subject and his genuine interest in it. Clearly argued, engaging, written in a lively style, Van Heuckelom's book can be of interest to film and culture specialists, those interested in Polish history and in European film in general, or in the depiction of contemporary social problems connected with and resulting from transnational migration.

[Reviewed: Kris Van Heuckelom *Polish Migrants in European Film 1918–2017*. Palgrave European Film and Media Studies, Palgrave MacMillan, 2019, 284 pp.]

Pożegnanie profesora Krzysztofa Dmیتruka

In Memoriam Professor Krzysztof Dmیتruk

8 maja 2020 roku zmarł w Rzeszowie prof. dr hab. Krzysztof Dmیتruk, profesor zwyczajny nauk humanistycznych, polonista przez ponad dwie dekady związany z Uniwersytetem Rzeszowskim (a wcześniej z wieloma innymi ośrodkami akademickimi w kraju), ceniony nauczyciel akademicki, wychowawca wielu pokoleń polonistek i polonistów.

Prof. dr hab. **Krzysztof Maria Dmیتruk** urodził się 6 października 1939 roku w Lublinie. Ukończył filologię polską w Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie w 1962 roku. Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskał w 1969 roku na podstawie rozprawy *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*. Habilitował się w roku 1980 w Instytucie Badań Literackich PAN na podstawie rozprawy *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Tytuł profesora nauk humanistycznych otrzymał w 1992 roku.

W latach 1973–1975 kierował Zespołem Naukowym Literatury i Kultury XX wieku i pełnił obowiązki kierownika Zakładu Literatury Współczesnej UMCS. Od 1975 do 2002 roku był pracownikiem naukowym Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie, gdzie w latach 1981–1987 kierował Pracownią Kultury Literackiej. Do 1979 roku prowadził zajęcia dydaktyczne w UMCS. Z polonistyką rzeszowską związał się po raz pierwszy w latach 1992–1994, gdy podjął pracę w Instytucie Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej. W latach 1994–1996 pracował również w Instytucie Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie. W roku 2002 został pracownikiem Uniwersytetu Rzeszowskiego i zamieszkał na stałe w Rzeszowie. Pracował w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury. Zajęcia dydaktyczne prowadził do roku 2014.

Profesor Krzysztof Dmیتruk był członkiem wielu gremiów naukowych. W latach 1981–1989 pełnił funkcję przewodniczącego Komisji Wiedzy o Kulturze Literackiej Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN. Był również członkiem Towarzystwa Badań nad Wiekiem XVIII, a także zespołu Koordynacyjnego Problemu Węzłowego 11.1 i Centralnego Programu Badań Podstawowych 08.05. „Polska kultura narodowa, jej tendencje rozwojowe i percepcja”.

Prof. Krzysztof Dmیتruk zajmował się teorią i historią kultury, zagadnieniami publiczności literackiej oraz dziejami literatury oświecenia w Polsce.

Opublikował wiele ważnych prac naukowych z tego zakresu. Był autorem dwóch monografii autorskich: *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej* (Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1980) oraz *Współczesne polskie koncepcje kultury* (Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990), a także współredaktorem monografii jubileuszowej poświęconej twórczości Jerzego Grotowskiego¹. Ponadto opublikował szereg prac z teorii kultury literackiej², antropologii kultury i literatury³, kultury popularnej⁴, a także z dziejów literatury oświecenia w Polsce⁵.

W roku 2011 współpracownicy z Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz innych ośrodków akademickich w kraju przygotowali monografię zbior-

¹ *W stronę źródeł twórczości Jerzego Grotowskiego*, red. K. Dmitruk, A. Jamrozek-Sowa, J. Pasterska, S. Uliasz, Wydawnictwo Mitel, Rzeszów 2009.

² K. Dmitruk, *Przestrzeń w kulturze literackiej*, w: *Kultura – komunikacja – literatura. Studia nad XX wiekiem*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1976; K. Dmitruk, *Literatura – komunikacja – publiczność*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4; K. Dmitruk, *Die Situation der literarischen Kommunikation*, w: *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR / Gesellschaftswissenschaften*, 1982, Bd. 2: *Geschichte und Funktion der Literaturgeschichtsschreibung*; K. Dmitruk, *Wprowadzenie do teorii publiczności literackiej*, w: *Publiczność literacka*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1982; K. Dmitruk, *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce*, w: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa–Łódź 1985; K. Dmitruk, *Galaktyki kultury*, w: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989; K. Dmitruk, *Kultura literacka*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1990; K. Dmitruk, *Mecenat. Wokół historii i teorii mecenatu*, w: *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999. K. Dmitruk jest również autorem haseł słownikowych *Pisarz i Geografia literacka w Słowniku literatury XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, Wrocław 1992.

³ K. Dmitruk, *Historia i melancholia (Polityka „Trędowatej” Heleny Mniszek)*, w: *Księga pamiątkowa ofiarowana profesorowi Józefowi Nowakowskiemu*, red. S. Uliasz, Rzeszów 1997; K. Dmitruk, *Metodologiczne problemy badań geografii kultury. Europa i Polska XVIII wieku*, w: *O dialogu kultur wspólnot kresowych*, red. S. Uliasz, Rzeszów 1998; K. Dmitruk, *Autoportret władzy. Cenzura w „Narkomanach” Ireneusza Iredyńskiego*, w: *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane Profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu*, red. W. Dynak, M. Ursel, Wrocław 2005; K. Dmitruk, *Przekład w kulturze literackiej XVIII wieku*, w: *Literatura i jej konteksty*, red. J. Rusin, K. Maciąg, Rzeszów 2005.

⁴ K. Dmitruk, hasła: *Kultura popularna i stereotyp*, *Kultura masowa*, *Obiegi kultury*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006.

⁵ K. Dmitruk, *Publiczność południa XVIII wieku w Polsce*, w: *Kultura literacka XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1992; K. Dmitruk, *Józef Wybicki*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 2, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1994; K. Dmitruk, *Oświecenie – archipelagi wspólnot*, „Wiek Oświecenia” 1998, t. 14; K. Dmitruk, *Oświecenie – konteksty zmiany kulturowej*, „Wiek Oświecenia” 2001, t. 17; K. Dmitruk, *Droga do autobiografii. O „życiu moim” i korespondencji Józefa Wybickiego*, w: *Literatura, historia, dziedzictwo. Prace ofiarowane Profesor Teresie Kostkiewiczowej*, red. T. Chachulski i A. Grześkowiak-Krwawicz, Warszawa 2005; K. Dmitruk, *O sztuce narracji Ignacego Krasickiego*, w: *Ignacy Krasicki. Nowe spojrzenia*, red. Z. Goliński, T. Kostkiewiczowa, K. Stasiewicz, Warszawa 2001.

rową pt. *Obszary kultury. Księga ofiarowana Profesorowi Krzysztofowi Dmitrukowi w 70. rocznicę urodzin* (red. Jolanta Pasterska i Stanisław Uliasz, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2011).

Profesor Krzysztof Dmitruk ma swój znaczący wkład w rozwój czasopisma „Tematy i Konteksty”. W latach 2010–2018 uczestniczył w pracach redakcji jako jej aktywny członek, a od 2019 roku wspierał pismo jako przedstawiciel Rady Naukowej. W pracy redakcji zawsze wносił niezłomny spokój, takt i dobry humor, inicjował inspirujące dyskusje, okazywał życzliwą aprobatę dla redakcyjnych inicjatyw, był prawdziwym mentorem tego grona, zawsze gotowym do udzielenia mądrego wsparcia i światłej rady.

Wraz z jego odejściem społeczność Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, a także redakcja „Tematów i Kontekstów” utraciła życzliwego i całym sercem oddanego nauce, literaturze i kulturze Nauczyciela. Zapamiętamy Profesora Krzysztofa Dmitruka jako wybitnego Uczzonego, niezawodnego Kolegę i dobrego Człowieka.

Współpracownicy z „Tematów i Kontekstów”

Recenzenci numeru 10 (15) /2020

Volume 10 (15) /2020 reviewers

- Dr hab. Magdalena Bąk (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Doc. dr hab. Maria Bracka (Kievskij Nacional'nyj Universitet imeni Tarasa Ševčenko, Ukraina)
Dr hab. Raul Bruni (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
Prof. dr Andrea di Carlo (Università degli Studi di Napoli „L'Orientale” w Neapolu, Włochy)
Dr hab. Małgorzata Dubrowska (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)
Prof. dr hab. Rolf Fieguth (Universität Freiburg, Szwajcaria)
Dr hab. Ewa Górecka (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)
Dr hab. prof. UO Jacek Gutorow (Uniwersytet Opolski)
Prof. dr hab. Paweł Jędrzejko (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Prof. dr Peter Kàša (Prešovská Univerzita v Prešove, Słowacja)
Dr hab. Edyta Lorek-Jezińska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Prof. dr hab. Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku)
Prof. dr Robin MacKenzie (University of St. Andrews, Szkocja)
Dr hab. Agnieszka Nęcka (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Prof. dr hab. Joanna Pyszny (Uniwersytet Wrocławski)
Dr hab. Magdalena Paluszkiewicz-Misiaczek (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
Dr hab. Beata Tarnowska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)
Prof. dr John Thieme, Univeristy of East England, University of London (Wielka Brytania)
Dr hab. Katarzyna Więckowska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Prof. dr hab. Sławomir Jacek Żurek (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)