

TEMATY I KONTEKSTY	NR 15 (20) 2025 ISSN 2299-8365 eISSN 2719-8561
-------------------------------	---

POEZJA POLSKA XXI WIEKU –
ROZPOZNANIA, GLOSZY,
INTERPRETACJE

redakcja naukowa
Wojciech Maryjka, Jolanta Pasterska

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



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Rzeszowskiego
RZESZÓW 2025

REDAKCJA NAUKOWA

Wojciech Maryjka, Jolanta Pastarska

RADA NAUKOWA

Zbigniew Andres (Uniwersytet Rzeszowski, Polska)
Kazimierz Braun (University at Buffalo, Stany Zjednoczone Ameryki)
Tadeusz Bujnicki (Uniwersytet Warszawski, Polska)
Andrzej Busza (University of British Columbia, Kanada)
Walentyna Charchun (Nizhynskij Derzhavnyj Universitet imeni Mikoly Gogolya, Ukraina)
Anna Fralich-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, Polska)
Czesław Kłak (Uniwersytet Rzeszowski, Polska)
Teresa Kostkiewiczowa (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Polska)
Anna Legeżyńska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
Wojciech Ligeza (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska)
Ronald Meyer (Columbia University in the City of New York, Stany Zjednoczone Ameryki)
Arent van Nieukerken (Universiteit van Amsterdam, Holandia)
Jerzy Ossowski (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska)
Gustaw Ostasz (Uniwersytet Rzeszowski, Polska)
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, Polska)
Dorota Walczak-Delanois (Université Libre de Bruxelles, Belgia)

REDAGUJE ZESPÓŁ

Wojciech Maryjka (sekretarz redakcji), Jolanta Pastarska (zastępczyni redaktora naczelnego),
Elżbieta Rokosz, Marek Stanisław (redaktor naczelny), Grzegorz Trościński, Stanisław Uliasz, Michał
Żmuda



Publikacja jest dostępna na licencji Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0 PL Deed)

REDAKTORZY JĘZYKOWI

Władysław Wójtowicz (artykuły w języku polskim)
Ian Upchurch (artykuły, abstrakty i słowa kluczowe w języku angielskim)

OPRACOWANIE TECHNICZNE I PROJEKT OKŁADKI

Grzegorz Wolański

Czasopismo ukazuje się w wersji papierowej (wersja pierwotna) oraz on-line.
Adres strony internetowej: <https://journals.ur.edu.pl/tematykonteksty/index>
e-mail: tematykonteksty@ur.edu.pl Adres redakcji: Uniwersytet Rzeszowski,
Instytut Polonistyki i Dziennikarstwa, al. Rejtana 16C, 35-959 Rzeszów

Czasopismo indeksowane w bazach:

Index Copernicus, ERIH Plus, EBSCO, BazHum, PBN, CEJHS

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2025
ISSN 2299-8365, eISSN 2719-8561

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO

35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel. 17 872 13 69, tel./faks 17 872 14 26
e-mail: wydawnictwo@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format B5; ark. wyd. 25; ark. druk. 22,5; zlec. red. 17/2025
Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Spis treści

TENDENCJE – ZJAWISKA – TEMATY

Anna Legeżyńska

 Mamy swoich poetów. O dwóch nienowych, lecz rozwojowych
 dyskursach ostatnich dziesięcioleci 11

Wojciech Maryjka

 „Co przeciw śmierci?”. O tomiku *Hulanki & Swawole* Tomasza
 Różyckiego 31

Dorota Walczak-Delanois

O gniewie w poezji Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej 42

Janusz Pasterski

Poetyckie mikrohistorie Urszuli Honek 57

Alicja Wosik

 Dwoistość świata. O *Mer de Glace* Małgorzaty Lebdy 69

Zuzanna Adamek

 Kobiecość i postkolonializm w poezji Zuzanny Ginczanki i Marianne
 Moore 77

Andrzej Juchniewicz

Reifikacje przyszłości. O roli rzeczy w poezji Erny Rosenstein 91

Justyna Budzik

Liryka Andrzeja Buszy wobec myśli nadrzeczywistej 112

Dawid Kopa
Bajka na dobranoc Jana Kurowickiego. Tomik zdradzonych nadziei 123

Arkadiusz Luboń

Nowa Nowa Fala. O dojrzałej poezji Jacka Świerka 134

WIELOGŁOS – ANALIZY – ESEJE

Leszek Zwierzyński

Transgresyjność poezji Leśmiana 147

Bartłomiej Borek

Fragment i Morituris. O poetyckim debiucie Stanisława Pieńkowskiego 162

Krzysztof Obremski

„Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”? Juliana Przybosa twórcze „ja”
Poety i prywatne „ja” Osoby 171

Sławomir Jacek Żurek

Poetyckie świadectwo pogromu kieleckiego. O *Wierszu do Polski*
Stanisława Wygodzkiego 179

Kazimierz Braun

Różewicz rok po roku. W dziesięciolecie śmierci wielkiego poety
i dramaturga 187

VARIA

Anna Lauks

Niewinność źródłem komizmu. O *Autorkach* Henryka Sienkiewicza 215

Barbara Szargot

Próby gry z cenzurą w listach z zesłania Kazimierza Szetkiewicza 225

Adrian Ligeza

Wehikuł czasu Herberta George’a Wellsa – rewizja tropów
mitologicznych 237

Edyta Żyrek-Horodyska

O autopatograficznym wymiarze *Zapisków szpitalnych* Ryszarda
Kapuścińskiego 255

Anna Wal

Alicja Iwańska i jej współpraca z „Kulturą” paryską 269

Agata Paliwoda

„Bez ciągłości”. O prozie autobiograficznej Mai Elżbiety Cybulskiej 284

Dariusz Piechota

Niepokój przychodzi po zmroku. Topika nocy w prozie Sylwii Chutnik ... 293

Mariusz Chrostek

Ewa Głębicka jako komentatorka *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej.

Studium porównawcze na tle wcześniejszych prac o tej powieści 307

Danuta Ulicka

Roman Ingarden's Spaces of the Word. Part 2 331

Recenzenci numeru 15 (20) 2025 349

Contents

TRENDS – PHENOMENA – THEMES

Anna Legeżyńska

We have our own poets. On two not-new but developmental discourses of recent decades 11

Wojciech Maryjka

“What opposes death?”. On the poetry collection *Hulanki & Swawole* by Tomasz Różycki 31

Dorota Walczak-Delanois

On Wrath in the Poetry of Genowefa Jakubowska-Fijałkowska 42

Janusz Pasterski

Poetic micro-stories of Urszula Honek 57

Alicja Wosik

The duality of the world. On *Mer de Glace* by Małgorzata Lebda 69

Zuzanna Adamek

Femininity and Postcolonialism in the Poetry of Zuzanna Ginczanka and Marianne Moore 77

Andrzej Juchniewicz

Reifications of the Future. On the Role of Things in Erna Rosenstein’s Poetry 91

Justyna Budzik

Andrzej Busza’s Poetry and the Surrealistic Reflection 112

Dawid Kopa

A Bedtime Story by Jan Kurowicki. A Volume of Betrayed Hopes 123

Arkadiusz Luboń

The New New Wave. On the Mature Poetry of Jacek Świerk 134

MULTIVOICE – ANALYSES – ESSAYS

Leszek Zwierzyński

The transgressiveness of Leśmian's poetry 147

Bartłomiej Borek

Fragment and *Morituris*. On the Poetic Debut of Stanisław Pieńkowski ... 162

Krzysztof Obremski

"No madness has eaten away his heart?" Julian Przyboś's creative "I" of the Poet and the private "I" of the Person 171

Sławomir Jacek Żurek

Poetic testimony of the Kielce pogrom. On *Poem for Poland* by Stanisław Wygodzki 179

Kazimierz Braun

Różewicz year by year. On the tenth anniversary of the death of the great poet and playwright 187

VARIA

Anna Lauks

Innocence as the source of comedy. On *Autorki* by Henryk Sienkiewicz ... 215

Barbara Szargot

Attempts at Circumventing Censorship in Kazimierz Szetkiewicz's Letters from Exile 225

Adrian Ligeza

The Time Machine by Herbert George Wells – a re-examination of mythological tropes 237

Edyta Żyrek-Horodyska

On the Autopathographic Dimension of Ryszard Kapuściński's *Hospital Notes* 255

Anna Wal

Alicja Iwańska and her collaboration with the Parisian "Kultura" 269

Agata Paliwoda

"Without Continuity". On the Autobiographical Writing of Maja Elżbieta Cybulska 284

Dariusz Piechota

Anxiety Comes After Dark. Topics of the Night in the Prose of Sylwia Chutnik	293
--	-----

Mariusz Chrostek

Ewa Głębicka as a commentator on Maria Dabrowska's <i>Nights and Days</i> . A comparative study against the background of earlier works on this novel	307
---	-----

Danuta Ulicka

Roman Ingarden's Spaces of the Word. Part 2	331
---	-----

Volume 15 (20) 2025 Reviewers	349
-------------------------------------	-----

Anna LegeżyńskaUniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0001-7068-3685

Mamy swoich poetów. O dwóch nienowych, lecz rozwojowych dyskursach ostatnich dziesięcioleci

We have our own poets. On two not-new but developmental discourses of recent decades

Abstract: The article's subject is the presence of discourses known from tradition, which in 21st-century poetry are connected with the heritage of literature through late modern poetry from the second half of the 20th century. The author argues that given the difficulties of integrating the panorama of the newest poetry, the only option left is to use the form of a "glance" at the main development trends. She describes the specificity of the "crowded" literary scene from a generational perspective, which is characterized by the "effect of reminiscence". In the works of various poets, she looks for evidence of the duration of two selected discourses: elegiac-ironic and traumatic. She selects examples of "gestures of farewell" from senile poetry (Urszula Kozioł, Joanna Kulmowa) and maladic poetry (Jacek Łukasiewicz, Józef Baran, Teresa Ferenc). Traumatic discourse is characterized based on selected works on the pandemic (by Zbigniew Machaj, Aleksander Wierny and others) and the war in Ukraine (by Aneta Kamińska, Marta Podgórnika). In turn, the author places the topic of the Volhynian massacre (taken up by Alicja Bykowska-Salczyńska, among others) in the context of posttraumatic discourse.

Keywords: Tradition, elegiac-ironic discourse, traumatic and posttraumatic discourse, 21st-century poetry

Słowa kluczowe: tradycja, dyskurs elegijno-ironiczny, dyskurs traumatyczny i post-traumatyczny, poezja XXI wieku

W rozległej dyskusji na temat zmięchu badawczej syntezy pojawiały się propozycje rozmaitych form zastępczych, lecz najmniej uwagi zwracał skromny wstęp do syntezy – nazywany niegdyś przez Janusza Sławińskiego „rzutem oka” lub „próbą porządkowania doświadczeń”¹. W tej konwencji zamierzam

¹ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń oraz Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990.

przedstawić wybrany fragment panoramy współczesnej poezji, mieszczącej się w pierwszych dekadach XXI w., a zwłaszcza w przedziale ostatnich kilkunastu lat.

Tu i teraz mamy swoich poetów... Parafrazując tytuł głośnej antologii² z lat dziewięćdziesiątych, chcę podkreślić generacyjny charakter każdej próby porządkowania zjawisk literackich. W rekonesansie poetyckiego krajobrazu trzeba bowiem uwzględnić psychologiczny „efekt reminiscencji”³, który w tej samej mierze determinuje postawę historyka literatury, jak i czytelnika. Z tej przyczyny ostatni okres literacki może jawić się mojej generacji jako czas zgęszczony, niewyraźnie segmentowany. Znamienne, że diagnozowaniem literatury najnowszej zajmują się zwykle stosunkowo młodzi krytycy. W niedawnej ankiecie na łamach „Małego Formatu”, sumującej poetyckie aktualności, wyraźnie zaznaczyły się właśnie preferencje pokoleniowe. Starsi krytycy w ogóle nie wzięli w niej udziału⁴. „Wybrzuszenie reminiscencyjne” w pamięci autobiograficznej mojej generacji lokuje się bliżej drugiej połowy minionego wieku.

O początkach tamtego stulecia Tadeusz Peiper tak pisał w 1922 r.:

Wiek dwudziesty nie umiał przyjść na świat. Czternaście lat po swoim chrzcie embrionował jeszcze w ogniu swego poprzednika. [...]

Dopiero wojna poniosła człowieka na drogi, na których miał się spotkać z duszą wieku i iść za nią: Widziana z wysokich wież przyszłości, wojna, którą mamy poza sobą, była doniosłym wypadkiem także w dziedzinie uprawy ducha⁵.

Wiek XXI rodził się nie mniej gwałtownie niż poprzedni, a jego symbolicznym początkiem stał się terrorystyczny atak na dwa nowojorskie wieżowce w 2001 r., za którym fala następnych objęła cały świat. Towarzyszyły jej liczne przejawy wojennego okrucieństwa w Iraku, Syrii, na Ukrainie i w innych regionach. Obok zbrojnych konfliktów pojawił się kolejny, od pierwszej wojny światowej (kiedy kontynent dziesiątkowała grypa hiszpanka) zapomniany anioł zagłady: epidemia, rozwleczona przez koronawirusa. To kilka głównych przyczyn zmieniających – jak mówiłby Peiper – współczesną „uprawę ducha”, czyli kulturę. Czy zmieniły one poezję?

Łatwiej odpowiedzieć, że na pewno – istotowo – zmieniły ją cyfryzacja oraz Internet, przez poszerzenie kanałów komunikacji i form reprodukcji tekstu, a także dostępność do zawrotnych w swym bogactwie złóż informacyjnych. Z kolei ekspansja rynku i globalizacja wymusiły na całej literaturze przemianę instytucjonalną, zmieniając proporcje między „popytem” a „podażą”.

² K. Jaworski, K. Koehler, *Mamy swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960. Wypisy*, Warszawa 1997.

³ Zob. D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przeł. E. Jusewicz-Kalter, Wołowiec 2010.

⁴ *Co się działo w poezji w 2022 roku – ankieta literacka*, rozmawia B. Rojek, „Mały Format” 01-02/2023, <http://malyformat.com/2023/03/sie-dzialo-poezji-2022-roku-ankieta-literacka/> (dostęp: 20.03.2025). W ankiecie udział wzięli: Łukasz Żurek, Zuzanna Sala, Patryk Kosenda, Agnieszka Waligóra, Rafał Wawrzyńczyk, Rafał Gawin, Agnieszka Wolny-Hamkało, Julek Rosiński, Jakub Skurtys, Paweł Kaczmarek, Jakub Kujawa.

⁵ T. Peiper, *Punkt wyjścia*, w: tegoż, *Tędy*. Cyt. za wydaniem: T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, BN seria I nr 235, Wrocław 1979, s. 3 (podkr. T. Peipera).

W dwudziestoleciu międzywojennym, jak pisano, wybuchła bania z poezją. W odniesieniu do obecnego można powiedzieć, że doszło wręcz do wylewu poezji w trudnej do policzenia obfitości tomików, nazwisk, tematów i konwencji. Niemniej, bujnie kwitnąca twórczość w szerszym odbiorze społecznym nie funkcjonuje (co nie musi martwić), a nawet bywa kwitowana tak, jak oceniła ją jedna z uczestniczek debaty *Poezja na nowy wiek*:

Ani specjalnie się nie wyłamie, ani nikogo nie zaskoczę, pisząc, że polska poezja wieku XXI to przede wszystkim pasza objętościowa, nie treściwa. Trafi się czasem marchewka, trafi czasem nawet cukru kostka, ale zwykle trawa, trawa. Zabrnęliśmy w pisanie o niczym, w namolne stosowanie zabiegów lingwistycznych, zafiksowaliśmy się na wyszukiwaniu chwytliwych słów i tematów (obowiązkowy wiersz o tym, że „miasto coś-tam-robi” w każdym tomiku). Wystarcza już brak grafomanii, teksty poprawne, formalnie i językowo zgrabne. Gdzie w tym wszystkim stare dobre serce? Chyba że to jest właśnie znak firmowy ostatniej dekady – nowa odsłona „Comfortably Numb”?⁶

Przytoczonej opinii można przeciwstawić inną, bardziej optymistyczną. Rafał Gawin w szkicu *Wraca temat, ironia się tępi* pisze tak:

To się zadziało punktowo, lub odcinkowo, w co najmniej kilkunastu miejscach jednocześnie, dlatego nie mogę precyzyjnie określić, kiedy nastąpił przełom i kto jest za niego odpowiedzialny. Temat wrócił do poezji polskiej niczym koń na białym rycerzu, gotowy, żeby dobić zmierzchający antropocen, jęczący, zwłaszcza w socialach, dziadocen, a także raz na zawsze rozprawić się ze zbyt schematycznie narzucaną tożsamością. Możliwe, że wpływ miały wydarzenia ostateczne, których jednak dla najmłodszych roczników (późniejszych dziewięćdziesiątych i wczesnych zerowych) nie stanowią pandemia i wojna, a zmagania z własną tożsamością w zmierzchowym etapie kapitalizmu, zmiany klimatyczne, depresja wynikająca ze świadomości, że – parafrazując świadków Jehowy – jest później, niż nam się wydaje⁷.

Cokolwiek by mówić o cechach i wartościach aktualnej twórczości, pozostaje ona zjawiskiem nie tylko literackim, lecz i społecznym. Poezja krąży szerokim strumieniem między obiegiem niszowym a komercyjnym, elitarnym a popularnym, amatorskim a sprofesjonalizowanym. Złożone przyczyny tej sytuacji dałoby się najprościej określić jednym mianem: przerostu.

Tłok na scenie

Przerost tkanki zakłóca pracę organizmu, ilościowe przeciążenie literatury zaburza homeostazę form i idei. Jeden z poetów sarkastycznie podsumował hiperbolizację literackiej podaży:

Zadziwiające, jak legiony wykształconych ludzi usiłują przedstawić się na forum publicznym, pokazać się, eksponować, zademonstrować. Niestety, ogromna masa ich wierszy to produkcja dziwołagów, w dodatku praca regularna, ich autorzy bowiem niosą wiersze jak kury, 2–3 razy w tygodniu⁸.

⁶ Z. Witkowska, *Trafi się czasem marchewka*. Głos w debacie *Poezja na nowy wiek*, Biuro Literackie – „biBLioteka. Magazyn Literacki”, 2024, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/trafi-sie-czasem-marchewka/> (dostęp: 2.04.2025).

⁷ R. Gawin, *Wraca temat, ironia się tępi. O najmłodszej poezji*, „ProLibris”, 2023 nr 3, <https://prolibris.net.pl> (dostęp 6.04.2025).

⁸ W. Kass, *List do (nie) poznanego poety*, Kraków 2025, s. 14.

Ekonomia współczesnego życia literackiego zawdzięcza swoją dynamikę bezprecedensowej w dziejach łatwości społecznej komunikacji, obejmującej obok słowa drukowanego formy multimedialne. Trudniej dzień dobrze przeżyć niż opublikować wiersz...

Zasoby poezji rocznie dopełnia kilkaset nowych tomików. Jeśli przemnożyć to przez liczbę lat kształtujących scenę literacką współczesności, to jej zatłoczenie musi krytyka obezwładniać i wzbudzać poczucie bezradności. Jak sprawiedliwie ocenić wszystkie zmiany, debiuty, poetyki? Znowu pozostają tylko „próby porządkowania doświadczeń”, czyli projektowanie typologii, lub – ponownie – wyławianie „arcydzieł” albo opisywanie pojedynczych idiomów. Druga tendencja jest dobrze widoczna w obfitym nurcie książek składanych ze zbiorów recenzji i szkiców poszczególnych krytyków⁹. Ramy czasowe tworzą zwykle dekady, w których teksty były publikowane. Co ciekawe, podobna konstrukcja może sprzyjać wyróżnianiu pokoleń literackich, bo choć kategoria ta traci na popularności, to jednak bywa stosowana w charakterystykach poezji przełomu wieków. I tak pisze się o pokoleniu „Brulionu”, o rocznikach 70. i 80., 90, a nawet „zerowych”. W porządkowaniu sceny literackiej można również zastosować kryterium topograficzne, wyróżniając ośrodki ze szczególną troską pielęgnujące poezję: poznański (działalność Centrum Artystyczno-Kulturalnego „Zamek”), wrocławski (Biuro Literackie, dziś w Kołobrzegu), warszawski (Staromiejski Dom Kultury), krakowski (Krakowska Szkoła Poezji im. A. Fredry), także: zielonogórski, opolski, brzeski, lubelski. Innym faktorem są nagrody literackie, rozmnożone w ostatnim trzydziestoleciu, które stymulują „podaż” poezji ze względu na stosowane kryteria i pokoleniowe preferencje. Trzeba jeszcze docenić taksonomiczny walor wcale licznych antologii poetyckich, modelujących zróżnicowane obrazy sceny.

Perspektywa „rzutu oka” umożliwia wyłowienie zjawisk o stosunkowo szerokim zakresie, połączonych jakąś tendencją rozwojową i spinającą synchronię z diachronią. Określam je mianem dyskursów, przez co rozumiem stematyzowane i językowo eksplikowane stany świadomości kulturowo-egzystencjalnej poetów. Dwa dyskursy, które zamierzam najogólniej scharakteryzować, bywają ze sobą splecione lub wielowariantowe; jedynie dla względnej przejrzystości wywodu zostaną opisane rozłącznie. Nie są nowe, lecz odnowione, bo nasycone doświadczeniami i językową energią doby ponowoczesnej. Wybieram je ze względu na osobiste, zapewne też pokoleniowe i środowiskowe, preferencje lekturowe, traktując jako materiał dla dopełnienia dawnych badań¹⁰.

⁹ Wśród nich: A. Kałuża, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010; A. Świeściak, *Lekcje nieobecności*, Mikołów 2010; P. Kaczmarek, *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018; J. Skurtys, *Wspólny mianownik. Szkice o literaturze i poezji po 2010 roku*, Wrocław 2020.

¹⁰ Nawiązuję do swoich dawnych monografii: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996 oraz *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

Egzemplifikacja będzie z konieczności fragmentaryczna, uzasadniona przyjętą zasadą metodologiczną, która polega na oscylacji między sproblematyzowanym makroopisem a *case studies* (za Justyną Tabaszewską można ją nazwać metodą mezoskali¹¹). Wybrane przykłady pochodzą nie tylko z bardziej znanych zbiorów twórczości. Poeci mniej przez krytykę lansowani także przemówią w tym miejscu własnym głosem. Natomiast pominiętym sprawiedliwość zostanie oddana być może w przyszłych „rzutach okiem”...

Elegijność, ironia, senilia

W końcu minionego stulecia w poezji polskiej obok nowych idiomów i tematów odzwierciedlały się dwa typy świadomości kryzysowej. Towarzyszyły one radykalnym doświadczeniom Przejścia: indywidualnych progów egzystencjalnych oraz wspólnotowych przemian kulturowych¹². Oba typy kryzysowego światoodczucia pojawiają się w poetyce elegijności, której nasilenie widoczne stało się w latach dziewięćdziesiątych. Elegijność, w moim przekonaniu, naznaczyła poezję przełomu wieków jeszcze mocniej niż melancholia¹³, z którą zresztą nierzadko się dopełniała. Stosunkowo liczne grono poetów starszych pokoleń, wchodząc w ostatnie dekady życia, dawało wyraz dojmującemu odczuciu radykalności przemian kulturowych. Indywidualne „gesty pożegnania” twórców, których z czasem zaczęto nazywać Starymi Mistrzami, kształtowały późnonowoczesny dyskurs elegijny, w znacznej mierze formowany z zasobów tradycji klasycznej (z jej toposami *puer senex, ubi sunt, non omnis moriar*), ale już nierzadko nasycony ironią. Poza Czesławem Miłoszem (a wcześniej permanentnie elegijnym Iwaszkiewiczem) w tej poetyce sumowali własną biografię, jak i epokę Miron Białoszewski, Wiktor Woroszyński, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska, Julia Hartwig, Artur Międzyrzecki, Jerzy Ficowski, Andrzej Mandalian. Dyskurs elegijno-ironiczny wypełniał także wiersze poetów nieco młodszych, urodzonych w latach trzydziestych. Wśród nich wymienić trzeba zmarłego w 2022 r. Jarosława Marka Rymkiewicza (ur. 1935), którego zbiór *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie* (2015) odsłania dialogowe odniesienia do tradycji zarówno dawnej, wersyfikacyjnej, jak i międzywojennej, gatunkowej (*Oktostychy* Iwaszkiewicza).

¹¹ J. Tabaszewska, *Pamięć afektywna. Dynamika polskiej pamięci po 1989 roku*, Warszawa 2022. Autorka stwierdza, że „Mezoskala, a więc badania sytuujące się między makroskalą badań, prowadzonych często metodami ilościowymi, a jakościową, lecz obejmującą o wiele węższy wycinek mikroskalą, jest tak naprawdę najczęściej przyjmowaną w badaniach nad literaturą strategią selekcjonowania materiału” (s. 116).

¹² Zob. J. Ławski, *Przejścia poezji, poezja epoki przejść*, w: *Z ducha Orfeusza. Studia o polskiej poezji lat 2017–2022*, red. nauk. W. Kass, A. Legeżyńska, J. Ławski, Białystok–Pranie 2023, s. 11–19.

¹³ Alina Świeściak sądzi, że dominantą w polifonicznej poezji początku XXI w. jest melancholia jako kategoria „szczególnie istotna” (zob. teŹe, *Lekcje nieobecności*, s. 26). Badaczka poświęciła jej monografię *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.

W 2021 r. odszedł Jacek Łukasiewicz (ur. 1934), pozostawiając tom *Cięcia*. Zebrane w nim przejmujące wiersze szpitalne rozsnuwają gęstą sieć intertekstualnych nawiązań do tradycji elegijnej niemal wszystkich wieków. Gęsto tu od toposów, kryptocytatów, gatunkowych i wersyfikacyjnych reminiscencji z twórczości Kochanowskiego, Sępa-Szarzyńskiego, Morsztyna, Mickiewicza, Staffa, Iwaszkiewicza, Miłosza, Grochowiaka, Rymkiewicza, Białoszewskiego. Pamięć autobiograficzna nasycą się pamięcią kulturową, konfesyjną pokusę opowiedzenia o chorobie i umieraniu poeta neutralizuje grą konwencji. Ironiczna poetyka jest wypróbowanym unikiem afektywnym, umożliwiającym oddzielenie realnego cierpienia od literackiego świadectwa. Niewyraźalna jednostkowość doświadczenia bólu i lęku przed śmiercią może być co najwyżej implikowana przez autoironiczne spojrzenie podmiotu na siebie z perspektywy zewnętrznej. Zapośredniczenie umożliwia niemal zbanalizowana konwencja stylistyczna i wersyfikacyjna:

Kwaśne odory z ust.
Dość na świecie odorów.
Kto do życia miał gust,
bada, czy dobrze dorósł.

Złocistych dali pęk
wiednie w szklanym wazonie.
Pozostał lęk jak sęk,
nad nim powietrze płonie.

Deski pożerał głód
szczęścia, trwania i biedy.
Zapomniałem, ile jest cnót,
ale grzechów – pamiętam – siedem.

(z wiersza *Jak pięknie toczy się świat*)¹⁴

W *Cięciach* (przekrojach pamięci i warstw kultury) najbardziej podatne na prześwit Realnego są formy gnomiczne, wypełniające znaczną, drugą część tomu. Ostatnia z nich to jednowersowa *Próba czerwieni*: „Trudna do przebycia”¹⁵. Podsumowaniem elegijno-ironicznego dyskursu Jacka Łukasiewicza mogłyby być słowa tytułujące pośmiertnie wydany wybór wierszy: *Uroda świata się nie kończy*. To cytat z nieco wcześniejszego, także elegijnego tomu *Rytmy jesienne*: „Uroda świata się nie kończy / – kiedy przestaje być widziana” (*Późny wieczór*)¹⁶.

Szpital stosunkowo często jest scenerią liryczną twórczości elegijnej, co wynika z innego niż w dawnych tradycjach umocowania zjawiska choroby i śmierci w kulturze ponowoczesnej. Wiele o tym już napisano, a w poezji

¹⁴ J. Łukasiewicz, w: tegoż, *Cięcia*, Wrocław 2020, s. 13.

¹⁵ Tamże, s. 113.

¹⁶ J. Łukasiewicz, *Uroda świata się nie kończy. Wybór wierszy*, posłowie i wybór P. Mackiewicz, Poznań 2021, s. 222.

temat maladyczny sąsiaduje z motywiką filozoficzno-allegoryczną. Umożliwia prezentację doświadczeń granicznych, a także rewizję samoświadomości podmiotu. Tak dzieje się w cyklu *Szpitalne okno* z tomu Teresy Ferenc *Widok na życie* (notabene, opatrzonego wstępem Jacka Łukasiewicza). Somatyzm zderza się z duchowością, komunikacja językowa zawodzi, świat zewnętrzny ulega fragmentaryzacji:

– Chcę powrotu we własne ciało
– Trzeba cię jeszcze pokroić
poskładać na nowo
– Chcę powrotu do żywych słów
brzęczą jak pszczoły wokół głowy
Deszcz rozmywa dawne sensy w tekstach
Woda chce mi coś powiedzieć
ale Zatokę porwał na strzepy
mewi krzyk
[...]

(z wiersza *Chirurgia duszy*)¹⁷

Podobne stany liryczne rejestruje – w innej, bardziej ironicznej poetyce – Józef Baran w cyklu *Niedziela. Słońce zagląda do szpitala*, z elegijnego tomu *W wieku odlotowym*. Humor i batalistyczna stylistyka maskują grozę pozaliterackiej sytuacji zmagania się z chorobą nowotworową:

Jestem na froncie
Kule bzyczą mi koło ucha
Gdy walczę na śmierć
I życie
Z granatem sterydów
W jednej
Z różową kroplówką chemii
W drugiej ręce
[...]

(z wiersza *Jestem na froncie*)¹⁸

Współczesne doświadczenie choroby w genologii poetyckiej odciska ślad właśnie w postaci nazwy quasi-gatunkowej: wierszy szpitalnych. Dopełniają tę kategorię wiersze pandemiczne, nierzadko nasycane poetyką katastroficzną (do czego jeszcze wypadnie powrócić).

Ważnym rozszerzeniem dyskursu elegijnego w ostatnich dekadach są wiersze Urszuli Koziół (ur. 1931, zm. 2025). Mniej więcej od tomu *Horrendum* (2010), poprzez *Klangor* (2014), następnie *Znikopis* (2019), *Momenty* (2022) aż po *Raptularz* (2023) poetka relacjonuje doświadczenie autoobserwacji: przeżywania żałoby po śmierci męża, także procesu starzenia się i gotowania do odejścia. Na granicy ryzyka psychologicznej wiwisekcji bada senilne degradacje ciała, umysłu, pamięci. Reminiscencje literackie (konwencje i formy funeralne) oraz autorepetycje (z wcześniejszej twórczości) są częścią głównej

¹⁷ T. Ferenc, *Widok na życie*, Sopot 2012, s. 29.

¹⁸ J. Baran, *W wieku odlotowym*, Poznań 2020, s. 169.

strategii lirycznej: samoobronnej. W centrum poetyckiego świata Urszuli Kozioł znajduje się Ja zagrożone, osamotnione, depresyjne, doznające narażającego lęku przed nicością. Rozumne, świadome mocnej więzi z otaczającą przyrodą, a jednak przerażone. Wiersz *Tremendum* odsłania aporię nie/wiary jako chyba źródłowej przyczyny trwogi, której nie jest w stanie osłabić ani przyjaźń z naturą, ani jeszcze silniejsze zawierzenie słowu:

Ciemność oswaja mnie coraz głębiej
odwracam się do słów
uciekam się pod ich obronę

każdej nocy zdaję się na słowo
nie znam nikogo innego kto by potrafił
stawać po mojej stronie
[...]
jednak nie widzę tego
kto by się za mną ujął
do światła
zanim TEN
o którym rozmyślałem z drżeniem
nieodwołalnie i bezpowrotnie
rzuci mnie na pastwę
ciemności

(*Tremendum*, z tomu *Znikopis*)¹⁹

Supliki, klangor, znikopis, momenty, raptularz... Poetka w różnych obszarach szuka nazwania dla swoich elegijno-mortalnych notacji z końcowej fazy egzystencji. Późna poezja Urszuli Kozioł nie jest zupełnie areligijna, lecz nie bije też w niej żadne źródło pociechy łagodzące bolesność senilnego pożegnania. (Na inną okazję trzeba odłożyć rozwinięcie wątku dylematów duchowości, znamienych dla formacji poetów kształtowanych przez tzw. szkołę Przybosia czy – szerzej – powojenną awangardę).

Natomiast ze źródła dawnej, jak również nieodległej, dwudziestowiecznej tradycji elegijnej czerpała Joanna Kulmowa w pożegnalnym tomie *Jeszcze 37 wierszy* (z 2017 r.). Tytuł brzmi niczym zaprzeczenie ostatniego zbioru zaprzyjaźnionej z nią Wisławy Szymborskiej *Wystarczy* (2012). Poetyka, typowa dla całej twórczości Kulmowej, do końca nie ulega zasadniczym zmianom, powracają znane z wcześniejszej twórczości motywy: natury, ptaka, lotu, także reminiscencje z dzieciństwa. Z cech idiomatycznych wyróżnia się emocjonalizm, dowcip, autoironia, aforystyczność. Poetycki autoportret został pozbawiony mizerabilizmu, a gest pożegnania wydaje się jakby nieostateczny, zawieszony:

Jeszcze tu jestem. Jeszcze oddycham słowami
półki są.
Półki

¹⁹ U. Kozioł, *Znikopis*, Kraków 2019, s. 3.

rudzik w nich nie zamilkł
i dla mnie we mnie śpiewa.

Póki piołun gorzki
dla mnie się wymieszał
w zapach bylicy i pokrzyw
we mnie.

(*Jeszcze tu jestem*)²⁰

Pożegnanie nastąpi dopiero po ekspiacyjnym obrachunku pamięci, obejmującym nieprzepracowaną żalobę. W kilku wierszach pojawia się enigmatyczny motyw winy:

Noszę cię w sobie jak winę
ojcze
słowo jedyne
nieopłakane w porę
wierne zawsze i wszędzie
nieistnieniem
w które głupio też ciebie zabiorę
by udawać zadośćuczynienie²¹

Nieopłakana, wojenna śmierć ojca, a także innych zmarłych z żydowskiego kręgu dzieciństwa: krewnych, koleżanek, mieszkańców okolicy, pozostaje cierniem pamięci. W swej twórczości wcześniejszej poetka zatajała prywatną traumę, teraz – u kresu – rana się otwiera. W wierszu *Łzy* metafora serca, „szorstkiego kamienia”, sąsiaduje z symboliką płaczu (nie) oczyszczającego z poczucia winy. Winy przetrwania, przeżycia zmarłych? Motyw ten w obrachunkach elegijnych bywa obecny, lecz połączony piórem Kulmowej z tematyką holokaustową nabiera znaczenia zdrady dźwiganej przez całe życie. W zbiorze *Jeszcze 37 wierszy* powraca ona echem wyznań Różewiczowskiego „ocalonego”.

Drugim nawiązaniem do późnonowoczesnych wzorców liryki elegijnej, tym razem ironicznym, jest dekonstrukcja somatycznego obrazu kobiecej starości, który upowszechnił się w antropologii feministycznej, między innymi za sprawą twórczości Anny Świrszczyńskiej. W wierszu *Biegam po plaży* (z tomu *Cierpienie i radość*, 1985) siedemdziesięcioletnia poetka nadawała starości sens afirmatywny. Biegąc, Siwowlasa łamie biologiczne bariery dla odczuwania radości życia. Natomiast dziewięćdziesięcioletnia Joanna Kulmowa odwracała wektor afirmacji, nasycając obraz ironiczno-groteskową afektywnością. W wierszu *Kulawcowe kule* Siwowlasa nie biega po plaży, lecz „tańczy”, postukując inwalidzkimi laskami:

[...]
„Nie martw się starucho.
Będzie bosko.

²⁰ J. Kulmowa, *Jeszcze tu jestem*, w: *też*, *Jeszcze 37 wierszy*, Warszawa 2017, s. 5.

²¹ *Tamże*, s. 69.

Pochromamy na stare lata
O dwóch kijach
O przygiętych gnatach
Z owej niskiej rzeczywistości
W górę! Wzwyż!
W równowagę
Nieświata²².

Akceptacja fizycznej mizarii starości, ważna, nie jest jednak głównym celem obrachunku elegijnego. Przemijanie zostało przez Kulmową wpisane – zgodnie z najstarszą tradycją filozoficzną – w rytm *zoe*: „Przyszło urodzić się / to i umrzeć przyjdzie”. Istotna jest puenta rozmyślań o stylu pożegnania: „Chcesz istnieć to rozgorzej / by spłonąć do cna” (z wiersza *Nieuniknione*)²³. „Rozgorzeć” u kresu życia? W tym ciekawym obrazie kryje się zapewne odniesienie do chrześcijańskiej filozofii dobrej śmierci, ale także do koncepcji życia jako wzrastania, duchowego rozwoju.

W odróżnieniu od ciemnej tonacji wierszy elegijnych Urszuli Kozioł w ostatnim zbiorze Joanny Kulmowej otwiera się przestrzeń numinotyczna. Imię Boga pojawia się wielokrotnie, zarówno w trybie przypuszczającym, jak też twierdzącym, suplikacyjnym, wreszcie dziękczynnym:

Tak by mi się chciało dziękować
że polana od poziomek poziomkowa
że jezioro od jasności pojaśniało
że się brzozy rozbieliły biało.

Takie chcenie
czy nie jest znamieniem
że gdzieś szerzej jest szersze Istnienie
że musi być Ktoś niejasny i niemy
któremu
dziękujemy?

(z wiersza *Takie chcenie*)²⁴

Nadzieja obecności Stwórcy wynika z tej samej przesłanki, którą przyjmował Czesław Miłosz: niezwykłość i cudowność bytu musi mieć przyczynę celową, choć niepoznawalną. Joanna Kulmowa w elegijno-afirmatywnym zbiorze ostatnim na różne sposoby moduluje jedną myśl: „I nade wszystko / za tą stroną ostateczną / Panie! / Bądź!” (*Modlitewka*)²⁵. Niejednoznaczna, lecz oczekiwana i wypraszana obecność sacrum, rozpoznawana w znakach natury, łączy wiersze Kulmowej z szerszym nurtem refleksji metafizycznej końca minionego wieku, na przykład z późną twórczością Julii Hartwig. Wiara jest w niej problematyzowana na różne sposoby, bywa warunkowa, lecz zawsze tworzy osłonę przed alternatywnym wymiarem: nicości.

²² Tamże, s. 51.

²³ Tamże, s. 47.

²⁴ Tamże, s. 15.

²⁵ Tamże, s. 19.

Traumy, posttraumy

Dyskursy poetyckie tylko w analitycznym opisie wydają się rozłączne, natomiast w praktyce poetyckiej nieuchronnie splatają się i wzajemnie oświetlają. Poezja elegijna jest zarazem melancholijna, tematyka maładyczna sąsiaduje z wanitatywną i niejednokrotnie z metafizyczną. Połączona z nimi refleksja mortalna na przełomie wieków stanie się mocnym fundamentem dyskursu traumatycznego. Śmierć jednostkowa i martyrologie wspólnot będą dręczyć wyobraźnię poetów różnych pokoleń, zarówno starszych roczników (z obsesyjnie powracającym do wojennej rany Tadeuszem Różewiczem), jak też urodzonych znacznie później, lecz dziedziczących traumę Zagłady lub zarażonych posttraumą innych ludobójstw (w tym wołyńskiego).

Trauma utraty indywidualnej, osobistej jest najczęściej konsekwencją śmierci kogoś bardzo bliskiego. W poetyce elegijnej wspominani bywają rodzice (w całej twórczości Teresy Ferenc) lub rodzeństwo (Piotr Mitzner, *Siostra* z 2019). Przejmujące i artystycznie doskonale zapisy doświadczeń wdowieństwa – przedłużające nurt wcześniej włączony do estetyki nowoczesnej przez *Biały rękopis* Anny Kamieńskiej z 1970 r. – pojawiły się w wierszach Czesława Miłosza (*Orfeusz i Eurydyka*, 2002), Andrzeja Mandaliana (*Strzęp całunu*, 2003). Ludmiły Marjańskiej (*Otwieram sen*, 2004), Julii Hartwig (*Gorzkie żale*, 2011), Urszuli Koziół (*Klangor*, 2014). Z nowszych elegii rodzinnych, osnutych wokół motywu matki, wymienić można *Fantomowe ciało królowej* Katarzyny Michalewskiej (2024), *List do patomorfologa* Justyny Tomskiej (2021) czy elegijno-ironiczny tomik Moniki Gromali *Matka jest* (2021). Jednym z rzadszych świadectw żałoby ojca jest *Bezszywność* Pawła Bilińskiego (2021).

W ostatniej dekadzie doświadczeniem stawiającym przed poezją nowe wyzwania stała się pandemia. Pojawiły się świadectwa zarazy, zapisywane w rozmaitych wariantach, od poetyki realistycznej do symbolicznej czy fantasmagorycznej. Z przyczyn oczywistych miejscem komunikacji stał się Internet, gdzie najpierw pod patronatem Instytutu Kultury ukazała się jednodniówka *Wiersze w czasach zarazy* (2020), a także liczne utwory poezji amatorskiej. Uwagę krytyki skupił tom Kacpra Bartczaka *Widoki wymazy*²⁶ oraz antologia *Poetki na czas zarazy*²⁷.

Z innych dokumentacji literackich wymienić warto oryginalnie zaprojektowany tomik Kamili Janiak *Zakaz rozmów z osobami nieobecnyimi fizycznie* (2022), w którym relacje z pandemii mają charakter reportażowy. Kilka wyróżniających się tekstów, rzutowanych na graficzne tło, zostało wydrukowanych majuskułą. W tytułach wierszy-komunikatów o losach jednostkowych pojawiają się rosnące, dzienne liczby ofiar. Zabieg ten odsłania dramaturgię sytuacji, mimo emocjonalnej powściągliwości „reporterki”:

²⁶ K. Bartczak, *Widoki wymazy*, Stronie Śląskie 2021.

²⁷ *Poetki na czasy zarazy*, red. J. Prochowicz, B. Wójcik, Poznań 2021 (Recenzje: A. Wali-góra, *Kapitałne kapitanki*, „Czas Kultury” 2022, nr 8 oraz Z. Sala, „*Jestem tu jedna, jedna?*” COVID 19 i nowa poezja, „Czas Kultury” 2022, nr 8).

raz na dwa tygodnie, córka
przywozi obiady w słoikach.
świętej pamięci mąż i syn lubili jej kuchnię,
teraz muszą patrzeć ze ścian,
a mają na nich razem ze trzydzieści par oczu,
jak walczy z wieczkiem.

bywa głodna, ale przede wszystkim jest sama.
córka nie lubi wchodzić na górę,
kiedy matka z podłogi krzyczy: czemu ją opuścili?

*755 ofiar, co o nich wiemy?*²⁸

Równie realistyczną, lecz nie bezosobową konwencję zapisu codzienności z czasu pandemii (oraz, symultanicznie, rosyjskiej agresji na Ukrainę) wybrał Zbigniew Machaj w poemacie *2020*. Cały, tak samo zatytułowany tom, ma charakter prywatnej kroniki z czasu zarazy – rozumianej zarówno dosłownie, jak i przenośnie. Czas ów został konkretnie, geopolitycznie określony:

Jeszcze chodzę na dwóch nogach, ale w Dzień
Wszystkich Świętych nie idę na cmentarze; dziś
W ogóle nie wychodziłem z domu, a wczoraj
poszedłem tylko nad rzekę. Rząd zamknął
cmentarze, aby było jasne, że głównym rozsądnikiem
zarazy są demonstracje Strajku Kobiet.
[...]
[.....]
Koło południa
zadzwoiła pani z domu pomocy społecznej
z wiadomością, że umarła ciotka Wanda, na COVID,
[...]
Rano wybrałem urnę
I dopełniłem formalności w zakładzie pogrzebowym.
W kwestionariuszu kremacyjnym jest pytanie,
czy w ciele znajduje się rozrusznik serca. Wanda miała
jakieś problemy z sercem, ale nie miała rozrusznika.
[...]²⁹

To jeden rodzaj poetyckiej dokumentacji pandemii, werystyczny. Na drugim biegunie lokują się bardziej radykalne próby wyjścia poza konwencje poezji okolicznościowej. Do takich należy wspomniany tom Kacpra Bartczaka *Widoki wymazy*, w którym organizmem jest język podlegający jak wszystko inne w naturze prawom ruchu, przemiany, nawet pandemicznemu „zakażeniu”:

Wykonywana przez Bartczaka praca na rzecz życia zawsze obejmuje również aktualne zagrożenia. W *Widokach wymazach* ma ona bardzo konkretne oblicze, również zresztą związane z przerostem antropocenu i późnym kapitalizmem – covidowe. Wymazy, wirusy, szczepienia, odporności, maseczki, efekty kwarantannowe i paszporty covidowe przydarzają się tym wierszom, infekują je, ale i pozwalają się przekuć na niehegemoniczne wiązania, a zatem nie różnią się szczególnie od innych materiałów podlegających mutacjom i akceleracjom³⁰.

²⁸ K. Janiak, *Zakaz rozmów z osobami nieobecnymi fizycznie*, Poznań 2020, s. 31.

²⁹ Z. Machaj, *2020*, Łódź 2021, s. 111–112.

³⁰ A. Świeściak, „Magazyn obrazków ze ślepej plamki” (Kacper Bartczak, „Widoki wymazy”), *Magazyn „Wizje”* nr 1/2024, <https://magazynwizje.pl/aktualnik/swiesciak-bartczak/> (dostęp: 3.04.2025).

Między biegunami poetyckiego weryzmu i formalnego eksperymentu mieści się zbiór Aleksandra Wiernego *Małe nowe ciała* (2021). W dwuplanej kompozycji świata: realnego i ponadrzeczywistego, kryje się zamysł autentyzmu relacji i zarazem uniwersalizacji doświadczenia przez narastający symbolizm rzeczy i zjawisk. Całość to rodzaj moralitetu o przeżytej (przechorowanej) lub tylko odroczonej katastrofie. Z kolejnych części tomu wyłania się codzienność wypełniona dwoistą semiotyką:

już się nie widzimy żeby nie zarażać
nad płotem pojawia się pół przechodnia
przez pół dnia często jeszcze rzadziej
tylko strach jest tu cały przez cały czas

tylko strach jest tu cały przez cały czas tu
po obydwu stronach płotu ale po mojej
urządzam ogród warzywny przekopuję
wierzę że zrobię wielkie zapasy jedzenia
[...]

*Z wiersza cały strach*³¹

Elementy materialne i zarazem topiczne, takie jak dom, ogród, płot, czarny pies, czarne ptaki, jasność i ciemność, dół (dolina), szpital, krzyż – kierują uwagę w stronę świata codziennego, lecz zarażonego i zagrożonego. Jednocześnie odsyłają do motywów znanych z wielkich tekstów kultury, czyli Biblii, mitów, arcydzieł. Głównym tematem zbioru jest izolacja. Sanitarna, wymuszona przez pandemię, oraz egzystencjalna, przynosząca poczucie samotności w świecie ponowoczesnym. Świat ten – pełen brudu, śmieci, rozpadu, rozkopów – został przedstawiony w schyłkowej fazie antropocenu. Małe nowe ciała to zabójcze drobnoustroje, ale także inne, równie niewidzialne moce, dewastujące poczucie zdomowienia człowieka w świecie. Takie jak obojętność, schematyzacja form życia, unifikacja i pauperyzacja kultury. Ozdrowienie, *everyman*, jest świadom iluzoryczności wyjścia z choroby, mówi: „wierzę że będzie lepiej ale wiem że nie” (*Wokół dołu*). Co jest mocniejsze – wiedza czy wiara? Rozum podpowiada, że nadciągającej katastrofy nie można zatrzymać:

otacza nas ogród który uprawialiśmy
teraz tylko czekamy i tylko patrzymy
na wszystkie te miejsca gdzie sialiśmy
rządzą nami niewidzialne ziarna zarazy

*Z wiersza wielka niedziela*³²

Metafora choroby w zbiorze Wiernego obsługuje dwa motywy: pandemii i apokalipsy. Oba zostały wpisane w kontekst zdehumanizowanej cywilizacji postindustrialnej, zglobalizowanej. Poeta poszerza Różewiczowski topos śmietnika o skażoną przez człowieka naturę, pisze: „Ciało ziemi mocno na nas zachorowało” (*trochę sapię*). Wiara, że „będzie lepiej”, karmi się nadzieją

³¹ A. Wierny, *Małe nowe ciała*, Olkusz 2021, s. 6.

³² Tamże, s. 7.

immunizacji. Gdzie jej szukać? Kierunek może wskazuje powtórzony w finale wiersza *wielka niedziela* tytuł kultowego, jazzowego albumu Johna Coltrane'a *A love supreme* (najwyższa miłość).

Ostatni wiersz zbioru nosi tytuł *Szatan*. Tkwi on w człowieku, choć sąsiaduje z „małą jasną kapliczką”. W metafizycznej dwoistości świata przedstawionego Aleksander Wierny szyfruje nadrzędną problematykę teodycei. Motywy chrystologiczne są w wielu utworach wyraźne, lecz mało konsolacyjne. Pojawiają się jak gdyby tylko dla uwydatnienia samotności podmiotu w rozpadającym się świecie, który zapomniał o numinosum:

nikt i nic nie pomoże mi na tej drodze
muszę teraz przejść ciemną doliną ulicy
nikogo ze mną nie będzie zrobić to sam
więc nikomu i niczemu nie przeszkodzę

(Z wiersza 23,5)³³

Pandemia otworzyła przed poezją wrota dawnej i bliższej tradycji, albowiem literatura знаła już doświadczenia zarazy³⁴, choć ogarniające ludzkość nie tak szerokim zasięgiem jak covid. Powróciła topika apokaliptyczna, spleciona lub rozłączna z weryzmem. Dokument vs. parabola; między tymi formami najczęściej oscylują poetyki zapisu doświadczeń granicznych.

Nie wszystkie zakresy tematyczne i języki twórczości powstałej w fazie pandemii zostały dotychczas rozpoznane. Nie wiadomo też, czy covidowe lub podobne zagrożenie całkowicie minęło; dopiero upływ czasu pozwoli ocenić, czy dla poezji zaraza była impulsem prawdziwie formotwórczym. Ocenę stanu aktualnego wydał Rafał Gawin w cytowanym już przeglądzie najmlodszej poezji:

Pandemia nie odcisnęła tak silnego piętna, jak można się było spodziewać. Jeśli już, pojawia się w pojedynczych wierszach, zaprzęgniętych w pracę na innych odcinkach walki o byt (nie warto poświęcać im więcej uwagi). Najprędzej działa jako historia choroby. Najpiękniej i najstraszniej u Pauliny Pidzik. *Miejsca ich jesiony* (2022) to chyba najuczciwszy i najbardziej przejmujący opis doświadczenia pandemii przez pryzmat COVID-19. Temat, w oderwaniu od ostatnich lockdownów, podejmują choćby Justyna Kulikowska, zwłaszcza w *Tabs* (2020), i Karolina Kapusta w debiutanckiej *Fuzji bordo* (2023) i Tytania Skrzydło³⁵.

Być może rzeczywistość przerosła literaturę; a może rejestracja traumatycznych przeżyć musi być odsunięta w czasie, by pisarz był w stanie znaleźć dla nich środki wyrazu. Tak przecież powstawał *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego czy cykl Anny Świrszczyńskiej *Budowałam barykadę*.

Inne pytania rodzi lektura świadectw traumy zapośredniczonej. Dziedziczenie lub tylko próba dotknięcia cudzej rany pamięci uruchamia w poezji zróżnicowane konwencje towarzyszenia w bólu, od relacji dokumentarnej czy

³³ Tamże, s. 22.

³⁴ Zob. *Literatura wobec kryzysu epidemii*, „Tematy i Konteksty” 2021, nr 11.

³⁵ R. Gawin, *Wraca temat...*

reportażowej do empatii imaginacyjnej. Bogaty materiał egzemplifikacyjny przynosi twórczość poświęcona tematyce rodzinnej, z której prawem przykładu można wymienić tomik Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej *Cno*. Tytuł otwiera serię skojarzeń semantycznych. Może być toponimem dla ludzi, którzy po przesiedleniu – jak pisze poetka – „Nazwy wiosek nad Turią i Cną / zakopali w milczeniu”³⁶. Cytowany wers mimo swej zwięzłości ma więc szerokie konotacje topograficzno-demograficzne. Ważniejsze jednak okażą się znaczenia nadane słowu *cno*.

Autorka przetwarza topos podróży do krainy niegdysiejszego zdomowienia przodków – tutaj rodziców, przesiedlonych na Warmię po jałtańskiej zmianie granic. Podróż ma charakter żałobny, prowadzi do miejsc nasyconych krwią dawnych ofiar rzezi wołyńskiej³⁷. Paradokumentalny charakter zbioru wyraża się w hiperrealizmie reportażowych przedstawień śmierci konkretnych osób:

Leonie była bardzo nieśmiałą dziewczyną
Ledwo ktoś słówko rzucił – cała w pąsach
[...]
Przez te rumieńce wołali na nią Leonie-piwonia
Siedziała w domu, nigdzie nie wychodziła
Mama w ogródku hodowała kwiaty, nie było łatwo
A jeszcze ośmioro rodzeństwa do wykarmienia
W nocy przyszli jacyś ludzie, rano przyszli inni
Sąsiedzi z wioski, chodzili po zagrodzie
dwanaście oderżniętych głów pozbiierali
na płachtę kładli, dokładali do tułowi
Jak Leonki głowę znaleźli, całkiem biała była
Mężczyźni zbledli
Piwoniom nic się nie stało
Rumieniły się

(Z wiersza *Leonie-piwonia*)³⁸

Do opisanie takich kadrów postpamięci, czyli odziedziczonej wiedzy o traumie rodzinnej, nie wystarczają zasoby języka, w którym brakuje afektywnych ekwiwalentów bólu. Autorka posługuje się zatem homonimią, polisemią, neologizmem. Tytułowe, polisemiczne *cno* jest emblematyczną reprezentacją niewyraźności traumy ludobójstwa. Słowo nie występuje już w polszczyźnie jako osobny leksem, pojawia się jedynie jako składnik wyrażenia przysłówkowego „do cna” (do szczytu, do gruntu, zupełnie, całkiem) lub jako rdzeń słowa „cnota”, „cnotliwy”. Poetka wykorzystuje semantyczne niedookreślenie, uruchamiając różne funkcje „cna” – jako nazwy własnej, neologizmu lub przejęzyczenia.

³⁶ A. Bykowska-Salczyńska, *Uroczysko BRAK*, w: tejże, *Cno*, Olsztyn 2016 (Turia jest prawym, a Cna lewym dopływem Prypoci, płynącej przez Polesie Wołyńskie).

³⁷ Szerszą interpretację wierszy A. Bykowskiej-Salczyńskiej przedstawiłam w artykule *Pojechać na Wołyń – lub gdzie indziej. Repatriacje pamięci w wierszach kobiecych (Wstęp do badań)*, opublikowanym w zbiorze: *Bezdroża komunikacji. Kontakt, porozumienie, akceptacja*, red. M. Baer, I. Lis-Wielgosz, Poznań 2022, s. 323–346.

³⁸ A. Bykowska-Salczyńska, *Cno*, s. 63.

W wierszu *Tylko jeden dźwięk pisze*: „Tylko jeden cios, / jeden dziecka jęk / i ze słowa „cnota”/ pozostanie cno / Głuchy i pusty brzęk”³⁹. „Cno” jako klucz do interpretacji tomu obejmuje zatem dwa wymiary tekstu. Pierwszy to językowy (rzeź jest doświadczeniem w swej ogólności niewyrażalnym, można jednak próbować uchwycić jego „rdzeń” poprzez odtworzenie niezawinionej śmierci jednostkowej). Drugi to afektywny (empatia jako zasada przedstawienia traumy wydaje się niemożliwa, wręcz nieostrowna, dlatego poetka redukuje relację do trybu oznajmującego, rezygnując z emocjonalnego komentarza).

Alicja Bykowska-Salczyńska podjęła temat wołyński jeszcze przed wybuchem wojny na Ukrainie. W najnowszej poezji, po 2022 r., odsłania się szerszy kontekst dla dyskursu traumatycznego. Pojawiają się wiersze upamiętniające ofiary rosyjskiej agresji. W tym nurcie także rozpoznać można repetycje tradycyjnych idiomów, którymi polska literatura posługiwała się w czasach historycznej i politycznej opresji. W twórczości okresu stanu wojennego lat osiemdziesiątych ożywały wzorce liryki tyrtejskiej i martyrologicznej z II wojny światowej, dziś ponawia je poezja solidarności z walczącym narodem. Bywa ona wyrażana deklaratywnie lub tylko za pomocą afektywności implikowanej. Pierwszy wariant ilustruje tomik Jarosława Woźniczki *Mój Chrystus Ukraina*, w którym brzmi echo religijnych stylizacji:

[...]
wierzę w Ukrainę, która umiera za nas
w ginących żołnierzy
w rannych wracających na front
w oddających życie za wolność innych⁴⁰

Kraj, który „umiera za nas”, to formuła powszechnie przywoływana w komentarzach medialnych. Język publicystyki przenika do poetyckiego dyskursu traumatycznego zwykle wówczas, gdy chodzi o niezabliźnioną traumę wspólnotową (jak na przykład katastrofa smoleńska). Możliwe są również inne stylizacje. Marta Podgórnica w wierszu *XXI*, zamieszczonym w specjalnym numerze „Małego Formatu” (z lutego 2022 r.) *Wiersze dla Ukrainy*, sięgnęła do folkloru:

idzie luty kuj buty (trad.)

pada deszcz pada deszcz na łeb
na szyję gra trąbka tra ta ta
dzwon dzwoneczku dzwón

pada grad pada grad pod nim
ty i ja w skroniach schronach
pada dzwon pada dom

padasz ty padam ja śnieg spadnie
i nie zakryje niczego⁴¹

³⁹ Tamże, s. 69.

⁴⁰ J. Woźniczka, *Mój Chrystus Ukraina*, Nowa Ruda 2024, s. 5.

⁴¹ *Wiersze dla Ukrainy*, <http://malyformat.com/issue/01-02-2022/> (dostęp: 2.04.2025).

Temat ukraiński doczekał się także realizacji poetyckiej w monumentalnym, gatunkowo bliskim diarystyce cyklu Anety Kamińskiej *Pokój z widokiem na wojnę*. Kolejne trzy tomy przynoszą rozległą relację z „obserwacji zaangażowanej”, w której poetka ponawia (upowszechniony przez Różewicza) idiom liryki bez metafory. Poszczególne teksty kadrują migawki wojenne w pozbawionej patosu poetyce skrótu. Dokumentaryzm nie osłabia artyzmu wynikającego z umiejętności operowania polifonią i przedstawiania wielości odsłon wojennych losów.

Zapśredniczenie traumy, możliwe dzięki mediom, ale także situ korespondencji i przekazów prywatnych, rodzi pytanie o granice empatii. Pozycja oddalonego świadka nie gwarantuje etycznego komfortu. W jednym z wierszy, inspirowanych informacjami o egzekucji jeńców, poetka odsłania – znów Różewiczowski – motyw moralnego znaczenia świadectwa:

(osoby bardziej wrażliwe
niż ja
proszone są o przejście
do następnego tekstu)

boli
boli
krzyczy po rosyjsku ukraiński jeniec

i to już jest ten moment
kiedy mam dosyć
więc resztę przytaczam za mediami
[...]
odetnij ją
złam kręgosłup
co nigdy nie obcinałeś głowy
drwi tamten ktoś

z tego pierwszego
który wygląda jednak na doświadczonego
w zarzynaniu świń

tak myślę podczas oglądania
ale potem przychodzi mi do głowy
(jeszcze ją mam)

że może wcale nie świń
tylko jest już tak doświadczony
w zarzynaniu ludzi
odcinaniu im głów
[...]

(***)⁴²

⁴² A. Kamińska, *Pokój z widokiem na wojnę 2*, Brzeg 2024, s. 115–116. Wcześniej ukazał się *Pokój z widokiem na wojnę 1* (Brzeg 2023), a w marcu 2025 r. *Pokój z widokiem na wojnę 3*. Wszystkie tomy zasługują na osobną, głębszą analizę jako unikatowe w najnowszej poezji świadectwo towarzyszenia w traumie.

Między posttraumą wołyńską a zapośredniczonym świadectwem walki Ukraińców z najeźdźcą mieści się jeszcze inny sposób realizacji dyskursu traumatycznego, zastosowany przez Marzannę Bogumiłę Kielar w tomie *Wilki*.

Pierwszy wiersz, zatytułowany *Poniemiecki ogród Jadwigi wypędzonej z Grodzieńszczyzny*, mógłby dopełniać *Cno* Bykowskiej-Salczyńskiej. Jednak perspektywa problemowa, wyznaczona w całym zbiorze, okazuje się znacznie szersza. W kolejnych wierszach poetka rozwija epicką opowieść o wypędzeniach: Mazurów, Warmiaków, Ukraińców ciągnących z akcji „Wisła”, Łemków, Polaków wywożonych do Niemiec na roboty. Losy wygnańców są podobne – wszyscy zostawiają swe domostwa, ogrody i groby bliskich, wędrują w nieznane. Osiadają przymusowo w miejscach opuszczonych przez innych wypędzonych, bytują odkorzeni. Kielar osadza świadectwo postpamięci w rozległym kontekście – jak to nazywał Osip Mandelsztam – „wilczego wieku”. Odtwarza losy jednostkowe, nadaje twarzom rysy, szkicuje mikrobiografie. Ale rekonstruuje je z zatartych śladów, przechowanych przez naturę. W wierszu *Jaśmin* („Sadzili go w Prusach po śmierci domownika”) resztki dawnego domostwa zasiedlają mrówki, zarastają mchami, grzybami, samosiejkami drzew. Epitafium możliwe jest jedynie dzięki wyobraźni, która potrafi przywrócić miejscom dawnych mieszkańców:

Umarli, wypędzeni; ich milczenie
– jak przewieszające się pędy krzewu owinięte żywą tkanką –
dotyka ziemi. Zapuszcza w niej korzenie, tworzy odkłady
od rośliny matecznej⁴³.

Wilki to poezja o Mazurach jako miejscu bytowania ludzkich plemion, dewastowanym przez historię, lecz przechowującym pamięć długiego trwania dziejów. W wierszu *Locus memoriae* śnieg zasypuje ślady Bałtów, reniferów, kurhanów. „Wchodzimy w noc tak samo, jak tamci przed tysiącami i setkami lat. / Sypie śnieg – na wszystko, co próbujemy zatrzymać”⁴⁴.

W rozległej, kosmicznej skali pozornie relatywizują się dramaty ofiar rzezi wołyńskiej, akcji „Wisła” czy wojny na Ukrainie. Ale taki punkt widzenia, ahistoryczny, jest tylko konstruktem poetyckiej wyobraźni. Marzanna Kielar posługiwała się nim w wielu dawnych utworach, w których natura szczelnie wypełniała przestrzeń liryczną, nie pozostawiając wiele miejsca dla obecności ludzkiego podmiotu. Teraz poetka – zda się – odwraca proporcje; eksponuje bezradność człowieka wobec historii, wykorzeniającej go z Miejsca.

Typologia otwarta

Dwa zaprezentowane dyskursy nie zamykają listy innych dialogów z tradycją, przeciwnie, wymaga ona kolejnych dopełnień. Można byloby ją poszerzyć na przykład o dyskurs geo-ekokrytyczny, narodowo-patriotyczny,

⁴³ M.B. Kielar, *Wilki*, Kraków 2023, s. 44.

⁴⁴ Tamże, s. 46.

metafizyczny, postsekularny, feministyczny czy nawet neoawangardowy⁴⁵. Obserwacja „zatłoczonej” sceny literackiej z intencją odsłonięcia zjawisk innowacyjnych może uzasadniać aksjologię przyjmowaną przez aktualną krytykę literacką, promującą nowe poetyki. Ogląd historycznoliteracki wymaga skupienia na zjawiskach potwierdzających nieuchronną ciągłość procesu rozwijającego się zarówno dzięki impulsom nowatorstwa, jak i kontynuacji, nawiązaniom, przetworzeniom.

Omówione przykłady trwania i rozwoju dyskursu elegijnego oraz traumatycznego zostały przywołane ze względu na ich genezę i znaczenie w literaturze drugiej połowy XX w. Elastyczna formuła elegijności, wywiedziona jeszcze z tradycji antycznej i przetworzona przez poetyki nowoczesne, w tym melancholię, pozwala opisać przemiany świadomości pokoleniowej. Z kolei dyskurs traumatyczny, także głęboko zakorzeniony w doświadczeniach egzystencjalnych, lecz i wspólnotowych, kryje w sobie (niestety) coraz większy potencjał.

Bibliografia

Opracowania ogólne

- Cieślak T., *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*, Łódź 2011.
Literatura wobec kryzysu epidemii, „Tematy i Konteksty” 2021, nr 11.
Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2009.
Wyobrażenia poetycka XXI wieku, red. A. Czabanowska-Wróbel i M. Marchaj, Kraków 2014.
Z ducha Orfeusza. Studia o polskiej poezji lat 2017–2022, red. W. Kass, A. Legeżyńska, J. Ławski, Białystok–Pranie 2023.

Opracowania krytycznoliterackie

- Kaczmarek P., *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018.
Kałuża A., *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.
Skurtyś J., *Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*, Wrocław 2020.
Staśko M., *Poezja najmłodsza: autorki i autorzy – Środowiska – Komunikacja – Mapa (Wstęp)*, w: *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, <https://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/poezja-najmlodsza-autorki-i-autorzy-srodowiska-komunikacja-mapa-wstep/#more-441> (dostęp: 15.03.2025).
Świeściak A., *Lekcje nieobecności*, Mikołów 2010.

Debaty

- Co się działo w poezji w 2022 roku – ankieta literacka*, rozmawia B. Rojek, „Mały Format”, <http://malyformat.com/2023/03/sie-dzialo-poezji-2022-roku-ankieta-literacka/>
Nowe języki poezji. Wybrane głosy: J. Orska, *Koleżanki i Koledzy, czy wyszliśmy ze szkoły?* J. Skurtyś, *Nowe języki poezji @com.pl*; Łukasz Żurek, *Imperatyw nowości nie jest twoim towarzyszem*. Biuro Literackie – „biBLioteka. Magazyn Literacki”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/>
Poezja na nowy wiek, Biuro Literackie – „biBLioteka. Magazyn Literacki”, 22/04/2010, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/>

⁴⁵ Inne ujęcie problematyki związku poezji powstałej po 1989 r. z dorobkiem kultury, głównie z paradygmatem romantycznym, proponuje T. Cieślak, *Wprowadzenie*, w: tegoż, *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*, Łódź 2011, s. 5–27.

Utwory literackie

Baran J., *W wieku odlotowym*, Poznań 2020.

Bartczak K., *Widoki wymazy*, Stronie Śląskie 2021.

Bykowska-Salczyńska A., *Cno*, Olsztyn 2016.

Ferenc T., *Widok na życie*, Sopot 2012.

Janiak K., *Zakaz rozmów z osobami nieobecnymi fizycznie*, Poznań 2020.

Kamińska A., *Pokój z widokiem na wojnę 1*, Brzeg 2023; *Pokój z widokiem na wojnę 2*, Brzeg 2024; *Pokój z widokiem na wojnę 3*, Brzeg 2025.

Kielar M.B., *Wilki*, Kraków 2023.

Kozioł U., *Znikopis*, Kraków 2019.

Kulmowa J., *Jeszcze 37 wierszy*, Warszawa 2017.

Łukasiewicz J., *Cięcia*, Wrocław 2020.

Łukasiewicz J., *Uroda świata się nie kończy. Wybór wierszy*, posłowie i wybór P. Mackiewicz, Poznań 2021.

Machej Z., *2020*, Łódź 2021.

Poetki na czasy zarazy, red. J. Prochowicz, B. Wójcik, Poznań 2021.

Wierny A., *Małe nowe ciała*, Olkusz 2021.

Woźniczka J., *Mój Chrystus Ukraina*, Nowa Ruda 2024.

Wojciech Maryjka
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0001-5324-041X

„Co przeciw śmierci?”. O tomiku *Hulanki & Swawole* Tomasza Różyckiego

“What opposes death?”. On the poetry collection ‘Hulanki & Swawole’ by Tomasz Różycki

Abstract: The article is dedicated to the poetry collection *Hulanki & Swawole* by Tomasz Różycki, published in 2024. Through analysis and interpretation of the poems, the author reveals the spaces embedded in the collection by the poet. The text traces the transformation of the poet-protagonist’s mindset as he, deeply moved by images of the war in Ukraine, contemplates the purpose of artistic creation. The critical reflections also focus on the role of Różycki’s inspirations, which include the works of George Steiner, Johann Wolfgang von Goethe, and Adam Mickiewicz.

Keywords: Tomasz Różycki, contemporary poetry, *Hulanki & Swawole*, Adam Mickiewicz, George Steiner

Słowa kluczowe: Tomasz Różycki, poezja najnowsza, *Hulanki & Swawole*, Adam Mickiewicz, George Steiner

Wydany pod koniec 2024 roku tomik poezji *Hulanki & Swawole*¹ Tomasza Różyckiego rozpoczyna się wierszem zatytułowanym *Dwadzieścia siedem*. Poeta dedykuje go Georgowi Steinerowi, amerykańskiemu filozofowi i krytykowi literackiemu. Poprzez tytuł nawiązuje do jednej z jego prac nazwanej *Gramatyki tworzenia*. W niej to Steiner, omawiając i analizując pojęcie tworzenia, wzmiankuje o kabalistycznej historii, w której Bóg, zanim ostatecznie uformował świat, podjął 26 nieudanych prób. „Egzegeza rabiniczna podpowiada, że dwadzieścia sześć nieudanych kreacji poprzedziło tę, która została zarejestrowana w księdze Genesis. Dwadzieścia sześć projektów, makiet czy tylko szkiców. Wyprzedziły one język. Zarówno stworzenie, które było do

¹ T. Różycki, *Hulanki & Swawole*, Wydawnictwo a5, Kraków 2024.

przyjęcia, jak i opowieść o nim są od siebie nieoddzielne”². Steiner przytacza tę historię, by uczynić z niej rodzaj metafory pokazującej trudność procesu kreowania i tworzenia. Różycki nawiązuje do tej opowieści i pokazuje, jak Bóg tworzy ów 27 świat – ten, który zamieszkujemy:

Jesień już, a Bóg nadal majsterkuje
świat w szopie. W centrum handlowym na półkach
chaos i pustka, więc z pustego w próżne
leje. Dwadzieścia sześć wersji kosmosu,

wszystkie nieudane, lądują w śmieciach,
czarnej dziurze za szopą, zwanej szeol
dla żartu, portal serio, lub odwrotnie,
kiedy wiatr i przeciąg. A właśnie klecił

kolejną wersję, gdy mu przerwał dzwonek
i kosmos wypadł mu z rąk. To ktoś w sprawach
z Prudnika? Spisać licznik? To za światło
rachunek? Naser mater, mówi, trudno

i darmo, oto świat, wreszcie gotowy.
Najwyższa pora na ważniejsze sprawy³.

Widzimy więc tu Boga-rzemieślnika, tworzącego tę ostatnią wersję świata, która – tak jak poprzednie – nie jest doskonała. W utworze Bóg nie jest ukazany jako demiurg, ale jako majsterkowicz, który po ludzku mierzy się z realizacją własnego pomysłu. Ten twórczy proces ulega rozproszeniu poprzez błahą i codzienną sytuację, w której na chwilę ktoś przypadkowy angażuje jego uwagę, dzwoniąc do drzwi. Choć akcent tego wiersza, w kontekście pracy Steinera, pada na uniwersalnie rozumianą kwestię tworzenia, polegającego na wielokrotnym poprawianiu dzieła, mierzeniu się z własnymi niedoskonałościami i błędami, to – jeśli uznamy ten wiersz za formę wprowadzenia do tematyki całego tomiku – otrzymamy rozbudowaną poetycką wizję przedstawiającą konsekwencje tego momentu, w którym „kosmos wypadł [Bogu] z rąk”. Ów wers jest też bezpośrednim odniesieniem do frazy użytej w pracy Steinera, który wyraźnie dookreśla, że ten kosmos wypadający z kieszeni Boga był „niedokończony”. Autor *Gramatyki tworzenia*, rozważając kwestię nieuwagi i roztargnienia w procesie twórczym, pisze: „[ż]ydowski mistycyzm spekuluje, że chwilowy brak koncentracji u pisarza, któremu Bóg podyktował Torę, spowodował opuszczenie

² G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 33.

³ T. Różycki, *Dwadzieścia siedem*, w: tegoż, dz. cyt., s. 5.

⁴ Różycki opublikował ten wiersz wcześniej na łamach miesięcznika *Pismo*, gdzie dwie ostatnie strofy brzmią inaczej: „[...] A właśnie klecił // kolejną wersję, gdy mu przerwał dzwonek / i kosmos wypadł mu z kieszeni. To ktoś / z ciepłowni, ktoś z ofertą? No i dobrze, / trudno i darmo, lepiej już nie będzie, // mówi Bóg, jest świat, nareszcie gotowy. / Najwyższa pora na ważniejsze sprawy”. Odnotowuję tę zmianę, by zaznaczyć, że w tej wersji Różycki pisze właśnie o kieszeni, a nie rękach Boga, co precyzyjnie potwierdza źródło inspiracji dla wiersza. Zob. T. Różycki, *Dwadzieścia siedem (dla G.S.)*, „Pismo. Magazyn Opinii” 2023, nr 12 (72), s. 23. W kontekście ostrożności i uważności twórczej warto także zwrócić uwagę, że Różycki w tytule wiersza z łam *Pisma* kamufluje zainteresowanie pracą Steinera, ukrywając go w dedykacji za inicjałami, co na pewno utrudnia uchwycenie kluczowych dla jego poetyckiego projektu tropów. Pełną dedykację odsłania dopiero w nowym tomiku.

jednego akcentu, jednego znaku diakrytycznego, sprawą czego *erratum*, zło wsączyło się w Stworzenie”⁵. Różycki przesuwając w wierszu ten akcent w stronę niedokładności stworzenia świata, co kryje się za słowami „naser mater”, które – jak pisze na stronie Poradni Językowej PWN Artur Czesnak – oznaczają pracę wykonaną „byle jak, marnie, źle”⁶. Różycki włącza się więc tym wierszem w dialog z koncepcjami Steinera i sięga po optykę, która jest melancholijna i ponura, bowiem koncentruje się na obserwowanych i doświadczanych przez poetę skutkach życia w tej niedbale przygotowanej wersji świata.

Tytuł tomu w oczywisty sposób nawiązuje do pierwszej strofy doskonale znanej ballady *Pani Twardowska* Adama Mickiewicza. Różycki, który po inspiracji związanej z Mickiewiczem w swojej twórczości sięgał często⁷, ponownie wchodzi w dialog z autorem *Ballad i romansów*. Sięga po skrzydlate słowa z romantycznego utworu, by wykorzystać obraz, który stworzył Mickiewicz, ukazując biesiadników bawiących się w karczmie „Rzym”. To właśnie kontekst radosnej zabawy, w której rządzą „[t]ańce, hulanka, swawola”⁸, wykorzystuje poeta do przedstawienia miejsca przebywania bohatera. Z tym obszarem związany jest też wykorzystany na okładce tomiku abstrakcyjny obraz Mireli Bujały *Body and Soul* przedstawiający grupę koncentrujących muzyków. Miejsce zwane „Hulankami & Swawolami”, „Hulanką & Swawolą” lub – bez angielskiego spójnika – „Hulankami i Swawolami” staje się dla bywającego tam bohatera przestrzenią bardzo trudnego doświadczenia, o czym dowiadujemy się w utworze *Na żywo*:

A co tak w te dni miało mną nad kanałem,
w Hulankach i Swawolach, gdzie mają internet,
mówilem o niczym obcymi językami,
aż nagle do telefonu Nic na mnie spojrzęło

swoim meduzim wzrokiem, od którego w kamień
obracasz się natychmiast. Byłem w tamtej śmierci,
przy drodze na Sołedar, drodze do Popasnej,
w tej oderwanej części, drgającej wciąż w jaskrach,

biegły już do niej mrówki. [...]”⁹.

⁵ G. Steiner, dz. cyt., s. 39.

⁶ <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/na-sermater;8015.html> (dostęp: 20.03.2025).

⁷ O romantycznych wątkach w poezji pisali m.in.: T. Cieślak, *Inspiracje romantyczne w polskiej poezji roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*, w: *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk i D. Seweryn, Lublin 2007, s. 198–202; M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012 [tu rozdział: *Adam Mickiewicz w poezji Tomasza Różyckiego*, s. 423–460]; A. Bałajewski, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015, s. 55–59, 105–111; W. Maryjka, „Nieśmiertelne pieśni”? *Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku*, Rzeszów 2016, s. 125–146; A. Spólna, *Dialogi z Mickiewiczem. Aktualizacje tradycji romantycznej w nowej i najnowszej poezji polskiej*, Radom 2017 [rozdział: *Melancholia, opętanie, nałóg. Romantyczne i poromantyczne figury natchnienia jako choroby w wierszach Tomasza Różyckiego*, s. 185–202 i fragment rozdziału *W stronę epepej. Przepisywanie „Pana Tadeusza”*, s. 221–235].

⁸ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 93.

⁹ T. Różycki, *Na żywo*, w: tegoż, dz. cyt., s. 6.

Różycki w wywiadzie na antenie Radia Opole¹⁰ wspomina, że część wierszy do tomiku tworzył, przebywając w Berlinie, pracując na Uniwersytecie Humboldta. To właśnie z Niemiec przyglądał się poeta obrazom wojny w Ukrainie. Knapka „Hulanki & Swawole” ma swój rzeczywisty odpowiednik. Sądzę, że ta perspektywa obserwacji nie jest bez znaczenia dla poety. Andrzej Stasiuk w głośnej książce *Dojczland* pisze: „Nie da się do Niemiec pojechać na luzie. Jak do powiedzmy, Monako, Portugalii albo na Węgry. Jazda do Niemiec to jest psychoanaliza”¹¹. Nie wiem, na ile doświadczenie Stasiuka jest bliskie Różyckiemu, ale zakładam, że kontekst drugiej wojnie światowej tworzy napięcie, uruchamia niespokojne obszary pamięci związane z wojennymi losami Polski i Europy oraz czyni bardziej realnym niepokojący scenariusz, w którym w dziejach ludzkości „[n]ie można już wykluczyć odwrotu ewolucji i systematycznego osunięcia się w bestialstwo”¹². Znajdując się w takiej perspektywie, Różycki przenosi więc do tomiku swoje doświadczenie spotkania z wojną w Ukrainie. Małgorzata Gorczyńska zwraca uwagę na jeszcze jedną ważną kwestię: „Każdy, kto wie, jaką rolę w prywatnej mitologii Różyckiego odgrywa Ukraina, zrozumie, że Itaka berlińskiego tułacza leży dużo dalej na wschód niż Opole, w którym poeta urodził się i do którego wciąż powraca. Bardziej niż kiedykolwiek owa lotna ojczyzna nabiera jednak realnych konturów ziemi już nie tylko skrwawionej, lecz wykrwawiającej się – na co my, bywalcy «Hulanek & Swawoli», wolelibyśmy nie patrzeć”¹³.

W przytoczonym wierszu Różycki umieszcza nazwy znanych miast, o które toczyły się krwawe walki. Napływające medialne informacje dotyczące wojny napawają bohatera lękiem, co wyraża nawiązanie do mitologicznej, przerażającej Meduzy. Tu rodzi się też nieznośna dychotomia świadomości rozgrywania się wojny tuż za polską granicą, gdzie mieszkają jego przyjaciele, i obserwowania wydarzeń z perspektywy, z miejsca bezpiecznego, w którym problemy mają zupełnie inną rangę. Bohater powie między innymi, że rozmawiał o walce klas, płci oraz inflacji, ale w telefonie „krew pchała się każdym pikselem”¹⁴. Te obserwacje sprawiają, że bohater-poeta przestaje pisać wiersze, a zaczyna angażować się w wojnę, udzielając konkretnej pomocy:

Nie potrafiłem wciąż napisać wiersza,
o który prosili mnie przyjaciele,
wysyłałem im rzeczy solidniejsze,
hełm lub kuloodporną kamizelkę,

coś, co by mogło chronić przed pociskiem,
buty, bandaże, latające drony

¹⁰ „Hulanki & Swawole”, z Tomaszem Różyckim rozmawia Witold Sułek (24.11.2024), <https://radio.opole.pl/612,392,hulanki-swawole> (dostęp: 20.03.2025).

¹¹ A. Stasiuk, *Dojczland*, Wołowiec 2007, s. 27.

¹² G. Steiner, dz. cyt., s. 11.

¹³ M. Gorczyńska, *Tomasz Różycki. Poeta nie może odwracać wzroku*, <https://wiesz.pl/2024/12/01/tomasz-rozycki-poeta-nie-moze-odwracac-wzroku/> (dostęp: 25.03.2025).

¹⁴ T. Różycki, *Na żywo*, w: tegoż, dz. cyt., s. 6.

czy jakikolwiek inny rodzaj broni,
bardziej śmiertelny niż te tu linijki,

ale oni prosili mnie o słowa,
jakby to one miały zdecydować,
co pozostanie z naszych marnych czasów
[...]¹⁵.

Wiersz ten jest przejawem mierzenia się Różyckiego z kwestią wyrażoną w znanym Hölderlinowskim pytaniu: „Nie wiem doprawdy, i po co w czasie marnym poeci”¹⁶. I trzeba zaznaczyć, że w całym tomiku odnajdziemy wiersze, w których ten temat powraca. Zanim poeta odpowie na pytanie, przejdzie przez wiele doświadczeń, w których będzie artykułował swoje wątpliwości co do znaczenia poezji w dramatycznym czasie. Zaczyna od wyraźnie zaakcentowanego w wierszu zaskoczenia, że oto jego dotknięci wojną przyjaciele oczekują wierszy i proszą o ich napisanie. Polemizuje z tą prośbą w wierszu *Cel*:

Niech mnie nie proszą o wiersz przyjaciele,
musiałbym znaleźć atrament tak czarny,
żeby w noktowizorze widział snajper
jedynie noc. Żeby noc była celem.

Musiałbym tak na zimno składać słowa,
żeby chłód czytającego przejmował –
w termowizorze na czarnym ekranie
byłaby zamiast gorejącej plamy

też noc, i tylko noc byłaby celem.
Musiałbym utkać tak gęsto litery
jak maskującą ich przed dronem siatkę.
[...]¹⁷.

Bohater-poeta chciałby, aby jego wiersze miały moc ocalającą, ma pomysł na to, jak poezja mogłaby działać na wybranych przestrzeniach współczesnego pola walki, tyle że czynności, które musiałby podjąć, są niemożliwe do zrealizowania. Różycki, wspominając o nocy jako celu, pragnie powrotu do jej pierwotnego znaczenia jako czasu odpoczynku i bezpieczeństwa, ale też samego czystego doświadczenia. W finale tego utworu powie: „Taki wiersz jest celem”, co można już odczytywać na dwa sposoby: ten bardziej oczywisty wyraża chęć dążenia do osiągnięcia tak niezwyklej w działaniu formy wiersza, a drugi może wskazywać, że właśnie taki wiersz staje się już celem, który wróg chce wyeliminować. Cały ten koncept to tylko krucha poetycka projekcja, bo w innym wierszu przeczytamy, że „[z] powodu poezji dzieje się tyle co nic”¹⁸, natomiast Różycki ponownie zwróci się ku krwawym wydarzeniom wojny

¹⁵ T. Różycki, *Pęka owoc*, w: tegoż, dz. cyt., s. 7.

¹⁶ F. Hölderlin, *Chleb i wino*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, przeł. A. Lam, Warszawa 2024, s. 305.

¹⁷ T. Różycki, *Cel*, w: tegoż, dz. cyt., s. 23.

¹⁸ T. Różycki, *Obrona poezji*, w: tegoż, dz. cyt., s. 30.

i napisze: „Mówią, że Azowstal broni się, gorejący / piec, który pochłania wiosnę, dzień po dniu”¹⁹, a w innym obrazie pokaże fragment ukraińskiego miasta Izjum, po ucieczce „bogów”, którzy „trzymali ludzi w piwnicy, / gwałcili, kastrowali, w ciele ogniem / wypalali znaki”²⁰, ale „dotarło do nich, / że nie będą już nigdy nieśmiertelni”²¹.

Wojna przenika do wierszy Różyckiego na różne sposoby. Często bezpośrednio, w czytelnych kontekstach. Można też zaobserwować te mniej niedostrzegalne, ale równie niepokojące miejsca, w których ważne elementy poetyckiego świata Różyckiego, zwykle zaświadczone o jego pięknie, otrzymują wojenną analogię, która jest rysą na tym podstawowym obrazie. Jest tak między innymi w przypadku elementów natury. Widać to wyraźnie w przywołanym przykładzie, w którym bitwa o zakłady Azowstalu w Mariupolu „pochłania wiosnę”. Widać to też na przykładzie motywów ptaków. W wierszu *Hulanki & Swawole* bohater mówi:

Co robiłem w czerwcu? Chodziłem nad kanał
posłuchać bałaku²² ptaków, u kogoś czytałem,
że kiedy bogowie rozerwą człowieka na strzępy,
potrafią z niego sklecić latające dźwięki.

Modraszka, słowik, kos, czubotka; akurat
była wojna, więc byłem ciekawy,
czy to dialektem może przyjaciel zmarły
zmieniony w drozda, mówi do mnie [...]”²³.

Różycki korzysta w tym wierszu z jednego z podstawowych znaczeń symbolu ptaków, jakim jest nieśmiertelność. Ptaki kojarzone są też z przestrzenią wolności, która w tomiku zmienia się pod wpływem doświadczenia wojny. Obecność ptaków zostaje zamieniona na niepokojącą obecność dronów. Widać to szczególnie w wierszu *Szeregowy „Skif”*, w którym bohater prowadzi liryczny monolog, opisując swój niepokój związany z brakiem informacji o przyjacielu walczącym na wojnie:

Dzwoniłem, ale nie masz tam zasięgu,
list wrócił z dopiskiem „nieodebrany”.
Może nie wiem, a ty lataśz nade mną,
jak uparty dron, całymi nocami.

¹⁹ Tamże.

²⁰ T. Różycki, *Izjum*, w: tegoż, dz. cyt., s. 31.

²¹ Tamże.

²² Agnieszka Sokołowska zauważa, że „[b]ałakiem określano, zwłaszcza przed II wojną światową, miejską gwarę Lwowa. Lwów w wierszu staje się przestrzenią wspólnoty polskiego poety ze zmarłym ukraińskim przyjacielem, przemienionym, być może, w drozda. Słuchanie śpiewu ptaków nad kanałem daje nadzieję na to, że przyjaciel przemówi z zaświatów. W istocie jednak podmiot liryczny poszukuje pośrednictwa w świecie przyrody, której język jest niezrozumiały i obojętny na tragedię człowieka”. Zob. A. Sokołowska, *Wojna odrasta mi co dzień od nowa*, „Odra” 2025, nr 3, s. 103.

²³ T. Różycki, *Hulanki & Swawole*, w: tegoż, dz. cyt., s. 18.

Wojna odrasta mi co dzień od nowa
jak czarna pleśń na odkrojonych chlebie,
co ze mną nie tak? Przyjdź mi to powiedzieć,
niech cię prowadzi przez pole minowe

ręka saperska, dron czy dzikie gęsi,
trampki z wiatru, powietrzne podeszwy²⁴.

W tym doświadczeniu wojennej apokalipsy znaczenie poezji powoli zaczyna się jednak zmieniać i Różycki rzadziej pisze o wątpliwościach, a częściej o samej twórczej intencji, jak choćby w wierszu *Posyłam symbole*, co już w tytule pokazuje, że wykonuje działania, o które wcześniej został poproszony przez przyjaciół. Napisze więc:

Gdziekolwiek jesteś, posyłam ci ciemność
niech cię nie dosięgnie kula snajpera
niech nie dojrzy dron czuły na podcierwień
przesyłam pustkę, niech w ręce mordercy

wpadnie puste ubranie, pod mundurem
nie będzie ciała, tylko metafora,
ładunek wyobraźni eksploduje
mu w rękach. Posyłam ci tam symbole,

przerwy w istnieniu z gatunku widmowych,
falowe wiązki nieobecności, wiersz
użyj go w razie potrzeby jak broni,
niech się rozszczępi i otworzy otchłań.

[...]²⁵.

W utworze powtarzają się partykuły, które tworzą formę trybu rozkazującego. To powtórzenie jest życzeniem bohatera, choć można odczuć, że jest w tych słowach pewność pozwalająca potraktować tę repetycję jako rodzaj polecenia czy nawet prostej instrukcji, gdy mowa o użyciu wiersza jako broni. Różycki podkreśli, że jest to eksplodujący ładunek wyobraźni, ładunek o wielkiej mocy, bo wspomniane „rozszczepienie” przywodzi na myśl reakcję jądrową prowadzącą do wybuchu bomby atomowej, która „otworzy otchłań”.

Przyczyn zmiany myślenia o sprawczości poezji możemy poszukać, powracając do tego, co jeszcze dzieje się w knajpie Hulanki & Swawole. Miejsce to pojawia się w wierszu *Istny Niemiec*, którego tytuł jest oczywiście frazą wyjętą z ballady *Pani Twardowska*. Wyrażenie „istny Niemiec” oznacza w balladzie pojawiającego się tam diabła. W objaśnieniu do utworu Mickiewicza czytamy, że «w polskich baśniach ludowych diabeł występuje ubrany najczęściej „z niemiecka”, we fraczku i krótkich spodniach. W niektórych przedrukach ballady w zaborach pruskim i austriackim zastępowano słowo „Niemiec” wyrazem „potwór” lub literą „N” z gwiazdkami, zapewne z nakazu cenzury»²⁶. I oczy-

²⁴ T. Różycki, *Szeregowy „Skif”*, w: tegoż, dz. cyt., s. 29.

²⁵ T. Różycki, *Posyłam symbole*, w: tegoż, dz. cyt., s. 37.

²⁶ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 632.

wiście możemy uznać, że jest to zwrot w kierunku tego bohatera, pojawia się on bowiem w wierszu.

Co zostało z tych dni, gdy ćmiłem lulki
I tumanilem w Hulance & Swawoli,
gdzie osy zgrzytały jazzem w kieliszkach
aż mi się na dnie objawił mefisto?²⁷

Sposób pojawienia się diabła jest podobny jak u Mickiewicza, choć mniej fantastyczny. U Różyckiego zgrzytają osy wlatujące do kieliszków, a w balladzie to „kielich zaświstał, zazgrzytał”²⁸, gdy Twardowski pił z niego wódkę, w której na dnie pojawił się „diablik”. To moment, w którym po materializacji postaci diabła rozpoczyna się rozmowa bohaterów. Różycki takiego dialogu nie wprowadza, natomiast wprowadza pytania, które niejako sam sobie zadaje bohater:

Kto paragrafy bazgrane pazurem
pewnej umowy (w każdym z nich tkwił haczyk),
zeszyt zeszyty ściegiem poematu
litera po literze negocjował?

Kto kręcił z dymu wieże, w ziarnku maku
zamykał bios, bestie za almanachów
ujężdżał w kuchni, kto sprzedął po gramie
bąbelki duszy, kto zaklinał w nocy

verweile doch i to pamiętał rano,
że była piękna, ponieważ odeszła?²⁹

W tych pytaniach zawarte są nie zawsze czytelne, być może ze względu na osobisty wymiar, doświadczenia intensywności życia bohatera, które towarzyszą mu w trakcie odwiedzania Hulank & Swawoli. Ta intensywność zawiera się w przywołanej po niemiecku słynnej frazie *verweile doch* (chwilo trwaj) z *Fausta* Goethego, gdzie podobnie jak w *Pani Twardowskiej* pojawia się postać Mefistofelesa. Wydaje mi się jednak, że Różyckiemu, pomimo zwrócenia uwagi na tę postać, zależy też na uwypukleniu motywu samej umowy, którą zawiera bohater. Różycki pomniejsza rolę diabła, zapisując jego imię małą literą. Nie wiemy też dokładnie, z kim zostaje podpisana umowa, ale jej przedmiotem jest „zeszyt zeszyty ściegiem poematu”. Przypuszczać więc można, że jest to rodzaj własnej, osobistej umowy, wokół której toczą się wewnętrzne negocjacje dotyczące tworzenia poezji i jej znaczenia. Bohater Różyckiego powie w innym miejscu:

[...] w Hulankach i Swawolach
oddaję za graj Cary każdą chwilę
na tańce z przyjaciółmi. Pełga płomień
nad kieliszkami. Tak ich ożywiłem,

²⁷ T. Różycki, *Istny Niemiec*, w: tegoż, dz. cyt., s. 56.

²⁸ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 94.

²⁹ T. Różycki, *Istny Niemiec*, w: tegoż, dz. cyt., s. 56.

na to pozwala zapis cyrografu,
tyle może poezja: zapamiętać
wszystkie imiona, a także kolejność,
w jakiej siedzieli za stołem, nim trafił

pocisk, wbił błysk. [...]»³⁰.

Widzimy bohatera, który ucztuje w knajpie z przyjaciółmi. Kupuje czas, kupuje chwile. Poprzez zapalenie alkoholu w kieliszkach ożywia pamięć o przyjaciółach, których utracił. Nie wydaje się to jakimś wyszukany gestem. Przypomnijmy sobie jednak kultową scenę z filmu *Popiół i diament*, w której Maciek Chelmiński, stojąc przy barze, pyta towarzyszącego mu Andrzeja, czy pamięta spirytus u Rudego. Gdy słyszy przeczącą odpowiedź, podpala alkohol w kieliszkach, a Andrzej zaczyna wyliczać imiona i pseudonimy poległych towarzyszy (Haneczka, Wilga, Kosobudzki, Rudy, Kajtek). Tłem tej sceny jest śpiewana w barze piosenka *Czerwone maki na Monte Cassino*³¹. Zwróćmy uwagę, że kwestia pamięci i upamiętnienia jest istotna zarówno dla tej filmowej sceny, jak i dla wiersza Różyckiego. Co więcej, poeta powie, że w cyrografie, tej poetyckiej umowie, o której wspominał wcześniej, jest zapis dotyczący zgody na życie chwilą, ale także pamiętanie o tych, którzy kiedyś te dobre chwile tworzyli. Siedzieli przy wspólnym stole, tak jak zbiorowi bohaterowie z początku ballady Mickiewicza, którym towarzyszył Twardowski, siadając „w końcu stoła”³² i wykrzykując słynne „Hulaj dusza!”³³. Te słowa prowadzą bezpośrednio do innego wiersza Różyckiego, bo zawołanie bohatera ballady wykorzystał poeta jako tytuł jednego z wierszy końcowej części tomiku. W pierwszej strofie otrzymujemy egzystencjalną odpowiedź:

Co przeciw śmierci? Jak najwięcej życia.
Tańce, światło bijące z ciała, muzyka.
Miłość, jej ulubiony zestaw figur,
dopóki nie usłyszysz wycia Syren³⁴.

Różycki jasno pokazuje, że antidotum na doświadczenie śmierci pozostaje życie i jego doświadczenie, że nie ma innej drogi. To wiersz, w którym dochodzi do przyjęcia i zrozumienia dysonansu, który zrodził się w bohaterze, gdy w knajpie pełnej życia docierały do niego bolesne wojenne obrazy i wiadomości.

Uwagę w ostatnim wersie tej strofy zwraca forma „wycie Syren”, które można rozumieć w dwojaki sposób. Pierwsze związane jest rzecz jasna z kontekstem wojny i oznacza sygnał alarmowy, rodzaj ostrzeżenia, wyostrenia uwagi i nadejścia możliwego niebezpieczeństwa. Drugie odczytanie łączy się

³⁰ T. Różycki, *Już listopad*, w: tegoż, dz. cyt., s. 68.

³¹ Zob. „Popiół i diament” / „Ashes and Diamonds”, <https://www.youtube.com/watch?v=4ypycSAPFgA> (dostęp: 20.03.2025).

³² A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 93.

³³ Tamże.

³⁴ T. Różycki, *Hulaj dusza*, w: tegoż, dz. cyt., s. 71.

z zagadką rozpoczęcia słowa „Syreny” wielką literą. Trzeba nadmienić, że w całym tomiku *Hulanki & Swawole* pojawiają się wiersze, których tematyka krąży wokół doświadczenia podróży Odyseusza. Kilukrotnie wymieniane są: figura nimfy Kalipso, Morze Jońskie, Itaka, Hermes. Wiersze te koncentrują się w większości na monologu Kalipso, która obserwuje zamyślonego i wpadającego się w morze Odyseusza, zaczyna rozpoznawać i godzić się z tym, że wróci do domu, ale chce zapamiętać ten wyjątkowy i intensywny czas. Próbuje jeszcze zatrzymać Odyseusza, mówiąc:

[...]
nie zakochuj się w tym, co jest poddane
przemijaniu, ponieważ będziesz cierpiał,
kiedy to stracisz, a stracisz na pewno,

[...]
Dam ci radę: miłość, litość, współczucie,
to nie dla bogów, więc pomyśl, co wolisz.

Dam ci wino, dam chleb i tkaną koszulę
i dam wiatr dobry, żebyś mógł pofrunąć³⁵

Jest w tym cyklu wierszy erotyzm, intensywność miłości, karmienie się chwilą, ale też odejście, tęsknota i pamięć. Pojawia się też duża metafora życiowej podróży, w której trzeba podjąć kluczowe i trudne wybory. Adrian Gleń pisze: „Wybór jest jasny, trzeba się określić, pozostawianie po stronie idealnego piękna wyklucza możliwość powrotu do skażonego wprawdzie śmiercią, złem i niszczeniem, lecz jednak świata-domostwa, w którym jedyną odpowiedzią na grozę i absurd wbite w tkankę tej rzeczywistości jest ludzka miłość”³⁶. Być może Różycki poprzez „wycie Syren” chce w jakiś sposób zwrócić uwagę na pewną czujność związaną z rozpoznaniem zagrożenia, bo przecież śpiew Syren kończył się śmiercią tych, którzy pragnęli go wysłuchać.

Afirmacja życia i codzienności sprawia, że bohater wiersza, w imieniu zbiorowości, może wypowiedzieć w dalszej części utworu: „Kto chce wojny, przegra, nas nie zatrzyma / Nic [...]”³⁷. Wśród kilku pojawiających się obrazów życia umieszcza też poeta widok dziecka, które tworzy tradycyjny rysunek domu – z kominem, dymem i rodziną. Wykorzystując element tego rysunku, powie: „Po wszystkim staniemy się dymem”. Można odnieść wrażenie, że świadomość śmierci jeszcze bardziej uprawnia nas do zanurzenia się w życie. Taka postawa daje zwycięstwo w wojnie, a bohater-poeta rozumie swoją powinność. Symboliczna kropla atramentu staje się „kroplą życia”, więc twórcy nie pozostaje nic innego, jak realizacja zadania: „zmocz pióro, wyprowadź w pole rój liter”³⁸. Jest na to gotowy, co zapisze w *Liście* pozostawianym jako ostatni wiersz tomu:

³⁵ T. Różycki, *Dam żagiel*, w: tegoż, dz. cyt., s. 65.

³⁶ A. Gleń, *Nic, czyli wszystko*, „Twórczość” 2025, nr 2 (951), s. 128–129.

³⁷ T. Różycki, *Hulaj dusza*, w: tegoż, dz. cyt., s. 71.

³⁸ Tamże.

[...]

Mam w pokoju wszystko, co jest potrzebne
do poezji: mam mały atlas zwierząt
i liść, na którym zmieszczą się podróźni,
i słownik pełen ruchliwych plemników.
płaczącą skrzynkę ze stali nierdzewnej,
mam stół, i słoje na nim tworzą galaktykę,
gdzie kapią dni i cień upada z wieży,
wskazując palcem w bok. Mam puste miejsce
po tobie w ciele, w które [nieczyste]³⁹.

Odpowiada też na postawione pytanie o znaczenie poety:

Co po nim w świecie marnym? Zabiera zeszyt,
z którego wysypują się na chodnik czarne słowa,
i szepczą, krzyczą. Hulanki & Swawole zamykają,
lecz wszystkie gwiazdy świecą jeszcze nad kanałem⁴⁰.

Bibliografia

- Bagłajewski A., *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015.
- Cieślak T., *Inspiracje romantyczne w polskiej poezji roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*, w: *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk i D. Seweryn, Lublin 2007, s. 177–202.
- Gleń A., *Nic, czyli wszystko*, „Twórczość” 2025, nr 2 (951), s. 126–130.
- Gorczyńska M., *Tomasz Różycki. Poeta nie może odwracać wzroku* – <https://wiesz.pl/2024/12/01/tomasz-rozycki-poeta-nie-moze-odwracac-wzroku/> (dostęp: 25.03.2025).
- Hölderlin F., *Wiersze wszystkie*, przeł. A. Lam, Warszawa 2024.
- „Hulanki & Swawole”, z Tomaszem Różyckim rozmawia Witold Sułek (24.11.2024), <https://radio.opole.pl/612,392,hulanki-swawole> (dostęp: 20.03.2025).
- Maryjka W., „Nieśmiertelne pieśni”? *Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku*, Rzeszów 2016.
- Mickiewicz A., *Dziela*, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- „Popiół i diament” / „Ashes and Diamonds”, <https://www.youtube.com/watch?v=4ypycSAPFgA> (dostęp: 20.03.2025).
- Rabizo-Birek M., *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.
- Różycki T., *Hulanki & Swawole*, Kraków 2024.
- Sokołowska A., *Wojna odrasta mi co dzień od nowa*, „Odra” 2025, nr 3, s. 103–104.
- Spólna A., *Dialogi z Mickiewiczem. Aktualizacje tradycji romantycznej w nowej i najnowszej poezji polskiej*, Radom 2017.
- Stasiuk A., *Dojczland*, Wołowiec 2007, s. 27.
- Steiner G., *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004.

³⁹ T. Różycki, *List*, w: tegoż, dz. cyt., s. 73.

⁴⁰ T. Różycki, *Już czas*, w: tegoż, dz. cyt., s. 63.

Dorota Walczak-Delanois
Université Libre de Bruxelles, Belgia
ORCID: 0000-0002-6826-7962

O gniewie w poezji Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej

On Wrath in the Poetry of Genowefa Jakubowska-Fijałkowska

Abstract: The paper entitled t“On Wrath in the Poetry of Genowefa Jakubowska-Fijałkowska”, portrays the phenomenon of poems that are atypical in the landscape of Polish poetry, though important from the individual and social point of view. I propose to observe the creation of the poetess through the emotion of wrath present inside this poetry as wrath is a one of the major factors of Jakubowska-Fijałkowska’s poetical construction. I am interested in the evolution of expression in her different volumes, and the links between autonomy and engagement in contemporary social problems. Finally, in confrontation with critical opinion, I point to the different examples of useful « wrath » in the poetry of the authoress and I describe her poetical, individual and engaged expressions.

Keywords: Genowefa Jakubowska-Fijałkowska, wrath, poetry, woman, engagement

Słowa kluczowe: Genowefa Jakubowska-Fijałkowska, gniew, poezja, kobieta, zaangażowanie

Poezja Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej jest interesująca z wielu względów. Zauważyli to jej czytelnicy-krytycy i czytelnicy-poeci, definiując w perswazyjny sposób oryginalność i siłę literackiego przekazu, jego ascetyczną formę; wskazali na prostotę pisanych przez poetkę wierszy, a także na wyrazistość zawartych w nich emocji. Aleksander Jurewicz, Karol Maliszewski i Leszek Szaruga w okładowym „przedśłowiu” do tomu *Czuły nóż* (2006) orzekli oto tak: „To są mocne, drapieżne wiersze. Tak niewiele słów, a zostają one w pamięci niczym ciernie. Są osobnym zjawiskiem we współczesnej polskiej poezji”¹.

¹ A. Jurewicz [komentarz recenzyjny], w: G. Jakubowska-Fijałkowska, *Czuły nóż*, Mikołów 2006.

„Sama sobie robi cięcie” niemal w każdym wierszu, bo rozumie poezję jako rozdrapywanie, kłusanie i szczerze aż do bólu nagabywanie samej siebie. No i jeszcze świat – dostaje mu się w tych wierszach za brud, okrucieństwo, za pozory i złudzenia. Poezja o czystości dawno przeze mnie nie doświadczanej. Czystość formy, czystość przesłania².

Cóż za porażający świat! Wiersze Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej przykuły moją uwagę od chwili jej debiutu. Kolejny jej tom potwierdza talent poetki. Jej rzeczowość, surowe, sprawozdawcze obrazowanie wprowadzają w przestrzeń umierania, starości, choroby i opuszczenia – przestrzeń, która nas zewsząd otacza, a której dostrzegać nie lubimy. Oszczędność środków poetyckich potęguje wyrazistość obrazów. Ale też warto zauważyć, iż ich sugestywne okrucieństwo rozświetlone jest promieniami czułości i współczucia³.

W 2006 r., w powyższych trzech ocenach, w centrum uwagi opiniotwórczej jest poetka i jej świat oraz forma poetyckiego opisu, i wiersze, uchwycone jako utwory „osobne”, docenione z dystansem oglądu właściwym dla trzecioosobowego komentatora. Ów krytyczny dystans, mimo uznania jest, w owych *propos*, widoczny. Dziesięć lat później, w podobnych, gdyż stworzonych formalnie na potrzeby wydawnictwa mikroopiniach krytyków, znacznie wyraźniejsze stają się uprzednio ukryte kategorie, takie jak: „ja” krytyka, „ty” oraz „my” odbiorcy, widoczne w użytych często zaimkach osobowych i dzierżawczych. Wyraźnie zmniejsza się także krytyczny dystans na rzecz zaangażowanego opisu, bowiem świat Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej przedstawiany jest jako „nasz” świat. W komentarzach krytyków do tomu *Paraliż przysenny* (2016) czytamy więc:

Poetka **przywraca naszemu myśleniu o świecie stosowne proporcje**: pokazuje, że między fizjologią i liryzmem nigdy nie było antagonizmów. I że można – nie wypadając z literackiego obiegu – myśleć o bogu zsuwając majtki w Istambule. Autorka w przewrotny sposób **opiewa naszą małą małość / wielkość, naszą samotność orangutanów**, wreszcie starość: jadowicie zmysłową, pełną seksu i śmierci. **Lubię, kiedy stawia mnie w niewygodnej sytuacji**, bo pięknie to robi⁴.

Bohaterkę coś skazało na starość, ale ona sobie tego nie życzy, wciąż jest młoda i zadziorna w każdym słowie, dalej jędrnym i ostrym. **Chcesz uderzenia prosto w twarz, chcesz czyjś nieprzyjemnej**, niezbyt pięknej (ładna poszła się je...dnoczyć z czymś zupełnie innym) **prawdy, chcesz cierpienia**, które nie przebiera w słowach, to **jesteś u siebie**⁵.

Przytoczenie owych krytyczno-opisowych fragmentów jest dla mnie jednym z dowodów na ewidentną zmianę nie tylko w odczytywaniu jej poezji, ale także, co postaram się pokazać, w jej artykułowaniu w kontekście społecznego odbioru. Zmiana recepcji poezji Jakubowskiej-Fijałkowskiej w Polsce jest bardzo widoczna, choć nadal jest to poezja mniej powszechnie rozpoznana. Ponadto istnieje stosunkowo niewiele jej krytycznych odczytań.

² K. Maliszewski [komentarz recenzyjny], w: G. Jakubowska-Fijałkowska, dz. cyt.

³ L. Szaruga, [komentarz recenzyjny], w: G. Jakubowska-Fijałkowska, dz. cyt.

⁴ A. Wolny-Hamkało, [komentarz recenzyjny], w: G. Jakubowska-Fijałkowska, *Paraliż przysenny*, Mikołów 2016. Wyróżnienia w cytatach są mego autorstwa – DWD.

⁵ K. Maliszewski [komentarz recenzyjny], w: G. Jakubowska-Fijałkowska, dz. cyt.

Z pozoru osobna, pozostająca długi czas poza najbardziej widocznymi traktami poezja autorki, zwanej też przez przyjaciół „Gala”, jest ciekawym zapisem indywidualnej, wrażliwej historii, ale także czytelnicznych i społecznych zmian XXI w.

Urodzona w 1946 r. w Mikołowie Genowefa Jakubowska-Fijałkowska rozpoczyna swą literacką przygodę debiutem poetyckim na łamach „Odry” w 1972 r., wyprzedzając o ponad dwadzieścia lat swój późny debiut książkowy, który nastąpił dopiero w roku 1994. Kiedy jednak publikuje swój pierwszy tom poetycki pod znamiennym tytułem *Dożywocie*, ma 48 lat i jest to jeden z najciekawszych w ogóle debiutów w historii polskiej poezji. Autorka przełamuje stereotypy, ale także – *à priori* oczekiwań i przyzwyczajęń, jakie odbiorcy w Polsce mogą mieć wobec poetyckiej sylwetki autorki, mając w pamięci wiersze polskich twórczyń, mniej obecnych w odbiorze społecznym niż ich koledzy po piórze w przestrzeni czasu od XIX w. po schyłek wieku XX.

Co więcej, to debiut z ważkimi konsekwencjami. Genowefa Jakubowska-Fijałkowska od tej pory będzie publikować regularnie, a jej wiersze będą tłumaczone na wiele języków, m.in. na język angielski, czeski, rosyjski, serbski, słoweński i niemiecki. Utwory Jakubowskiej-Fijałkowskiej przeczytać będzie można w „Arkuszu”, „Akcencie”, „Arkadii”, „Frazie”, „Gazecie Wyborczej”, „Nowej Okolicy Poetów”, „Magazynie Literackim”, „Odrze”, „Opcjach”, a także w czasopismach tak różnych, jak: „RED”, „Rita Baum”, „Topos”, „Twórczość”, „Zeszyty Literackie”, „Życie Literackie” i „Wizje”.

Poetka zostaje też dwukrotną stypendystką Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w latach 2006 i 2011, a w ostatnim dwudziestopięcioleciu staje się poetką nagradzaną. Pierwsza nominacja do nagrody to nominacja do Śląskiego Wawrzynu Literackiego w roku 2012. W 2017 r. autorka znajduje się w finale Nagrody „Nike” za tom *Paraliż przysenny*. W 2024 r. dostaje nominację do nagrody „Nike” i do Nagrody Poetyckiej im. Kazimierza Hoffmana „Kos” za tom *Wiwisekcja*. Tom *Rośliny mięsożerne* z 2021 r. zostaje nominowany do Nagrody Literackiej miasta stołecznego Warszawy i nagrodzony przez Jury Nagrody Fundacji im. Wisławy Szymborskiej. Przypomnijmy, że autorka ma na swym koncie dziesięć tomów poetyckich; oprócz już wymienionych pięciu tomów są to: *Pan bóg wyjechał na Florydę* (1994), *Pochylenie* (1997), *Ostateczny smak truskawek* (2009), *Performance* (2011), *Ze mnie robaka i z robaka wiersze / Of me a worm and of the worm verses* (2012). Poetka publikuje też w antologiach i wyborach poezji. Niezależnie jednak od utrwalonej obecnie pozycji w poetyckim, polskim i międzynarodowym pejzażu poezja Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej pozostaje wierna bardzo indywidualnemu, osobistemu rejestrowi świata. Spostrzegamy jednocześnie aktualizującą się z upływem czasu, możliwą coraz większą czytelniczą identyfikację z treściami i kolorytem tej poezji (z jej formą, tembrem głosu i temperaturą). O ile w wielu wierszach z tomów *Dożywocie*, *Pan Bóg wyjechał na Florydę*, *Pochylenie* monologi liryczne Jakubowskiej-Fijałkowskiej wpisują się w konwencje oszczędnych form (przywodzących na myśl utwory Marii

Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Haliny Poświatowskiej, Anny Świrszczyńskiej) i opozycji, takich jak: kobieta – mężczyzna, miłość – śmierć, fizyczność – metafizyczność, ból – radość, człowiek – zwierzę, o tyle kolejne tomy autorki z Mikołowa przynoszą zmianę. Jest nią widoczne dążenie nie tylko do poetyckiego opisu własnego świata przedstawionego, ale wiara w sprawczą moc poetyckiego słowa, które przybiera formy gniewnych świadectw i manifestów woli. Wraz z tomem *Czuły nóż* pojawia się stała i uważna obserwacja społeczna oraz jednoznaczne poetyckie zaangażowanie. Żywa i zarazem obserwująca „podmiotka liryczna” świadoma jest przy tym swego uwikłania temporalnego, na które wskazuje Tomasz Mizerkiewicz, pisząc o odczuwalności czasu przechodzącego przez tkankę ciała i odczuwalności czasu płynącego obok niej⁶.

Teza, jaką stawiam w niniejszym artykule, wiąże się właśnie z ową podwójną recepcją siebie w świecie, do której należy dodać społeczny kontekst, mianowicie – przekazany w tej poezji gniew. Badając tę poezję przez widoczny w niej określony wpływ emocji gniewu⁷, chcę pokazać, że gniew – jako zapalnik i kategoria wiążąca – ma w wierszach Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej szczególnie, charakterystyczny wyraz, skorelowany z niezwykle prostą i oszczędną formą językową, która szczególnie trafnie odpowiada ewolucji społeczeństwa polskiego i jej głównego, wyraźnie określonego płciowo podmiotu.

Przypomnijmy, że gniew to interesująca dla badaczy humanistyki kategoria, na tyle nośna, by na przestrzeni wieków zajęli się nią odlegli w czasie badacze bardzo różnych dyscyplin, między innymi filozofowie, historycy, historycy sztuki, teologowie, socjologowie, psychologowie i psychiatry⁸. Z ich konstatacji wyłania się obraz ewolucji gniewu jako elementu ostrzeżenia w zasadach postępowania i kodeksów moralnych, ale też sygnału do uzdrowienia i oczyszczenia psychicznego (uspokojenie nerwów), i biologicznego organizmu (ograniczenie konkretnych wydzielin, np. krwi), uwolnienia impulsów (oczyszczenie umysłu i ciała). Przełom XX i XXI w. przynosi refleksję nad afektami oraz najróżniejsze teorie emocji⁹, które nobilitują gniew jako nieodzowny i niezbędny składnik naszego ludzkiego dobrostanu. Równie istotne wydają się zakorzenione w naszej recepcji obrazy gniewu, od świata Hieronima Boscha i jego personifikacji grzechów głównych, aż po romantyczne *opus*

⁶ Por. T. Mizerkiewicz, *Czytanie postkrytyczne. Teorie i praktyki literaturoznawcze po konstruktywizmie*, Poznań 2024, s. 253.

⁷ Por. J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris 1965.

⁸ Interpretacja gniewu w badaniach tak wielu dyscyplin zajęłaby osobne obszerne studium. Zakreślmy zatem nawias, którego otwarcie oznaczałby Arystoteles wraz ze swą *Etyką nikomachejską* (347–330 p.n.e.), a zamykali w swych pracach u progu XX w. Zygmunt Freud i Carl Gustav Jung. Znacznie ciekawsze jako kontekst do refleksji o poezji Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej jawią się prace drugiej żony Junga – Toni Wolff, *A few thoughts on the process of individuation in women* (1941) oraz *Structural forms of the feminine psyche* (1956).

⁹ Por. L. Barrett Feldamn, *The theory of constructed emotion: An active inference account of interoception and categorization*, „*Social Cognitive and Affective Neuroscience*”, vol. 12, no 1, 2016, s. 20–46; a także teje, *How Emotions are Made*, Boston 2017.

Jhona Martina *The Great Day of His Wrath!* (1851–1853), przez uporządkowaną ikonologię symboliki Cezarego Ripy¹⁰ i naszą rodzimą średniowieczną personifikację gniewu w postaci wyobrażenia dziewczyny szarpiającej warkocze na płaskorzeźbie kolumny w klasztorze Norbertanek w Strzelnie.

Dodajmy, że na polskiej scenie, całkiem niedawno, kobiecy gniew w społecznych odsłonach doczekał się osobnego opracowania w postaci publikacji autorstwa Aleksandry Nowak pt. *Wyp***dalać! Historia kobiecego gniewu*¹¹.

W poezji Jakubowskiej-Fijałkowskiej gniew – ważny element – narasta stopniowo, przez wiersze, jako konsekwencja pierwotnie doznanego bólu, któremu daje się częściowy upust przez jego wyrażenie. Towarzyszy mu wzrost samoświadomości i mocy słowa poetyckiego. W pojedynczych odsłonach odnajdziemy je już w pierwszym tomie *Dożywocie*, np. w wierszu [*inc. słowa jak kury...*]:

słowa
jak kury
siedzą w słońcu

poezja boli

albo boli
i potem jest poezja

poezja
nie siedzi w słońcu

poezja siedzi
w poczekalni snów
na dworcach
w kałuży deszczu

w kropelkach moczu
na białym sedesie¹²

Wraz z publikacją kolejnych tomów wzrośnie dialogiczność tej poezji z innymi tekstami literatury. Wyrazem takiej refleksyjnej, coraz większej świadomości bycia poetką będzie na przykład opatrzenie przez autorkę tomu *Czuły nóż* mottem z Margueritte Duras: „Ta książka nie jest książką. / Nie jest piosenką. / Ani wierszem. / Ani zbiorem myśli” (Czn, s. 5). Poetyckim dywagacjom towarzyszy dbałość o oryginalność i celowość słownego budulca. Oto ból, możliwy do poetyckiego opracowania, staje się nośny wraz ze świadomością możliwych intertekstualnych powiązań w poczuciu pisarskiej wspólnoty kulturowej, która u Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej wyraża się, między innymi, w pastiszowych nawiązaniach do dziewiętnastowiecznych utworów

¹⁰ C. Ripa, *gniew*, w: *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2011, s. 36–38.

¹¹ A. Nowak, *Wyp***dalać! Historia kobiecego gniewu!* Kraków 2024.

¹² W kolejno cytowanych utworach będzie tak właśnie podawany adres wiersza (*tytuł wiersza*, skrót pierwszych liter tytułu tomu, którego pełny zapis znajduje się w bibliografii, oraz numer strony).

oraz ich kulturowego dziedzictwa. Chodzi o odwrócenie, zaprzeczenie zdefiniowanych historycznie ról; o podanie zastanego porządku społecznego w wątpliwość. Oto, np. w wierszu *Bies i jego pies* (Pp, s. 54), odnajdujemy nawiązanie do znanego wiersza Edwarda Odyńca *Niewiadomo co?*¹³ Jest ono konieczne do uskutecznienia metamorfozy lektury wszędzie tam, gdzie szczególną rolę odgrywa płeć żeńska, tu: „matka suka”. Przyswojenie oraz ewolucję dziewiętnastowiecznego paradygmatu określonych ról (kobiety, dziewczynki, kochanki, żony, przyjaciółki, córki itp.) dostrzeżemy w metamorfozach intertekstualnie przywoływanej *Romantyczności* Adama Mickiewicza¹⁴ oraz *Ballad i romansów* Władysława Broniewskiego¹⁵. Oto, za ich sprawą, Genowefa Jakubowska-Fijałkowska pokazuje przepaść niemocy komunikacyjnej, ale także różnice między zapisem poetyckim a życiem, tradycją a teraźniejszością, statusem materialnym szarego obywatela i uznaniem, a także oczywiście między płciami sygnowanymi w zaimkach osobowych:

Ona
nie słucha

dobry poeta

w markowych
butach
ona
nie słucha

po zimie
znowu będzie miała

odciski
na małych palcach

([Inc. *Ona nie słucha...*], d, s. 24)

Podobnie w wierszu *jestem* autorka miesza wyobrażenia o kobiecym ideale, rozpoznawalne odnośniki do *Pachnidła* Patricka Süskinda¹⁶ i dziewiętnastowieczne literackie nowele, a także powszechnie rozpoznawalne na gruncie polskim symbole, by pokazać drastyczne różnice statusu społecznego uzależnionego od miejsca urodzenia i płci:

Jestem

w twoich paryskich perfumach pachnidłem
on zdjął dla ciebie moją skórę

jestem w twoich długich blond włosach
zaplątana

¹³ A. E. Odyniec, *Niewiadomo co, czyli romantyczność*, w: tegoż, *Poezje*, Poznań 1832, s. 90.

¹⁴ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, w: tegoż, *Ballady i romanse*, Wilno (1822) 1823, s. 6–9.

¹⁵ W. Broniewski, *Ballady i romanse*, w: tegoż, *Drzewo rozpaczające*, Jerozolima (1945).

¹⁶ P. Süskind, *Pachnidło*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2021.

w krwawej szmince na twoich ustach
jestem rozmazana

w futerku rzuconym na twoje ramiona
jestem obok w sweterku z ciucholandu

przy twoich trzech byłych mężach
jestem czwartym

w paryskim biurze nieruchomości
twojej znajomości kilku języków obcych

jestem:

*Janko Muzykant Katarynka Anielka Siłaczka
brzoza rozdarta*

jeszcze jestem zagubioną
na jagodach i poziomkach dziewczynką

jestem opiekunką
Murzynką

(*Jestem*, PP, s. 30)

Nieprzystawalność wyrażana jest przez Jakubowską-Fijałkowską w poetyce surowej relacji. Dopiero puenta wiersza informuje w ostatnim dwuwiersie o zmianie. Dodajmy, że dwuwiers to ulubiona forma ekspresji metrycznej autorki *Czułego noża*. Nawiązuje ona do bardzo dawnej formy średnio-wiecznego dystychu truwerów i prowansalskich trubadurów. Rzeczywiście, tak jak współczesna truwerka, Genowefa Jakubowska-Fijałkowska opiewa miłość, życie, podróż, ale przede wszystkim dojmującą codzienność kobiety w „pewnym wieku”. Często w kodzie wiersza mieści się przesłanie lub myśl najważniejsza. W niej najczęściej zawiera się interesujący nas gniew:

zdejmujesz buty płaszcz (jesień)
rozkładasz mokry parasol nad wanną w łazience

kładasz reklamówki w przedpokoju (kot się łasi)
wchodzisz do pokoju jest 19:00 albo 19:05

nastawiasz budzik na 6:00
potem spokojnie przebierasz się w ciuchy robocze

sprane dżinsy T-shirt (zawsze jest ci zimno)
więc jeszcze flanelową z ciucholandu zakładasz markową

kot się dalej płącze między nogami
miauczy głaszczesz

idziesz do kuchni dajesz mu plasterek mielonki

potem spokojnie wkładasz do lodówki
pasztetową parówkę

siadasz w pokoju z małą kawą
zapalasz papierosa patrzysz w okno

rozjebali ci widok powycinali drzewa
został komunalny śmietnik

(Wracasz, Pp, 17)

Gniew okazuje się dla poetki szalenie istotny, ponieważ oznacza on wychodzenie ze smutku i wyraźną reorganizację ekspresji słownej, która zmierza w stronę sprawczości. Triada „gniew-słowo-sprawa” uobecnia się u Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej w większej uważności na społeczne „tu i teraz”, a jej pojawienie się w domyślnym szkielecie wiersza niesie ze sobą większe zaangażowanie podmiotu w ludzką (a zwłaszcza kobiecą) solidarność. Przykładem niech będzie taki oto wiersz pt. *Też skleją ci się rzęsy Wioletto*, z pięknym zastosowaniem figury *pars pro toto* losu:

po czarnym tuszu Max Factor
jak mnie

gdy byłam w wieku balzakowskim
już nie zaciągam rzęs

po co

Wioletto szukam imienia

dla dziewczynki która urodzi się w grudniu
dla trzeciej wnuczki

pierwsza
chce sobie ciąć nadgarstki żyłką

łyka tabletki pije syrop na kaszel
odchudza się

ciągle napierdala przez komórkę

druga dwuletnia
gdy spada jej obrany ze skórki pomidor

na sukienkę
to mówi: *kurwa mać*

(*Też skleją ci się rzęsy Wioletto*, Pp, s. 33)

Sygnałem owego sprawczego gniewu są nierzadko inkrustacje wierszy wulgaryzmami, obecnymi zwłaszcza w ostatnich trzech tomach Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej. Nie są one jednak li tylko „ozdobą” czy epatowaniem

wrażliwego czytelnika. Pełnią raczej często funkcję antytezy, wyolbrzymienia; są elementem strategii niespodzianki i potrząsania letargiem odbiorcy. Niosą z sobą emocjonalny potencjał transformacji bólu i smutku w sprawiedliwy gniew, zaś gniewu – we wspomnianą już „sprawę”. Często, bardzo czytelnie, owe pojedynczo kotrapunktowe wulgaryzmy sprzeciwiają się słownie bezsensownym decyzjom polityków czy administratorów oraz ich ustawowej logorei. W wierszu pt. *Wracasz protest Jakubowskiej-Fijałkowskiej* związany jest z wycinaniem drzew i sygnalizuje szerszy problem, choć pokazany w indywidualny sposób. W pierwszej warstwie tekstu tylko pozornie sprawa dotyczy widoku z okna czy przystawalności ubrań. Istotę tkanki tekstu stanowi problem, powtórzmy to raz jeszcze: sprawczości działania oraz autonomii decyzyjnej. W takiej optyce wiersz odpowiada na konkretne uzurpacje, wskazuje na rozbieżność między biologią a polityką i jej chybionymi decyzjami. Sięgając po chwyt ironii, Jakubowska-Fijałkowska pokazuje paradoks decyzji prawnych, których konsekwencje są istotne dla każdej kobiety, bo „twoje ciało nie należy do ciebie”:

Wszystko zawsze na matce wisi
bo za święta niewydolna wychowawczo bo kurwa
bo gzi się jak suka
wpada w depresję po porodzie
zabija swoje dziecko
(dawca spermy zawsze na luzie)
Jarek płacze nad jego rozlaną spermą
zakazuje in vitro
twoje ciało nie należy do ciebie
PIS się wpierdala w twoją macicę jajniki
w pochwę wargi sromowe
w twoją pierś karmiacą w zapaleniu bolącą
gdy odciągasz mleko
sutki bolą krwawią przeżyj to prezesie
sama sobie strzelę w krocze
wtedy się odwalisz ode mnie (*Rm*, 2020, p. 23)

Gniew Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej, w takiej optyce, jest gniewem wielu kobiet, reakcją na czarne marsze, głosem w sprawie prawa do aborcji i samostanowienia o sobie. Jej głos jest głosem uważnej obserwarki, która uczestniczy we wspólnocie polskiego pejzażu *Niedzieli*:

dusznym gorąco wisi mleczne powietrze
upał burza nie nadchodzi

fermentują skrzydła owadów kwiaty kalafiorów
pekińska i lodowa kapusta nadgniła marchewka

faceci sześćdziesiąt+ pot piwo pomidorowa skręt
otwarte okno w końcu spada deszcz

paruje beton rynek od zaplecza z całym syfem

kanap zasikanych zalanych piwem
foteli krzeseł sedesów łóżeczek dziecięcych

koników na biegunach

parują hormony dziewczynek w niedzielnych sukienkach
bezdolne psy katolicy (którzy ząb za ząb)

kobiety w garsonkach
z małymi torebkami Diora z lumpeksu

modlą się na mszy

w nich (torebkach) komunijne skarbczyki różańce
pamiątki chusteczki perfumy pomadki złamane rzęsy

w każdą niedzielę ksiądz błogosławi wszystko
w małej torebce prezerwatywę też

to taki grzech seks przez gumkę

(Niedziela, Pp, s. 44)

Poetka, osobna, ale wierna sobie, gniewa się i buntuje przeciw łatwym zaszufładowaniom, kategoryzacji wiekowej i związanej z nimi niesprawiedliwości – nie uchyla problemu wieku, czasowej kruchości czy ciągłości, ale o nim traktuje. W takim kadrowaniu rzeczywistości trudno o optymizm oraz jasne tonacje, dominuje wściekle przygnębienie, o którym Katarzyna Zdánowicz-Cyganiak, przywołując krytyczną recepcję tej poezji, pisze tak:

Gdy przyjrzymy się głósom krytycznym, głósom dotyczącym tej poezji, okazuje się, że najczęściej dezaprobatę wzbudza (nadmiernie?) wyeksponowana przez poetkę ciemność – w jej różnorodnych wersjach, odcieniach i konfiguracjach, którą autorka trafnie nazywa tzw. „klimatem nałógów”. Owszem, poezję Jakubowskiej-Fijałkowskiej można czytać jako studium uzależnienia: od emocji, cielesności, przemocy, kultur / płciowych ról, alkoholu, narkotyków, mniej lub bardziej wykwinnych form autodestrukcji, wreszcie od samej poezji. Ale to przecież tylko jeden z wymiarów tej twórczości, w której pojawia się wręcz magiczna zmysłowość, pasja, głód życia, nienasycenie, zaklinanie – czasu, ciała, słowa [...]. Bunt przyjmuje tu różnorodną postać: jest naiwno-dziewczęcy, społecznie zaangażowany, nieco tyrtejski, niekiedy „feministyczny”, metafizyczny. Jednak najbardziej radykalna wydaje się być w tych utworach niezgoda na egzystencjalny schemat, matrycę losu zdeterminowaną przez nasze „dziedzictwo” (czas i miejsce urodzenia, status rodziny, płeć i przypisany jej społeczno-kulturalny kontekst)¹⁷.

Jednak gniew Jakubowskiej-Fijałkowskiej jest gniewem empatycznym, rozumiejącym procesy życiowe oraz ich kres, uosabia konkretną wiedzę powiełanego w obserwacji i przede wszystkim w życiu doświadczenia:

na blokach z lat pięćdziesiątych światło wieczoru

prawie melon z pomarańczą sok wiśniowy
różowa pachnąca piwonía

¹⁷ K. Zdánowicz-Cyganiak, *3626 znaków o poezji Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej* (postowie), w: *i wtedy minie twoja gorączka. Wybór wierszy z lat 1994–2009*, Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficzne, nr 47, Mikołów 2010, s. 151–152.

emerytki w piżamach flanelowych w oknach
wypierdolona z pokoju gościnnego

(czasem na klatkę schodową)

patrz kobieto przez okno oddychaj resztkami
sadza pył węglowy zniknął z powietrza

nie interesuj się
co cię to kurwa obchodzi rewitalizacja

co twoja córka z nim robi
co wnuczka pies i syn z konkubiną

patrz stara przez okno

(Osiedle po rewitalizacji, Pp, s. 47)

Gniew „starej” na obecny i portretowany tutaj w polskiej rzeczywistości „ejdżyzm”, i pseudożartobliwą sytuację, ilustruje przemoc płci, przemoc funkcji społecznej i przemoc ekonomiczną, bowiem młodszy i bogatszy lekarz-mężczyzna żartuje ze starszej wiekiem biedniejszej pacjentki, kobiety, i staje się tym samym interesującym, w zabiegu poetyckiej gradacji, uzasadnieniem do wulgarnego epitetu w funkcji pozornie chłodnego dystansu:

Spanikowałam

nadciśnienie

dwa razy pogotowie (wtedy umierała Anielka)
lekarz ratownicy medycznej

wenflon jak stokrotka z niebieską lodygą
bolał wbijany w żyłę na dłoni

relanium i coś tam jeszcze mierzenie ciśnienia
czekanie lekarza na poprawę

(czarny kot cały czas leży mi na kolanach)

potem poszłam w panice do kardiologa (prywatnie)

zapytał: *pani wiek*
w tym roku skończę siedemdziesiąt lat

ten chuj powiedział mi:
o to jest pani w wieku poporowym

skasował sto pięćdziesiąt złotych
coś mi przepisał na cholesterol

(Spanikowałam, Rm, s. 39)

Dramaturgia opowieści oszczędnej, ale mocnej w precyzyjnie dobieranych słowach za każdym razem przybliża nam rozpoznawalność sytuacji; rozumiemy gniew Jakubowskiej-Fijałkowskiej, ponieważ rozumiemy rozpoznawalną i zdemaskowaną dla naszej kultury i polityczno-społecznej sceny sytuację przemocy. Jakubowska-Fijałkowska, jak niegdyś autor wiersza *Który skrzywdziłeś...*, zapewnia nas o pamięci zbrodni oraz nadużyć władzy, pokazuje kontrast między przekazem tradycji gościnności a rzeczywistością, między afiszowaną literą dekalogu a brakiem jego wypełnienia:

Po świętach

zarcie się marnuje mandarynki zakwitły pleśnią chleb

kapusta z grzybami i grochem fermentuje
(groch pęcznieje wypuszcza listki)

jeszcze przyjdą królowie przyniosą dary
przeteterminowane z supermarketów

w kościołach będzie mira kadzidło i złoto

nie jestem pewna ale chyba mama
(pamięć mi się płacze) umarła w Trzech Króli

to była komuna nie było święta
teraz PIS wrócił nam orszaki

wypierdala do Białorusi z Polski matki i dzieci

(*Po świętach*, W, s. 18)

Co więcej, poetka nie zamierza gniewu powstrzymać, ponieważ, jak słusznie zauważa Wojciech Szot, Jakubowską-Fijałkowską nie interesuje bycie damą. Oto pisze krytyk, recenzując *Paraliż przysenny*:

Jakubowska-Fijałkowska wymówiła posłuszeństwo normom, według których starsze poetki odgrywają „damy poezji”, serdecznie uśmiechają się do maluczkich i czasem wspomną, że starość to jednak doświadczenie niezbyt przyjemne. Tworzy poezję mocną, refleksyjną i wkurzoną. Czytając „Paraliż przysenny” w towarzystwie wcześniejszych tomów, dostrzegamy niezwykle proces budowania świadomości autorki, która znalazła i wypracowała swój własny język¹⁸.

Równie trafna wydaje się jego diagnoza i werdykt po ostatnim tomie poetki *Wifisekcji*:

To poezja o samostanowieniu i – możliwe, że w konsekwencji – samotności. Wywalczonym miejscu w świecie, ale też o cenie płaconej za niezależność. W patriarchalnej kulturze każdy głos kobiecy, mówiący wyrazistą, swoistą, oryginalną dykcją spotyka się z oskarżeniami o wulgarność lub niepoważność. A często jedno i drugie. Jakubowska-Fijałkowska nie boi się żadnych oskarżeń i pisze wiersze przeciwko kulturze narzucającej jej „stosowne” wzorce wypowiedzi. Poezja, która uprzejmie prosi, by się od jej autorki odpierdolić.

¹⁸ W. Szot, *Genowefa Jakubowska-Fijałkowska*, *Paraliż przysenny*, <https://culture.pl/pl/dzielo/genowefa-jakubowska-fijalkowska-paraliz-przysenny> (dostęp: 3.01.2025).

Nieczułość tej poezji jest jednak pozorem, maską nabijaną ćwiekami, pod którą możemy dostrzec kobietę przeżytą światem, losem innych kobiet, uchodźców, ale też kotów zamkniętych z poetami w jednym pomieszczeniu. Kobieta ta przypomina nam, że wszyscy śpimy (a częściej przewracamy się z boku na bok) pod tym samym niebem. Czasem pojawiają się na nim bociany, a czasem bombowce. Wszystko jest kwestią przypadku. I tylko pozostaje pytanie: Co liczymy? Owce czy kochanków?

Siła poezji Jakubowskiej-Fijałkowskiej tkwi w tym, że na przypadek nie ma w niej miejsca. To pozorna prostota, zamarkowany luz, udawane puszczanie słów płazem. Za tym dziełem stoi poetka świadoma swojego rzemiosła, precyzyjnie wyprowadzająca ciosy. Dramatyczna to walka, a wynik z góry przesądzony. Mimo to – a może właśnie dlatego – warto jej towarzyszyć. Mam nadzieję, że przed nami jeszcze wiele rund¹⁹.

Genowefa Jakubowska-Fijałkowska ma świadomość upływającego czasu (doświadczanego cieleśnie i poza ciałem), dlatego wypowiedzanym słowom przydaje szczególnej wagi. Jej gniew jest gniewem upominającym się o uważność i sprawiedliwość oraz o obecność – najbardziej pominiętych. A jej poezja w tej perspektywie staje się wykładnią konkretnej życiowej lekcji oraz ostrzeżeniem. W laudacji z przyznania Nagrody Fundacji im. Wisławy Szymborskiej czytamy m.in.:

Rozpoznawalny autorski sznyt, ostra siła rażenia tej poezji oraz bezpardonowa prostota, której nie należy mylić z powierzchownością, docierają do odbiorcy niczym miotacz ognia. Po lekturze takich wierszy trzeba na nowo przymierzyć się do refleksji nad światem własnym i cudzym, zweryfikować poczucie wspólnoty i poczucie osobności. To poezja, która każe nam konfrontować wygodne *à priori* doświadczalnej kategorii „siebie” i tego, co wydaje się pozostawać poza poetyckim „ja”. Owo „ja”, liryczne, gniewne i ostre wobec politycznej głupoty współczesnych decydentów, „ja” oburzone niesprawiedliwością, jest także bardzo czule (lecz nie czułościowe) wobec ludzkiej pojedynczej słabości, współczujące ze światem przyrody. W prezentowanych wierszach, niczym we fragmentach relacjonowanych dni i nocy, odkrywamy jakby współczesną, poetycką i pozornie tylko a-dydaktyczną (sięgającą w antycznej tradycji – Hezjoda), opowieść o codziennej krzątaniu w świecie. Czas i jego różne odsłony stanowią w tej poezji istotne podwaliny koncepcji wiersza. Podmiot liryczny artykułuje wyrażenie zarówno rebelii i bunt, jak i postawę smutku, determinującego – wymuszone fizycznością i biologią – poniechanie. [...] Wiersze takie są ważne po trzykroć, ponieważ spełniają demaskującą rolę wobec tego, co najtrudniejsze, wobec pomijanego z różnych powodów a uobecnianego w wielu odsłonach, duchowego, cielesnego, ale i społecznego – osamotnienia²⁰.

W takiej, demaskującej perspektywie, poetycki gniew Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej jest ważnym spoiwem jej przekonań i stałym elementem charakterystycznej siły wyrazu poetki. Gniew, obecny w tej poezji, pokazuje także bardzo wymiennie relacje i zależności między człowiekiem a grupą społeczną, kobietą a mężczyzną, młodością a starością i po pierwszym ćwierćwieczu XXI w. każe nam, czytelnikom, być podobnie odważną, być podobnie odważnym.

¹⁹ W. Szot, *Genowefa Jakubowska-Fijałkowska*, Wiwisekcja. 24.07.2023, w: Zdaniem Szota, <https://zdaniem.szota.pl/5073-genowefa-jakubowska-fijalkowska-wiwisekcja> (dostęp: 24.01.2025).

²⁰ D. Walczak-Delanois, *Laudacja dla Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej*, 14.07.2021, <https://nagrodaszymborskiej.pl/laudacja-genowefy-jakubowskiej-fijalkowskiej/> (dostęp: 18.01.2025).

Bibliografia

- Antologia #2*, New Polish Poets Series, red. M. Orlński i D. Jung, Off Press, Zeszyty poetyckie, Londyn 2010.
- Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, (347–330 p.n.e.), tłum. D. Gromska, Warszawa 2007.
- Barrett Feldman L., *How Emotions are Made*, Boston 2017.
- Barrett Feldman L., *The theory of constructed emotion: An active inference account of interoception and categorization*, „Social Cognitive and Affective Neuroscience” 2016, vol. 12, no 1, s. 20–46.
- Broniewski W., *Ballady i romanse*, w: tegoż, *Drzewo rozpaczające*, Jerozolima 1945.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Czuły nóż*, Mikołów 2006.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Dożywocie*, Kraków 1994.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *i wtedy minie twoja gorączka – wybór wierszy z lat 1994–2009*, Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficznego, nr 47, Mikołów 2010.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Něžný nůž*, tłum. L. Daňhelova, Ostrava 2011.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Ostateczny smak truskawek*, Mikołów 2009.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Pan Bóg wyjechał na Florydę*, Bydgoszcz 1997.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Paraliż przysenny*, Mikołów 2016.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Performance*, Poznań 2011.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Pochylenie*, Bydgoszcz 2002.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Poesie sitzt nicht in der Sonne* (wiersze z lat 1994–2009), tłum. U. Usakowska-Wolff, Ludwigsburg 2012.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Rośliny mięsożerne*, Mikołów 2020.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Wiwisekcja*, Mikołów 2024.
- Jakubowska-Fijałkowska G., *Ze mnie robaka i z robaka wiersze / Of me a worm and of the worm verses*, Off Press, Londyn 2012.
- Jurewicz A. [komentarz recenzyjny], w: G. Jakubowska-Fijałkowska, *Czuły nóż*, Mikołów 2006.
- Maliszewski K. [komentarz recenzyjny], w: G. Jakubowska-Fijałkowska, *Czuły nóż*, Mikołów 2006.
- Maliszewski K. [komentarz recenzyjny], w: G. Jakubowska-Fijałkowska, *Paraliż przysenny*, Mikołów 2016.
- Mickiewicz Adam, *Romantyczność*, w: tegoż, *Ballady i romanse*, Józef Zawadzki, Wilno (1822) 1823, s. 6–9.
- Mizerkiewicz Tomasz, *Czytanie postkrytyczne. Teorie i praktyki literaturoznawcze po konstruktywizmie*, Poznań 2024.
- Nowak A., *Wyp***dalać! Historia kobiecego gniewu*, Kraków 2024.
- Odyniec E., *Niewiadomo co, czyli romantyczność*, w: tegoż, *Poezje*, Nowa Drukarnia Pompejusza i spółki, Poznań 1832.
- Ripa C., *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2011.
- Sartre J.-P., *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris 1965.
- Süskind P., *Pachnidło*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2021.
- Szaruga L. [komentarz recenzyjny], w: G. Jakubowska-Fijałkowska, *Czuły nóż*, Mikołów 2006.
- Szot W., *Genowefa Jakubowska-Fijałkowska*, *Paraliż przysenny*, <https://culture.pl/pl/dzielo/genowefa-jakubowska-fijalkowska-paraliz-przysenny> (dostęp: 3.01.2025).
- Szot W., *Genowefa Jakubowska-Fijałkowska*, *Wiwisekcja*, 24.07.2023, w: Zdaniem Szota, <https://zdaniem.szota.pl/5073-genowefa-jakubowska-fijalkowska-wiwisekcja> (dostęp: 24.01.2025).
- Walczak-Delanois D., *Laudacja dla Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej*, 14.07.2021, <https://nagrodaszymborskiej.pl/laudacja-genowefy-jakubowskiej-fijalkowskiej/> (dostęp: 18.01.2025).

- Wolff T., *A few thought on the process of individuation in women*, „Spring” 1941, s. 81–103, https://www.springpublications.com/springjournal_index.html – *Structural forms of the feminine psyche*, tłum. P. Watzlawick, Zurich 1956, <https://ufdc.ufl.edu/AA00001582/00001/images>.
- Wolny-Hamkało A. [komentarz recenzyjny], w: G. Jakubowska-Fijałkowska, *Paraliż przysenny*, Mikołów 2016.
- Zdanowicz-Cyganiak K., *3626 znaków o poezji Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej* [posłowie], w: G. Jakubowska-Fijałkowska, *I wtedy minie twoja gorączka. Wybór wierszy z lat 1994–2009*, Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficznego, nr 47, Mikołów 2010, s. 151–152.

Janusz Pasterski
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0003-4462-1098

Poetyckie mikrohistorie Urszuli Honek

Poetic micro-stories of Urszula Honek

Abstract: The article is an attempt to describe the poetic work of Urszula Honek and to indicate its most important motifs. The author argues that the power of this poetry lies in the combination of an original, dark, and disturbing vision of the world with an economical and piercingly precise language. Focusing on Honek's four published volumes of poems, he analyses the poet's narratives about human existence – permanently rooted in nature, connected with folk culture, subject to the ruthless laws of biology, and sensitive to atavisms and instincts. At the same time, it is a vision closely related to the motif of death and the constant threat of all manifestations of evil. The author emphasises that Urszula Honek is a narrative poet who recounts individual human micro-stories, most often difficult, dramatic, and related to the experience of evil, violence as well as helplessness. The originality of the language and imagination of Urszula Honek's poems allows us to state that they are among the most interesting phenomena in the Polish poetry of the last decade.

Keywords: Polish poetry of the 21st century, village in literature, death motif, mourning, Urszula Honek

Słowa kluczowe: poezja polska XXI wieku, wieś w literaturze, motyw śmierci, żałoba, Urszula Honek

Wśród najciekawszych zbiorów wierszy wydanych w Polsce w ostatnich dziesięciu latach warto wymienić tomy Urszuli Honek (ur. 1987), pochodzącej z Małopolski poetki i pisarki, związanej z Krakowem i Bieczem. Jej osadzone w realiach prowincji, powściągliwe, oniryczne, a zarazem niepokojące obrazami pustki i mroku wiersze przykuły od samego początku uwagę czytelników i krytyków, potwierdzoną wkrótce prestiżowymi nagrodami i wyróżnieniami. Poetycka droga Urszuli Honek rozpoczęła się od zdobycia Grand Prix w IX Ogólnopolskim Konkursie Poetyckim im. Rainera Marii Rilkego w 2013 r. Niedługo potem poetka wydała swój debiutancki tomik pt. *Sporysz* (2015), nominowany do Nagrody Poetyckiej im. K.I. Gałczyńskiego *Orfeusz* (2016) oraz do nagrody XII Ogólnopolskiego Konkursu Literackiego na

najlepszy poetycki debiut książkowy roku 2015 – Złoty Środek Poezji (2016)¹. Następny tom *Pod wezwaniem* (2018) przyniósł jej kolejną nominację do finału Nagrody Poetyckiej im. K.I. Gałczyńskiego (za najlepszy tomik roku) oraz tytuł Krakowskiej Książki Miesiąca². Za wydany w roku 2021 zbiór *Zimowanie* autorka otrzymała Nagrodę-Stypendium im. Stanisława Barańczaka w ramach Poznańskiej Nagrody Literackiej, a także nominację do Nagrody Literackiej Gdynia (2022) oraz ponownie do finału Orfeusza (2022)³. Ostatni jak dotąd tom wierszy pt. *Poltergeist* został wydany w roku 2024⁴.

Wspomnieć trzeba również o prozatorskim debiucie Urszuli Honek, która w roku 2022 opublikowała zbiór opowiadań *Białe noce*⁵. Ten znakomicie przyjęty tom prozy wyróżniony został Nagrodą Fundacji im. Kościelskich (2023), Nagrodą Conrada za debiut prozatorski (2023) oraz nominowany do innych prestiżowych wyróżnień. W angielskim przekładzie Kate Webster został też nominowany do Międzynarodowej Nagrody Bookera. Ponadto Urszula Honek otrzymała m.in. Nagrodę Krakowa Miasta Literatury UNESCO (2020) i Nagrodę im. Adama Włodka (2021). Była również stypendystką Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

To długie wyliczenie jest konieczne, aby dostrzec szybki i konsekwentny rozwój twórczości literackiej Urszuli Honek, a jednocześnie podkreślić wyjątkową spójność i odrębność jej pisarstwa zarówno w odniesieniu do poezji, jak i do prozy. Charakterystyczne wiejskie motywy, naturalny i ściszony ton, ciemna wizja rzeczywistości oraz przenikający zewsząd niepokój w wyrazisty sposób naznaczają każdą z książek autorki *Sporysza*.

*

Wiersze z debiutanckiego tomu układają się w opowieść o domu, przeszłych zdarzeniach, doświadczaniu natury, odnajdowaniu pierwotności istnienia, dojrzewaniu w kręgu rodzinnych i lokalnych więzi, odczytywaniu kulturowych znaków. Nie jest to jednak opowieść linearna, uporządkowana chronologią wypadków czy ogniwami wewnętrznego rozwoju. Jej rytm jest wyznaczany porządkiem emocji, asocjacji, obrazów, zasłyszanych historii, sennych przetworzeń, ujawniających się lęków, onirycznych wizualizacji. W jeszcze innym porządku jest to rytm obrotów natury, niekiedy też przemian historii, która na swój bezwzględny sposób przetacza się także poprzez miejsca dalekie od głównych szlaków dziejowych rozstrzygnięć. Przestrzeń tego poetyckiego świata to zarazem realia wiejskie. Są w nim wyraźnie wyznaczone punkty stałe: dom, sad, pola uprawne, las, rzeka, a dalej jeszcze cudze zagrody, kościół, stawy, groby. Ale w tej przestrzeni równie istotną rolę odgrywają czynniki natury społecznej i kulturowej: rodzinne zwyczaje, przekazy, rytuały, wspólne

¹ U. Honek, *Sporysz*, Poznań 2015.

² Taż, *Pod wezwaniem*, Poznań 2018.

³ Taż, *Zimowanie*, Poznań 2021.

⁴ Taż, *Poltergeist*, Wrocław 2024.

⁵ Taż, *Białe noce*, Wołowiec 2022.

doświadczenia, wiejskie, zbiorowe czy rówieśnicze przeżycia, obserwacje ludzi i zwierząt. Tak kształtuje się habitus osoby mówiącej, w którym ważne miejsce zajmują zjawiska nieuświadamiane, podzielane również przez innych członków niewielkiej społeczności.

Ten świat natury ma swoje realne zakorzenienie. Osobiste doświadczenia dzieciństwa i młodości spędzonych na wsi nieopodal Biecza w Beskidzie Niskim są żywym źródłem pamięci i wyobraźni. W jednym z wywiadów Urszula Honek potwierdziła to wprost, mówiąc:

moje wiersze, opowiedziane historie są zakorzenione w konkretnej topografii i oczywiście związane są z miejscem mojego wychowania i dojrzewania. Ukształtowała mnie konkretna wieś pod Gorlicami i o niej, a także kilku pobliskich, piszę. Całe życie jest próbą zbliżenia się do pewnych sensualnych doznań z dzieciństwa. To się udaje bardzo rzadko, ale warto próbować⁶.

W wierszu otwierającym zbiór *Sporysz* znalazły się powtórzone trzykrotnie słowa: „tu wszystko się zaczęło”⁷. Ten początek to zarazem zakorzenienie w miejscu, to „klepisko i czerstwy chleb”, zapamiętane imiona i twarze, zapachy, czynności. Jest w tym również tajemnica, która przenika splecione obrazy, nakłada na siebie znaczenia, pozostawia niedopowiedzenia, niepokoi powracającymi motywami. W przestrzeni tego świata przebiega niewidzialna *axis mundi*, dzięki której granica między teraźniejszością a przeszłością staje się niewidoczna, a wszystko, co minione, współuczestniczy w ludzkiej egzystencji. Wiatr roznosi zapachy, języki ludzi samoistnie snują opowieści, odnawiają się ciała, znikają ostatnie materialne ślady, np. „po prababce, choć jej oko śledzi każdy ruch”⁸. Autor jednej z recenzji tomu napisał, iż „wydaje się, że dusze zmarłych zamieszkały w poetce i to one pełnią funkcję «narratorów» wierszy”⁹. Honek nie stroni bowiem także od liryki roli, udzielając głosu innym, przywołując „straszne historie”¹⁰ czy dziewczynę, która „zasypia w cudzym śnie”¹¹. Jednocześnie postaci te cechuje przenikająca wszystko obcość, nawet pomimo jakiegoś rodzaju porozumienia nikt nie jest w stanie przełamać samotności. W wierszu *** [*jeszcze bez śniegu...*] ta alienacja obejmuje bliskich sobie ludzi:

[...] wszystko
we mgle i nie znajduję twojej ręki. jeżeli kiedykolwiek mnie dotkniesz,
zapomnę, jak mocno podtrzymywałam jej głowę, by mogła przełknąć
ostatnie krople wody. jej ciało ciążyło ziemi i mojemu ciału. wyszłam przed dom,
aby zawołać: *nie ma, nie ma*. Nie wiem, co odpowiedziałeś¹².

⁶ „Jeżeli kiedyś wrócę na wieś, wtedy będę poetką wsi”. Z Urszulą Honek, nominowaną do Nagrody-Stypendium im. Stanisława Barańczaka, rozmawia Agnieszka Waligóra, „Czas Kultury” 2021, nr 6, <https://czaskultury.pl/artukul/jezeli-kiedys-wroce-na-wies-wtedy-bede-poetka-wsi/> (dostęp: 13.03.2025).

⁷ U. Honek, *** [tu wszystko się zaczęło. klepisko i czerstwy chleb...], w: tejsze, *Sporysz*, s. 5.

⁸ Taż, *** [odkąd wiatr rozniósł zapach zwierząt...], w: tamże, s. 6.

⁹ M. Dworek, *Opowieść o bebechach*, „Fraza” 2016, nr 3 (93), s. 318.

¹⁰ U. Honek, *** [obudziłaś się w mokrej koszuli...], w: tejsze, *Sporysz*, s. 13.

¹¹ Taż, *** [oporządzać śmierć...], w: tamże, s. 18.

¹² Taż, *** [*jeszcze bez śniegu...*], w: tamże, s. 25.

Zbliżenie pomiędzy ludźmi nie jest możliwe, wszystko się oddala, głosy znikają, jedne emocje odsuwają inne. Bohaterka tych wierszy zawsze zostaje sama. W samym rdzeniu tej wizji świata tkwi pierwiastek zła, immanentny i skrywany impuls pierwotnych instynktów. Stanisław Burkot ujął to jako „zatarty atawistyczny ślad dawnych cech naszego gatunku – zło, dzikość w kontaktach z innymi, bezwzględność w walce o byt”¹³. Te podskórne pokłady podświadomości dochodzą zawsze do głosu i pozostawiają jednostkę w kręgu odrębności. Stąd każdy głos jest samorzutny i autogeniczny, więzi są tymczasowe i kruche, a próby opisanie rzeczywistości to konieczność sięgania po głosy innych, szukania możliwej intersubiektywnej perspektywy.

Urszula Honek buduje swoje wiersze z urywków większej całości, na którą składa się nie tylko rzeczywistość beskidzkiej wsi, bliskość natury, gospodarskie obrządkie, lokalna obyczajowość i przekazy rodzinno-środowiskowe, ale także szerszy porządek wyznaczony przez myślenie mityczne i pierwotną religijność. Teraźniejszość jednostkowych doświadczeń niejako przegląda się w pryzmacie kulturowych nawarstwień, w perspektywie chthonicznej, w mitach *coincidentia oppositorum*, ofiary, odnowienia, upadku. Nawiazanie do mitów roślinnych można zresztą dostrzec w tytule zbioru. Sporysz to przetrwałnikowa forma grzyba, który poraża zboża i trawy, wywołując ich chorobę o tej samej nazwie. Dla mieszkańców wsi, często uprawiających pszenicę czy żyto, jest to schorzenie dobrze znane, a dodatkowo groźne również dla ludzi, ponieważ może ono być przyczyną halucynacji, prowadzić do martwicy kończyn i nawet do śmierci. W średniowieczu chorobę tę nazywano „ogniem świętego Antoniego” ze względu na uczucie palącego bólu. W zbiorze Urszuli Honek sporysz jest metaforycznym upostaciowaniem zła kryjącego się w naturze i zagrażającego człowiekowi. Związane z nim zagrożenie bierze się stąd, że sporysz kryje się wśród zdrowych ziaren zboża i zmielony razem z nimi łatwo może przedostać się do chleba. Niewidoczny, infekuje chorobą życie i naznacza je odciskiem śmierci. W wierszach z debiutanckiego tomu słowo to pojawia się tylko raz, kiedy mowa jest o nocy, „gdy ludzie dławili się sporyszem”¹⁴. Ale podskórna wszechobecność motywu śmierci oraz złączona z nim świadomość zatrucia, choroby i rozpadu potwierdzają nadrzędne znaczenie tytułowej metafory w całym zbiorze. Sama poetka w rozmowie z Aleksandrą Byrską mocno podkreśliła biologiczne umocowanie istnienia takiego bytu jak sporysz:

Najważniejsze jest dla mnie to, że sporysz jest częścią natury, i że powoduje zatrucie. Może do zatrucia doszło już w łonie matki, może to jakiś plan, zamysł Boży czy zbiór doświadczeń. Coś zostało zasiane, otrzymaliśmy – od natury albo losu – niechciany dar. Nie można go wyrzucić, oddać, zamienić czy sprzedać. Jest częścią nas. Musimy sobie z tym zatruciem poradzić¹⁵.

Z tej chorobliwości wynika ciemna i niepokojąca wizja świata poetyckiego Honek. Paweł Kozioł zauważył, że chociaż jest on „spójny i bardzo arbitralny”,

¹³ S. Burkot, *Lekcja gorzkiej i trudnej poezji*, „Rocznik Biblioteki Kraków” 2019, R. III, s. 401.

¹⁴ U. Honek, *** [też jesieni nie wypalaliśmy razem traw...], w: tejsze, dz. cyt., s. 11.

¹⁵ A. Byrska, U. Honek, *Zbliżenie oddala*, „ArtPapier” 2016 nr 5–6 (293–294), <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=298&artykul=5460&kat=17> (dostęp: 16.03.2025).

to jednocześnie „spowija go mgła”¹⁶. Z kolei Stanisław Burkot wyciągnął z tego wniosek, że „[ś]wiat poetycki w tomiku *Sporysz* jest więc zarażony, wizyjny, ciemny, mglisty, ludzie w nim bywają okrutni wobec otoczenia, doświadczani chorobami i samotnością. Są dla siebie jak sporysz: halucynacyjni i groźni”¹⁷. W tym sensie zbiór Honek wykracza poza konteksty ekokrytyczne, przypisywane mu niekiedy przez odbiorców. Widzieć go można bliżej rozpoznać uniwersalnych, zarazem egzystencjalnych i sakralno-mitycznych. Przyroda w wierszach ze *Sporysza* nie jest wiejską, estetyczną scenerią, lecz konkretną, czasem nawet brutalną, sensualnie odczuwaną rzeczywistością, w której to, co naturalne, uruchamia sensory metaforyczne. Kluczem do tego świata są zmysły celnie prowadzące do odkrywania ścisłego związku pomiędzy człowiekiem a naturą. Tradycyjne wiejskie czynności osadzają głęboko w przestrzeni codziennego życia, ale równocześnie inicjują ruch wyobraźni, rozsady pamięci, ciągi obrazów. Takie przykłady można odnaleźć w wielu wierszach:

zbieraliśmy z ojcem pokrzywy, by nakarmić zwierzęta. następnego lata
zostały odarte ze skóry¹⁸.

tej jesieni nie wypaliliśmy traw. twoje dłonie zajął ogień,
[...]”¹⁹.

była noc. może wigilijna, bo szukaliśmy starych ludzi, którzy w pośpiechu
opuścili zagrody. jaki wiatr przegnał ich tej nocy?²⁰

Liryczne „ja” całą mocą sensualnego odczuwania wnika w rzeczywistość, która okazuje się nieprzejrzysta, „mglista”, pełna niewyjaśnionych zdarzeń i doświadczeń, niejasnych, zaledwie intuicyjnie przezuwanych. To świat nie tyle realnie istniejący, ile stwarzany gestem poetyckiego synkretyzmu, semantyczno-wizualnej kumulacji. Wydaje się, że miejsce to cechuje jakiegoś rodzaju niezwykła energia, która za pomocą dotyku, zapachu, obrazu, rzadziej dźwięku, uruchamia swobodę i przenikliwość myśli. To świat, w którym wszystko się może zacząć i wszystko skończyć, w którym „wszystkie ścieżki prowadzą na pola, gdzie nasze dzieci wypływają zgniłe owoce”²¹, gdzie „oporządzać śmierć to znaczy chować się w skroniach boga, siedzieć cicho, gdy podnosi się wrzask nocy”²². Punktem odniesienia jest zawsze ziemia i jej telluryczna moc, która przyciąga stałym rytmem narodzin i śmierci.

Jednak dominującym motywem jest śmierć, zwierzęta giną, osoby znikają, powracają obrazy krwi, topora, strzelby, noża. Stałą troską jest, aby „oporządzać

¹⁶ P. Koziół, *Groza mglistego świata*, „Dwutygodnik” 2015, nr 168, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6127-groza-mglistego-swiata.html> (dostęp: 16.03.2025).

¹⁷ S. Burkot, dz. cyt., s. 402. Wizja świata dotkniętego chorobą (tym razem pandemią COVID-19) cechuje też zbiór wierszy Tomasza Różyckiego *Ręka pszczelarza* (Kraków 2022).

¹⁸ U. Honek, *** [zbieraliśmy z ojcem pokrzywy...], w: *też*, *Sporysz*, s. 10.

¹⁹ *Ta*ż, *** [tej jesieni nie wypaliliśmy razem traw...], w: *tam*że, s. 11.

²⁰ *Ta*ż, *** [była noc. może wigilijna...], w: *tam*że, s. 22.

²¹ *Ta*ż, *** [dzwony w kościele...], w: *tam*że, s. 19.

²² *Ta*ż, *** [oporządzać śmierć...], w: *tam*że, s. 18.

śmierć”, pamiętać o niej, przygotowywać się na nią, ale i ukrywać się przed nią. Daria Lekowska zauważyła, iż „[p]odmiot, zaznamiający czytelnika z wiejską zbiorowością, zdaje się wręcz ćwiczyć w mówieniu o śmierci”²³. Na tym tle rozgrywa się walka o tożsamość podmiotu, o możliwość wyrażenia własnych reakcji czy drobnych gestów, o dostrzeżenie osobistej odrębności, a zwłaszcza cielesności, w zarażonym, chorobliwym świecie, w którym „wszyscy wdychamy ten sam strach”, a „trojszyki nosiliśmy w płucach”²⁴. Honek nie daje łatwych rozwiązań, przeciwnie – pozostawia odbiorców z odczuciami niepokoju i tajemnicy, które przenikają do głębi tę umitycznioną codzienność odwiecznego porządku życia.

Drugi zbiór Urszuli Honek *Pod wezwaniem* jest rozwinięciem wizji świata przedstawionej w debiutanckim tomie. Zwrot tytułowy odnosi się tutaj do dwóch znaczeń: pierwsze stanowi nawiązanie do wezwania religijnego, tj. odwołania się do patrona kościoła lub parafii, zaś drugie do bardziej kolokwialnej formuły „bycia pod wezwaniem” – w rozumieniu bycia w gotowości na wezwanie. Trudno się oprzeć wrażeniu, że w obu przypadkach tym wezwaniem jest śmierć, rzucająca swój złowieszczy cień na każdą formę życia. Sfera religijna zupełnie utraciła swoją moc sprawczą: „jest też bóg. schował się w norze, / a ludzie próbują go wykopać”²⁵. Pozostało tylko przetworzone echo metafizycznego zakorzenienia. Anna Spólna zwróciła w tym względzie szczególną uwagę na wiersz *marzec. żal*, pisząc, że to utwór „szczególnie obrazoburczy i żarliwy jednocześnie [...], pasyjny apokryf, w którym nowa Maria Magdalena szuka ukochanego, widzi jego kaźń, po czym śni taniec w obliczu kalekiego «boga z kikutami»”²⁶. Realnym wezwaniem jest natomiast śmierć, otaczająca zewsząd, przywoływana w strzępach obrazów, fragmentach opowiadanych historii, onirycznych wizjach, przeczuciach. W charakterystycznej dla poezji Honek wiejskiej scenerii rozgrywa się dramat samotności i śmiertelnych przeistoczeń. Miłość jest „obłąkana” (*przepowiednia*), łączy się ze stratą i obcością (*czerwiec. wstyd*), ufność znika jak koci miot w „ciemnej, gęstej gnojówce” (*** [*byłam ufna jak koty...*]), cielesność jest krucha i chwilowa, płodność pusta. Istotą relacji z innymi jest przemoc:

prowadzimy się za ręce. sfory biegną na nas
jak ludzie, którzy zaglądają do trumny,
choć nikt ich nie zapraszał na pogrzeb²⁷.

psy wyją, jakby bito je prętami. zostawcie, proszę,
[...]²⁸.

²³ D. Lekowska, *Sploty: ziemia i poezja, czyli o przyrodzie w twórczości młodych poetek. Honek – Kulbacka – Buliżańska*, w: *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewandowska, Kraków 2018, s. 167.

²⁴ U. Honek, *** [*woda i popiół na skroniach matki...*], *** [*nasłuchuję twojego oddechu...*], w: *tejsze, Sporysz*, s. 31, 29.

²⁵ *Taż*, *widno*, w: *tejsze, Pod wezwaniem*, s. 18.

²⁶ A. Spólna, *Szept i lament*, „*Twórczość*” 2019, nr 6, s. 111.

²⁷ U. Honek, *widno*, w: *tejsze, Pod wezwaniem*, s. 18.

²⁸ *Tejsze, mowa*, w: *tamże*, s. 19.

W rozmowie z Agnieszką Waligórą Urszula Honek potwierdziła, że w jej ocenie sfera przemocy rozumianej również jako właściwość natury jest „wyrażnie widoczna w tym tomie”. W takiej też perspektywie postrzega rolę podmiotu mówiącego: „[m]oja bohaterka z *Pod wezwaniem* przeprowadza czytelnika przez stadia radzenia sobie lub nieradzenia z różnymi formami przemocy, których doświadczyła”²⁹. Warto w tym widzieć dominację wszystkich sił i zjawisk zewnętrznych wobec jednostki (historii, czasu, tradycji, biologii), a niekiedy i oddziaływań wewnętrznych (podświadomości, przyswojonych norm, zinteryoryzowanych wzorców przeżywania). Taka jest natura egzystencji – zdaje się mówić poetka.

Aby wzmocnić moc przekazu, unika też osobistego tonu i formy wyznania. Zamiast tego używa głosu innym – kobietom i mężczyznom, starszym i młodszym, żywym i umarłym. Mężczyzna w roli osoby mówiącej odsłania się na przykład w utworach o bliźniaczych tytułach *lato. początek* oraz *lato. koniec*. W obu opowiada o trudnej, poranionej i doświadczonej cierpieniem miłości (z niejasnym wojennym epizodem w tle, obecnym również w tomie *Sporysz*). Jego świadomość wciąż obraca się wokół pamięci i zdarzeń, których nie można odwrócić:

minął czas, gdy mogłaś mówić. przyzwyczajasz się
do milczenia jak do mężczyzny, który zbyt długo trzymał cię
pod wodą. gdyby trzymał dłużej,
nie mówiłbym do ciebie jak do żywej.
ci, którzy mogą umrzeć, nigdy nie wracają tacy sami.
twoja twarz jest piękniejsza, ale widać, skąd
przychodzisz: z dna rzeki, z błota³⁰.

W tomie tym poetka operuje też znacznie krótszymi formami niż poprzednio, ograniczając się niekiedy do dwu- lub trzywersowych zapisów, które jednak brzmią jeszcze bardziej dramatycznie („niech już wszystko minie, mówię. / spalmy ten dom”³¹). Pamięć jak *sporysz* zatruwa teraźniejszość, infekuje ją samotnością, okrucieństwem, wyczerpaniem, złudą, brakiem uczuć, a także śmiercią. „Umierać to jednak zbyt ładne słowo” – puentuje podmiot liryczny w wierszu *nasze*, nie znajdując słów dla określenia całego dramatu pasowania się ze śmiercią³². Stanisław Burkot celnie zauważył, że w tych utworach nie ma „ironii, negacji zastanego świata”, za to jest „strategia trudnej empatii, zdolność podmiotu lirycznego do identyfikacji z cudzym cierpieniem”³³.

W trzecim zbiorze Urszuli Honek *zimowanie* doszła do głosu przejmująca martwota realiów, ożywiana momentami krótkim błyskiem słońca, zabawą dziecka, mručeniem kota. Świat przedstawiony niejako zastygł w bezruchu, a to, co było kiedyś żywe i kolorowe, przemieniło się w bezbarwne

²⁹ „Jeżeli kiedyś wrócę na wieś, wtedy będę poetką wsi”... (dostęp: 20.03.2025).

³⁰ U. Honek, *lato. koniec*, w: tejsze, *Pod wezwaniem*, s. 27.

³¹ Tamże, *ostatni raz*, w: tamże, s. 24.

³² Tamże, s. 23.

³³ S. Burkot, dz. cyt., s. 403.

i nieruchome. Przewodnikiem po tej pustce jest osoba, która niegdyś w tych miejscach bywała, dorastała, spędzała całe dnie i potem całe lata, a teraz jak duch Hamleta powracający na zamek w Elsynorze obserwuje pustkę, rejestruje odchodzenie ludzi i znikanie rzeczy³⁴. Istotne jest to, że ta osoba mówiąca ogranicza się wyłącznie do owego rejestrowania zmian, dostrzegania ubytków i nieobecności. Zdaje się także pozbawiona emocji, choć równocześnie nie epatuje antyestetyzmem czy brutalizmem. Przygląda się na przykład pustym domom, w których dawno już pogasły światła, nie widać żadnego ruchu, a po dawnych mieszkańcach zostały już tylko coraz bardziej obce nazwiska. Pęknięta ściana domu państwa S. staje się niejasnym śladem naznaczenia, powiązania z lękiem i przemijaniem. Z kolei sznur wiszący na strychu domu państwa K. nigdy się nie poruszył, ale zarazem nigdy też nie przestał być złowieszczym znakiem. Chłopcy i dziewczęta – towarzysze dziecięcych zabaw – zniknęli, rozpięchli się, zerwali kontakt, niektórzy zmarli. Poszczególne wiersze są jak mikrohistorie o domach i ludziach, o bliższych i dalszych, o miejscach i zwierzętach. W każdym niemal przypadku w tych opowieściach kryje się lęk, obawa przed zagrożeniem, upływem czasu, utratą, znikaniem, zmianą, mającą nadejść pustką. W wierszu *mleczne zęby* nawet dziecięcemu zasypianiu w obecności babci towarzyszy lęk, że „jutro się nie zbudzimy / (Fanny Ekdahl też by się bała) i znajdą nas tutaj zimne, / zawinięte w prześcieradła”³⁵. Wspomnienie przebudzenia się wśród porannych promieni łączy się zaś z refleksją o samotności, która „nie miała początku ani końca”³⁶. W innym utworze wspólne przebywanie z kimś starszym skupia się wokół ezoterycznych zabiegów:

rozsypałaś sól wokół domu?, zapytała.
tak, odpowiedziałam. siedziałyśmy w milczeniu,
przy zamkniętych oknach³⁷.

Rozsypywanie soli wokół domu ma go uchronić od wpływu złych duchów, wyłączyć spod mocy zła. Wierzenia ludowe są stałą i nieodzowną częścią tego świata, trwalszą niż późniejsze kulturowe nawarstwienia. Z kolei sprzątanie kościoła – regularny obowiązek w wiejskich parafiach – pozwala z innej, mniej podniosłej perspektywy spojrzeć na własną religijność („czyścić posadzki

³⁴ O okolicznościach powstania tego tomu autorka opowiedziała w rozmowie z Agnieszką Waligórą: „*Zimowanie* miało natomiast dwa punkty zapalne. Jeden podczas spaceru z moim ojcem, podczas którego doświadczyłam ogromnej bliskości, a drugi podczas rozmowy telefonicznej z matką. Mama często streszcza mi, co zresztą bardzo lubię, sprawy wsi, czyli kto się urodził, kto umarł, komu przytrafiło się jakieś nieszczęście. W trakcie tych rozmów, w nieodległym od siebie czasie, mama wymieniła trzy imiona chłopców, którzy zginęli w tragicznych okolicznościach. A to byli moi koledzy z dzieciństwa. Potem dołączyły do tych śmierci jeszcze inne, również rodzinne. Jedne bardzo odległe, inne nie. Ludzkie i zwierzęce. To jest książka o ludziach i istotach, z którymi żyłam, nie o mnie. Pomyślałam, że jeżeli ja o nich nie napiszę, to nikt tego nie zrobi”. „*Jeżeli kiedyś wrócę na wieś, wtedy będę poetką wsi*”... (dostęp: 20.03.2025).

³⁵ U. Honek, *Zimowanie*, s. 15. Nawiązanie do dręczonej przez ojczyzna bohaterki z filmu Ingmara Bergmana *Fanny i Aleksander* dodatkowo potęguje poczucie lęku.

³⁶ *Taż*, *poranek z Alicją*, w: tamże, s. 16.

³⁷ *Taż*, *przedpołudnie z Marią*, w: tamże, s. 17.

w kościele, święte ornamenty / przecierać z kurzu stopy i rany Jezusa Chrystusa”³⁸. Oplatki znalezione na podłodze zakrystii i ukryte w kieszeni pozostaną na długo niewyjawioną tajemnicą i ważnym ogniwem osobistego dojrzewania. A to ostatnie łączy się przede wszystkim z nieustannym odchodzeniem, opuszczaniem i byciem opuszczonym przez innych. W najszerszym znaczeniu oznacza to wpisanie się w porządek natury, w którym jedno życie zastępowane jest przez inne, bez wartościowania, oceniania i wykazywania słuszności bądź nie. Na tym polega trwanie życia, choć może to wydaje się okrutne. W wierszu zamykającym tom *Zimowanie* miejsce po ludziach – mieszkańcach domu zajmują lisy:

dopiero po ich śmierci lisy wykopały dwie nory
tuż obok domu. w nocy dostają się do środka
i przeczesują każdy pokój.
[...]
nad ranem wracają do zimnych nor,
wszędzie gasząc światła³⁹.

Poetka nazywa je żartobliwie „witalisami”, podkreślając ich związek z życiem właśnie. W ten sposób miejsce trwa dalej, służąc innym jak drzewa z opuszczonego sadu, które przynoszą owoce nowym właścicielom. Na antynomię utraty i trwania zwrócił uwagę Wojciech Bonowicz, który to ostatnie nazwał „wartością nadrzędną” całego zbioru, zauważając, iż „trwaniu służy nawet śmierć”⁴⁰.

Tytułowe „zimowanie” oznacza więc właśnie samo trwanie, proces, w którym życie spowalnia swoje mechanizmy, aby przetrzymać najtrudniejszy okres. To ograniczenie fizjologii, metabolizmu i zachowania do najbardziej pierwotnych potrzeb, stan swoistej hibernacji, w której pozwalanie sobie na emocje jest zwyczajnym marnowaniem energii.

W roku 2024 Urszula Honek opublikowała swój ostatni jak dotąd zbiór wierszy pt. *Poltergeist*. Tom zadedykowany Urszuli Tes, zmarłej w 2021 r. filmoznawczyni i przyjaciółce autorki, jest zapisem żałoby, w którym emocje, żal, tęsknota, samotność i niezgoda na cudzą śmierć łączą się z codziennym życiem, wspomnieniami i stopniowym dochodzeniem do równowagi. Tytuł tomu odsyła do pojęcia oznaczającego zespół zjawisk określanych jako paranormalne, związanych z obecnością „hałaśliwego ducha” i sygnowanych generowaniem różnych tajemniczych dźwięków, np. trzasków, za których pomocą nie daje on o sobie zapomnieć. Ta wręcz sensualnie odczuwana obecność zmarłej przyjaciółki jest motywem przewodnim tomu⁴¹. W swej konstrukcji przypomina on

³⁸ Taż, *znalezione, nie kradzione*, w: tamże, s. 30.

³⁹ Taż, *witalisy*, w: tamże, s. 34.

⁴⁰ W. Bonowicz, *Moi mistrzowie: Urszula Honek*, „Znak”, marzec 2022, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/moi-mistrzowie-urszula-honek/> (dostęp: 21.03.2025).

⁴¹ O osobistym przeżywaniu żałoby i okolicznościach powstania wielu wierszy z tego tomu Urszula Honek mówiła w rozmowie z Moniką Ochędowską. Zob. *Milego horrorku*, „Tygodnik Powszechny” 2024, nr 13, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/milego-horrorku-186599> (dostęp: 22.03.2025).

zresztą swoisty dziennik żałoby, a upływ czasu i proces przechodzenia przez jej różne etapy został nawet zaznaczony graficznie za pomocą symboli faz księżycy umieszczonych obok numerów stron. Zapisy rozpoczynają się więc od momentu śmierci, wyobrażenia tej chwili, niedowierzania i głębokiego smutku, który objawia się fizycznie, behawioralnie i duchowo oraz skutkuje potrzebą samotności i izolacji. Jak zauważył Piotr Wiktor Lorkowski, zmarła powraca w tych wierszach „niby romantyczne widma pod postacią ducha lub upiora”⁴². Osoba mówiąca przywołuje obrazy z niedawnej przeszłości, wspólne spotkania, drobne gesty, spojrzenia. „Chcę myśleć o niej jak o żywej” – deklaruje w jednym z początkowych wierszy, jednak z czasem w jej świadomości zjawia się już niemoc wobec takiego aktu, gdy powtarzając ten incipit, dodaje: „ale nie potrafię”⁴³. Proces przepracowania żałoby stopniowo przenosi myśli w stronę otaczającej rzeczywistości, najbliższych osób i zwierząt. Zaczyna się obserwowanie innych, dostrzeganie starości psa, przeglądanie przedmiotów, przypominanie śmierci innych, przywoływanie snów, przełamywanie milczenia. W opozycyjnych zestawieniach pojawiają się motywy ciemności i światła, zimna i ciepła (zimy i lata) czy gęstej od wyobrażeń nocy i szumu „śnieżącego” telewizora.

W przeżywaniu tego doświadczenia ważną rolę odgrywa strach jako siła ożywiająca imaginację. Autorka tomu stwierdziła nawet, że strach „najpełniej pobudza wyobraźnię. Bojąc się, intensywnie przeżywam emocje. Być może strach w ogóle pozwala mi przeżywać emocje? Może w codziennym życiu jakoś się blokuję, a strach mnie otwiera?”⁴⁴. Takie przejawy niepokoju zaznaczają się w wielu wierszach: „czekam, kiedy wszystko zamarznie, zacznie trzeszczeć” (*Brzmienia*), „sprawdzam, czy oddycha” (*Wyspa*), „to przyjdzie i zabierze” (*It*), „Kilka razy sprawdzam, czy / wszystkie drzwi są zamknięte” (*Próba głosu*), „Skrzypiał dom, nie mogłam / zasnąć” (*Na wprost*), „Nie gaś w łazience, proszę męża” (*Poltergeist*)⁴⁵. To zarazem droga do ponownego zakorzenienia w rzeczywistości, w rytmie codziennych zdarzeń, w konieczności radzenia sobie z przeciwnościami, wreszcie do przyjęcia faktu odejścia drugiej osoby: „W końcu musiałam wyobrazić sobie ją / martwą [...]” (*Odwracanie*)⁴⁶. Doświadczenie utraty zostaje stopniowo opanowane, coraz częściej w wierszach pojawiają się motywy słońca i jasności, znaki akceptacji trudnych rozstrzygnięć. Echem wszystkich skumulowanych przeżyć jest umieszczony w końcowej części tomu sześcioczęściowy poemat prozą, którego napięcie emocjonalne i powtarzalność motywów łączą z rodzajem nieomal transu. Jego stylistyka przypomina w znacznej mierze proste rejestrowanie czynności: nie spać, budzić się, słuchać szumu, nie otwierać oczu, unikać słońca, uciekać

⁴² P.W. Lorkowski, *Horror poza kadrem*, „Twórczość” 2024, nr 11, s. 124.

⁴³ U. Honek, *** [Chcę myśleć o niej jak o żywej. Na przykład o dniu...], *** [Chcę myśleć o niej jak o żywej, ale nie potrafię...], w: też, *Poltergeist*, s. 9, 15.

⁴⁴ *Milego horrorku*, dz. cyt.

⁴⁵ U. Honek, *Poltergeist*, s. 12, 13, 14, 18, 19, 21.

⁴⁶ Tamże, s. 27.

w ciemność i chłód, a wreszcie „poczuć ulgę w niespodziewanym momencie”⁴⁷. W ten sposób epicedialny cykl Honek odnajduje swój finał, jak gdyby cała ta praca świadomości i wyobraźni głęboko zinternalizowanej żałoby dotarła – jak zawsze nieoczekiwanie – do swojego kresu. Rozjaśnienie sensu owego „niespodziewanego momentu” znaleźć można w wierszu zamykającym tom:

Zbudzić się nad ranem. Po raz pierwszy,
od wielu miesięcy, cieszyć się, że jasno.

Zobaczyć cię po raz ostatni i nie
zawahać się pożegnać⁴⁸.

Zgoda na pożegnanie oznacza tu wyjście z kręgu żalu i rozpamiętywania oraz powrót do codzienności, nawet jeśli jest to życie z widocznym brakiem.

*

Twórczość poetycka Urszuli Honek należy do najciekawszych zjawisk w poezji polskiej ostatniej dekady. Jej niezwykła siła polega na połączeniu oryginalnej, ciemnej i niepokojącej wizji świata z oszczędnym i przenikliwie precyzyjnym językiem. Autorka z konsekwencją buduje własną opowieść o ludzkiej egzystencji, zakorzenionej trwale w naturze, powiązanej z ludową kulturą, poddanej bezwzględny prawom biologii, wyczulonej na atawizmy i instynkty. To równocześnie wizja obsesyjnie krążąca wokół motywu śmierci i ciągłego zagrożenia wszelkimi przejawami zła. Poezja autorki *Sporysza* nie dostarcza łatwych wzruszeń, nie poucza ani nie kreśli sielskich obrazów. Przeciwnie, dotyka odczuć bolesnych, rozprawia się z własną pamięcią, poszukuje elementarnego ładu, nawet jeśli jest on groźny dla człowieka. Przewartościowuje też współczesny obraz wsi, odrzucając zarówno popkulturowe miazmaty wiejskiej idylli, jak i liryczne kanony tzw. chłopskiej wyobraźni. Jej wieś jest zadziwiająco wyrazista, poddana odwiecznym prawom natury, pozostająca w ścisłej więzi ze zwierzętami, piękna nie landszaftowym krajobrazem, lecz spójnością trwania i dążeniem do uchwycenia rzadkich chwil beztroski. Stanisław Burkot tę postawę wobec świata nazwał rygoryzmem etycznym, który wyraża „ścisłość w nazywaniu rzeczy po imieniu, konkretność w języku, operowanie mową żywą, bez nadmiaru metafor, bez upiększeń”⁴⁹.

Urszula Honek jest poetką narracji, opowiada ludzkie historie, najczęściej trudne, dramatyczne, związane z doświadczaniem zła, przemocy, bezsilności. Stosuje lirykę roli, niekiedy maski, wykorzystuje sny i widzenia. Buduje wiersze, które nie są łatwe w odbiorze, ale tak właśnie chce pokazać złożoność przeżyć. Nie wszystko tu jest jasne, wiele pozostaje w sferze domysłu i wyobrażenia. Zdaje się przekonywać, że wszędzie tam, gdzie rozgrywają się sprawy życia i śmierci, kruchej, jednostkowej egzystencji i wiecznego trwania,

⁴⁷ Taż, VI [*Uciekanie do chłodnych pokoi...*], w: tamże, s. 42.

⁴⁸ Taż, *W momencie*, w: tamże, s. 43.

⁴⁹ S. Burkot, dz. cyt. s. 401.

pozostaje miejsce na tajemnicę, również aksjologiczną i metafizyczną. Język tych wierszy bliski jest mowie potocznej, wyjątkowo oszczędny i pozbawiony stylistycznej ornamentyki. Operuje kontrastami, prozaizacją, odświeżającą frazeologią i przede wszystkim współgra z przedstawianą rzeczywistością – ostrą, niekiedy brutalną i pozbawioną złudzeń.

Bibliografia

- Bonowicz W., *Moi mistrzowie: Urszula Honek*, „Znak”, marzec 2022, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/moi-mistrzowie-urszula-honek/>
- Burkot S., *Lekcja gorzkiej i trudnej poezji*, „Rocznik Biblioteki Kraków” 2019, R. III.
- Byrska A., Honek U., *Zbliżenie oddala*, „ArtPapier” 2016, nr 5–6 (293–294), <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=298&artykul=5460&kat=17>
- Dworek M., *Opowieść o bebechach*, „Fraza” 2016, nr 3 (93).
- Honek U., *Białe noce*, Wołowiec 2022.
- Honek U., *Pod wezwaniem*, Poznań 2018.
- Honek U., *Poltergeist*, Wrocław 2024.
- Honek U., *Sporysz*, Poznań 2015.
- Honek U., *Zimowanie*, Poznań 2021.
- „Jeżeli kiedyś wrócę na wieś, wtedy będę poetką wsi”. Z Urszulą Honek, nominowaną do Nagrody-Stypendium im. Stanisława Barańczaka, rozmawia Agnieszka Waligóra, „Czas Kultury” 2021, nr 6, <https://czaskultury.pl/artykul/jezeli-kiedys-wroce-na-wies-wtedy-bede-poetka-wsi/>
- Koziół P., *Groza mglistego świata*, „Dwutygodnik” 2015, nr 168, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6127-groza-mglistego-swiata.html>
- Lekowska D., *Sploty: ziemia i poezja, czyli o przyrodzie w twórczości młodych poetek*. Honek – Kulbacka – Bulińska, w: *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewandowska, Kraków 2018.
- Lorkowski P.W., *Horror poza kadrem*, „Twórczość” 2024, nr 11.
- Milego horrorku*, „Tygodnik Powszechny” 2024, nr 13, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/milego-horrorku-186599>
- Różycki T., *Ręka pszczelarza*, Kraków 2022.
- Spólna A., *Szept i lament*, „Twórczość” 2019, nr 6.

Alicja Wosik

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID: 0000-0001-7025-3001

Dwoistość świata. O *Mer de Glace* Małgorzaty Lebdy

The duality of the world. On *Mer de Glace* by Małgorzata Lebda

Abstract: The aim of this article is to analyse and interpret selected poems from Małgorzata Lebda's book of poetry entitled *Mer de Glace* and to show the duality of the world in which the subject created by the poet is entangled. The first one is the overwhelming world of the climate catastrophe, and the second is the individual, peaceful world of *oikos*, based on the bond with home-place and home-nature, which allows one to find space for experiencing their own emotions.

Keywords: Małgorzata Lebda, *Mer de Glace*, contemporary poetry

Słowa kluczowe: Małgorzata Lebda, *Mer de Glace*, poezja najnowsza

W tomie poetyckim zatytułowanym *Mer de Glace* podmiot Małgorzaty Lebdy obnaża przed czytelnikiem doświadczenia swojego ciała – skupionego zarówno na sensorycznym odczytywaniu rzeczywistości fizycznej, jak i na psychosomatycznym doznawaniu świata pozazmysłowego. Oba te zjawiska stanowią oś, która dzieli świat Lebdy na to, co wewnętrzne i jednostkowe, oraz to, co obserwowane i analizowane – docierające do podmiotu z zewnątrz. Podział na sfery tworzy dwoistość, na której oparty jest świat podmiotu. Nie jest ona jednak tożsama z dychotomią, a tworzy przestrzeń odczuwania na dwu płaszczyznach: indywidualnej, intymnej, wypełnionej problemami jednostki, oraz ponadindywidualnej, uniwersalnej, solastalgicznej, w której tkwi doświadczenie katastrofy, niemożliwe do udźwignięcia samodzielnie. Obie te przestrzenie krzyżują się, przenikają, ale także wzajemnie zagłuszają. „Lebda stara się opóźnić katastrofę, nie tylko skupiając się na swoim cielem, lecz także próbując ratować obrazy zagrożonej powszedniości” – pisze Oskar Meller na

łamach „Wizji”¹. Owe starania podmiotki dostrzegamy już w utworze otwierającym cykl wierszy – *Karmieniu psów*:

Ranki tu, w wilgotnej dolinie, są dobre, o końcu świata,
który trwa, przypominam sobie nieczęsto, są bowiem sprawy
ważniejsze: zażyć rano tabletkę euthyroxu, umieścić ćwiartkę
doxybactinu w pyszczku kota. I jeszcze: nakarmić psy,
opowiedzieć psom sen, wyprowadzić psy.

Ranki tu są dobre, spokojne, ciągną się do samej nocy.

(MdG², s. 5)

Podmiot Małgorzaty Lebdy zdaje się nie pochodzić ze świata, który opisuje. Nie jest zakorzeniony w rzeczywistości, która go otacza – jest przyjezdnym, jednak nie odczuwa wyobcowania. Spokój, harmonia, bezpieczna powtarzalność, odczuwanie cykliczności mikrokosmosu *wilgotnej doliny* sprawia, że *ranki są dobre*, że życie podmiotu toczy się tu i teraz, z daleka od końca świata, katastrofy, wielkiego szóstego wymierania. W izolacji od zgiełku informacyjnego, niepewności, klimatycznego niepokoju. Dolina jest przestrzenią, która pozwala na jednostkowe przeżycie oraz skupienie się na sprawach ważnych, bo indywidualnych – na zdrowiu oraz poczuciu komfortu swoim i bliskich, w tym wypadku – bliskich zwierząt, które towarzyszą podmiotowi niemal w każdym utworze, są bowiem integralną częścią jego życia. Utwór jest pewną próbą skupienia się na rzeczywistości subiektywnej, która w świecie odpowiedzialności społecznej coraz bardziej się oddala, zaciera, zanika. Ginie w zantropocentryzowanej masie, tłumie, przeludnieniu. Tymczasem podmiot Lebdy żyje sprawami ważniejszymi z punktu widzenia indywiduum. Dbą o siebie, swojego kota oraz psy, traktuje zwierzęta jako kompanów do życia i rozmowy – spaceruje z nimi, przeżywa codzienne zmagania, tworzy intymną więź, opowiada swoje sny – dzieli się z nimi każdą cząstką swojego życia, (nie)świadomości, pragnie, aby wraz z nią współodczuwały. Ta rzeczywistość wydaje się ucieczką, jednak niezwykle potrzebną.

Stanowisko osoby mówiącej ukazuje postawę przyziemności w obu znaczeniach tego homonimu. Jak bowiem czytamy w *Wielkim słowniku języka polskiego* Piotra Żmigrodzkiego: przyziemny 1. «właściwy komuś, kto jest zainteresowany wyłącznie błahymi, codziennymi sprawami», 2. «będący bardzo blisko powierzchni ziemi»³. Podmiot łączy obie te definicje w swoim postępowaniu, odzierając pierwszą z negatywnych konotacji – zajmuje się sprawami codziennymi, skupia się na własnym świecie i jego odczuwaniu, jednocześnie nie rezygnując z bycia blisko ziemi; w pobliżu natury, realiów nie-ludzkich, harmonii oraz spokoju fauny i flory. Wiąże się to z koncepcją

¹ O. Meller, *Poza granicami lasu (Małgorzata Lebda, „Mer de Glace”)*, <https://magazynwizje.pl/aktualnik/meller-lebda/> (dostęp: 3.05.2024).

² M. Lebda, *Mer de Glace*, Wrocław 2021. Wszystkie cytowane przeze mnie utwory pochodzą z tego tomu. Po skrócie MdG podaję numer strony.

³ *Przyziemny*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/32577/przyziemny> (dostęp: 28.03.2024).

uziemia (grounding) Kennetha White'a, która zakłada powrót do ziemi i cielesności jako podstawy reprezentacji świata. Anna Kronenberg wyjaśnia, że „rezultatem [...] zakorzenienia się w rzeczywistym, dzikim miejscu, jest «otwieranie świata», czyli nawiązanie więzi z zamieszkiwanym lub odwiedzanym miejscem”⁴. Tę niepowtarzalną więź tworzy podmiot liryczny z rzeczywistością doliny, która pełni funkcję ostoji dla jednego z dwóch światów, pomiędzy którymi jest zawieszony. Pierwszy z nich – krzyczący, jaskrawy, przytłaczający świat katastrofy, oraz drugi – indywidualny, spokojny świat *oikosu*, oparty na więzi z domem-miejscem i domem-naturą, który pozwala wygospodarować przestrzeń na przeżywanie własnych emocji.

Odminną wizję dwoistości przedstawia Lebda w utworze zatytułowanym *z ciała: pięć*. W przeciwieństwie do sytuacji lirycznej widocznej w *Karmieniu psów* podmiotka utworu ucieka od przytłaczającego świata wewnętrznych emocji w świat zewnętrzny. Tytułowe ciało stanowi motyw wspólny trzynastu utworów ze zbioru. To ono jest elementem pozwalającym na obserwowanie i doświadczanie rzeczywistości⁵. Fizyczność podmiotu jest ściśle związana z odczuwaniem emocjonalnym, z analizowaniem bodźców. Wpisuje się ona w koncepcję podmiotu nomadycznego Rosi Braidotti, która określa ciało jako połączenie tego, co materialne, z tym, co symboliczne i abstrakcyjne. Podmiot Braidotti rezygnuje ze statyczności, jednocześnie nie wyrzekając się stałości i spójności. Jak podaje Anna Ciechanowska:

Staość i spójność nomady wynika z powtórzeń, cykliczności i rytmiczności samego przemieszczania. Jednocześnie z owym przemieszczeniem związana jest szczególna zdolność do tworzenia powiązań. Nomada podróżuje – bez względu na to, czy w sensie fizycznym, czy tylko intelektualnym – bez konkretnego celu, dla samego aktu podróży, a w związku z tym niejako zmuszony jest do tworzenia i odtwarzania pewnych powiązań, związków, koalicji, więzi. Ich powstawanie jest przygodne i doraźne, a jednocześnie wyzwolone z terroru granic. Nomada tworzy więzi ponad barierami, zdaje sobie bowiem sprawę z ich nietrwałości i przypadkowości⁶.

Braidotti postuluje, że ciało jest żywą materią, na której zapisywane są wszelkie doświadczenia budujące tożsamość podmiotu. Ciało zapamiętuje, pozwala na reprezentacje oraz zakotwiczenie w materialności. Podobną koncepcję cielesności reprezentuje Elizabeth Grosz, według której idea kar-

⁴ A. Kronenberg, *Geopoetyka jako przykład zielonego czytania i pisania*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 305.

⁵ Por. M. Piotrowska-Grot, *W rytmie ciała (ziemi)* (Małgorzata Lebda: *‘Mer de Glace’*), „artPAPIER” 2021, nr 1, <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=418&artykul=8438> (dostęp: 9.05.2025): „Jedną z kluczowych dla tego tomu kategorii stanowi właśnie ciało. Nie jest to oczywiście w twórczości autorki «Matecznika» jakaś szczególna nowość, ale odnosi się wrażenie, iż ciało, zwłaszcza kobiety/podmiotu, kobiety/bohaterki, jest w niej obecne bardziej świadomie, wyraziściej. Kolejne wiersze opowiadają nam historie ciała i z ciała, śledzą jego zaplanowane ruchy i bezwarunkowe odruchy, wsłuchują się w jego rytm. To zagłębienie się w zmysły, docenienie ciała, przekraczające pokartezjański dualizm rozumu i ciała, łączący je w jedno, niejako w duchu, mówiąc za Rosi Braidotti – «corpor(e)ality»”.

⁶ A. Jagusiak, *W kierunku ciała, czyli podmiot ucieleśniony według Elizabeth Grosz i Rosi Braidotti*, <http://machinamysli.org/podmiot-ucieleśniony-wedlug-grosz-oraz-braidotti/> (dostęp: 12.05.2024).

tezjańskiego dualizmu *res cogitans* i *res extensa* powinna zostać przekroczona. Ciało w koncepcji Grosz jest podatne, aktywne i niezmiennie dostosowujące się do warunków. Nie pozostaje jedynie narzędziem egzystencji, ale egzystencję umożliwia, będąc zakotwiczonym zarówno w świecie wewnętrznym, jak i zewnętrznym:

W przypadku człowieka w ogóle możemy mówić o wcielonym sposobie bycia. Umysł człowieka znajduje się w ciele, dlatego już na wstępie zostaje zatarta różnica pomiędzy zewnętrżnością a wewnętrżnością, człowiek nie jest ani tylko duszą, ani tylko ciałem, te substancje w człowieku nie są od siebie radykalnie oddzielone. Różnica pomiędzy duszą a ciałem jest różnicą tylko funkcjonalną. [...] Dzięki ciału jesteśmy także w stanie odróżnić swoje jestestwo od reszty świata. Ciało to nasze bycie-w-świecie (połączenie tego, co psychiczne i fizjologiczne). Dzięki ciału jesteśmy w relacji do-świata, lecz także świat wytwarza relację do-podmiotu. W tym znaczeniu świat to po prostu relacja jednostki z innymi podmiotami⁷.

Ciało podmiotki wierszy Lebdy znajduje się w ciągłym ruchu. Spaceruje, obserwuje, biega, doświadcza skurczów, śni, stanowi spójny organizm – współpracuje, jest wdzięczne, posłuszne lub nieposłuszne, reaguje na bodźce. Ta szczególna relacja z ciałem podkreśla jego zakotwiczenie zarówno w świecie wewnętrznym, jak i zewnętrznym, z kolei jego personifikacja stanowi zabieg uwidaczniający koncepcję organizmu ludzkiego jako mikrokosmosu, w którym symbiotycznie koegzystuje to, co fizyczne, oraz to, co psychiczne.

Niepotrzebnie przypominać mu o chorobie bliskich
nam ciał. W takich razach odmawia współpracy, można
– co najwyżej, a to i tak dobrze – iść.

Niepotrzebnie. Zupełnie niepotrzebnie przypominać
mu o tym, że musiało dźwigać inne ciało, kochane
i z każdym miesiącem, to prawda, lżejsze, tak.
Zupełnie to niepotrzebne.

Ciszej tam – mówię do siebie
– korytem Rudawy coś płynie
pod prąd.

(MdG, s. 28)

Podmiot Lebdy odczuwa rzeczywistość psychosomatycznie, myśl o chorobie *bliskich ciał* sprawia, że jego organizm odmawia współpracy. Umysł uważa negatywne wspomnienia za niepotrzebne, z kolei ciało pamięta i odczuwa – stąd narastająca dychotomia między światem wewnętrznym a zewnętrznym. Wydarzenia, których doświadczyła osoba mówiąca, przywodzą na myśl ból związany z utratą rodzica – coraz lżejsze ciało matki bądź ojca z każdym miesiącem słabło pod wpływem choroby. Nie uzyskujemy jednak jednoznacznej odpowiedzi, bowiem myśli podmiotu uciekają w stronę świata zewnętrznego – aby uniknąć bolesnych myśli i odciąć się od krzywdzących refleksji – być może dać ulgę ciału, które pamięta. Wskutek negatywnych emocji oraz trau-

⁷ Tamże.

matycznych obrazów z przeszłości osoba mówiąca przenosi swoją koncentrację na teraźniejszość; rozmyśla o pewnej anomalii, która rozgrywa się w korycie Rudawy – coś płynie nim pod prąd, a więc stawiając opór naturze. Zmusza to do refleksji nad kondycją ludzką – mimo że jako *homo sapiens* zawładnęliśmy przestrzenią ziemską i niemalże wszystkimi gatunkami nie-ludzkiej natury, nie nad wszystkim możemy zapanować – szczególnie nad stratą, śmiercią i czasem.

Podobna ucieczka od negatywnych doświadczeń ciała dokonuje się w utworze zatytułowanym *umowa*:

Podnosimy dawkę euthyroxu – mówi moja
jasna pani endokrynolog. Tak, koniecznie.

Jej głos odprawia święto, a ja nie mogę oderwać
myśli od tego, jakie przepisy łamiemy, chowając
zwierzęta w ziemi, za domem, w ogródku,
nieopodal tego, co jedzone.

I dodaje: jeśli zdecydowałyby się pani na dzieci,
proszę to koniecznie ze mną wcześniej ustalić,
umowa?

(MdG, s. 17)

Rzeczywistość wiersza została podzielona na przestrzeń zewnętrzną, związaną z mikroświatem podmiotu, jego chorobą i procesem leczenia, oraz na przestrzeń wewnętrzną obejmującą rozmyślania nad postawą człowieka wobec zwierząt. Myśl o utracie zdrowia zmusza osobę mówiącą do refleksji nad chorobą i śmiercią nie-ludzi. Ludzkie ciała chowane są z zachowaniem zasad obrzędów religijnych lub też w formie świeckiego oddania szacunku; tymczasem ciała zwierząt chowane są w lasach, za domami, w ogrodach, przy drogach, w rzekach, jeziorach, czy też utylizowane przez specjalną firmę – 10 zł za kilogram truchła⁸. Według Erica Barataya śmierć zwierzęcia wiąże się z żałobą, którą jednak trudno dzielić się w sposób otwarty z otoczeniem⁹. Szokujące są komentarze przytaczane przez Arkadiusza Kwietnia w artykule *Zwierzęce cmentarze jako miejsca performansu kulturowego*:

„Nie chcę, by moja żona leżała koło chomika!” – mówił jeden z krakowskich radnych w czasie – dodajmy – skutecznych protestów przeciwko ulokowaniu zwierzęcego cmentarza w sąsiedztwie komunalnego cmentarza w Batowicach. „Chciałaby być pani pochowana między psami?” – dopytywała się retorycznie mieszkanka Mysłowic, blokująca wraz z sąsiadami prywatną inwestycję obok cmentarza w Brzezince¹⁰.

Ludziom wciąż daleko do posthumanistycznego sposobu myślenia o sobie jako części świata, a nie jego centrum, stąd głosy sprzeciwu wobec lokowania

⁸ J. Skutkiewicz, *Co zrobić z ciałem zwierzęcia po jego śmierci?*, <https://zwierzaki.trojmiasto.pl/Co-zrobic-z-cialem-zwierzecia-po-jego-smierci-n126877.html> (dostęp: 12.05.2024).

⁹ E. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia*, Gdańsk 2014, s. 285–286.

¹⁰ A. Kwiecień, *Zwierzęce cmentarze jako miejsca performansu kulturowego*, „Zoophilologia. Polish Journal of Animal Studies” 2019, nr 5, s. 75.

zwierzęcych cmentarzy w pobliżu ludzkich. Co więcej, żałoba po stracie zwierzęcia jest w Polsce okryta społecznym niezrozumieniem. W rzeczywistości jednak żałoba ta jest potrzebna, aby w pełni pogodzić się ze stratą nie-ludzkiego członka rodziny, który stanowił jej taką samą część, jak ludzkie podmioty. Mimo że współcześnie w Polsce zaczyna zwiększać się ilość cmentarzy dla zwierząt, ludzie wciąż decydują się na chowanie pupili w ogrodach, lasach czy wrzucanie ich ciał do wód, narażając tym samym ekosystemy na niebezpieczeństwo¹¹.

Ostatni wers drugiej strofy przywodzi jednak na myśl konsumpcyjny sposób pozbywania się ciał zwierząt – przerabianie ich na pokarm. Jak podaje Piotr Skubała, obecnie ok. 60% biomasy wszystkich kręgowców stanowią zwierzęta hodowlane¹², a więc ssaki, których los zostaje przesądzony przy urodzeniu. W systemie kapitalistycznym zwierzęta zostają utowarowione – poza przemysłem żywieniowym wykorzystuje się je także w innych sektorach gospodarki:

Zwierzęce ciała to przede wszystkim materialne produkty – wystarczy wspomnieć o kości słoniowej, skórze większości zwierząt, owczej wełnie, wielorybim tłuszczu i oleju, jedwabiu gąsienic i oczywiście mleku i jadalnym mięsie. Ciała zwierząt zostały zaklasyfikowane jako zakłady produkcji przemysłowej; w szczególności ciała owadów, postrzegane dziś jako prototypy dla zaawansowanej robotyki i elektroniki¹³.

Fraza *nieopodal tego, co jedzone* uwydatnia różnice w podejściu ludzi do zwierząt domowych oraz hodowlanych. W myśl Donny Haraway każdy z ludzkich i nie-ludzkich aktorów jest częścią niepojętego świata gatunków stowarzyszonych. Haraway stawia na symbiozę gatunków i budowanie między nimi relacji. Filozofce bliska jest wizja świata, w którym wszelkie byty współpracują ze sobą, a oświeceniowy dualizm natura – kultura traci na aktualności. Tak rozumiana współpraca gatunkowa wyklucza podział na zwierzęta towarzyszące i hodowlane, który buduje współczesny przemysł konsumencki.

Istotną dwoistość rzeczywistości – realistycznej i fikcyjnej oraz osobistej i cudzej – przedstawia Lebda w utworze zatytułowanym *Dubravka Ugreścić podpala dom*.

Pies podnosi głos, szczeka w noc, stoję przy oknie,
rząd olch uspokaja ruchy. W dole wsi widziałam dom,
w którym – jak mi powiedziano – do niedawna
odprawiano proste życie:

rankiem ktoś stawiał bosc stopy na deskach podłogi,
mielił kawę, wyciągał kubki, otwierał okna verandy,
kładał komuś dłoń na szyi, zliczał błękitne znamiona,
czytał na głos i wkładał palce w ciało, przymykał
powieki, otwierał usta.

¹¹ J. Skutkiewicz, *Co zrobić...*

¹² P. Skubała, *Zwierzęta w czasach kryzysu klimatycznego*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2022, nr 1 (9), s. 15.

¹³ R. Braidotti, *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, przeł. M. Markiewicz, <https://machinamysli.org/zwierzeta-anomalie-i-nieorganiczni-inni/> (dostęp: 12.05.2024).

Pies podnosi głos, szczeka w noc, stoję przy oknie,
chcę opowiedzieć jeszcze o sadzie, własności tamtego:

Papierówki nabierają tam ciężaru, tak wchodzą
w lato, pomiędzy trawami rosną: chabry, rdest.

Pies podnosi głos, szczeka w noc. Gdzieś tam,
Na południu, Dubravka Ugrešić podpała dom.

(MdG, s. 8)

Oś kompozycyjną wiersza stanowi formuła „Pies podnosi głos, szczeka w noc”, która nadaje utworowi mantrycznego charakteru, ale także wprowadza pewną szczególną atmosferę, bowiem szczekanie psa przerywa nocną ciszę, która stanowi stały element życia z dala od zgiełku cywilizacyjnego. Podmiotka Lebdy, pod wpływem obserwacji sąsiedztwa dostrzega dom, którego historię kiedyś zasłyszała i dzieli się nią z czytelnikiem. Wpuszcza odbiorcę do intymnego świata nieznajomych, wskutek czego czytelnik wraz z podmiotką stają się podglądającymi i balansują na granicy własnego odczuwania rzeczywistości, a wkraczania w przestrzeń cudzą. Historia ludzi mieszkających w domu jest osadzona w przeszłości nieosiągalnej dla podmiotu oraz w żadnym stopniu nieweryfikowalnej. „Ja” liryczne nie zdradza tożsamości mieszkańców, jednakże przywiązuje wagę do drobnych szczegółów oraz ruchu we wnętrzu domu. Przeszłość domowa nie jest opisywana nastrojowymi epitetami, ale czasownikami wyrażającymi czynności dynamiczne – *mielenie, wyciąganie, otwieranie, wkładanie, przemykanie*. Język ożywia przestrzeń, czyniąc dom wspomnieniem rodzinnego ekosystemu, pełnego czułości, małych gestów, prozaicznych czynności. Częścią tej wspólnoty jest także ogród, w którym rosną jabłonie oraz kwiaty. Istotna dla utworu jest postać Dubravki Ugrešić, która „gdzieś tam, na południu podpała dom”. Wspomnienie pisarki to nawiązanie do *Domowych duchów* – książki chorwackiej autorki opowiadającej o losach stworzeń, które zadomowiły się w jednej z zagrzebskich kamienic. Jak pisze Magdalena Ślawska:

Wszystkim stworom trudno byłoby pomieścić się w jednym mieszkaniu, dlatego rozpierzchnęły się po całym budynku i zadomowiły w różnych miejscach – w rurach, kapciach i zasłonach, w szafie czy lodówce. W tej barwnej plejadzie nieproszonych lokatorów odnajdujemy duchy przyjazne, żyjące w symbiozie z domownikami, oraz mniej życzliwe, które zamieniają życie mieszkańców w pasmo udrękań¹⁴.

„Jednym z duchów jest Tribek – jak pisze Ugrešić – pochodzący od starożytnego Ketriba, wiejskiego ducha, który w pradawnych czasach zabawiał się w ten sposób, że podpalał domy, stajnie i daszki osłaniające siano dla zwierząt”¹⁵. To on jest podpalaczem, niszczycielem domowego bezpieczeństwa,

¹⁴ M. Ślawska, *Oswajanie obcości kulturowej w przekładzie literatury dziecięcej. Przypadek „Domowych duchów” Dubravki Ugrešić*, „Slavia Meridionalis” 2020, nr 20, s. 3.

¹⁵ Tamże, s. 10.

siejącym spustoszenie na południu, z dala od mikrokosmosu *dołu wsi*. Wiejska rzeczywistość jest stała, jej dynamika wyraża się jedynie w ruchach i gestach ludzkich i nie-ludzkich jej mieszkańców. Wspomniane *południe* doświadcza kataklizmu, spustoszenia i śmierci.

Małgorzata Lebda buduje podmiot ucieleśniony, zakotwiczony pomiędzy dwiema przestrzeniami: własną i cudzą, oraz pomiędzy dwoma światami: przeżyć wewnętrznych i światem zewnętrznym, który pod wpływem katastrofy chyli się ku upadkowi. Podmiotka poetki dostrzega jednak pewną symbiotyczną nadzieję, kwestionując tym samym dominację biopolitycznego kapitalizmu, który zawłaszcza wszelkie żywe podmioty – zarówno z ich cielesnością, jak i emocjonalnością.

Bibliografia

- Baratay E., *Zwierzęcy punkt widzenia*, Gdańsk 2014.
- Braidotti R., *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, przeł. M. Markiewicz, <https://machina-mysli.org/zwierzeta-anomalie-i-nieorganiczni-inni/> (dostęp: 12.05.2024).
- Jagusiak A., *W kierunku ciała, czyli podmiot ucieleśniony według Elizabeth Grosz i Rosi Braidotti*, <http://machinamysli.org/podmiot-ucielesniony-wedlug-grosz-oraz-braidotti/> (dostęp: 12.05.2024).
- Kronenberg A., *Geopoetyka jako przykład zielonego czytania i pisania*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.
- Kwiecień A., *Zwierzęce cmentarze jako miejsca performansu kulturowego*. „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2019, nr 5.
- Lebda M., *Mer de Glace*, Wrocław 2021.
- Meller O., *Poza granicami lasu (Małgorzata Lebda, „Mer de Glace”)*, <https://magazynwizje.pl/aktualnik/meller-lebda/> (dostęp: 3.05.2024).
- Piotrowska-Grot M., *W rytmie ciała (ziemi) (Małgorzata Lebda: „Mer de Glace”)*, „artPAPIER” 2021, nr 1, <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=418&artykul=8438> (dostęp: 9.05.2025).
- Przyziemny*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/32577/przyziemny> (dostęp: 28.03.2024).
- Skubała P., *Zwierzęta w czasach kryzysu klimatycznego*. „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2022, nr 1 (9).
- Skutkiewicz J., *Co zrobić z ciałem zwierzęcia po jego śmierci?*, <https://zwierzaki.trojmiasto.pl/Co-zrobic-z-cialem-zwierzecia-po-jego-smierci-n126877.html>
- Ślawska M., *Oswajanie obcości kulturowej w przekładzie literatury dziecięcej. Przypadek „Domowych duchów” Dubravki Ugrešić*, „Slavia Meridionalis” 2020, nr 20.

Zuzanna Adamek

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0009-0006-5244-1416

Kobiecość i postkolonializm w poezji Zuzanny Ginczanki i Marianne Moore

Femininity and Postcolonialism in the Poetry of Zuzanna Ginczanka and Marianne Moore

Abstract: The article Femininity and Postcolonialism in the Poetry of Zuzanna Ginczanka and Marianne Moore aims to present selected poems by Zuzanna Ginczanka and Marianne Moore and to compare the categories of femininity and postcolonialism present in their work. My goal is to present the poets as related to each other, postulating similar views, although geographically distant. I will focus on how they present femininity and how the issue of postcolonialism is presented. The similarities I have observed in their poetry prompted me to examine and outline the points of contact between these categories in Ginczanka and Moore, to compare them and find the same vision of a woman and the same postcolonialism. During the interpretation, I confront the aspects common to the authors who functioned on opposite sides of the world and are nevertheless related in their work.

Keywords: femininity, postcolonialism, feminism, orientalism, patriarchy, Zuzanna Ginczanka, Marianne Moore

Słowa kluczowe: kobiecość, postkolonializm, feminizm, orientalizm, patriarchat, Zuzanna Ginczanka, Marianne Moore

Celem mojego artykułu jest zaprezentowanie Zuzanny Ginczanki i Marianne Moore jako pokrewnych sobie poetek, które wyrażały w swojej twórczości podobne poglądy, chociaż tworzyły w innej rzeczywistości. Skupię się na tym, jak została przez nie przedstawiona kobiecość i kwestia postkolonializmu. Zuzanna Ginczanka żyła w latach 1917–1944. Jest wymieniana wśród poetów katastroficznych lat trzydziestych XX w. obok m.in. Czesława Miłosza i Jana

Śpiewaka¹. Przebywała w środowisku „Szpilek”². Marianne Moore to amerykańska poetka, która żyła w latach 1887–1972. Jej wiersze były drukowane m.in. w piśmie „Others”³. Cenili ją „pisarze reprezentujący różne kierunki twórczości”, np. Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Ezra Pound, William Carlos Williams⁴.

Poezja kobieca obfituje różnorodnością swoich twórczyń, jak i podejmowanych wątków problemowych. W dyskursie wyróżniane są fale feminizmu i nurty feminizmu, których specyfikę określają postulaty artykułowane przez ich przedstawicielki. Jednym z nurtów feminizmu, który jest szczególnie interesujący w badaniach nad poezją Zuzanny Ginczanki i Marianne Moore, jest nurt antykolonialny feminizmu, określany również jako feminizm antyglobalistyczny lub globalny. Opisuje on i podważa „pozostałości kolonializmu we współczesnej polityce, a także w działaniach skądinąd progresywnych organizacji pozarządowych”⁵.

Postkolonializm można odczytywać jako teorię proklamującą kres kolonializmów, stan następujący po nich (szczytem kolonializmów była II połowa XIX w.). Z drugiej strony „post-” niesie z sobą emancypacyjny potencjał zakwestionowania, a także w konsekwencji przekroczenia kolonializmu nie jako okresu historycznego, lecz jako kondycji. Ten impuls emancypacyjny łączy teorię postkolonialną z teorią gender⁶.

Badania nad teorią postkolonialną łączone są z teorią orientalizmu Edwarda W. Saida, która jest zawarta w dziele *Orientalizm*. Stereotypy konotowane z Orientem określane są terminem „orientalizm”. Konstrukcja ta była systemowym konstruktem koniecznym do ustanowienia hegemonii kolonizujących i zagwarantowania ideologicznego (por. ideologia) powodzenia misji kolonizacyjnej – uwzględnia zagadnienia płci jedynie na poziomie metafor, np. typowego przedstawiania podbitych terytoriów jako figur kobiecych⁷.

Pokłosiem tego było wzmocnienie się pozycji patriarchatu. Teoria postkolonialna zaczęła funkcjonować w badaniach feministycznych⁸.

Działalność ruchu kobiecego opisywano też, stosując podział fal. „Okres działalności pierwszej fali ruchu kobiecego Europy Zachodniej i Ameryki Północnej sytuuje się na II połowę XIX wieku i początek XX wieku”⁹.

¹ T. Wilkoń, *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939: szkice literackie*, Katowice 2016, s. 45.

² I. Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt*, Warszawa 2020, s. 152.

³ *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. I, red. A. Salska, Kraków 2003, s. 111.

⁴ M. Moore, *Wiersze wybrane*, tłum. L. Marjańska, Warszawa 1980, s. 9–10.

⁵ E. Majewska, *Nurty feminizmu*, w: *Encyklopedia gender: płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka [i in.], Warszawa 2014, s. 352.

⁶ Tamże, s. 411.

⁷ Tamże, s. 412.

⁸ Tamże.

⁹ Z. Adamek, *Portrety kobiece w literaturze XX wieku – postać femme fatale w „Granicy” Zofii Nałkowskiej i „Zazdrości i medycynie” Michała Choromańskiego*, promotor D. Barłowski, [praca licencjacka], Kraków 2024, s. 9, cyt. za: S. Kuźma-Markowska, *Pierwsza fala*, w: *Encyklopedia gender: płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka [i in.], Warszawa 2014, s. 378.

Określenie pierwsza fala powstało w latach 70. XX wieku na gruncie amerykańskim, zostało przyjęte w różnych krajach, w tym w Polsce wykorzystane do opisanie ruchu sufrażystek¹⁰.

Kobiety z pierwszej fali feminizmu podejmowały rozmaite działania emancypacyjne.

Strategie działań przyjmowane przez pierwszą falę ruchu kobiecego były różne. Amerykański ruch sufrażystek początku XX wieku dążył do wprowadzenia w konstytucji amerykańskiej poprawki, która dawałaby kobietom prawa wyborcze. Brytyjska organizacja chciała zwrócić uwagę społeczeństwa i elit politycznych na tę sprawę poprzez np. atakowanie członków rządu czy podpalenia. W konsekwencji tego sufrażystki trafiały do więzień, gdzie nierzadko podejmowały strajk głodowy. Ich działania były naśladowane przez „radikalny odłam amerykańskiego ruchu kobiecego”¹¹.

W Polsce, ze względu na inną sytuację polityczną niż na Zachodzie, celem polskich sufrażystek było przełamywanie stereotypów obyczajowych¹². Podkreślały one wewnętrzne zniewolenie, czego konsekwencjami był brak pewności siebie i uczucie niepewności, zależność kobiet od mężczyzn i przez to wywołanie „niewolniczej tożsamości”¹³.

W dyskursie emancypacyjnym pojawiły się również tematy dotyczące kobiecego ciała. Wcześniej zainteresowanie się kobietą cielesnością było niedopuszczalne dla opinii publicznej. Protest wobec „treningu pokory, przyzwoitości i kokieterii” był rozumiany właśnie jako emancypacja kobiecego ciała¹⁴.

Z wierszy Zuzanny Ginczanki wyłaniają się witalizm, zafascynowanie naturą oraz wspomniana kwestia kobiecości i ciała kobiety. Izolda Kiec, która zajmowała się twórczością poetki, biografią i opracowaniem zbioru jej wierszy, tak pisała o roli natury u tej autorki:

Dlatego tak bardzo bliska była młodej poetce natura – bo znajdowała w niej powinowactwa, podobieństwo do swojej egzystencji: młodej kobiety, którą fascynują stwarzanie, odradzanie, rodzenie i macierzyństwo, która potrafi zdefiniować własną seksualność, więcej – potrafi się nią zachwycać¹⁵.

Wiersz *Kobieta* to jeden ze sztandarowych utworów Ginczanki, który jest przepełniony kobiecą energią. Tytułowe ja liryczne – kobieta – jest stroną aktywną: „Szukam w myśli warg męskich, by ramion go skuć opłotem”¹⁶. Poetka celowo nie prezentuje swojej bohaterki jako biernej obserwatorki poddającej się utartym patriarchalnym wzorcom relacji damsko-męskich. Tworzy nową konotację określenia *baba*. Zazwyczaj jest to „kobieta, do której mówiący ma lekceważący stosunek”¹⁷, a tu funkcjonuje jako określenie kategorii „nowej

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 379.

¹² M. Sikora-Kowalska, *Warunki rozwoju polskiego feminizmu na przełomie XIX i XX wieku*, „Fabrica Societatis” 2019, nr 2, s. 147.

¹³ Tamże, s. 152.

¹⁴ S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny*, Kraków 1999, s. 24–26.

¹⁵ I. Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt...*, s. 106.

¹⁶ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane (1931–1944)*, Warszawa 2019, s. 137.

¹⁷ *baba*, w: *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/50227/baba/5150005/kobieta> (dostęp 24.12.2024).

kobiety” – pozytywnie, nie zaś negatywnie, o czym pisze Izolda Kiec w opracowaniu do *Poezji zebranych (1931 – 1944)*¹⁸. U Ginczanki czytamy:

W dnię chcę głód rozbudzić ręki cielistym dotykiem –
znam już tę mękę: odczuć tętnic najkrwistszy rdzeń
– a teraz odwróć oczy i babą mnie okrzyknij:
oto masz prawd obnażonych mój desperacki dzień¹⁹.

W cytowanym fragmencie do głosu dochodzi świadomość własnego – kobiecego ciała oraz chęć przełamania mieszczańskiej obyczajowości, która przebija się również w innych wierszach Ginczanki, np. *Bunt piętnastolatek*. Można w nim odnaleźć postulaty podobne do feministycznych, które u poetki wyłaniają się ukryte między wierszami, a nie w działaniu. Unaocznia to następujący fragment ze wspomnianego wiersza:

My chcemy konstytucji, my chcemy swego prawa,
że wolno nam bez wstydu otwarcie w świat wyznawać
prawdziwość krwistych burz,
że wolno wcielać w słowa odruchy chceń najszczerzych,
że wolno nam już wiedzieć, że mamy ciepłe piersi
prócz eterycznych dusz, –
my chcemy konstytucji i praw dla siebie pełnych,
że wolno nam zrozumieć: mężczyzna, to nie eunuch
i wielbić mięśni hart,
że wolno nam już pojąć, jak miłość ludzi, wiąże,
że wolno nam nie chować pod stos różowych wstążek
biologicznych prawd! – ²⁰

Ten wiersz (*Bunt piętnastolatek*), pochodzący z grudnia 1933 r., jest następcą wiersza *Kobieta* z listopada 1933 r. O ile we wcześniejszym wierszu poetka subtelnie wysnuwa emancypacyjne wątki, o tyle w *Buncie piętnastolatek* padają już mocne deklaracje o wydźwięku feministycznym. Przypomina hasła feministek pierwszej i drugiej fali, co może wskazywać na zainteresowanie Ginczanki emancypacją kobiet, jak i późniejszym feminizmem – na możliwości młodej poetki w Polsce lat trzydziestych – wyłaniającym się z wierszy i jej języka. Izolda Kiec opisuje poglądy Jana Śpiewaka na poezję Ginczanki:

O Zuzannie, młodziutkiej poetce, sporo wiedział cytowany już Jan Śpiewak i to on zostawił najobszerniejsze świadectwo dojrzewania dziewczyny do własnego światopoglądu artystycznego, do własnej filozofii tworzenia. Zainteresowanie Ginczanki poezją tłumaczył jej chęcią odcięcia się od mieszczańskiego środowiska prowincjonalnego miasteczka²¹.

Słowa te mogą odsyłać do moich wcześniejszych refleksji dotyczących obecności buntu przeciw opresji, który wybrzmiewa w wierszach Ginczanki. Do podobnych wniosków dochodzi Marianne Moore w wierszu *Meduza (A Jellyfish)*. Daje w nim dojść do głosu kobietom działającym w ruchach feministycznych. Odczytać to można w następujących wersach:

¹⁸ Zob. I. Kiec, *Wstęp*, w: Z. Ginczanka, *Poezje zebrane...*, s. 17–18.

¹⁹ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane...*, s. 137.

²⁰ Tamże, s. 146–147.

²¹ I. Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt...*, s. 84–85.

Widzialna, niewidzialna,
fluktuacja wdzięku,
ambrą barwiony ametyst
mieszka w niej, więc ręką
sięgasz: otwiera się, zamyka;
gdy ruchem tym samym
chcesz ją schwytać – drży cała.
Porzucasz swój zamysł²².

Poetka już w samym tytule przekazuje ukryte, symboliczne znaczenie całego wiersza. *Meduza* kieruje skojarzenia do Hélène Cixous i *Śmiechu Meduzy*²³. Ametyst, o którym jest mowa w wierszu, może symbolizować pisarstwo kobiece albo sam głos kobiecy. Julia Fiedorczuk, która zajmowała się badaniem twórczości Moore, podkreśla, że w ruchach awangardowych dominował maskulinizm. Interesujące jest zatem pytanie o „kobiece strategie przetrwania wobec jednoznacznie antykobiecej predyspozycji poezji eksperymentalnej”. Na początku XX w. kobiety miały dużą niezależność i swobodę w środowisku artystycznym Nowego Jorku. „Względna” równość społeczna między płciami nie przekładała się jednak na artystyczne praktyki większości poetów. W tej sytuacji Marianne Moore jest bardzo ciekawym przypadkiem, będąc pisarką „z gruntu modernistyczną” i odrzucającą dominujące wówczas męskie sposoby „konstruowania poetyckiej podmiotowości”²⁴. Strategie poetyckie Moore cieszyły się zainteresowaniem krytyki²⁵. Badaczka przedstawia również to, jak poetka jawiła się społeczeństwu:

Moore, jej szczególnie wizerunek, w tym słynny trójkątny kapelusz, a także nietypowa historia osobista (nie wyszła za mąż, mieszkała z matką), składają się na obraz nieszkodliwej ekscentryczki, starszej pani zafascynowanej baseballiem i boksem, a nie jednej z najwybitniejszych eksperymentatorek pierwszej połowy dwudziestego wieku²⁶.

Tymi słowami można opisać zainteresowanie poetki eksploracją języka poetyckiego. Widać zatem, iż symboliczne ruchy zamykania i otwierania, wykorzystane przez poetkę, mogą reprezentować ruch poruszającej się istoty wodnej oraz drżenia. Przekazują informacje o działaniu meduzy, a nie bierności, podobnie do czynności, jakie podejmowały amerykańskie ruchy kobiece. Fiedorczuk strategie poetki opisuje następująco:

Takie zestawienie zdaje się akcentować związek pomiędzy wycofaniem się meduzy w głąb swego tajemniczego istnienia a ludzką intencją, by ją złapać i podporządkować [...] dominacja wobec zwierzęcia staje się niemożliwa. Nici z podboju. Marco Polo musi porzucić swoje podróże²⁷.

Przywołać można tutaj zwrot: „Porzucasz swój zamysł”²⁸ – coś musiało zniechęcić adresata wiersza do schwywania stworzenia. Meduza w geście

²² M. Moore, *Wiersze wybrane...*, s. 78.

²³ A. Nasilowska, *Śmiech Meduzy*, w: *Encyklopedia gender...*, s. 528.

²⁴ J. Fiedorczuk, *Złożoność nie jest zbrodnią. Szkice o amerykańskiej poezji modernistycznej i postmodernistycznej*, Warszawa 2015, s. 53.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 71.

²⁸ M. Moore, *Wiersze wybrane...*, s. 78.

obrony parzy swoim ciałem. Jeżeli powiążemy ją z kobietą, jest to jawne odwołanie do ruchu feministycznego, dokładniej do działań kobiet z amerykańskich radykalnych odłamów ruchu feministycznego, które zaczerpnięte były z tych brytyjskich²⁹ – działania emancypacyjne pojmowane jako czynności obronne kobiet, przypominające odruchy samozachowawcze meduz. Ona ucieka, nie pozwala się złapać i stłumić swojego kobiecego głosu, symbolicznie nazwanego ametystem. Jako komentarzem posłużę się słowami Ludmiły Marjańskiej ze wstępu do tomu poetyckiego Moore:

Poetka chowa się w twardą skorupę, aby ostre języki nie skrzywdziły wrażliwego wnętrza. Często w tym celu zaciemnia swoje wiersze, niemal zawsze starannie unika słowa „ja”³⁰.

Wspomniane „chowanie się” Moore może być rozumiane jako posługiwanie się symbolami, aby zdystansować się od mówienia bezpośrednio o polityce. Julia Fiedorczuk stwierdza: „Była modernistką, szukała nowych sposobów na opowiedzenie świata, zgodnie z konfucjańskim mottem z *Pieśni LIII* Ezry Pounda: MAKE IT NEW”³¹. Ponadto „temat spotkania ludzkiej świadomości z pozaludzką rzeczywistością był absolutnie fundamentalny”³².

Obie poetki budują paralele między feminizmami i kwestią kobiecą. Na pierwszy plan wysuwa się ja liryczne – kobieta, która domaga się prawa głosu i wolności osobistej. Budują one z dwóch punktów widzenia jeden obraz kobiety, która nie jest bierna, ale działa i ma siłę sprawczą. Wywiera ona wpływ na kobiety, pokazując, jak mogą ubiegać się o swoją wolność, jak mają się zwracać do władzy patriarchalnej z żądaniami. Jednym ze sposobów może być prezentowanie swojej aktywności i buntu wobec ograniczeń społecznych. Ginczanka i Moore budują kategorię „nowej kobiety”, która stwarza swoją rzeczywistość, a nie tylko biernie ją obserwuje. Ich konstrukcja poetycka emanuje atmosferą, która była obecna w środowiskach związanych z feminizmem. Poetki tworzą obraz kobiecości transgresyjnej, która przez Annę Tytkowską opisywana jest następująco: „[jest] żywym dowodem istnienia kobiecości transgresyjnej, której przedstawicielki w spektakularny sposób – m.in. przez burzliwe życie erotyczne – przekraczały granice, jakie wyznaczała im kultura”³³. Pisząc o kobiecie i kobiecości, obie poetki poruszają temat kobiecej cielesności.

Postkolonialne spojrzenie na kobietę jako na terytorium podboju obecne jest już od początku XX w. Otto Weininger był jednym z tych, którzy propo-

²⁹ Z. Adamek, *Portrety kobiece w literaturze XX wieku...*, s. 10, cyt. za: S. Kuźma-Markowska, *Pierwsza fala...*, s. 379.

³⁰ M. Moore, *Wiersze wybrane...*, s. 14.

³¹ J. Fiedorczuk, *Złożoność nie jest zbrodnią...*, s. 8.

³² Tamże, s. 13.

³³ A. Tytkowska, *O modernistycznej demonizacji miłości i kobiecości*, w: *Kobieta i rewolucja obyczajowa*, red. A. Szwarz, A. Żarnowska, Warszawa 2006, s. 155.

nowali „orientalne spojrzenie” na kobietę³⁴. To stwierdzenie odwołuje się do Edwarda W. Saida i jego teorii orientalizmu³⁵ oraz do polskiej koncepcji orientalizmu Marii Janion³⁶.

Maria Janion w swoim artykule przywołuje jej zdaniem fundamentalne dzieło Edwarda W. Saida – *Orientalizm*. Orient jest tutaj postrzegany jak coś, co nie dorównuje Zachodowi. „Orientalizm ewokuje poczucie absolutnej wyższości Zachodu nad Wschodem”³⁷.

W kontekście feministycznym i nurcie postkolonialnym nasuwa to system binarnych opozycji kobieta – mężczyzna, a zatem wyższość męskiego Zachodu nad żeńskim Wschodem.

Konsekwencją przeciwstawienia Zachodu i Wschodu jest następujący podział jakości: Zachód jest logiczny, normalny, empiryczny, kulturalny, racjonalny, realistyczny. Wschód zaś jest zacofany, zdegenerowany, niekulturalny, zapóźniony, skostniały, nielogiczny, despotyczny, nie uczestniczy twórczo w światowym postępie³⁸.

Zestawienie Zachód – Wschód pozwala zrozumieć koncepcję kolonizowania kobiet analogiczną do kolonizowania terenów. Do dookreślenia takiego myślenia mogą posłużyć kategorie, o których pisała Emma Goldman: „zdo-bywcy i podbitego”³⁹ – kobieta jako ta mająca być symbolicznie podbita przez mężczyznę. Tworzy to narrację podtrzymującą nierówność kobiet względem mężczyzn oraz „założenia, że mężczyzna i kobieta przedstawiają sobą dwa przeciwne sobie światy”⁴⁰.

Kwestie te powracają w poezji Zuzanny Ginczanki i Marianne Moore. U pierwszej poetki pojawia się ciekawy kontekst biograficzny (dotyczący jej ojca – Szymona Gincburga) w pewien sposób tłumaczący jej zainteresowanie Ameryką: „Znajomi Ginczanki mówili, że wkrótce zamarzył o karierze aktorskiej i w poszukiwaniu szczęścia oraz możliwości zrobienia kariery filmowej wyemigrował do Ameryki”⁴¹. W biografii polskiej poetki czytamy:

Według spisu powszechnego, jaki przeprowadzono w Stanach Zjednoczonych w roku 1940, Simon i Hedy Gincburgowie mieszkali w Nowym Jorku na Manhattanie⁴².

Ginczanka pisała utwory nawiązujące do opresji męskiej części społeczeństwa. Stanowi to dla mnie punkt wyjścia do interpretacji jej poezji w kluczu teorii postkolonialnej. Satyra *Damskie kłopoty* to przykład utworu napisanego przez kobietę, która jest „obiektem opresji męskiego świata”. Jest celem wulgarnych gestów, poniżających dowcipów, które uznawane są za „normalne”

³⁴ Zob. O. Weininger, *Płeć i charakter*, tłum. O. Ortwin, Warszawa 1994.

³⁵ Zob. E. Said, *Orientalizm* („*Orientalism*”), tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1991.

³⁶ Zob. M. Janion, *Polska między Wschodem a Zachodem*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6.

³⁷ Z. Adamek, *Portrety kobiece w literaturze XX wieku...*, s. 22, cyt. za: M. Janion, *Polska między...*, s. 138–139.

³⁸ M. Janion, *Polska między...*, s. 139.

³⁹ E. Goldman, *Tragedia kobiecej emancypacji*, w: *Anarchizm i inne eseje*, tłum. J. Dolińska [i in.], Poznań 2015, s. 187.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ I. Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt...*, s. 48.

⁴² Tamże, s. 51.

w wykonaniu mężczyzn, natomiast nieakceptowane, gdyby opowiadała je kobieta. Ginczanka ubolewa nad tym, że kobiety godzą się na takie zwyczaje. Píše o „damskich kłopotach”: „O tym nie mogę, o tamtym nie wiem”⁴³. Jest to stanowisko, które można traktować jako wezwanie do kobiet, aby podjęły działania na rzecz ruchu kobiecego: „uważnie czytały Ginczankę i odnajdywały w jej wierszach siebie, być może nieznane autorce osobiście, wrażliwe, odważne kobiety. Na tyle wrażliwe i odważne, by zaistnieć w życiu publicznym”⁴⁴.

Wierszem, w którym odzwierciedla się zainteresowanie Ginczanki Ameryką i ma wydźwięk postkolonialny, jest utwór *Do Kolumba*:

Jest takie miasto cny Kolumbie,
podam ci znaki dla oznaki –
a ty weź mapę i poszukaj
i powiedz gdzie i powiedz jakie
[...]
plotkują sfery miarodajne
przy małej czarnej i niedzieli –
i wszystko zawsze jest po mieczu,
albo przynajmniej po kądzieli –⁴⁵

Poetka posługuje się tutaj stwierdzeniami: „po mieczu” oraz „z pokolenia w pokolenie”. Budują one jakąś regułę działania świata, jakiś porządek czy cykl. Niemożliwe jest pozbycie się konotacji tych stwierdzeń z wizją społeczeństwa patriarchalnego, w którym kobieta traktowana jest przedmiotowo. Mateusz Skucha w swoim tekście przedstawia to, jak wartość kobiet była widziana w społeczeństwie, z którego były one wykluczane, co za tym idzie, tworzyły się relacje patriarchalne:

Wartość kobiety staje się zatem o tyle istotna, o ile stawką będzie tutaj honor mężczyzny [...]. Z tego powodu proces symbolizacji (instrumentalizacji) kobiet oraz troski o „jakość towaru” odgrywa zasadniczą rolę w konstruowaniu grupy mężczyzn [...]. Celem funkcjonowania jest przede wszystkim reprodukcja: męskiego nazwiska oraz rodu⁴⁶.

Dziedziczenie ma w wierszu Ginczanki jednak aspekt pozytywny. „Kolumb”, który jest adresatem wiersza, nie może dokonać kolonizacji – to już coś znanego, odziedziczonego, panuje tutaj określony porządek. W tym wierszu zaznaczona jest wyższość Kolumba nad Ameryką, która występuje niżej w hierarchii. Natomiast, odwołując się do koncepcji orientalizmu Saida i Janion, Kolumb stawałby w pozycji Zachodu, czyli zdobywcy terenu nieznanego, dzikiego, nielogicznego, jakim jest Wschód, czyli kobieta. Tutaj zaś mamy do czynienia z uporządkowaniem przestrzeni nieznanego Kolumbowi. Jako „zdobycyca” i kolonizator nie ma czego podbijać, ponieważ wszystko toczy się tam swoim rytmem, ma swoją hierarchię. Nie ma czego okiełznać

⁴³ Tamże, s. 165–166.

⁴⁴ Tamże, s. 168.

⁴⁵ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane...*, s. 348–349.

⁴⁶ M. Skucha, *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, Katowice 2016, nr 8, s. 35–57, <https://journals.us.edu.pl/index.php/SSP/article/view/8733/6744> (dostęp: 24.12.2024).

swoim ucywilizowaniem. W kontekście postkolonializmu feministycznego można wrócić do tego, co Ginczanka opisuje w wierszach *Kobieta* i *Bunt piętnastolatek*. Poetka tworzy swego rodzaju projekt przełamywania tego, co było nazywane „tresurą kobiet”. Próby ujarzmienia nieznanej, niepoznawalnej, nieprzewidywalnej kobiety okazują się nieudane – kobieta nie poddaje się patriarchatowi i tresurze. Kirchner tak opisała działanie owej tresury:

Tresura patriarchatu utrwała w kobietach konieczność samooszustwa, by znieść prawdę o ich odległości panom władcom⁴⁷.

Ginczanka jasno daje do zrozumienia, że przestrzeń, którą próbuje skolonizować Kolumb – patriarchalne społeczeństwo – żyje według własnego porządku, a nie pod jego rygiem, mimo że może się mu ona wydawać pierwotna, niezgodna z jego logicznością i ucywilizowaniem. Poetka w ostatniej strofie tak to podsumowuje:

I choćbyś szukał, szukał, szukał
i trząśł, przetrząsał wszystkie klitki,
– tam w żadnych oczach, cny Kolumbie,
nie zdołasz odkryć ameryki⁴⁸.

Na gruncie amerykańskim Marianne Moore jest nazywana przez poetkę Elizabeth Bishop „Najwybitniejszą na Świecie Żyjącą Obserwatorką”⁴⁹. Moore „powściąga pokusę, zawsze obecną, aby kolonizować świat za pomocą spojrzenia i opisu”⁵⁰. Sprawia to wrażenie, jakoby poetka-obszernik opowiadała kolonializmowi. Wspomniana wcześniej badaczka twórczości poetki zwraca na to uwagę, przytaczając stanowisko jednej z jej krytyczek:

Warto przyjrzeć się bliżej sformułowaniom, które pojawiają się w recenzji napisanej przez Bryher. W skrócie, krytyczka jest zdania, że wierszom Moore brakuje ducha podboju. Jeśli Moore miałyby być Marco Polo, czyli podróżnikiem i odkrywcą, to byłaby takim, który nie rozpoczął jeszcze swoich podróży. Interpretacja Bryher opiera się na opozycji między kobietą – domeną domu i męską domeną podboju i uwodzenia. Moore nie chwytła za miecz, aby tryumfować w nowych królestwach, zamiast tego pozostaje w domu, chociaż duch jej poezji należy, zdaniem Bryher, „do mężczyzny, który odkrywa fakty i państwa, nie zaś do kobiety tkającej gobelin”⁵¹.

Zdaniem Fiedorczuk, siłą poezji Moore jest „nieobecność impulsu, żeby zdobywać i podporządkowywać sobie świat”⁵². Ciekawa pod tym względem jest również jej ekopoetycka wrażliwość, która „wyrasta z feministycznego buntu przeciwko patriarchalnym sposobom konstruowania autorytetu”⁵³. W wierszu *Anglia (England)* przejawia ona właśnie takie ukierunkowanie.

⁴⁷ H. Kirchner, *Wstęp*, w: Z. Nałkowska, *Granica*, oprac. H. Kirchner, Wrocław 2018, s. CXXXII.

⁴⁸ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane...*, s. 348–349.

⁴⁹ J. Fiedorczuk, *Złożoność nie jest zbrodnią...*, s. 13, cyt. za: E. Bishop, „As we like it.” *Poems, Prose, and Letters*, New York 2008, s. 680–686.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 56.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże, s. 61.

Dzieli przestrzeń na Wschód i Amerykę, czyli znów opozycyjnie do siebie – Ameryka pojawia się tutaj w perspektywie ucywilizowanej:

Wschód i jego ślimaki, jego uczuciowe
skrót i skarabeusze z nefrytu, górski kryształ i niewzruszony spokój,
wszystko muzealnej wartości; i Ameryka, gdzie na
południu znajdziesz jeszcze starą, rozchwierutaną dwukólkę,
a na północy pali się cygara na ulicy;
gdzie nie ma korektorów, jedwabików, dygresji⁵⁴

Wschód pojawia się owym wierszu jako wartość muzealna, coś przestarzałego, kraj pierwotny. Ameryka zaś w tym porównaniu jawi się jako kraj nowoczesny. „Mylnie pojmować tę sprawę to uznać własną krótkowzroczność”⁵⁵ – fragment ten skłaniać ma do refleksji nad postrzeganiem Ameryki jako przewodniczącej innym państwom w kierunku ich rozwoju. Podkreśla ona panujące przeświadczenie o hegemonii tego kraju. Istnienie czegokolwiek poza jej przestrzenią podaje w wątpliwość istnienie takiej istoty, ponieważ Ameryka miałaby wyznaczać normy:

Wysublimowana mądrość Chin, egipska przenikliwość
czy jak kataklizm rwący potok uczuć
wtłoczony w czasowniki języka hebrajskiego,
książki człowieka, który rzecz potrafi:
„Nie zazdroszczę nikomu, prócz tego jedynie,
który złapie ryb więcej, niżli
ja to czynię” – kwiat i owoc tej całej głośniejszej wyższości –
jeżeli się nie natkniesz na nie w Ameryce,
czy wolno ci pomyśleć, że ich wcale nie ma?
Nigdy nie wyrastały tylko w jednym miejscu⁵⁶.

Powraca tu wspomniany przez Fiedorczuk kolonializm i nieobecność podboju u Moore. Występuje ona przeciwko kolonizatorskiej roli Ameryki. Podkreśla, że zaistnienie jakiejś idei w owym kraju nie definiuje jednoznacznie istnienia jej w reszcie świata. Wschód w narracji Moore konotuje pozytywnie, kolonializm Ameryki zaś negatywnie.

Podobne upodobanie do kultu pierwotności sprzed kolonizacji uosabia się w wierszu *Miłość w Ameryce? (Love in America?)*. Pojawia się postać Minotaura przeciwstawionego Ameryce. Znów wraca system binarnych opozycji pierwotność – cywilizacja. Poetka pisze:

Czymkolwiek jest, jest namiętnością –
to łagodny obłęd, który winien
ogarnąć Amerykę, karmioną w sposób
najzupełniej odmienny,
niż karmiono Minotaura.
To jest Midas czułości;
prosto z serca;
nic więcej⁵⁷.

⁵⁴ M. Moore, *Wiersze wybrane...*, s. 32.

⁵⁵ Tamże, s. 33.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s. 89.

Oblęd, o którym mowa, jest czymś pierwotnym, szczerym, co winno ośwładnąć kolonizatorską Amerykę. Wyrwać ją tym „oblędem” w ten sposób z pewnego racjonalizmu, który przez Saida i Janion utożsamiany był z przestrzenią Zachodu. Wszak Moore sama odwołuje się do owego fałszu: „Czymkolwiek jest, niech będzie pozbawiona udawania”⁵⁸.

Obie poetki podobnie traktują kwestię kolonizatorskiej roli Ameryki i jej pewnego rodzaju dominacji nad innymi krajami, co również może symbolicznie przedstawiać dominację męskich narracji, jak i męskiego konstruowania świata, w którym to kobieta ma zostać podbita i skolonizowana, postawiona w pozycji „podbitego”, a Ameryka, cywilizacja i męskie konstrukty to „zdobywcy”. Kolonizacja przedstawia się w ten sposób jako forma opresji i ucisku, ale u Ginczanki i Moore nie ma na to zgody. Podkreślają one to w swoich wierszach.

Krytyka postkolonializmu, obecna w wierszach Ginczanki i Moore, łączy się z wątkiem kultu pierwotności, nieskażonej kolonizacją i cywilizacją. U jednej i drugiej widać zainteresowanie naturą. U Ginczanki uobecnia się to w wierszu *Miasto*. „Myślało się dawniej: my – a potem przyszło miasto”⁵⁹. „My” występuje w roli pierwotności, tej „przed” miastem – cywilizacji i kolonizacji przestrzeni naturalnej. Miasto nie jest konotowane pozytywnie dla ja lirycznego, co można wyczytać w późniejszych wersach:

(wołam:
oddajcie mi dawne wzruszenie prężne, jak badył!)
wiadomo dzisiaj – dom, to nie jest miłość, lecz szczęście⁶⁰

Cywilizacja przedstawia się tu jako pozbawiona natury i pierwotności, które łącone są z uczuciami pozytywnymi i miłością. Ja liryczne używa określeń „badył” oraz „dom”. Dom jednak nazwany jest szczęściem, w którym nie ma przestrzeni na miłość. Jawi się on jako bryła, figura przestrzenna i zamknięta, nie jako miejsce wypełnione miłością, atmosferą rodzinną. Ja liryczne – kobieta – woła z żądaniem: „(wołam: oddajcie mi las i radość ścieżek na przestrzał!)”⁶¹ – podkreśla pragnienie tego, co pierwotne, naturalne, chce przestrzeni otwartej. W jej krzyku można wyczuć tęsknotę, poczucie braku wolności. Szczególnie mocno wybrzmiewają te uczucia w kontekście późniejszych strof:

Widziałam ulice z okien kręte w zbłąkany chodnik –
błąkały mnie sztywne płyty w tygodnie bezletnie – co dnia.
przyszło nieznane miasto obcością nas ożałobnić –⁶²

Miasto stawia w pozycji przestrzeni obcej i odwołuje się do lasu jako przestrzeni znanej: „przede mnie przyszło myślnikiem; kropką stanęło za tobą. Dziś myślę ty i ja –”⁶³. Miasto stanęło za kimś innym niż ja liryczne, co powo-

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Z. Ginczanka, *Wniebowstąpienie ziemi*, Wrocław 2013, s. 46.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

duże oddzielenie na „ty i ja”. Znów powracają binarne opozycje, tym razem łączone: ty – miasto, cywilizacja, oraz ja – pierwotność i natura.

U Marianne Moore również obecny jest kult pierwotności: „Marianne Moore *W czasach czystego koloru* (*In the Days of Prismatic Color*). Jak to się często zdarza u tej autorki, wiersz bazuje na sprzeczności. Wybrzmiewa w nim tęsknota za tym, co pierwotne i niezłożone”⁶⁴. Czytamy:

Nie w czasach Adama i Ewy, lecz kiedy Adam
był sam; gdy nie było dymu, a kolor był
czysty nie dzięki owej subtelności sztuki
wczesnej cywilizacji, lecz przez swoją
pierwotność⁶⁵

Julia Fiedorczyk komentuje wiersz Moore następująco:

Moore wyobraża sobie kolor w najczystszej, źródłowej postaci, w mitycznym czasie, kiedy rzeczywistość była całkowicie spójna, nawet jeszcze nie w raju, ale wcześniej, kiedy Adam był sam, czyli przed nastaniem różnicy seksualnej, tej pierwszej traumy przecinającej ludzką rzeczywistość na dwie niekompatybilne połowy⁶⁶.

Tęsknotę za tym, co pierwotne, można odnieść do stanowiska Sørensa Kierkegaarda⁶⁷ i Otto Weininger⁶⁸, którzy pisali niepochwlebnie o kobietach. Pierwszy z nich postrzegał kobietę jako pochodną mężczyzny, która „w lęku wykracza poza samą siebie ku drugiemu człowiekowi, ku mężczyźnie”⁶⁹. Buduje to opozycję między kobietą a mężczyzną, która nie ma – jego zdaniem – człowieczeństwa. Weininger twierdził, że „Zbývá [...] (i kobiecie) na geniuszu i na radykalnym głupstwie w ludzkiej męskiej naturze”⁷⁰ – to znaczy, określał naturę ludzką jako męską. Te dwa stanowiska przeciwstawiające kobietę mężczyźnie budują system binarnych opozycji, przypominając określenie „niekompatybilnych połów”, o których mówiła Moore. Jej odwołanie do Adama i Ewy pokazuje podporządkowanie kobiety już od czasów biblijnej Ewy oraz rozdzielenie wcześniejszego stanu pierwotnego na rzecz kolonizacji przez system patriarchalny. Wybrzmiewa niejako podporządkowanie Ewy i bycie pochodną, które powstało na skutek podziału, stworzenia opozycji kobieta – mężczyzna. Nasuwa to przemyślenia na temat stanowiska Moore wobec patriarchy – sprzeciw wobec niego ukryty pod symbolicznymi znaczeniami, aby w ten sposób stworzyć wrażenie jej dystansowania się w stosunku do polityczności swoich utworów. Dominacja męska jawi się jako „zanieczyszczająca” tytułowy czysty kolor, zatracona zostaje pierwotność. Jej wiersz można odczytać jako symboliczne przedstawienie tego, jak mógł powstać patriarchat. Otóż:

⁶⁴ J. Fiedorczyk, *Złożoność nie jest zbrodnią...*, s. 7.

⁶⁵ M. Moore, *Wiersze wybrane...*, s. 28.

⁶⁶ J. Fiedorczyk, *Złożoność nie jest zbrodnią...*, s. 7.

⁶⁷ Zob. S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, tłum. A. Szwed, Warszawa 2002.

⁶⁸ Zob. O. Weininger, *Płeć i charakter*, tłum. O. Ortwin, Warszawa 1994.

⁶⁹ Zob. S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku...*, s. 63.

⁷⁰ Zob. O. Weininger, *Płeć i charakter...*, s. 246.

Ów doskonale kolor jest jak „wyjściowa, wielka prawda”, o której mowa w dalszej części wiersza, jak doświadczenie nieskomplikowane przez teorię czy może proste, dorzeczne słowa przeciwstawione pustej elokwencji. Zarazem jednak jest to kolor, którego nie można już zobaczyć⁷¹.

Nie można zobaczyć już czasów, kiedy kobieta była równa mężczyźnie, pierwotność dominowała: „złożoność nie jest zbrodnią, lecz kiedy ją zagęścisz, wszystko się pogmatwa”⁷². Za słowami Moore może kryć się jej zainteresowanie poetyckimi eksperymentami i szukanie nowych sposobów opowiedzenia świata⁷³. Jednocześnie zastrzeżenie, że do przeciwieństwa pierwotności, czyli złożoności, należy podchodzić z ostrożnością, bo gdy jest jej zbyt wiele, prowadzi to do skomplikowania i niejasności. A co za tym idzie – zatracenia pierwotności. Jak więc czytamy, dla Moore:

Nie „złożoność” jest problemem, rzecz jasna, tylko fakt, że staje się ona celem samym w sobie, jakby każdy akt skomplikowania znaczeń automatycznie był politycznie wywrotowy tylko dlatego, iż przeciwstawia się (zawsze) pozornej transparentności tekstu⁷⁴.

Ginczanka, tak jak i Moore, prowadzi narrację nadającą naturze rangę kultu. Uwielbienie dla stanu natury zostaje przeciwstawione miastu i cywilizacji. Jest to związane z tęsknotą za stanem prostoty sprzed powstania licznych teorii narzuconych kulturowo. Można zatem stwierdzić, że Zuzanna Ginczanka i Marianne Moore są sobie pokrewne. Pod powierzchnią tekstu obie ukrywają nurtujące je kwestie, takie jak: feminizm, kobiecość, postkolonializm i kult natury. Żyły i tworzyły w dwóch różnych krajach, ale widoczne są między nimi podobieństwa. Jako kobiety chciały podobnej wizji świata i siebie samych. Były zjednoczone w przekazywaniu swoich postulatów feministycznych ukrytych w wierszach. Pomimo odmiennych życiorysów solidaryzuje je to jako kobiety i jako poetki.

Bibliografia

- Adamek Z., *Portrety kobiece w literaturze XX wieku – postać femme fatale w „Granicy” Zofii Nalkowskiej i „Zazdrości i medycynie” Michała Choromańskiego*, promotor D. Barłowski, [praca licencjacka], Kraków 2024.
- Fiedorczuk J., *Złożoność nie jest zbrodnią. Szkice o amerykańskiej poezji modernistycznej i postmodernistycznej*, Warszawa 2015.
- Ginczanka Z., *Poezje zebrane (1931–1944)*, Warszawa 2019.
- Ginczanka Z., *Wniebowstąpienie ziemi*, Wrocław 2013.
- Goldman E., *Anarchizm i inne eseje*, tłum. J. Dolińska [i in.], Poznań 2015.
- Goldman E., *Tragedia kobiecej emancypacji*, w: *Anarchizm i inne eseje*, tłum. J. Dolińska [i in.], Poznań 2015.
- Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. I, red. A. Salska, Kraków 2003.

⁷¹ J. Fiedorczuk, *Złożoność nie jest zbrodnią...*, s. 7–8.

⁷² M. Moore, *Wiersze wybrane...*, s. 28.

⁷³ J. Fiedorczuk, *Złożoność nie jest zbrodnią...*, s. 8.

⁷⁴ Tamże, s. 12.

- Janion M., *Polska między Wschodem a Zachodem*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6.
- Kiec I., *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt*, Warszawa 2020.
- Kierkegaard S., *Pojęcie lęku*, tłum. A. Szwed, Warszawa 2002.
- Kirchner H., *Wstęp*, w: Z. Nałkowska, *Granica*, oprac. H. Kirchner, Wrocław 2018.
- Majewska E., *Nurty feminizmu*, w: *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka [i in.], Warszawa 2014.
- Moore M., *Wiersze wybrane*, tłum. J. Hartwig, L. Marjańska, Warszawa 1980.
- Nasiłowska A., *Śmiech Meduzy*, w: *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka [i in.], Warszawa 2014.
- Said E.W., *Orientalizm („Orientalism”)*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1991.
- Sikora-Kowska M., *Warunki rozwoju polskiego feminizmu na przełomie XIX i XX wieku*, „Fabrica Societatis” 2019, nr 2.
- Skucha M., *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołęczności*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 8, s. 35–57, <https://journals.us.edu.pl/index.php/SSP/article/view/8733/6744> (dostęp: 24.12.2024).
- Tytkowska A., *O modernistycznej demonizacji miłości i kobiecości*, w: *Kobieta i rewolucja obyczajowa*, red. A. Szwarc, A. Żarnowska, Warszawa 2006.
- Walczeńska S., *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny*, Kraków 1999.
- Weininger O., *Płęć i charakter*, tłum. O. Ortwin, Warszawa 1994.
- Wilkoń T., *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939: szkice literackie*, Katowice 2016.
- Żmigrodzki P. [i in.], red., *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/50227/baba/5150005/kobieta> (dostęp: 24.12.2024).

Andrzej Juchniewicz
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0001-7037-9907

Reifikacje przyszłości. O roli rzeczy w poezji Erny Rosenstein¹

Reifications of the Future. On the Role of Things in Erna Rosenstein's Poetry

Abstract: The author analyses selected poems by Erna Rosenstein that still need to be discussed using methodologies from the field of study of things. The main aim of the text is to draw attention to Rosenstein's progressive thinking about things, which is discussed in the example of three poetic texts. The author proves that post-humanist sensitivity is connected with the artist's biography. The author argues that Rosenstein's wartime experiences were decisive in treating things in a way reserved for people. Her strategies can be seen as a clear advocacy for a vision of the future that is based on respect for what is different and different, as well as concern for human and non-human beings. Rosenstein, writing about things (a quilt, a couch, an armchair), uses the technique of personification, which is sometimes criticized by scholars commenting on new concepts of things in the contemporary humanities due to its low cognitive value. In her literary project, things gain agency and enter into long-term relationships with people due to the degree of intimacy. Their lives, Rosenstein argues, are not limited to satisfying human needs, as evidenced by some texts. Convinced of their autonomy, the artist sketches forward-looking scenarios for living in a diverse community whose members remain independent and devoid of the obligations resulting from their positions.

Keywords: Erna Rosenstein, turning towards things, the agency of things, posthumanism, war

Słowa kluczowe: Erna Rosenstein, zwrot ku rzeczom, sprawczość rzeczy, posthumanizm, wojna

Założenia wstępne

Gdyby pokusić się o sporządzenie rejestru najczęściej podejmowanych tematów w twórczości plastycznej i literackiej Erny Rosenstein, należałoby zwrócić uwagę na obfitość przedmiotów, które nie zawsze prezentują się jako

¹ Badania sfinansowane zostały ze środków Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego.

obiekty kompletne, użyteczne i nieuszkodzone. *Oeuvre* artystki oraz jej teksty literackie pozwalają widzieć w niej kolekcjonerkę² zafascynowaną nie tylko fakturą znajdujących rzeczy, lecz również ich zdolnością do przepuszczania światła, delikatnością, nietrwałością i podatnością na szybkie zniszczenie³. Agnieszka Taborska, recenzując wystawę *Mogę powtarzać tylko nieświadomości* zorganizowaną w warszawskiej Fundacji Galerii Foksal i Instytucie Awangardy, pisała:

Jej obiekty – podobnie jak asambláže Kantora – zaczarowują codzienność, wynoszą zepsuty przedmiot na piedestał, ukazują tropioną przez surrealistów cudowność dnia powszedniego. Są też afirmacją biegu godzin, zapiskiem skazanej na zapomnienie chwili⁴.

Wszystkie wykładnie interpretacyjne zaproponowane przez Taborską okazują się zasadne, jednak, biorąc pod uwagę biografię artystki oraz jej teksty literackie, można zauważyć, że zwracanie się ku rzeczom i obdarzanie ich uwagą nie tylko ze względu na fakt, że są użyteczne, lecz również z tego powodu, że bywają one kalekie, bezbronne i porzucone, wiąże się z popularnością założeń rozwijanych przez teoretyków humanistyki nieantropocentrycznej. Można uznać, że jej projekt artystyczno-literacki w świetle dyskusji podejmowanych nad teorią aktora-sieci i sposobami opisu relacji ludzi i rzeczy, wykraczającymi poza relację poddaństwa tych drugich, traci znamiona fantazji wychylonej w przeszłość i podsuwa rozwiązania, które intrygują ze względu na ich dywersyjny potencjał. Choć działania Rosenstein można uznać za analogiczne do tych, jakie proponują w swoich tekstach Miron Białoszewski⁵, Zbigniew Herbert⁶, Ryszard

² Zob. B. Frydryszak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań 2002. Dariusz Pawelec, komentując fenomen kolekcji, pisał: „Rzecz jasna, podobnie jak »encyklopedia«, tak i każda kolekcja jest tylko próbą »całości«, projektem utopijnym, spełnia się i nabiera sensu wyłącznie jako proces. Jest raczej marzeniem o pełni niż jej uobecnieniem”. D. Pawelec, *Misja: Kolekcja*, w: *Kolekcje w zbiorach bibliotek Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, red. M. Kycler, D. Pawelec, B. Warząchowska, Katowice 2018, s. 8. Zob. również M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Marecki, Warszawa 2003. O potrzebie zbierania i kolekcjonowania, jaka charakteryzuje twórczość Rosenstein, wspomniano w katalogu aukcyjnym *Feminizm i sztuka kobiet*: „Samonarzucające się skojarzenie twórczości Rosenstein z readymades i surrealizmem przenika się z potrzebą zbieractwa. Artystka darzyła szczególną estymą rzeczy niewielkie, stanowiące zapis refleksji i doświadczeń. Znana z działalności literackiej, dopisywała przedmiotom ich własne historie, przez co nadawała im zupełnie nową rangę, a i nierzadko osobowość. Było to odbiciem jej przeżyć i refleksji, takich jak samotność”. Katalog dostępny w internecie: <https://cdn.desa.pl/pdf/catalogues/siostrzenstwo-feminizm-i-sztuka-kobiet-2018.09.13.pdf> (dostęp: 21.03.2024).

³ Artystka poruszyła ten problem podczas rozmowy ze Zbigniewem Taranienką. Zob. E. Rosenstein, *Rzeczy, ślady, papiery z szafy*, oprac. Z. Taranienko, Łódź 2002, s. 47.

⁴ A. Taborska, „Zamknęłam oczy – chcę widzieć”, czyli sztuka Erny Rosenstein, „Dwutygodnik” 2011, nr 58, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2288-zamknemal-oczy-chce-widziec-czyli-sztuka-erny-rosenstein.html> (dostęp: 21.03.2024).

⁵ A. Sandauer, *Poezja rupieci*, w: tegoż, *Samobójstwo Międzydata. Eseje*, Warszawa 1968, s. 99–138.

⁶ A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990; J. Kornhauser, *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków 2017, s. 149–162.

Krynicki⁷, Krystyna Miłobędzka⁸ i Wisława Szymborska⁹, porzucenie na omówieniu podobieństw okazuje się niewystarczające.

Próbując odpowiedzieć na pytanie, co łączy Rosenstein z wymienionymi autorkami i autorami, należałoby wskazać nie tylko doświadczenia wojenne¹⁰, lecz również strategię czynienia przedmiotów pełnoprawnymi podmiotami poezji, a nawet (pamiętając *Rozmowę z kamieniem* Szymborskiej) aktorami wchodzącymi z ludźmi w interakcje¹¹ oraz otwartość na wszelką inność, która intryguje, a także skłania do pobudzania wrażliwości i aktów solidarności z rzeczami funkcjonującymi jako „milczący” inni.

Rosenstein fascynowało to, co inni uznaliby za niewarte kontemplacji i odrzucili jako zbędne. Można by powiedzieć, że pracowała wśród rzeczy i wykorzystywała rzeczy jak *bricoleur*; wystarczy wspomnieć o obiektach konstruowanych z opakowań po czekoladkach, telefonie, z którego wystawały gęsie łapy i czerwona tasiemka, wewnątrz telefonów uzyskujących dzięki Rosenstein antropomorficzne oblicza, czy tekstach *Odsłonięcie* z tomu *Czas* i *Babcia z Poławiacza cieni*. Wykorzystywanie zepsutych obiektów i próba „ulożenia się” z nimi na własnych prawach pozwalają przyjąć, że artystka rozszczelnia zasady ekonomii kapitalistycznej, tworząc postmarksowską szczelinę niweczącą zasady popytu i sprzedaży¹². Rosenstein podważa też porządek oparty na założeniu, że dzieło sztuki musi być zwieńczeniem procesu tworzenia. Proces i działanie interesują ją bardziej niż efekt finalny; ten ostatni może w każdej chwili ulec zniszczeniu ze względu na nietrwałość zastosowanych materiałów. Jak pisze Dorota Jarecka: „Przedmioty są tylko fazą procesu entropii, stać je wyłącznie na tautologię”¹³. Główną ideą, jaka wyłania się z twórczości literackiej i plastycznej Rosenstein, jest rozplnięcie się, całkowita anihilacja. W jednym z wierszy z tomu *Czas* pisała: „Może tu jestem po raz ostatni. / Zostawiam ślad swój trawie, ziemi, ptakom”¹⁴.

⁷ Ryszarda Krynickiego przedmioty interesują ze względu na fakt, że po odejściu ludzi stają się śladami ich egzystencji. Przekonanie to pojawia się w wierszu *Makulatura, złom* z tomu *Nasze życie rośnie*. W *Wierszach wybranych* pojawia się odmienna wersja tego tekstu.

⁸ K. Górniak-Prasnal, *Rzeczy, które się do nas zbliżają – Anaglify Krystyny Miłobędzkiej*, „Wielogłos” 2017, nr 2, s. 53–67.

⁹ A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017, s. 242–265.

¹⁰ Erna Rosenstein jest najstarsza wśród wymienionych autorek i autorów. Być może zestawienie ze sobą pisarek i pisarzy należących do pokolenia 1919, pokolenia Kolumbów i pokolenia Współczesności można uznać za nadużycie, jednak trudno przeoczyć pewne podobieństwa i powinowactwa ich działań literackich – szczególnie w obszarze poezji reistycznej.

¹¹ W wierszu *Rozmowa z kamieniem* Szymborskiej dochodzi do wymiany zdań między człowiekiem i kamieniem. W poezji Rosenstein będą interesowały mnie interakcje i działania, które przekraczają fingowany dialog. Inspirujące w tej kwestii okazały się sugestie przedstawicieli humanistyki nieantropocentrycznej.

¹² N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 45.

¹³ D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*, Warszawa 2014, s. 213.

¹⁴ E. Rosenstein, *Tu, w: tejsze, Czas*, Warszawa 1986, s. 112. Dalej stosuję skrót C i numer strony.

Prywatna galeria osobliwych przedmiotów Rosenstein zawiera znacznie więcej obiektów, które zmuszają do uznania jej za artystkę antycypującą spektrum problemów. Pojawiają się wśród nich dyskusje na temat konieczności redukcji nabywanych rzeczy i konsekwencji nieograniczonej żądzy posiadania w momencie uświadomienia skali zaśmiecenia planety. Poprzez swoje działania Rosenstein zbliża się do *trash artu*, komplikując stosunek do śmieci, które dla ludzi żyjących w późnym kapitalizmie wiążą się z procesem nabywania dóbr i ich porzucania ze względu na zużycie. Artystka problematyzuje kategoryzacje, według których jedne przedmioty zachowują użyteczność, a inne ją tracą. Jej „obiekty surrealistyczne” i „destrukty” pozostają w sferze liminalnej: ich przydatność nie wiąże się z ekonomiczną wartością. Julia Fiedorczyk w książce *Cyborg w ogrodzie* stwierdza, że „odpady to substancja pozostająca permanentnie w stanie przejścia”¹⁵. Autorka wskazuje na konkretny rodzaj bycia odpadów: „pomiędzy cywilizacją a dziką przyrodą”¹⁶. Przejście od przedmiotu do śmieci nie jest procesem nieodwracalnym; Rosenstein udowadnia, że znacznie ciekawsza od jednoznacznego selekcjonowania przedmiotów okazuje się pewna potencjalność, jaka przysługuje temu, co z różnych powodów bywa odrzucane. Jak pisze Jarecka, analizując jeden z charakterystycznych przedmiotów Rosenstein:

To właściwa tylko dla Rosenstein mowa rzeczy: oko wpisane w obiekt, który wydaje się patrzeć, usta, które milczą, ale ukazują możliwość mowy. Nogi wsadzone w telefon sugerują możliwość ucieczki, skrzydła doczepione do szafy – szansę odlotu. To moment potencjalności, zatrzymania, ale i początku¹⁷.

Interesować mnie będą „splątane” zależności, jakie pojawiają się w poezji Rosenstein między ludźmi i nie-ludźmi, oraz związki jej tekstów z innymi projektami poetów reistycznych. Wystrzegam się jednak próby wyjaśnienia jej zainteresowania rzeczami wpływem praktyk literackich Białoszewskiego lub Grochowiaka. Taka strategia byłaby krzywdząca dla Rosenstein, która okazała się prekursorką pewnych zjawisk i tendencji opisywanych przez reprezentantów humanistyki postantropocentrycznej¹⁸. Zarysowując pewne powiązania między autorką *Śladu* a innymi poetami, staram się poszukiwać takich kategorii interpretacyjnych, które sprawiają, że Rosenstein jawi się jako propagatorka porządku opartego na nieuświadomianych dotąd zasadach, a nie jako spóźniona „turpistka”. Jej światopoglądu nie można zawęzić do zasady sondowania brzydoty otaczającego świata. Wynoszenie na piedestał tego, co inni uznają za brzydkie, to tylko jedna ze strategii Rosenstein. Znacznie ważniejsza od dekonstruowania estetycznych kategorii okazuje się możliwość spekulacji na temat pożądanych zachowań względem

¹⁵ J. Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2013, s. 138.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I can repeat only unconsciously...*, s. 26.

¹⁸ Należą do nich próby opisu relacji ludzi i nie-ludzi sugerujące „splątanie” i sprawczość tych drugich.

rzeczy i tworzenia pewnej wizji przyszłości, która oparta jest na regułach troski i szacunku.

Analizując reistyczną poezję Rosenstein, nie rezygnuję z pokusy zestawiania jej tekstów z wierszami reprezentantów pokolenia Współczesności. Taki zabieg pozwala widzieć w autorce *Śladu* kontynuatorkę pewnych tematów. Istotną różnicą jest przesunięcie akcentów i dostrzeżenie spójnego światopoglądu Rosenstein, który dotyczył zagospodarowywania autoutopii. Jej pojawienie się było konsekwencją przeżyć wojennych, dlatego w swoim artykule podkreślam pewne elementy biografii, które mogły wpłynąć na wypracowanie inkluzyjnej postawy Rosenstein. Biorąc pod uwagę projekty poetów pokolenia Współczesności, warto pamiętać, że one również przechowały pamięć o minionej wojnie¹⁹. Droga Rosenstein do przedmiotów wiedzie przez ogień i zniszczenie – utrata dobytku stanowi jedno z ważniejszych doświadczeń w biografii artystki.

Biografia z przedmiotami

Nieustanne krążenie wokół przedmiotów, ich zbieranie i przechowywanie (bez względu na stopień destrukcji) ma związek z biografią Rosenstein; przede wszystkim z kilkoma doświadczeniami, które przypadają na różne okresy jej życia. Ich intensywność okazała się na tyle znacząca, że artystka postanowiła powrócić do nich w wywiadach jako do doświadczeń założycielskich jej światopoglądu.

Pierwsze wiązało się z czasem dzieciństwa, gdy ciekawość i potrzeba wykraczania poza logikę działań dorosłych stają się źródłem przyjemności. W jednym z wywiadów, wspominając dzieciństwo, mówiła:

Chodzę ulicami, ogrodami. Jeżeli widzę coś specjalnego, co mnie zainteresuje, mam ochotę coś z tego zrobić. Najczęściej bywa to biżuteria, ale czasem – przedmiot fantastyczny. [...] Przypominam sobie, że jeszcze jako mała dziewczynka chodząc po krakowskich plantach zbierałam niewielkie kamyki. Później malowałam na różne kolory i rozrzucałam je z powrotem. Obserwowałam ludzi, jak reagują. Chyba chciałam, żeby się dziwili²⁰.

Drugie doświadczenie dotyczy pracy w Spółdzielni Rzemiosł Artystycznych na terenie getta lwowskiego, gdzie, jak wspominała w jednym z wywiadów, wytwarzała między innymi paski i broszki²¹. Na czas przebywania w getcie przypada tymczasowa rozłąka z ojcem, który ukrywał się po aryjskiej stronie²². Po ucieczce z dzielnicy zamkniętej rodzina poszukiwała bezpiecznego miej-

¹⁹ W niemal wszystkich najważniejszych opracowaniach dotyczących przedstawicieli pokolenia Współczesności pojawiają się informacje biograficzne dotyczące wpływu drugiej wojny światowej na ich twórczość. Zob. S. Buryła, *Rozrachunki z wojną*, Warszawa 2017, s. 182 i nast.

²⁰ E. Rosenstein, *Rzeczy, ślady, papiery z szafy...*, s. 47.

²¹ Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein, w: *Erna Rosenstein*, red. i układ graficzny J. Chrobak, Kraków 1992, s. 22.

²² Tamże.

sca do schronienia: Anna i Maksymilian Rosensteinowie zostali podstępem rozdzieleni z córką i zamordowani. Wśród serii wojennych strat ta okazała się najbardziej dotkliwa. Scena ostatecznego rozstania powraca w literaturze i sztuce Rosenstein jako wspomnienie o krzyku matki lub okolicznościach morderstwa.

Natomiast trzecie doświadczenie – tym razem utraty w wymiarze materialnym – wiąże się z pauperyzacją, która nastąpiła w wyniku kradzieży jej mienia przez nieznaną sprawców z mieszkania przy ulicy Kremerowskiej w Krakowie. Utrata majątku to, podobnie jak moment zabójstwa rodziców, najważniejsze przeżycie, które można uznać za formujące na skutek konfrontacji z przeżyciem o randze doświadczenia negatywnego. Obydwa będą z równą intensywnością „napędzały” twórczość literacką i plastyczną Rosenstein; do tego stopnia, że można uznać je za „ciemne źródła” jej działań artystycznych²³.

Degradacja na skutek wojny powraca we wspomnieniu dołączonym do materiałów opracowanych przez Józefa Chrobaka: „Mieszkanie w Krakowie i wszystko co w nim było zamknęliśmy na klucz. Wszystkie pamiątki, ulubione przedmioty, obrazy, tam zostały. Kiedy po wojnie zobaczyłam u jakiegoś ulicznego sprzedawcy wyraźnie nasze książki, nie chciałam już tego docho-
dzić”²⁴. Sfera materialna była dla Rosensteinów ważna, ponieważ wiązała się z przywilejami i dostatkiem. Świat rzeczy odzwierciedlał status materialny rodziny i pozwalał na izolację, która – choć nie wpisywała się w głoszone przez ojca poglądy – zapewniała poczucie stabilizacji i możliwość ochrony córki przed konsekwencjami wprowadzenia na uczelniach getta ławkowego. Jak wspominała Rosenstein:

Mój ojciec był bardzo tradycyjny, konserwatywny, ale o takim ludowym nastawieniu, że niby wszyscy są sobie równi. Więc ja bawiłam się z dziećmi z okolicy, a rodzice siedzieli na balkonie i pilnowali nas. Dzieci były różne, także bose i obszarpane. Ale ja czułam, że jest w tym coś nieprawdziwego, bo te dzieci do nas na górę nie przychodziły, a dozorczyńni całowała moją matkę w rękę. Widziałam, że tej równości naprawdę nie ma²⁵.

Utrata wszystkiego, co przypominało życie sprzed katastrofy, była dla rodziny Rosensteinów znacznie dotkliwsza niż w przypadku ocalałych wywodzących się z proletariatu²⁶, ponieważ pociągnęła za sobą nieznaną wcześniej poczucie degradacji. Powrót do przedwojennego statusu wydawał się niemożliwy, dlatego czas wojny należy traktować jako wyraźną cezurę między przedwojennym dobrobytem a powojennymi problemami z zaopatrzeniem, dostępnością wybranych towarów. Przypadek Rosensteinów odzwierciedla dramaturgię losów uprzywilejowanych rodzin, które nie tylko skrzętnie wypełniały swój świat rzeczami, lecz również deponowały w nich wspomnienia minionego czasu. Jak pisze Bjørnar Olsen:

²³ Zob. M. Tomczok, *Od "inter"- do "trans"-: Ciemne źródła sztuki Erny Rosenstein*, „Porównania” 2021, nr 28, s. s. 101–121.

²⁴ *Erna Rosenstein...*, s. 64.

²⁵ *Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein*, w: *Erna Rosenstein...*, s. 4

²⁶ Zob. W. Kępiński, *Upragniony syn Iwaszkiewiczów*, Warszawa 2019.

Doskonale wiadomo, że dramatyczne zmiany w środowisku rzeczy, spowodowane wojną lub katastrofą naturalną, mają traumatyczne konsekwencje. Utrata dobytku, domu, miasta, farmy czy terenu łowieckiego wytwarza brak, z którym trudno się pogodzić psychicznie. Każdy, kto doświadczył tej traumy, może potwierdzić, że w sytuacji takiej egzystencjalna i mnemoniczna waga utraconych rzeczy nagle staje się oczywistością²⁷.

Skoro rzeczy gwarantują porządek oparty na prawie akumulacji wspomnień i pamięci, nastanie czasu wojny zagraża im w równym stopniu jak ludziom, ponieważ one także ulegają niszczącej sile wroga, który zna ich pamięciotwórczy potencjał. Jak pisze Wolfgang Sofsky w *Traktacie o przemocy*:

Niszczenie nastawione jest na totalną destrukcję. Ta następuje jednak dopiero wtedy, gdy zatarte zostały wszystkie ślady, kiedy to nic, ale to już zupełnie nic nie wskazuje na wcześniejsze istnienie przedmiotów. Totalne zniszczenie to unicestwienie przedmiotów bez reszty – pozbawienie ich substancji materialnej, jak i znaczeń. Wymarzonym efektem jest pustkowie, na którym niczego nie można odnaleźć – ani kawałka kamienia, ani rozbitych skorup, ani jednej drzazgi, miejsce nieme, biała plama. Ale marzenie to staje się rzeczywistością tylko wtedy, gdy z takim pustkowiem nie wiąże się już żadne wspomnienie. Wymazanie zbiorowej pamięci wymaga jednak czasu. Współcześni nie zapominają o zniszczeniach. Znają stan poprzedni. Ludzie zapominają wprawdzie szybko, ale zniszczenie osiąga swój ostateczny cel dopiero wtedy, gdy całkowicie przestaje istnieć ich wiedza. Teraz już żadna nazwa, żaden kamień, żaden pomnik nie przywołuje w pamięci miejsca, w którym niegdyś szalała przemoc²⁸.

Sztuka i literatura Rosenstein przechowują pamięć o przemocy, jednak artystka rzadko *expressis verbis* wspomina o swoim programowym sprzeciwie wobec niej. Znacznie częściej działa w sposób bardziej dyskretny, jednak nie mniej sugestywny. Uwagę badaczek i badaczy powinny zwrócić nie tylko asambláže ze względu na ich związek z Zagładą²⁹, lecz również teksty orbitujące wokół przedmiotów codziennego użytku, które pozostają na granicy rozpadu. Sposób ich opisu nie pozostawia wątpliwości, że artystkę można uważać za rewolucjonistkę w zakresie projektowania wspólnot niepodlegających hierarchizacji i selekcji ze względu na kryterium użyteczności. Próba uzasadnienia pojawienia się w twórczości plastycznej i literackiej Rosenstein obiektów „wysłużonych”, zdegradowanych i pozostawionych bez opieki, powinna uwzględnić węzłowe momenty jej biografii, które wpłynęły nie tylko na nawyki kolekcjonerskie, lecz również na wykrystalizowanie się światopoglądu opartego na etyce posthumanistycznej.

Strategie i tematy, jakie w swoim projekcie literacko-artystycznym proponuje Rosenstein, można rozpatrywać w powiązaniu z przeszłością (między innymi fascynacją eksponatami prezentowanymi na wystawie surrealistów w 1938 r.³⁰ oraz doświadczeniem Zagłady), która podsunęła kontr-scenariusze wobec tych, jakie stały się udziałem Rosenstein. Zafascynowanie material-

²⁷ B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 274–275.

²⁸ W. Sofsky, *Traktat o przemocy*, przeł. M. Adamski, Wrocław 1999, s. 196–197.

²⁹ Sugestia taka pojawia się w artykule Aleksandry Ubertowskiej, „Kamienie niepokoją się i stają się agresywne”. *Holokaust w świetle ekokrytyki*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 25, s. 93.

³⁰ *Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein...*, s. 19.

nością przekracza ramy wpływu surrealizmu, chociaż działania artystki wykazują pewne pokrewieństwo z akcjami przedstawicieli ruchu. Wyjaśnienie to wydaje się jednak połowiczne; artystka odczuła również stratę otaczających ją przedmiotów, które gwarantowały stabilność. Zwracanie się ku temu, co słabe, kruche, zasługujące na opiekę można tłumaczyć groźbą unicestwienia świata Rosenstein. Jej gesty okazują się bardziej czytelne, gdy powiąże się poszczególne teksty i praktyki z tezami przedstawicielek i przedstawicieli humanistyki ekologicznej³¹. Działania mające na celu dowartościowanie związków człowieka i przedmiotów, a także ich samych bez względu na stopień destrukcji można uzasadnić, odwołując się do tych teoretyków, którzy deklarują skłonność do uznania przedmiotów za aktorów wpływających na rozwój wielu dziedzin oraz uzyskujących sprawczość.

Przedmioty w działaniu³²

Pojawiające się w tekstach Rosenstein przedmioty nigdy nie są pasywne³³, pozbawione mocy działania, zredukowane do roli rekwizytu. Artystka porzuca przekonanie o ich martwocie i niemal w każdym tekście poetyckim przygląda się im jako partnerom zasługującym na uwagę ze względu na możliwość współdziałania³⁴. Poezję autorki *Śladu* można rozpatrywać jako „sieć”, „splątanie” wielu aktantów, którzy nie roszczą sobie prawa do dominacji i władzy nad innymi. Taki usiecioviony model opisu relacji ludzi i nie-ludzi proponuje Ewa Domańska:

piramidalna metafora widzenia rzeczywistości ustąpiła metaforze splątanych relacji, networków, sieci, a także asamblaży, kolektywów, pokrewieństwa, towarzystwa i wspólnot. Zagadnienie podmiotu i przedmiotu stało się wtórne wobec kwestii panujących między nimi relacji, związków i uzależnień (relacjonalizm), a same rzeczy stały się relacyjne³⁵.

Aktywność przedmiotów przejawia się w poezji Rosenstein w różny sposób, jednak za każdym razem dochodzi do zawiązania relacji, której podstawą może być zażyłość wynikająca z przylegania do siebie ludzkiego ciała i materiału. Wariant ten prezentują dwa wiersze, które pochodzą z tomu *Czas* z 1986 r.:

³¹ Zob. E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.

³² Tak Agata Zborowska zatytułowała swój artykuł recenzencki opublikowany na łamach czasopisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”. Badaczka komentuje trzy książki autorstwa Grahama Harmana, Marka Krajewskiego i Bjørnara Olsena. Zob. A. Zborowska, *Przedmioty w działaniu*, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/przedmioty-w-dzialaniu> (dostęp: 21.03.2024). Ze względu na prowadzone przeze mnie rozważania o działaniach przedmiotów zdecydowałem się na wykorzystanie jej frazy.

³³ Zob. Kwestię sprawczości rzeczy podejmują m.in.: E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 9–21; B. Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, przeł. A. Derra, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Poznań 2010, s. 525–560; B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 22–24.

³⁴ O relacyjności układów między ludźmi i rzeczami pisała E. Domańska, *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (ku historii nieantropocentrycznej)*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 2005, t. 65, s. 14–15.

³⁵ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna...*, s. 27.

Przytul mnie, na którym leżę.
Trwajmy, kochanie.
Słuchaj, co w tobie myślę.
Miękkością swą mnie miłuj.
Całuj ustami mroku.
Bądźmy tak z sobą.
Śpijmy tak z sobą.
Głaszcz mnie, ciepły tapczanie.
Obejmij mnie.

(*Ciepło*, C, s. 42)

Jestem tylko wierzch.
Kasa pancerna i zamknięta.
Samo opakowanie.
Wierna milczeniu
– uśmiechnięta w jedwab
– czekam.
U spodu,
na samym dnie,
chowam możliwość ciepła.

(*Koldra*, C, s. 55)

Oba teksty wiąże nie tylko próba wyeksponowania zestawu pożądanych cech (miękkosć, ciepło) arbitralnie wybranych przedmiotów, lecz również gest obsadzenia ich w roli partnerów komunikacji dzięki personifikacji³⁶. Uwikłanie w dialog, który może rozwinąć się lub zostać zerwany – choć realizowane odmiennie – okazuje się w przypadku Rosenstein odświeżające nie ze względu na możliwość prześledzenia, w jakim stopniu „działa” ona przy użyciu figur retorycznych w celu wykorzystania pewnych ich funkcji, lecz ze względu na wytrącenie czytelniczki/czytelnika z rutyny i wprowadzenie go w stan zaciekawienia. Zwrócenie uwagi na wnętrze mieszkania można uznać za gest przeciwny do tego, jaki napędzał wyobraźnię surrealistów. Agnieszka Taborska stawia tezę, że ezoteryczna teoria przedmiotu nigdy by nie powstała: „Gdyby zamilowanie do włóczęg po Paryżu nie zawiodło ich na pehli targ, gdzie magia codzienności dawała o sobie znać ze zdwojoną siłą”³⁷. Jest jeszcze jeden kontekst, który nasuwa się, gdy mowa o zwrocie ku rzeczom w poezji

³⁶ Personifikacja jako zabieg neutralizowania obcości rzeczy była krytykowana przez Ewę Domańską. W jednym z artykułów stwierdziła ona: „[...] rzecz rozumiana jako «inny» dzieli los tych innych, którzy nie mogą wypowiadać się sami, np. zmarłych czy zwierząt. To (żywi) ludzie wypowiadają się w ich imieniu, a to znaczy, że dyskurs rzeczy będzie zawsze wmontowany w dyskurs ludzi i podporządkowany jakiejś pragmatyce współczesnych potrzeb i oczekowań. Można się ponadto zastanowić, w jaki sposób owo «branie w obronę rzeczy» jest sposobem na neutralizację i pacyfikację ich zagrażającej ludziom inności. Rzecz ujmowana jako «inny» jest zatem akceptowana o tyle, o ile może zostać wchłonięta i zintegrowana z dominującym dyskursem i tylko wtedy, gdy zasadnicza odmiennosć rzeczy zostanie bezpiecznie zneutralizowana (na przykład poprzez zabieg personifikacji). Wydaje się, że takie podejście do rzeczy wskazuje na zasadniczy problem tkwiący ogólnie w «humanistyce różnicy» i «dyskursie innego», który można wyrazić sloganem: «stań się podobny do mnie, a uszanuję Twoją inność»”. E. Domańska, *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (ku historii nieantropocentrycznej)*..., s. 15.

³⁷ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013, s. 180.

Rosenstein: w *Dobrach osobistych* (1952) Rene Magritte'a rzeczy znacznie powiększone i wypełniające pokój zaczynają emanować nadzwyczajną siłą³⁸. Zajmują miejsce ludzi, a przy tym – ze względu na przeskalowanie – budzą niepokój z powodu uzyskania dominującej roli w prywatnej przestrzeni. Ludzcy aktorzy zostali wyrugowani z przestrzeni zarezerwowanej tradycyjnie dla ludzi. Lekcja Magritte'a okazuje się pouczająca: wystarczy rozejrzeć się po dobrze znanym wnętrzu, by odkryć, ile rzeczy towarzyszy nam na co dzień. Zauważalne stają się dopiero, gdy obsadzi się je w roli podmiotów lub gdy ulegną zniszczeniu/zagubią się. Natarczywa obecność rzeczy, z jaką mamy do czynienia na obrazie Magritte'a, niekoniecznie musi wiązać się z Freudowską kategorią *Unheimliche*; Rosenstein obdarza rzeczy czułością, której domagają się ludzie. To wystarczający dowód na to, że według artystki rzeczy zaczynają funkcjonować według scenariuszy zarezerwowanych dla żywych aktantów – odwzajemniony dotyk, pieszczota stają się czymś, co zbliża do siebie podmioty zróżnicowane pod względem kształtu, wyglądu, gatunku itd.

Gdyby nie przedostatni wers *Ciepla*, w którym pojawia się adresat, można by pomyśleć, że wszystkie działania, o jakich mowa, będą przebiegać między dwoma osobami połączonymi uczuciem (stąd zwroty: „Przytul mnie”, „Głaszcz mnie”, „Obejmij mnie”). Rosenstein wybrała przedmiot, który pozostaje blisko człowieka i styka się z nim na tyle często, że prezentowana sytuacja traci anegdotyczny charakter i świadczy o posthumanistycznym światopoglądzie artystki. W jej poezji można dostrzec wiele postaw, które w świetle teorii aktora-sieci Bruno Latoura okażą się pożądane ze względu na odrzucenie dziedzictwa kartezjańskiego myślenia o materii jako pasywnej i bezwładnej oraz o ludzkim umyśle jako aktywnym i twórczym³⁹. Nietrudno wskazać cechę wyróżniającą tapczan (miętkość), która sprawia, że dotykowy kontakt staje się przyjemny i nie ma w sobie nic z napastliwości. Wybór przedmiotu nie powinien zaskakiwać, jeśli weźmiemy pod uwagę częstotliwość jego użytkowania oraz fakt, że w przeszłości – zanim nastał czas usuwania umierających z zasięgu wzroku pozostających przy życiu – tapczan stanowił ostatni przedmiot, z którym „kontaktował się” umierający. Scenariusz ten przechowała literatura rozwijającego się od kilku lat nurtu chłopskiego⁴⁰.

Zasugerowanie komunikacji między przedstawicielką rodzaju ludzkiego a przedmiotem nieożywionym w intymnej scenerii mieszkania to oczywiście prowokacja, jednak przyjrzenie się kreowanym przez Rosenstein sytuacjom, w których rzeczy wpływają na człowieka dzięki wytwarzanej przez nie aurze, niespodziewanym zestawieniom, w jakich się znajdują, lub po prostu posuniętemu procesowi niszczenia, pozwala uznać ją za rzeczniczkę nowego porządku, który kwestionuje hierarchię, układ zależności wynikający z przynależności do „właściciela” oraz zakłada rozszczelnienie granic w celu tworzenia wspólnoty bazującej na etyce troski i szacunku wobec tego, co słabe i kruche.

³⁸ Tamże, s. 185.

³⁹ B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 111.

⁴⁰ Takie sceny pojawiają się m.in. w powieści *Wniebogłos* Aleksandry Tarnowskiej.

Być może sprawdzając, co o rzeczach ma do powiedzenia Rosenstein, należałoby uznać jeden z fragmentów książki Bjørnara Olsena *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów* za wskazówkę dotyczącą serii możliwych pytań, jakie prowokują jej wiersze:

Jak można wyrazić to, co niepozorne, i dalej uważać je za niepozorne? W jaki sposób praktyczne i codzienne zajmowanie się rzeczami (*engagement with things*) przez ludzi można poprawnie uchwycić w akademickich dyskursach skłonnych do abstrakcyjnych kategorii i teoretyzowania? Czy jesteśmy zdani na językowy absolutyzm i pesymizm, którymi Ludwig Wittgenstein kończy swój *Traktat* („O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”)?⁴¹

W poezji Rosenstein zarówno niepozorność rzeczy, jak również codzienne wchodzenie z nimi w kontakt dotykowy odkrywają swoje rewersy: rzeczy stają się najważniejszymi towarzyszami ludzkiej egzystencji ze względu na długotrwałe pozostawanie w zasięgu wzroku i dotyku, a poręczność – uznawana przez Olsena za integralny aspekt bycia rzeczy⁴² – jest tak samo ważna jak zażyłość, którą teoretyk określa jako „niezauważalną”⁴³. Być może to właśnie teksty autorki *Śladu* potwierdzają jedną z tez Olsena: „Dźwięki, zapachy i dotyk pozwalają na bliskość ze światem; przekazują cielesność i symetrię naszego bycia w świecie bardziej niż widzenie”⁴⁴.

Wiersze Rosenstein dotyczące przedmiotów proponują określić mianem „reifikacji”⁴⁵. Ich rolą jest próba podważenia ludzkiej hegemonii, zakwestionowania antropocentrycznego porządku i zmiany słownika, jakim posługujemy się, mówiąc o przedmiotach. Rosenstein sugeruje pewne możliwe scenariusze, które pozostają zarezerwowane dla ludzi ze względu na ograniczenia ludzkiej wyobraźni; ich rozwinięcie okazuje się intrygujące z powodu możliwości zaburzenia antropocentrycznego porządku i ukazania pewnej luki w myśleniu o kondycji przedmiotów. Według autorki *Śladu* mogą być one nie mniej samotne niż ludzie, podlegają procesowi starzenia, jednak – w przeciwieństwie do ludzi – nie mogą liczyć na pomoc, są podatne na zniszczenie i uszkodzenia. Możliwość pomyślenia o przedmiotach jak o aktorach, którzy wystawieni są na wiele niebezpieczeństw i którzy doświadczają tego, co ludzie, to niewątpliwym atut tekstów Rosenstein.

Literatura Rosenstein przekracza antropocentryczny horyzont nie tylko ze względu na fakt, że przedmioty obsadzone zostały w roli aktantów, lecz również dlatego, że dzięki niej możliwe jest stworzenie alternatywnego świata, w którym funkcjonują inne reguły, on sam zaś staje się bardziej przyjazny

⁴¹ B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 29.

⁴² Tamże, s. 284.

⁴³ Tamże, s. 157.

⁴⁴ Tamże, s. 105.

⁴⁵ Termin ten chciałbym rozumieć jako fikcje o rzeczach, których pojawienie się modyfikuje myślenie człowieka o jego władzy nad nie-ludźmi. Propozycja ta pojawiła się po lekturze inspirującej książki *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne*. Jej autor – Arkadiusz Żychliński – pisze o swoim projekcie tak: „Fikcje to studia nad życiem na podstawie studiów przypadków – antropologiczne laboratoria, w których nasza wyobraźnia bada modele rzeczywistości i egzystencji – stąd studiowanie ich także pod tym kątem powinno być również zadaniem filologii”. A. Żychliński, *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne*, Warszawa 2014, s. 20.

nie-ludziom. Gdyby chcieć odpowiedzieć na pytanie o powód przekroczenia przez Rosenstein granicy, jaka dzieli literaturę i sztukę, należałoby wskazać na możliwość ćwiczenia wrażliwości. Odpowiedź ta wydaje się satysfakcjonująca po sprawdzeniu, jaki porządek forsuje ona w swojej poezji. Jej praktyki literackie można powiązać z próbami stworzenia „enklawy” potencjalności i autoutopii⁴⁶. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku chodzi o tworzenie takich warunków, które albo przekraczają możliwości ich realizacji w teraźniejszości, albo stanowią wyzwanie wychylone w przyszłość.

Biorąc pod uwagę pewne zbieżności pojawiające się między twórczością Rosenstein a koncepcją dziecięcego animizmu autorstwa Jeana Piageta⁴⁷, można uznać, że stawką w grze, którą proponuje artystka, jest sprzeciwienie się dyktaturze racjonalizmu, który sprawia, że cudowność przedmiotów codziennego użytku bywa pomijana ze względu na rebeliancki potencjał wspomnianej kategorii i groźbę posądzenia o infantylizm. Rosenstein zdaje sobie sprawę z wywrotowego potencjału wyobraźni; przedmioty w jej poezji wyswobadzają się z wszelkich ram – także tych, które oferuje historia sztuki (*casus* martwych natur).

Aleksander Nawarecki, badając fenomen rzeczy w dwudziestowiecznej poezji polskiej, zadał jedno z kluczowych pytań, które sprawiło, że jego projekt doczekał się kontynuacji i dalszych rozwinięć:

Czy istnieje język rzeczy? Gdyby szukać formy językowej, w której milczące przedmioty mogłyby zaznaczyć swe istnienie, to zapewne należałoby wskazać na wyliczenie, w jego najprostszej, „suchej” postaci. Polifoniczna powieść, jak pokazuje Michaił Bachtin, potrafiła wykorzystać ów „język”. Droga poezji ku tej formie była dłuższa. Chyba dopiero w XX stuleciu otworzyła się na trywialną lakoniczność i biurokratyczny posmak nagiego rejestru przedmiotów. Łączyło się to bowiem z przekroczeniem opozycji „rzeczywistość” – „sztuka”⁴⁸.

Zadając za Nawareckim pytanie o to, co mogą zakomunikować rzeczy, należy nie tylko powiązać wizję autonomicznych przedmiotów z założeniami humanistyki nieantropocentrycznej (o czym dalej), lecz również powiązać wyjątkowość wybranych przez Rosenstein przedmiotów z koncepcjami krytycznie odnoszącymi się do kapitalistycznego modelu zarządzania czasem i produktywności jako nadrzędnej reguły organizującej wszystkie sfery życia. Spojrzenie na przedmioty w poezji Rosenstein nie tylko jako na partnerów wycofanych do wnętrza mieszkania, którzy towarzyszą ocalałej z Zagłady, lecz również jako działających z nią przeciwko dyktatowi pewnych idei, może okazać się inspirujące. Tak sprofilowana lektura ujawnia dywersyjny potencjał rzeczy i ich modelujący pewne pożądane praktyki wpływ. Dostrzeżenie komunikowanego w tekstach literackich Rosenstein przeświadczenia, że rzeczy obserwują nas, wchodzą z nami w sojusze i intymne zażyłości, to za mało. Równie ważne okazuje się dostrzeżenie ich związku z codziennością, na którą składa się seria drobnych, pozornie nieważnych czynności, oraz wyboru pewnych form oporu realizowanych w przestrzeni mieszkania.

⁴⁶ Zob. A. Grzemska, *Autoutopie i doświadczenia kryzysu w praktykach life writing* Erny Rosenstein i Urszuli Broll, „Wielogłos” 2023, nr 4, 133–156.

⁴⁷ J. Piaget, *Jak dziecko sobie wyobraża świat*, przeł. M. Gawlik, wyd. drugie, Warszawa 2006.

⁴⁸ A. Nawarecki, *Paraferalia. O rzeczach i marzeniach*, Katowice 2014, s. 203.

W cieniu porzuconych przedmiotów

Teksty poetyckie Rosenstein przekraczają horyzont oczekiwań człowieka; pozostają z nim w bliskim kontakcie, jednak mogą funkcjonować również poza środowiskiem wyznaczanym przez granicę czterech ścian. Wtedy właśnie przykuwają uwagę ze względu na bycie nie na miejscu i przemieszczanie się nie tyle między wnętrzem i zewnątrz, ile między dwoma stanami: użyteczności i bezużyteczności. Myślenie to obarczone jest skazą pragmatyzmu dyktującego człowiekowi scenariusze działań oparte na regule 3*S (selekcja, segregacja, sortowanie). Gdy przedmioty przestają działać, stają się zbędne, niewarte uwagi, skazane na utylizację. Widać więc wyraźnie, że relacje między człowiekiem a rzeczami opierają się na założeniu, że ich zadaniem jest działanie według określonych zasad i dla osiągnięcia zamierzonych przez ludzki podmiot celów:

W naszym postępowaniu przedmioty są używane tak, jakby (mniej lub bardziej) nam się należały i stanowiły wewnętrzne cechy naszych poczynąń. Nie dostarczają one jedynie ram, sceny czy tła dla wykonywanych czynności, lecz są w sposób istotny i niezbędny włączone w ułatwianie nam tych działań. Toteż czas najwyższy, aby oddać im społeczne uznanie. Nie oznacza to, naturalnie, że rzeczy są jedynym witalnym komponentem społecznego porządku i stanowią punkt odniesienia dla całej naszej uwagi⁴⁹.

Możliwe jest zaburzenie procesu selekcji rzeczy ze względu na kryterium użyteczności i zdekonstruowanie wspomnianego porządku. Mimo że następuje rozpad, rzecz wciąż przykuwa uwagę i nie pozwala tak łatwo o sobie zapomnieć. Dodatkowo znalezienie/umieszczenie jej w nowym środowisku sprawia, że pobudza oglądających w sposób dotąd nieprzewidziany. Scenariusz ten prezentuje wiersz *Odsłonięcie z tomu Czas*:

Fotel –
nie przy stoliku,
nie w domu.

Cztery kikuty sterczą w niebo.
Jęzor mu wisi.
Skomle przy śmietniku.

A jeszcze tyle w nim ciepła...

Tyle nie znanych nikomu dni
ma w sobie...

Stoi bez sensu.
Liżą go liście poległe.
Miękną dokoła kości bez dachu nad głową.
Trącają faszki.

– Teraz dopiero piękny! –
woła słońce do nikogo.
(*Odsłonięcie, C, s. 11*)

⁴⁹ B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 17.

W *Odsłonięciu* zakwestionowana została kategoria użyteczności, a sam przedmiot został wyizolowany ze środowiska, w którym wszystko podlega regulacjom. Rosenstein akcentuje bezdomność fotela, a więc sugeruje, że przedmioty podlegają typologii zarezerwowanej dla ludzi. Koncept ten pozwala na rozszczelnienie granic między tym, co ludzkie, i tym, co nie-ludzkie i rozszerzenie słownika opisu stanów przedmiotów, które – podobnie jak ludzie – bywają bezdomne.

Strategia, jaka pojawia się w *Odsłonięciu*, zasługuje na uwagę ze względu na pewną kontaminację: artystka, opisując fotel, poddaje go procesowi animalizacji – porzucony przedmiot zachowuje się jak zwierzę (skomle). Przedstawiona scena, bazując na upodobnieniu do innej nie-ludzkiej istoty, akcentuje konieczność aktywizacji zmysłu słuchu. Skomlenie oznacza próbę zwrócenia na siebie uwagi. Przez to, że fotel z *Odsłonięcia* nabiera zwierzęcych cech, możliwe jest zaistnienie kilku emocji (współczucia, empatii), które zarezerwowane są dla istot żywych. Takie rozwiązanie kolejny raz potwierdza związek wyobraźni Rosenstein z animizmem i pozwala określić jej działania jako interwencyjne. Wspomniana interwencja wiązałaby się z czynieniem wyobraźni bardziej inkluzyjnej w celu zniesienia podziałów na ludzkie i nie-ludzkie. Jej eksperymenty poetyckie w zakresie wykorzystywania personifikacji i animalizacji nie tylko uwarściwiają na problem wykluczonych ze względu na utratę użyteczności, lecz również pozwalają obdarzać przedmioty uczuciami zarezerwowanymi dla ludzi.

Nietrudno wskazać pokrewieństwo strategii Rosenstein z działaniami Stanisława Grochowiaka, w którego wierszach pojawiają się przedmioty uszkodzone i uznawane za nieestetyczne. Beata Mytych-Forajter, pisząc o projekcie poetyckim autora *Menueta z pogrzebaczem*, łączyła jego wrażliwość na to, co kruche, kalekie i wymagające współczucia z czułością:

Czułość rozumiana zupełnie niesentymalnie, choć zabawy tą konwencją także odnajduję w twórczości poety, pozwala mi połączyć wrażliwą otwartość z aktywną czułością. Samo pojęcie sytuować się będzie blisko formuły stworzonej przez Grochowiaka – jego projektu poetyckiego mizerabilizmu⁵⁰, czyli otwartości na wszelkie formy bytu, z tendencją do dowartościowywania tego, co na ogół odrzucane⁵¹.

Badaczka, wyjaśniając znaczenie pojęcia „mizerabilizm”, przypomniała, że Grochowiak do grona poetów litujących się nad przedmiotami codziennego użytku zaliczył autora *Obrotów rzeczy*:

Pojęcie poetyckiego mizerabilizmu utworzone zostało na bazie łacińskiego czasownika *misereor* – współczuć, litować się oraz przymiotnika *miser* – biedny, nieszczęśliwy, ubogi. Grochowiak używa w swoim tekście tego pojęcia tylko raz, w odniesieniu do wczesnych wierszy Białoszewskiego: „Jak inaczej rozumieć atrakcyjność pierwszych wierszy Białoszewskiego, jeżeli nie dla swego mizerabilizmu, który w tym kraju był i jest doświadczeniem powszechnym?”⁵².

⁵⁰ Mytych-Forajter tak definiowała postawę Grochowiaka: „Mizerabilizm oznaczał, jeśli dobrze rozumiem intencję Grochowiaka, postawę współodczuwania z tymi, którzy cierpią, drogę »trudnej afirmacji tego, co jest«, rodzaj czulej otwartości na dotkliwość bytu, związanej silnie z podszytą tragizmem filozofią egzystencjalną”. B. Mytych-Forajter, *Czule punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010, s. 17.

⁵¹ Tamże, s. 8.

⁵² Tamże, s. 17.

Teksty Rosenstein można powiązać z nurtem „poezji reistycznej”, której reprezentanci debiutowali w 1955 r. podczas tzw. Prapremiery pięciu poetów. Szczególnie przydatnym kontekstem okaże się poezja Mirona Białoszewskiego sondująca codzienne aspekty życia najpierw na placu Dąbrowskiego, a następnie na ulicy Lizbońskiej. Choć autorkę *Śladu* aspekty wpływające na komfort życia (widok z okna, hałasy, wyprawy nad rzekę) interesowały w mniejszym stopniu niż Białoszewskiego⁵³, warto pamiętać, że to właśnie oni prezentują postawy i strategie, które przekraczają ramy literaturoznawczej refleksji na temat zamieszkiwania i układania się z przedmiotami.

Czy zarysowana mapa zależności okazuje się pomocna, czy jednak próba powiązania poezji Rosenstein z poetkami i poetami debiutującymi znacznie wcześniej i realizującymi podobne strategie artystyczne przysparza problemów ze względu na konieczność uznania pierwszeństwa poetów pokolenia Współczesności i wskazania wspólnych źródeł ich działań?⁵⁴

Światopogląd Rosenstein „uzgadnia się” z dokonaniem przedstawicieli pokolenia Współczesności, jednak trudno podejrzewać artystkę o świadome nawiązania. Wiadomo, że to właśnie Grochowiak w swoim programowym tekście *Turpizm – realizm – mistycyzm*⁵⁵ wykazał związek między światopoglądem „turpistów” a uczestnictwem (biernym lub czynnym) w minionej wojnie. Poeta wspomina o ludobójstwie i katastrofie, z których wyłonił się nowy program zakładający ujawnienie destrukcyjnego potencjału człowieka⁵⁶. Rosenstein wiedziała równie wiele o tym ludobójczym potencjale, jednak do 1972 r. pozostawała nieaktywna literacko. Jej debiut poetycki nastąpił cztery lata po wydarzeniach marcowych – sprawdzając daty, jakie widnieją pod tekstami z tomu *Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)*, można wyszczególnić grupę wierszy orbitujących wokół Marca 1968. Porównywanie jej spóźnionego debiutu z dokonaniem poetów pokroju Białoszewskiego i Grochowiaka może nasunąć wniosek, że wiersze autorki *Śladu* okazują się „wtórne”, „bluszczowate”, bazujące na pomysłach młodszych autorów, których debiuty były komentowane i doceniane przez najważniejszych krytyków. Zaliczał się do nich również Artur Sandauer – mąż Rosenstein. W 1968 r. w jego autorskim zbiorze esejów *Samobójstwo Mitrydatesa* pojawił się tekst *Poezja rupieci*⁵⁷, który na wiele lat wyznaczył obowiązującą recepcję wierszy Białoszewskiego⁵⁸.

⁵³ O strategiach poetyckich Białoszewskiego z czasów zamieszkania na Saskiej Kępie w sposób interesujący pisze Joanna Grądziel-Wójcik, *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Kraków 2016, s. 109–172.

⁵⁴ A. Karpowicz, *Muzeum braku. Funkcje rzeczy codziennego użytku w literaturze i sztuce polskiej po 1956 roku*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 135.

⁵⁵ S. Grochowiak, *Turpizm – realizm – mistycyzm*, w: *Debiuty poetyckie 1944–1960: wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972.

⁵⁶ Zob. S. Grochowiak, *Turpizm – realizm – mistycyzm*...

⁵⁷ Sandauer, wspominając ten szkic, żywił pewną urazę do poety ze względu na brak podziękowań. Zob. *Ustalenie charakteru*, w: *Śnił mi się Artur Sandauer. Rozmowy i wspomnienia*, zebrał i opracował J. Baran, Kraków 1992, s. 27.

⁵⁸ Z tekstem Sandauera polemizował Marek Zaleski w artykule *Białoszewski idylliczny*, „Teksty Drugie” 2006, 5, s. 55–68.

Rosenstein wiedziała o kontaktach męża z poetą; w zbiorze „*Śnił mi się Artur Sandauer*”. Rozmowy i wspomnienia Józef Baran zamieścił zapis rozmowy, jaką przeprowadził z Sandauerem na temat Białoszewskiego, w której krytyk niepochwlebnie wypowiadał się o twórczości autora *Rachunku zachciankowego*.

Poza powiązaniem wynikającym z osobistej znajomości (Białoszewski bywał w mieszkaniu Sandauerów) należy zwrócić uwagę na podobieństwa związane ze wspólnotą doświadczeń. Zarówno Białoszewski, jak i Rosenstein przechowali w swojej twórczości pamięć o „doświadczeniach granicznych”⁵⁹, jednak autor *Pamiętnika z powstania warszawskiego* przeżył wojnę jako cywil⁶⁰, natomiast autorka *Śladu* uciekła z getta lwowskiego i w czasie wojny ukrywała się w Warszawie⁶¹. Ich biografie mają wiele punktów stykowych – podobne rozstrzygnięcie można zastosować wobec ich strategii poetyckich. Fakt, że wiersze Rosenstein pojawiły się znacznie później, nie dezawuuje jej sposobów rejestrowania przedmiotów. Trudno nie zauważyć, że formuły odnoszące się do twórczości Białoszewskiego można z powodzeniem przypisać działaniom Rosenstein:

Rupiecie [sic!] – to przedmioty niezdatne do użytku, wytrącone z właściwej sobie funkcji. Zwróćmy jednak uwagę, że to właśnie stanowi o bogactwie ich możliwości: z grata, który nie nadaje się do niczego – można zrobić wszystko. Wieloznaczność ta wychodzi najpełniej na jaw w czynności majsterkowania, w której przedmiot, zmieniawszy swą funkcję, objawia się z całkowicie niespodziewanej strony⁶².

Zacytowany fragment eseju Sandauera mógłby uchodzić za wyjaśnienie procedur artystycznych jego żony⁶³. Poezja Białoszewskiego i Rosenstein wyrasta z podobnych doświadczeń historycznych, dlatego zestawienie ich nazwisk nie powinno dziwić. Należy jednak unikać pochopnych wniosków dotyczących istnienia ścisłej zależności i naśladownictwa. Teksty *Odsłonięcie*, *Ciepło*, *Koldra* mogłyby znaleźć się w jednej antologii z wierszami *Szare eminencje zachwyty*, *O mojej pustelni z nawoływaniem* i *Studium klucza*. Wszystkie dotyczą rzeczy codziennego użytku, potrzebnych w określonych sytuacjach, jednak rejestr językowy wierszy Rosenstein i Białoszewskiego okazuje się zupełnie inny. Białoszewskiego cechuje rozmach wizji, barokowość określeń oraz nadmiar, natomiast Rosenstein sonduje swój prywatny świat z perspektywy czulej obserwarki przedmiotów ze względu na ich fatalny stan (*Odsłonięcie*), przyrzeczoną wierność (*Ciepło*) i obiecane ciepło (*Koldra*).

Poetyckie światy Rosenstein i Białoszewskiego pozostają osobne, choć w obu niepodzielnie rządzi zasada odnajdywania cudowności w tym, co zwykłe. Można założyć, że oboje skłonni by byli uznać prymat wyobraźni, która po okresie socrealizmu podsuwa wizje pozostające dotąd na marginesie oficjalnej pro-

⁵⁹ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009.

⁶⁰ Zob. M. Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.

⁶¹ Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein..., s. 27–28.

⁶² A. Sandauer, *Zabójstwo Mitrydatesa...*, s. 113.

⁶³ Szczegółowo o asamblażach Rosenstein piszą: D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously...*, s. 197–216.

dukcji literackiej. To właśnie dzięki niej możliwe jest nie tylko przezwyciężanie kryzysów, lecz również zagospodarowywanie prywatnej⁶⁴ przestrzeni w sposób akcentujący indywidualizm po przymusowej unifikacji, jaką zagwarantował socrealizm. Jest jeszcze jedna kwestia, która sprawia, że porównanie poezji Białoszewskiego i Rosenstein okazuje się zasadne. Marek Zaleski, pisząc o debiutanckim tomie Białoszewskiego, wiąże pojawiającą się w nim fascynację tym, co codzienne, z pozytywnym wariantem Freudowskiej kategorii *Unheimliche*:

Widoczna w *Obrotach rzeczy* fascynacja tym, co w zasięgu wzroku i ręki, a co na ogół zwyczajne, codzienne i rudymenarne, zdaje się mieć nieco inną przyczynę. Jest nią doświadczana niezwykłość czy niesamowitość rzeczy zwyczajnych. Tego rodzaju kwalifikacja jednoznacznie naprowadza na Freudowskie *Unheimliche*, ale w tym przypadku mamy do czynienia z jego – by tak rzec – wariantem pozytywnym⁶⁵.

Zaleski wskazuje na powiązanie strategii Białoszewskiego z koncepcją Stanleya Cavella, którą badacz zaproponował w książce *In quest of the Ordinary. Lines in Scepticism and Romanticism*. Wiąże się ona z nowoczesnym sceptycyzmem, który „wyposaża język jako narzędzie naszej potocznej komunikacji w umiejętność a nawet pragnienie podważania i kwestionowania samego siebie, a tym samym pozwala zdać sprawę z surreality realnego, czyli nieoczywistości tego, co rzeczywiste”⁶⁶. Autor *Ech idylli* zauważa, że w twórczości Białoszewskiego „zjawianiu się rzeczy dopomaga obecność podmiotu”⁶⁷. Jest on katalizatorem objawiających się epifanii. Zaleski dodaje: „W *Obrotach rzeczy* słyhać głos ekstatyka tańczącego przed majestatem rzeczy powszednich. Ten ton nie zmienia się wiele i w kolejnych jego książkach, choć nigdy nie będzie już tak wyrazisty”⁶⁸.

W poezji Rosenstein rzeczy wymagają opieki lub gwarantują opiekę, stając się towarzyszami wspólnej niedoli. Trudno porzucić kontekst ocalenia jako jedną z możliwych przyczyn zawiązywania wspólnot z tym, co kalekie, biedne, nikłe, skazane na łaskę i niełaskę innych. Taka lektura tekstów Rosenstein akcentuje przede wszystkim zasadę współlbycia i pozostawania blisko tych, którzy z różnych powodów przestali być potrzebni. Jej majsterkowanie i kolekcjonowanie również wynika z szacunku do porzucanych drobiazgów, które dla innych przeistaczają się w śmieci.

Istotna różnica między wierszami Białoszewskiego i Rosenstein dotyczy obecności (lub też nie) kwestii trwania i pamięci o przedmiotach w obu projektach poetyckich. O ile autor *Mylnych wzruszeń* nie wybiega w przyszłość

⁶⁴ Dobrze wiadomo, że Białoszewski po wojnie nie mógł cieszyć się całkowitą swobodą ze względu na proces dokwaterowywań. Warto jednak przywołać uwagę Marka Zaleskiego: „Własny pokój to nie tyle bastion prywatności (bo w owych czasach nie była ona niczym chroniona), ile azyl i nisza gwarantująca spokój potrzebny do kontemplacji i wytechnienia”: M. Zaleski, *Białoszewski idylliczny...*, s. 55.

⁶⁵ Tamże, s. 57.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007, s. 100.

⁶⁸ Tamże, s. 105.

i nie antycypuje końca adorowanych przedmiotów, o tyle w poezji Rosenstein można dostrzec świadomość upływu czasu, który z równą mocą wpływa na ludzi i rzeczy. Dość wspomnieć, że fotel z *Odsłonięcia* niechybnie czeka rozpad i destrukcja. Czyżby więc Rosenstein występowała w roli depozytariuszki pamięci o czymś, co w niedługim czasie straci dotychczasową formę? Taka interpretacja wydaje się uprawniona. Biorąc pod uwagę skłonność artystki do tworzenia asamblaży odsyłających do zabójstwa rodziców⁶⁹, można uznać, że w jej projekcie literacko-artystycznym pojawiają się dwa sposoby przeciwdziałania niepamięci. Pierwszy wiąże się z obcowaniem z przedmiotami kumulującymi pamięć o nieobecnych. Jak pisze Olsen:

Materialność pamięci dobrze rozumieją zwykli ludzie, co odzwierciedla ich pasja i troska wobec przedmiotów, miejsc i pomników. Wyraża się to również w ich rozmyślnej „trosce” niszczenia i usuwania materiałów kojarzonych z „innym” w czasie wojny lub konfliktów etnicznych. Znaczenie materiałów dla indywidualnej i wspólnotowej pamięci ma wyraźnie wspomnieniowy charakter, chociaż wspomnienie jest przeważnie (jeśli nie zawsze) osadzone w żywych, nawykowych relacjach z nimi⁷⁰.

Asamblaże Rosenstein pozostawały w jej mieszkaniu – wyjątek stanowiły wystawy, podczas których obiekty prezentowano szerszej publiczności. Można przyjąć, że asamblaże zastępują tradycyjne pomniki spełniające rolę kometoratywną na większą skalę. Pomnik to słowo-klucz pojawiające się często w sztuce i literaturze Rosenstein⁷¹. Jak twierdzi Jarecka:

Niewykluczone, że cała jej twórczość jest swego rodzaju ulotnym pomnikiem, postawionym sprawie prywatnej i indywidualnej. We wspomnianym kontekście należy ją rozumieć jako sprzeciw wobec wielkich kwantyfikatorów: jak naród, bohaterstwo, ofiara, a może nawet Zagłada⁷².

Artystka pozostaje ze swoimi asamblażami w bliskim kontakcie, stają się integralną częścią jej pracowni. Każde spojrzenie uruchamia pracę pamięci – nie pozwala zapomnieć o tych, którzy zostali zamordowani na „obrzeżach Zagłady”.

Drugi sposób przeciwdziałania niepamięci wiąże się z próbą tworzenia „biografii rzeczy”. Uchwycenie procesu ich wytwarzania, działania na usługach człowieka, a następnie niszczenia okazuje się kuszące, jednak praktyka ta budzi zastrzeżenia, ponieważ – jak pisze Domańska:

w biograficzne podejście do rzeczy wmontowana jest nieunikniona antropomorfizacja przedmiotów, a więc traktowanie ich w takich kategoriach jak ludzi: przedmioty mają zatem swoją (materialną) tożsamość, czy nawet mogą mieć wiele tożsamości, które zmieniają się w czasie i wraz ze zmianą kontekstu; mają swoje życie, które zaczyna się od punktu a, a kończy na b i w którym coś im się przydarza (na przykład wykopie je i opisze archeolog). W podejściu biograficznym widoczne są dwie cechy charakterystyczne dla tradycyjnej epistemologii: po pierwsze – personifikacja rzeczy, która jest wyrazem antropocentryzmu, po drugie – myślenie genealogiczne i genetyczne⁷³.

⁶⁹ D. Jarecka, B. Piwowska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously...*, s. 99–101.

⁷⁰ B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 220.

⁷¹ D. Jarecka, B. Piwowska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously...*, s. 99–121.

⁷² Tamże, s. 112.

⁷³ E. Domańska, *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (ku historii nieantropocentrycznej)...*, s. 14.

Wiersz *Odsłonięcie* prezentuje ostatnią fazę życia przedmiotu – brak przydatności sprawił, że celem jego ostatniej wędrówki stał się śmietnik (tekst nie rozstrzyga tego jednoznacznie, być może fotel został porzucony w miejscu, które podkreślało jego „bycie nie na miejscu”).

Choć sposób, w jaki Rosenstein przedstawia przedmioty uszkodzone i niszczące, można powiązać ze strategiami znanymi z projektów reprezentantów pokolenia Współczesności, jej koncepcjom bliżej do rozpoznania przedstawicieli humanistyki nieantropocentrycznej. Autorka *Śladu* pozostaje obserwatorką lub sprawozdawczynią działań przedmiotów, które wiodą żywot pokątny. Dla Białoszewskiego spotkania z przedmiotami były okazją do apologii aktu kreacyjnego, który w przypadku Rosenstein traci optymistyczny wydźwięk. Przedmioty nie są dostarczycielami wrażeń i przyjemności, jaka płynie z wykorzystywania nieograniczonego potencjału języka. Białoszewski szuka momentów olśnień, by móc zaakcentować rolę „arcypoety” (określenie Edwarda Balcerzana):

Bowiem poczucie zadomowienia w świecie wyposaża podmiot Białoszewskiego w coś więcej aniżeli poczucie bezpieczeństwa: „wszystko, co jest”, może stać się przedmiotem działania poetyckiego, więc obszarem znajdującym się w gestii poety, poddanym jego władzy⁷⁴.

Rosenstein albo obserwuje przedmioty z boku (*Koldra*, *Odsłonięcie*), albo podkreśla wspólną wszystkim bytom kondycję kruchości. Działając słowami, antycypuje nowy porządek, którego zaprowadzenie wymaga zmiany sposobu postrzegania rzeczy, uplastycznienia wyobraźni w celu poszukiwania takich scenariuszy, które pozwalają pomyśleć o potrzebującym innym bez konieczności zadawania pytania o to, czy jest zwierzęciem, przedmiotem itd., w końcu: uznania rzeczy za aktantów, którzy uczestniczą w ludzkiej codzienności, a nawet – w sytuacjach ekstremalnych – zwiększają szanse przeżycia.

Awangardystka na śmietniku

Zetknięcie ze sposobem prezentacji przedmiotów w poezji Rosenstein sprawia, że konieczne jest wykroczenie poza prostą konstatację, że dalsze ignorowanie materialnej sfery ludzkiego życia jest bezzasadne. W przypadku poezji Rosenstein ważne jest nie tylko zwrócenie uwagi na „przyległość” jej praktyk literacko-artystycznych i nowych metodologii, których rzecznikami są między innymi Ewa Domańska, Aleksander Nawarecki, Bruno Latour i Bjørnar Olsen, lecz również określenie ich jako „pokrewnych” tym, które podejmowali surrealiści. Jak pisze Taborska:

Zainteresowanie surrealistów rzeczami wzięło się z przekonania, że nadrzeczywistość tkwi w rzeczywistości. Surrealistyczne przedmioty były owej innej rzeczywistości zwiastunami. Stanowiły dowód na moc wyobraźni, wyraz ciekawości nieograniczoną ilością rozwiązań moż-

⁷⁴ M. Zaleski, *Białoszewski idylliczny...*, s. 62–63.

liwych. Wyzwalały rzeczy z pęt narzuconej im użytkowości. Wywoływały w widzu niepokój. Wyrażały niewyraźne. Porównać je można do pisma automatycznego: i tu, i tam ostatecznego efektu nie sposób przewidzieć⁷⁵.

W latach 70. XX w. Rosenstein realizowała model postawy awangardowej zapowiadającej pewne tendencje i antycypującej przyszłość bez szowinizmu wobec innych, nie-ludzkich aktorów. W jej projekcie literacko-artystycznym można dostrzec dwa nurty: pierwszy wiązałby się z permanentnym powracaniem do zabójstwa rodziców i przeciwdziałaniem skutkom traumatycznego doświadczenia, drugi zaś dotyczy tworzenia świata przyjaźniejszego ludziom i nie-ludziom. Można założyć, że wpływ na ten drugi nurt miała Zagłada jako doświadczenie destrukcyjne i kształtujące formy sprzeciwu wobec przemocy. Projekt Rosenstein można określić jako interwencyjny, utopijny i przyszłościowy. Jego głównym celem jest przekraczanie granic, podważanie sądów na temat ludzkiej hegemonii i poszukiwanie sposobów na zamieszkiwanie różnorodnego świata bez konieczności selekcionowania i dzielenia jego współmieszkańców. Rosenstein zachowała wrażliwość na to wszystko, co pozostaje w zażyłej relacji z człowiekiem. Jej przesłanie dociera do nas w momencie definiowania nowych koncepcji wspólnoty i rozwoju humanistyki nieantropocentrycznej, które intuicyjnie propagowała jako „radikalna marzycielka”⁷⁶.

Bibliografia

- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.
Buryła S., *Rozrachunki z wojną*, Warszawa 2017.
Dauksza A., *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017.
Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.
Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3.
Domańska E., *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (ku historii nieantropocentrycznej)*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 2005, t. 65.
Feminizm i sztuka kobiet, <https://cdn.desa.pl/pdf/catalogues/siostrzenstwo-feminizm-i-sztuka-kobiet-2018.09.13.pdf> (dostęp: 21.03.2024).
Fiedorczuk J., *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2013.
Frydryszak B., *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002.
Górniak-Prasnal K., *Rzeczy, które się do nas zbliżają – Anaglify Krystyny Miłobędzkiej*, „Wielogłos” 2017, nr 2.
Grądziel-Wójcik J., *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Kraków 2016.

⁷⁵ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni...*, s. 179.

⁷⁶ W jednym z tekstów Ewa Kuryluk tak zdefiniowała działania awangardowe: „Sztuka to wyraz indywidualności odbijającej w sobie i sobą świat. Im jego odbić jest więcej, im są klarowniejsze i śmielsze, tym lepiej poznajemy realia i siebie samych. Na tym polega pożytek z awangardy – radykalnej marzycielki o wolności bez granic”. E. Kuryluk, *O pożytku z awangardy*, w: *Widzenie awangardy*, red. A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, Poznań 2018, s. 11.

- Grochowiak S., Turpizm – realizm – mistycyzm, w: *Debiuty poetyckie 1944–1960: wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972.
- Grzemska A., *Autoutopie i doświadczenia kryzysu w praktykach life writing Erny Rosenstein i Urszuli Broll*, „Wielogłos” 2023, nr 4.
- Janion M., *Placz generala. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.
- Jarecka D., Piwowarska B., *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*, Warszawa 2014.
- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990.
- Karpowicz A., Muzeum braku. Funkcje rzeczy codziennego użytku w literaturze i sztuce polskiej po 1956 roku, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 127–142.
- Kępiński W., *Upragniony syn Iwaszkiewiczów*, Warszawa 2019.
- Kornhauser J., *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków 2017.
- Kuryluk E., *O pożytku z awangardy*, w: *Widzenie awangardy*, red. A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, Poznań 2018.
- Latour B., *Przedmioty także posiadają sprawczość*, przeł. A. Derra, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Poznań 2010.
- Leociak J., *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009.
- Mytych-Forajter B., *Czule punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010.
- Nawarecki A., *Paraferalia. O rzeczach i marzeniach*, Katowice 2014.
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.
- Pawelec D., *Misja: Kolekcja*, w: *Kolekcje w zbiorach bibliotek Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, red. M. Kyler, D. Pawelec, B. Warząchowska, Katowice 2018.
- Piaget J., *Jak dziecko sobie wyobraża świat*, przeł. M. Gawlik, wyd. drugie, Warszawa 2006.
- Rosenstein E., *Czas*, Warszawa 1986.
- Rosenstein E., *Rzeczy, ślady, papiery z szafy*, oprac. Z. Taranienko, Łódź 2002.
- Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein, w: *Erna Rosenstein*, red. i układ graficzny J. Chrobak, Kraków 1992.
- Sandauer A., *Poezja rupieci*, w: tegoż, *Samobójstwo Międzydatesa. Eseje*, Warszawa 1968.
- Sofsky W., *Traktat o przemocy*, przeł. M. Adamski, Wrocław 1999.
- Sommer M., *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Marecki, Warszawa 2003.
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013.
- Taborska A., „Zamknęłam oczy – chcę widzieć”, czyli sztuka Erny Rosenstein, „Dwutygodnik” 2011, nr 58, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2288-zamknalam-oczy--chce-widziec-czyli-sztuka-erny-rosenstein.html> (dostęp: 21.03.2024).
- Tomczok M., *Od „inter”- do „trans”-: Ciemne źródła sztuki Erny Rosenstein*, „Porównania” 2021, nr 28.
- Ubertowska A., „Kamienie niepokoją się i stają się agresywne”. Holokaust w świetle ekokrytyki, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 25.
- Ustalenie charakteru, w: *Śnił mi się Artur Sandauer. Rozmowy i wspomnienia*, zebrał i oprac. J. Baran, Kraków 1992.
- Zaleski M., *Białoszewski idylliczny*, „Teksty Drugie” 2006, 5.
- Zaleski M., *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007.
- Zborowska A., *Przedmioty w działaniu*, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/przedmioty-w-dzialaniu> (dostęp: 21.03.2024).
- Żychliński A., *Laboratorium antropofikacji. Dociekania filologiczne*, Warszawa 2014.

Justyna Budzik

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0003-3530-0647

Liryka Andrzeja Buszy wobec myśli nadrzeczywistej

Andrzej Busza's Poetry and the Surrealistic Reflection

Abstract: The main aim of the article is to read and interpret Andrzej Busza's early poems by referring to the surrealistic perspective. The author focuses on this type of imagery which manifests itself in the collection of poems entitled *Astrologer in the Underground*, and tries to answer the question regarding how Busza creates an image that falls into this trend in literature. The surrealistic imagery which is present in Andre Breton's and Paul Eluard's poetic works is a significant point of reference in this paper. The author explains what may contribute to the fact that Busza's imagery can be regarded as independent and distinct in comparison to its French predecessors. The reflections devoted to this trend in painterly art, which are present in Busza's latest collection of poems entitled *Ekfrazy / Ekphrases*, have been deliberately omitted in this paper.

Keywords: Surrealism, image, imagery, reversal

Słowa kluczowe: Surrealizm, obraz, obrazowanie, odwrócenie

W *Rozważaniach o polskiej poezji nadrealistycznej* Marta Cywińska proponuje rozbudowaną analizę poświęconą różnym obliczom surrealizmu w polskiej liryce XX wieku. W centrum swoich badań umieszcza przede wszystkim twórczość Jana Brzękowskiego, Aleksandra Wata, Anatola Sterna i Adama Ważyka. Przestrzenią wspólnego namysłu staje się tutaj ten wariant liryki każdego z nich, który ujawnia tendencje typowe dla wyobraźni surrealistycznej. Badaczka przygląda się temu zagadnieniu z kilku perspektyw, a najbardziej interesuje ją obraz międzywojennego i powojennego surrealizmu *a la polonaise*, jaki powstawał w cieniu jego francuskiego wzorca spod znaku André Bretona, Paula Eluarda czy Antonina Artauda, by wymienić nazwiska jedynie głównych twórców tego kierunku w literaturze europejskiej pierwszej połowy ubiegłego stulecia. Wedle przyjętej przez monografistkę typologii

Ważyk reprezentowałby surrealizm skupiony na „grze pozorów, oscylującej między turpistyczną brzydotą a fascynacją cielesnością”¹, Wat – surrealizm wygnańczy, Stern – profetyczny, natomiast Brzękowski sytuowałby się pomiędzy metarealizmem a surrealizmem opartym na koncepcji „fabrykacji snów”², jak rzecz ujmuje Cywińska. Zapewne jeszcze inne ustalenia i wnioski przynosi spojrzenie na twórczość wspomnianych polskich poetów z perspektywy nadrealizmu w typie aragonowskim (nazwanym przez Cywińską zaangażowanym) czy eluardowskim (określanym również jako inspirujący). Autorka *Manufaktury snów* nawiązuje do tej kwestii w kilku miejscach swego wywodu i, choć nie czyni z niej myśli przewodniej, z całą pewnością poszerza ona perspektywę, w której można umieszczać wybrane wiersze Brzękowskiego, Sterna, Wata i Ważyka. Dodajmy, że ten kontekst wydaje się jednym z bardziej oczywistych w badaniach poświęconych obliczom surrealizmu w polskiej poezji XX wieku. Niezależnie od przyjętego punktu odniesienia, poetycka wyobraźnia surrealistyczna zawsze będzie po stronie antyrealistycznego obrazowania, co w polskiej liryce znajduje potwierdzenie między innymi w zbiorach *W drugiej osobie* i *Paryż po latach* Brzękowskiego, czy w poemacie *Ja z jednej strony, ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, a także w zbiorze opowiadań *Bezrobotny Lucyfer* Wata. Oczywiście poziomy, na jakich ustawiany jest i poddawany autorskim przekształceniom surrealistyczny obraz, są odmienne w każdym z tych tekstów. Nasylenie nadrzeczywistymi przedstawieniami nie musi też odnosić się do każdego liryku pomieszczonego na przykład w *Paryżu po latach*. Chodziłoby tu raczej o całościowy wydźwięk wspomnianych tomików Brzękowskiego, który pozwala sytuować je właśnie w kręgu myśli surrealistycznej – choćby za pośrednictwem wyczuwalnego w nich ciężenia w kierunku przerysowanej i niezrozumiałej dziwności obrazowania wynikającego ze spotkania „dwóch odległych rzeczywistości na płaszczyźnie, która jest obca im obu”³, jak pisze Max Ernst, tłumacząc, czym jest kolaż. W tym kontekście interesująco wybrzmiewają słowa Marty Cywińskiej, która powiada, że „żaden z wymienionych twórców nie był surrealistą spełnionym. Ówczesni nadrealiści francuskojęzyczni oraz współcześni neosurrealiści traktują ich jako swoiste kuriozum z pogranicza obcej cywilizacji”⁴. Zapewne trudno w tej kwestii jednoznacznie orzekać, tym bardziej że literackie przedstawienia sytuujące się w przestrzeni obrazowania nadrealistycznego nierzadko realizowały tylko niektóre postulaty tego nurtu, i w związku z tym być może nie zawsze idealnie wpisywały się w jego dość rygorystyczne założenia omówione przez André Bretona w *Manifestie surrealizmu*.

W tym studium stawiam pytanie o to, czy wybrane prace liryczne Andrzeja Buszy można umieszczać w szerszej perspektywie myśli surrealistycznej.

¹ M. Cywińska, *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007, s. 175.

² Tamże, s. 168.

³ A. C. Danto, *Po końcu sztuki*, przekł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 28, podają za: J. Kornhauser, *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie*, Kraków 2022, s. 18.

⁴ M. Cywińska, dz. cyt., s. 201.

W związku z tym interesować mnie będzie przede wszystkim reakcja pisarza na ten kierunek nie tylko w sztuce, ale właśnie w literaturze. To rozróżnienie jest istotne, gdyż świadomie pomijam tu znaczące i mocno wybrzmiewające w poezji Buszy nawiązania do sztuk malarskich i plastycznych. Decyzja ta tłumaczy się tym, że dotychczas poetycki namysł odwołujący się do tradycji surrealistycznej rozważany był niemal wyłącznie⁵ w kontekście ostatniego tomiku Buszy, zatytułowanego *Ekfrazy*. W tym przypadku w odczytaniach badawczych oś wywodu istotnie wyznaczała refleksja nad sztuką⁶. Szczególnie znaczące jest to, że autor *Znaków wodnych* niejednokrotnie zwracał się w *Ekfrazach* właśnie w stronę światowego malarstwa surrealistycznego, i to z niego wyprowadzana była poetycka wizja obrazowa.

W szkicu proponuję nieco bardziej wnikliwe odczytanie przede wszystkim wybranych wczesnych liryków Andrzeja Buszy, które zostały pomieszczone w zbiorach *Astrolog w metrze* i *Znaki wodne*. Skupiam się na tych utworach, w których poeta inicjuje swego rodzaju flirt z liryczną tradycją surrealistyczną. Szczególnie ważny będzie dla mnie kontekst francuskich literackich krajobrazów surrealnych, z którymi poeta był dobrze zaznajomiony. Mogły one stanowić znaczące tło wyobrażeniowe w jego własnej twórczości. Interesować mnie będzie głównie sposób budowania przez Andrzeja Buszę antyrealistycznego obrazowania, a co za tym idzie – jego stosunek do tradycji surrealistycznej w liryce europejskiej.

W anglojęzycznym tekście *Notes Towards a Poetic Credo / Uwagi w stronę poetyckiego credo*, nad którymi Busza pracował na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (ostatecznie tekst nie został opublikowany), poeta wypowiada się między innymi na temat własnego krajobrazu wewnętrznego, próbując wyjaśnić charakter i specyfikę swojej poetyki. W tekście czytamy:

Mój własny krajobraz wewnętrzny jest zdecydowanie różny. Opiera się na równowadze akcentów. Podskórne wzory konstrukcyjne są w istocie geometryczne. Nawet zjawiska naturalne wydają się zorganizowane zgodnie z konfiguracjami Euklidesowymi. Kontrasty są ostre i wyrażone jasno jak w świetle jónskiego słońca. Jeśli plastyczna kompozycja krajobrazu wewnętrznego Michaela odsłania rzeczywiste pokrewieństwa z fowizmem, Art Noveau i surrealizmem, to struktura mojego świata wewnętrznego jest próbą połączenia tendencji kubistycznych i ekspresjonistycznych z symbolizmem⁷.

⁵ Janusz Pasternski w swej monografii zwraca uwagę na nowsze wiersze Andrzeja Buszy, w których ten rodzaj obrazowania nie jest powiązany ze sztuką, ale nosi ewidentne znamiona opowieści o fantasmagorycznej i irrealnej scenerii, jak w lirykach *Gwiazdy*, *Węzły* i *Psy* (wiersze publikowane były na łamach „Frazy” w 2006 r., a następnie w zbiorze *Atol* w 2016 r.), zob. J. Pasternski, *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czajkowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011, s. 270.

⁶ Zob. m.in. B. Szalasta-Rogowska, *Ut pictura poesis*, „Archiwum Emigracji” 2021–2022, z. 29, s. 504–507; J. Budzik, *Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy*, „Perspektywy Kultury” 2022, nr 4 (39), s. 331–347; J. Budzik, *Antynomie pejzażu wewnętrznego. „Ekfrazy” Andrzeja Buszy*, w: „Odcisk palca – rozległy labirynt”. *Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Lięzcie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. M. Antoniuk, D. Siwor, ss. 585–601.

⁷ A. Busza, *Notes Towards a Poetic Credo* (tekst niepublikowany, s. 6). Podaję zgodnie z zapisem tego fragmentu w przekładzie na język polski za: J. Pasternski, zob. tegoż dz. cyt., s. 245.

Natomiast w innym miejscu tego samego tekstu Busza dodaje:

Kiedy układam wiersze, zajmuję się nie tylko sprawami semantyki, składni czy fonetyki, ale także zestawień kolorów, struktur geometrycznych, harmonii ruchu i akordów skojarzeniowych⁸.

Przywołane przemyślenia odczytuję jako filozofię poetycką Andrzeja Buszy, która w założeniu manifestuje się również w sposobie konstruowania obrazów lirycznych. Uwagi te ciekawie wybrzmiewają w kontekście proponowanej w tym szkicu refleksji. Autor *Niepewności* nie odwołuje się tu bowiem do estetyki, obrazowania czy myślenia surrealistycznego. Natomiast opowiada się po stronie przedstawień czy wrażliwości kubistycznej, ekspresjonistycznej i symbolicznej. Surrealizm, jak powiada, bliski był Michaelowi Bullockowi, brytyjskiemu poecie, prozaikowi i tłumaczowi, który wraz z Jagną Boraks przełożył na język angielski tomik Buszy *Astrolog w metrze* / *Astrologer in the Underground*⁹. Zaznaczyć wypada, że Busza, jak sam wyznaje w jednej z rozmów, nie uważa się za poetę surrealistycznego¹⁰. Istotnie – jednoznaczne przypisanie jego twórczości do tego nurtu w literaturze byłoby zbyt dużym uproszczeniem, a w świetle przywołanych deklaracji – założeniem błędnym. Zresztą podobnie nietrafne byłoby nazwanie go twórcą ekspresjonistycznym. Natomiast zupełnie inne wnioski przynoszą badania poświęcone specyfice obrazu, jaki wyłania się z wybranych liryków Buszy (pochodzących z jego pierwszych zbiorów) i który ciekawie ewoluuje aż do chwili obecnej, nierzadko zmierzając właśnie w stronę tendencji zgodnych z typem wyobraźni surrealistycznej. W mojej ocenie mocno uzewnętrznia się ona w tomiku *Astrolog w metrze*, a jej echa są również wyczuwalne w liryce późniejszej, z początku lat dwutysięcznych. Można też powiedzieć, że zainteresowanie tego rodzaju obrazowaniem nie wynika tu bezpośrednio z fascynacji sztuką nadrzeczywistą. W pełni potwierdzają to wczesne wiersze Buszy, oparte na koncepcji przemieszania porządków, odwracania logicznych i prawdopodobnych sensów, co wiąże się z przyjęciem antyrealistycznej perspektywy, osadzonej jednak poza kontekstem sztuk malarskich czy plastycznych.

Cywińska zauważa, że „Podstawową cechą zbliżającą poetę do surrealistów jest [...] założenie, że obraz powinien być jakby jednostką wyobraźni, że zarówno sztuki plastyczne jak i poezja mają za główny cel czynienie użytku z obrazów, jakich dostarcza wyobraźnia”¹¹. Powiedzielibyśmy, że w tym rozumieniu obrazowi wyłaniającemu się z wyobraźni poetyckiej i plastycznej jest przypisana siła stwarzająca. Rozpoznanie to zdaje się jak najbardziej słuszne również w odniesieniu do liryki Andrzeja Buszy, która potwierdza, że poeta dąży do obrazu – również w jego surrealistycznej odsłonie.

⁸ A. Busza, *Notes Towards...*, s. 5. Podaję zgodnie z zapisem tego fragmentu w przekładzie na język polski za: J. Pasternski, zob. tegoż dz. cyt.

⁹ A. Busza, *Astrologer in the Underground*, tłum. J. Boraks, M. Bullock, Athens–Ohio 1970.

¹⁰ Odwołuję się tutaj do rozmowy telefonicznej, jaką przeprowadziłam z Andrzejem Buszą 2 grudnia 2020 r.

¹¹ M. Cywińska, dz. cyt., s. 82–83.

Te założenia ciekawie realizują się w liryku *Astrolog w metrze*¹², który odczytuję jako jedną z bardziej złożonych wizji nadrzeczywistych. Mówienie obrazem w tym przypadku przyjmuje formę szczególną, bowiem Busza konstruuje tu swoisty tryptyk obrazowy złożony z trzech pozornie niepowiązanych ze sobą historii, które mogą wywodzić się z przestrzeni nieprawdopodobnych. Niemal od razu pojawia się tu napięcie i niepewność wynikająca z trudności ze zrozumieniem, kim jest tytułowy astrolog. Busza inicjuje swą zagadkową wizję, pisząc: „Obojętnie / z jazgotem / skrył się w tunelu pociąg” (A, 19), ustanawiając w ten sposób pierwszy z trzech obrazów. Można powiedzieć, że to przedstawienie dalekie jest od tego, co nazwalibyśmy nierzeczywistym czy surrealnie odwróconym. Jednak już w drugiej części tryptykalnego obrazowania następuje odrealnienie rzeczywistego i „obojętny pociąg” zaczyna jawić się bardziej jako siwobrody mag, choć absolutnej pewności w tym względzie mieć nie można. Poeta ujmuje to w ten oto sposób:

na pustym peronie
siwobrody mag
oblicza efekty złączenia
obydwu niefortun Marsa
i srogiej Wenery (A 19)

W twórczości Buszy, tak mocno podbudowanej ironią i skłonnością poety do podawania w wątpliwość różnych oblicz rzeczywistości, prawdopodobne i możliwe nierzadko ujawnia swą przewrotną naturę, by stać się symbolem zamierzonego odwrócenia porządku. Można by zapytać, czy opis z drugiej części liryku odnosi się nadal do środka lokomocji, czy raczej w tym miejscu przenosimy już wzrok na kolejne skrzydło tryptyku, gdzie postacią centralną jest siwobrody mag, zaledwie symbolizujący wcześniejszą wizję. Ewidentnie mamy tu do czynienia z próbą odrealnienia rzeczywistości. Zrozumienie tej – jak się wydaje – pozornej zmiany obrazu może przebiegać na podstawie dwu wariantów myślowych. Pierwszy obejmowałby klasyczne ujęcie symboliczne – czający się w tunelu pociąg przywodzi na myśl jakąś tajemniczą postać zatopioną w złożonych obliczeniach. Natomiast w drugim scenariuszu mówilibyśmy właśnie o nierzeczywistym, surreальnym przesunięciu. W tym skrzydle tryptyku obraz niejako odkleja się od tego, co realne, i zaczyna ciążyć w stronę paradoksu. Wciąż bez odpowiedzi pozostaje pytanie o to, kim jest astrolog w metrze. Bizarny charakter tego zdarzenia intensyfikuje kluczowa, w moim odczuciu, trzecia część tego skomplikowanego obrazu, w której Busza przedstawia taką oto projekcję wyobraźni:

moja dziewczyna
przemieniona w seledynowy śpiew
z piersią porośniętą korą
ze stróżką słońca
na brzozowym udzie (A 19)

¹² A. Busza, *Astrolog w metrze*, w: tegoż: *Atol*, Toronto–Rzeszów 2016. W dalszej części pracy utworzy z tego zbioru oznaczam literą A.

Ten rodzaj obrazowania w pełni unieważnia rzeczywistość, opowiadając się po stronie jej surrealistycznych przetworzeń. Zgodnie z myślą Durandowską, realizują się tu różne stopnie obrazu¹³ – możliwy, oparty na innej perspektywie, z jakiej można patrzeć na konkretny realny obiekt (pociąg), oraz całkowicie odwrócony, paradoksalny, nierealny. Trzecia część tryptyku stanowi nawiązanie do surrealistycznego obrazowania spod znaku André Bretona. Odczytuję ten fragment jako pewien dialog z nadrzeczywistą konwencją uobecniającą się w *Wolnym związku* autora *Manifestu surrealizmu*. Bretonowska wizja oparta jest na pomnożonych skrajnych porównaniach, które dotyczą kobiety-żony, jak określa ją autor, pisząc:

Moja żona o włosach z płonącego drewna
O myślach w upale błyskawic
O talii piaskowego zegara
Moja żona o talii jak u wydry w zębach tygrysa
Moja żona o ustach jak kokarda i jak wiązanka gwiazd
ostatniej wielkości¹⁴

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że głównym źródłem inspiracji dla Buszy mógł być właśnie ten rodzaj budowania wizji obrazowych, ale poeta nie ulega mu bezkompromisowo i z powodzeniem udaje mu się zachować odrębność w swym poetyckim nierzeczywistym wyobrażeniu. Być może przygląda się kobiecie „nierealnej” Bretona i w duchu własnej wyobraźni wyzwolonej proponuje równie niekonwencjonalny wizerunek dziewczyny („mojej dziewczyny”), przy czym rezygnuje z tego, co u Bretona jest najbardziej przytłaczające, a więc z koncepcji „nizania obrazów”¹⁵, jak rzecz ujmuje Józef Waczków, gromadzenia ich, „zachłystywania się cudownością dalekich skojarzeń”¹⁶. U autora *Nadii* heterogeniczne i niespójne obrazy-skojarzenia mają za zadanie wciąż się pomnażać, dawać początek kolejnym wizjom. W ten oto sposób realizują się tutaj istotne założenia poezji surrealistycznej. Chwyt, jaki zastosował Breton, okazał się atrakcyjny i kuszący dla Jana Brzękowskiego, który podobnie ustanawia krajobraz w liryku *Elephantiasis*, z którego pochodzi taki oto zapis:

kobiety o nogach wielkich jak u Braque’a
biegały dokoła pejzaży z lasów i z palm
kobiety o twarzy pingwinów
kobiety brutalne z Alp i z Apeninu
o piersiach jędrnych jak cytryny Chinek
o krzaczastych pachach ptaków
[...]
podnosiły wzdęte puchliną pachwiny
[...]
I
z pejzażami z pępeków w oczach

¹³ Określenie Gilberta Duranda, zob. tegoż, *Wyobrażenia symboliczne*, Warszawa 1986, s. 20.

¹⁴ A. Breton, *Wolny związek*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 272.

¹⁵ J. Waczków, *Paul Eluard*, Warszawa 1983, s. 62.

¹⁶ Tamże, s. 61.

jak ptak
jak aeroplan
jak wykrzyknik wskazujący kierunek¹⁷

Andrzej Busza wyłamuje się z tego trendu i wybiera własną ścieżkę. Powiedzieć można, że w jego poezji przedstawienia nierzeczywiste nie wynikają ze zwielokrotnienia jednego obrazu, który nieustannie się przekształca, by jeszcze mocniej skonfundować odbiorcę tych poetyckich wrażeń. Chodziłoby tu raczej o wykreowanie werbalnego portretu jednej osoby – dziewczyny, który zadziwia nie dlatego, że jest sumą niezwykłych przetworzeń wyobraźni i wszystkie je w sobie zawiera. U Buszy „moja dziewczyna” nie może być wszystkim, o czym spontanicznie pomyśli poeta. Zdaje się wylaniać z jednego, niemal imażynistycznego, impulsu, podtrzymanego w pamięci, a następnie zapisanego dokładnie w tej wersji, bez potrzeby rozbudowywania go poprzez dodawanie kolejnych obrazów-skojarzeń, jak u Bretona czy Brzękowskiego. Należy zaznaczyć, że portret „mojej dziewczyny” nadal przejawia wszelkie znamiona wyobrażenia w pełni zakotwiczonego w nierzeczywistości. Przywodzi też na myśl surrealne przedstawienia kobiet z płócien Leonory Carrington, do której Busza powróci w najnowszym tomiku wierszem *Gospoda porannego konia*¹⁸. Jak wiadomo, kobieta w liryce europejskich surrealistów „pojawiała się w wielu przebraniach”, jak pisze Whitney Chadwick, „jako muza, będąca personifikacją natchnienia i ocalenia mężczyzny [...] jako dziewica, dziecko i niebiańska istota z jednej strony, jako czarownica, obiekt erotyczny i *femme fatale* z drugiej”¹⁹. Zakładając, że nic w poezji autora *Znaków wodnych* nie jest przypadkowe, należy już w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że postać kobiety ujawnia się parokrotnie właśnie w tych lirykach Buszy, które zdradzają tendencje nadrzeczywiste.

Pisząc o poezji Paula Eluarda, Waczków zauważa, że jego świat poetycki „jest światem w stawianiu się, w ruchu”²⁰, a twórczość nie jest pozbawiona dynamizmu, jak rzecz się przedstawia w przypadku liryki Bretona²¹. Odrealnione obrazowanie Buszy najczęściej obciążone jest bezruchem, stagnacją. Elementy kontrolowanej dynamiki pojawiają się tu na ogół sporadycznie, delikatnie wybudzając krajobraz ze stanu letargu czy chwilowego zawieszenia. Ten sposób projektowania przestrzeni nierzeczywistej uobecnia się chociażby w liryku *Owoc żywota*, gdzie można zauważyć zaledwie drgnienia obrazu („drzewo rozłożyście / wyciąga gałąź”, „stopy ociekają bielą”, „niebo / czyste i błyszczące / nachyla się lirycznie / jak narcyz”, *Owoc żywota*, A 25). Odejście od tej konwencji również bywa w twórczości Buszy możliwe. Poeta nierzadko przypomina czytelnikowi, że w jego krajobrazie wewnętrznym nic nie jest wykluczone. Podobnie rzecz się przedstawia, gdy chodzi o dokonanie wyboru pomiędzy ruchem i bezruchem w przedstawieniach oddalonych od tego, co

¹⁷ J. Brzękowski, *Elephantiasis*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, Londyn 1960, s. 32.

¹⁸ A. Busza, *Ekfrazy*, posłowie J. Pasternski, Toronto 2020, s. 15.

¹⁹ W. Chadwick, *Artystki i surrealizm*, przekł. i wprowadzenie A. Arno, Sopot 2024, s. 25–26.

²⁰ J. Waczków, dz. cyt., s. 61.

²¹ Tamże.

rzeczywiste. Surrealny i pozornie unieruchomiony obraz paradoksalnie może zostać wprowadzony w ruch przez postać kobiety zawieszonej pomiędzy przestrzenią żywych i umarłych, jak w liryku *Szkło*, w którym świat wygląda tak:

jak gdyby w żyły
ktoś wstrzyknął szkło
[...]
szybą ogrodu
idzie kobieta

ma kryształowe ciało
i wewnątrz

nie grozi jej ani gwałt
ani dziewicze poczęcie

stopami nie zaciemnia
ani skrawka ziemi

i widzi pod sobą jasno
wielopiętrowy plaster
trumien ze szkła (A 28)

Zgodnie z wizją Buszy, „przezroczysty świat” sytuowałby się w przestrzeni, która wymyka się realności i ciąży w stronę pewnej „gry myśli”, jak ujmuje to Breton w *Manifestie surrealizmu*²². Nie jest to jednak gra z optymistycznym zakończeniem, bowiem to, co surrealne obrazowo, jest dodatkowo podszyte dramatyzmem. Ten rodzaj przedstawienia wyobraźni jest więc nie tylko zakrzywiony czy oddalony od realności, ale dodatkowo nosi znamiona katastrofy. W pewnym sensie Busza tworzy tu „niebezpieczne krajobrazy”²³, których obecność ujawni się również w wierszach z lat późniejszych, jak chociażby w *Karłach*. Tutaj obrazowanie surrealistyczne zmieszane jest z paraliżującym lękiem przed zbliżającą się apokalipsą w jej najbardziej dramatycznej i przerażającej odsłonie. Jest to zarazem kolejny przykład przedstawienia mocno zdynamizowanego, o czym świadczą już pierwsze strofy liryku, a tendencja ta utrzymuje się do samego końca. Poeta tak oto opisuje całe zdarzenie z pogranicza jawy i snu:

karły
o tak nadchodzą karły
chyłkiem
przez podszycie
stadami i kolumnami
szparki ich wąskich ślepi
zielonych jak trawa
świecą w zielonkawej mroczy
[...]
na wzgórzu z widokiem na miasto
na pół objedzony trup konia bieje (Karły, A 126)

²² A. Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria...*, s. 77.

²³ Tamże, s. 92.

Mimo iż twórczość liryczna Buszy niełatwo poddaje się klasyfikacji, obydwie liryki – *Szkło* i *Karły*, można odczytywać jako zaplanowany poetycki eksperyment z surrealizmem w typie katastroficznym.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden element, który współtworzy surrealny kontekst w tej twórczości. Zarówno w *Astrologu w metrze*, jak i w *Owocu żywota* ten efekt Busza osiąga poprzez dosłowne scalenie obrazu człowieka z obrazem natury – wszystko to dzieje się oczywiście w konwencji *à rebours*. Przypomnijmy, że „moja dziewczyna” porasta korą, ma stróżkę słońca na brzozowym udzie, natomiast w *Owocu żywota* nadrealne zjednoczenie człowieka i natury przyjmuje taką oto formę:

[...]
 drzewo rozłożyste
 wyciąga gałąź
 ocieżała człowiekiem

 wisi tuż nad ziemią
 oczy porośnięte listowiem
 głowa
 w aureoli ptaków (A 25)

Wszystkie surrealne złączenia i zestawienia w tej liryce mogą stanowić efekt działań wyobraźni wyzwolonej. Należy również brać pod uwagę inną genezę owych nieprawdopodobnych krajobrazów, w świetle której obraz nadal „jest czystym tworem umysłu”, jak pisze Paul Reverdy²⁴, ale umysłu w stanie uśpienia czy też pozostającego pod wpływem onirycznego uniesienia. Przywiązanie do tego źródła obrazowania przybierało u surrealistów formę kultu, o czym pisze między innymi Marta Cywińska²⁵. Natomiast Krystyna Janicka przypomina, że „w strukturze obrazów sennych jak i obrazów artystycznych daje się – zdaniem Bretona – wykryć te same cechy charakterystyczne: kondensację treści w symbolicznej formie, przesunięcie akcentów znaczeniowych, substytucje, retusze itp.”²⁶ Prezentowane tu liryki Buszy można odczytywać również poprzez ten filtr poznawczy. Wówczas zrozumiałe staje się częste zawieszenie podmiotu mówiącego równocześnie pomiędzy kilkoma różnymi przestrzeniami obrazowymi, a także podbudowywanie poszczególnych przedstawień nierealnych znaczeniem symbolicznym. Przyjmuję, że jest to jeden z możliwych sposobów pozyskiwania przez Buszę obrazów nierzeczywistych, co poeta potwierdza, odwołując się między innymi do genezy liryku *Sen Salvadora* z tomiku *Ekfrazy*²⁷. Należy uwzględnić jeszcze jedną prawdopodobną metodę, opartą na działaniu pamięci, która przetasowuje zapisy różnych zdażeń i obrazów, układając je często w sekwencjach odwróconych i niespójnych. Proces ten celnie opisuje Eluard w liryku *Wiedzieć surowo uzbrojone*, skąd

²⁴ A. Breton, *Manifest...*, s. 73.

²⁵ M. Cywińska, dz. cyt., s. 37.

²⁶ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 48.

²⁷ Andrzej Busza wypowiadał się na ten temat w jednej z rozmów, jakie przeprowadziłam z nim 15 maja 2022 r. w Vancouver.

pochodzi taka refleksja: „Pamięć tasuje karty, / Obrazy myślą za mnie”²⁸. Być może Busza śni o *Kobiecie z wiolonczelą i lisami*, która, jak pisze poeta, zastyga na skrzyżowaniu, a „do uda tuli / czarną wiolonczelę / i drży kiedy mrowie nut / przeszywa jej ciało” (*Kobieta z wiolonczelą i lisami*, A 18). Jednak nie sposób wykluczyć innego scenariusza, w którym w zapisie pamięci nastąpiło połączenie tego oryginalnego obrazu z elementami nieprzylegającymi do niego. W ten oto sposób portret kobiety zatrzymanej w bezruchu dopełnia taki opis: „trzy lisy / każdy innego odcienia jesieni / wietrzą krew / na strunach wiatru” (A 18). Czy autor *Koheleta* wyśnił to nieco surrealne zdarzenie, czy jedynie odtworzył bez retuszu zapis pamięci, w której obrazy zdecydowały, w jakiej sekwencji chcą być przedstawione? Obydwa tropy, jak wolno zakładać, są możliwe i – co najważniejsze – niezależnie od źródła, z którego pochodzi „otrzymana iskra”²⁹, razem współtworzą wizję zwróconą w stronę przedstawień odrealnionych.

Andrzej Busza niewątpliwie nie pozostaje obojętny wobec europejskiej myśli i obrazowania nadrzeczywistego w liryce ubiegłego stulecia. Poeta odwołuje się do niektórych rozwiązań, jakie w swej poezji stosowali między innymi André Breton czy Paul Eluard. Jednak trudno tu mówić o próbie odwzorowania przykładów źródłowych czy tworzenia własnych koncepcji na podobieństwo francuskiego modelu liryki surrealistycznej. W moim odczuciu Busza formułuje niezależną propozycję obrazowania mającego na celu odrealnienie rzeczywistości, ale na własnych zasadach. Przywołując tytuł inspirującej monografii Agnieszki Taborskiej³⁰, powiedzielibyśmy, że poeta spiskuje ze swą wyobraźnią, zmierzając w stronę przedstawień symbolicznych, niekiedy imażynistycznych, z całą pewnością wzbogacających liryczną historię krajobrazów nadrzeczywistych, które bywają niebezpieczne.

Bibliografia

- Breton A., *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1976.
- Breton A., *Wolny związek*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1976.
- Brzękowski J., *Poezje wybrane*, Londyn 1960.
- Budzik J., *Antynomie pejzażu wewnętrznego. „Ekfrazy” Andrzeja Buszy*, w: „Odcisk palca – rozległy labirynt”. *Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Ligęzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. M. Antoniuk, D. Siwor, Kraków 2021.
- Budzik J., *Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy*, „Perspektywy Kultury” 2022, nr 4 (39).
- Busza A., *Astrologer in the Underground*, przekł. J. Boraks, M. Bullock, Athens–Ohio 1970.
- Busza A., *Atol*, Toronto–Rzeszów 2016.
- Busza A., *Ekfrazy*, posłowie J. Pasternski, Toronto 2020.

²⁸ P. Eluard, *Wiedzieć surowo wzbronione*, podają za: J. Wacków, dz. cyt., s. 63.

²⁹ A. Breton, *Manifest...*, s. 89.

³⁰ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2024 (wyd. trzecie, rozszerzone).

- Busza A., *Notes Towards a Poetic Credo* (tekst niepublikowany).
- Chadwick W., *Artystki i surrealizm*, przekł. i wprowadzenie A. Arno, Sopot 2024.
- Cywińska M., *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007.
- Danto A. C., *Po końcu sztuki*, przekł. M. Salwa, Kraków 2013.
- Durand G., *Wyobrażenia symboliczne*, Warszawa 1986.
- Eluard P., *Wiedzieć surowo wzbronione*, w: J. Waczków, *Paul Eluard*, Warszawa 1983.
- Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1985.
- Kornhauser J., *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie*, Kraków 2022.
- Pasterski J., *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011.
- Szałasta-Rogowska B., *Ut pictura poesis*, „Archiwum Emigracji” 2021–2022, z. 29.
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2024 (wyd. trzecie, rozszerzone).
- Waczków J., *Paul Eluard*, Warszawa 1983.

Dawid KopaUniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
ORCID: 0000-0003-4741-2048***Bajka na dobranoc* Jana Kurowickiego.
Tomik zdradzonych nadziei*****A Bedtime Story* by Jan Kurowicki.
A Volume of Betrayed Hopes**

Abstract: The article familiarises readers with the volume of poetry *A Bedtime Story* by Jan Kurowicki published in 1992. It is explained why this book of poetry is a seminal work in his oeuvre as compared to his previous creative output. The article attempts to classify Kurowicki's writing in terms of his social and cultural milieu at the time of his debut. While categorizing his works, the main movements in Polish poetry in the 1960s and 1970s are taken into consideration. The issue of the critical reception of *A Bedtime Story* is also raised. Last but not least, the article identifies how the author's world view is manifested in his poems.

Keywords: Jan Kurowicki, *A Bedtime Story*, poetry, twentieth-century literature, world view

Słowa kluczowe: Jan Kurowicki, *Bajka na dobranoc*, poezja, literatura XX wieku, światopogląd

Zmarły 11 października 2017 r.¹ Jan Kurowicki wydał w roku 1992 tomik wierszy *Bajka na dobranoc*², który jest przepełniony pesymizmem i uczuciem bezradności. Odróżnia go to w sposób wyraźny od wcześniejszej twórczości poetyckiej³. Autor *Bajki na dobranoc* był także filozofem⁴ związanym z licz-

¹ D. Kopa, *Ostania odsłona rzeczywistości Jana K.*, „Nowa Krytyka” 2018, nr XLI, s. 159.

² J. Kurowicki, *Bajka na dobranoc*, Warszawa 1992.

³ Tenże, *Przypowieści*, Wrocław 1974; tenże, *Sytuacje*, Wrocław 1977; tenże, *Zwierzenia małego sceptyka*, Wrocław 1981.

⁴ T. Borys, A. Płachciak, *Droga naukowa profesora i najważniejsze dzieła*, w: *Kultura jako problem filozofii. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Janowi Kurowickiemu*, red. T. Borys, A. Płachciak, Wrocław 2013, s. 15–17.

nymi ośrodkami naukowymi⁵ i krytykiem literackim⁶. Angażował się również w opiekę nad młodszymi pokoleniami podążającymi ścieżką umiłowania mądrości⁷.

Początki drogi poetyckiej Kurowickiego wiążą się z jego udziałem w redagowaniu wrocławskiego czasopisma „Agora”, wokół którego koncentrowała się grupa poetycka o tej samej nazwie⁸. Sam poeta nie identyfikował się jednak z grupą, w której krąg włączył go na zasadzie pewnego automatyzmu Marek Garbala, podając go w numerze szóstym z roku 1965 jako jej bliskiego współpracownika obok na przykład Jerzego Jastrzębskiego, Jana Ch. Fausette, Wojciecha Sitki, Stanisława Ryszarda Kortyki czy Jana Miodka. W numerze osiemnastym wyżej wymienionego czasopisma z 1967 r. Lothar Herbst włączył Kurowickiego do pierwotnego składu grupy literackiej „Agora”⁹. Grzegorz Gazda wskazał, że grupę uznaje się nierzadko za jedną z tych, które w swym charakterze programowym były prekursorskie wobec „Nowej Fali”¹⁰. Jest to paradoksalne z uwagi na fakt, iż Kurowicki poświęcił później osobną książkę – *Dzień powszedni wyobraźni albo o ułomności zdrowego rozsądku w poznaniu poetyckim* – powierzchownej rewolucyjności utworów pisarza „Nowej Fali”, spowodowanej jej indywidualistycznym oglądem rzeczywistości¹¹. Natomiast Andrzej K. Waśkiewicz wspomina, że „Agora” (pismo i grupa poetycka) stanowiła jedną z instytucji pokolenia Orientacji¹², a zatem formacji będącej w rozkwicie w latach sześćdziesiątych. Od roku 1964 na łamach „Agory” poeta publikował swoje najwcześniejsze wiersze¹³. Przykład „Współczesności” pokazuje, że nierzadko sami członkowie danej grupy nie są po latach zgodni, czy istniała naprawdę. Punktem orientacyjnym pozostaje często czasopismo, wokół którego była skupiona¹⁴. Kurowicki ma w późniejszych latach raczej krytyczny stosunek do swojej twórczości z początkowego okresu. Jak napisał

⁵ D. Kopa, *Horyzont końca Johanneses K.*, w: *Motyw śmierci w dziełach kultury – ujęcie literaturoznawcze i kulturoznawcze*, t. 1, red. K. Maciąg, J. Jędrzejewska, Lublin 2021, s. 74, przyp. 2.

⁶ Tenże, *Silva rerum w jednej osobie, czyli filozof Jan Kurowicki na literackiej ścieżce*, „Filologia Polska. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2022, t. VIII, s. 276, przyp. 4. Głośnym echem odbiła się jego książka poświęcona poetyckiej „Nowej Fali” – J. Kurowicki, *Dzień powszedni wyobraźni albo o ułomności zdrowego rozsądku w poznaniu poetyckim*, Warszawa 1976.

⁷ C. Sikorski, L. Żuliński, *Rozmowa* (kwestia Cezarego Sikorskiego), Szczecin 2015, s. 83.

⁸ E. Głębicka, *Leksykon. Grupy literackie w Polsce 1945–1989*, wyd. II poszerz., Warszawa 2000, s. 280.

⁹ Tamże, s. 280, 744.

¹⁰ G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009, s. 22.

¹¹ J. Kurowicki, *Dzień powszedni...* Jeden z autorów *Świata nie przedstawionego* – Adam Zagajewski przeżył Kurowickiego o trzy lata i pięć miesięcy; M. Bernacki, *Pośmiertne życie Adama Zagajewskiego*, „Świat i Słowo” 2024, t. XLIII, s. 359; do grona żyjących należy Julian Kornhauser.

¹² A. Waśkiewicz, *Posłowie*, w: J. Kurowicki, *Widok na koniec świata*, Wrocław 2002, s. 127.

¹³ Tamże.

¹⁴ G. Gazda, *Słownik...*, s. 546.

w zatytułowanym *Smugi życia* posłowi do wydanego w roku 2003 tomiku wierszy *Kaprysy nie tylko miłosne*:

Ale oto Andrzej K. Waśkiewicz dobry krytyk, ale jako przyjaciel – człek pełen nieco zgryźliwej ironii, przysłał mi niedawno kserokopie moich wierszy z wczesnych lat sześćdziesiątych, drukowanych we wrocławskiej „Agorze”. Już dawno o nich zapomniałem, bo nie mam archiwum własnych tekstów, więc czytałem je jak rzeczy kogoś mi dalekiego i obcego. Nie mam bowiem poczucia ciągłości swego życia. Zdaje mi się, że dzieli się ono na niezależne od siebie świetlne smugi, które w pewnym momencie mnie opuszczają, albo ja je opuszczam, bym mógł pożyć sobie w kolejnych¹⁵.

Jako że *Bajka na dobranoc* pochodzi z początku lat dziewięćdziesiątych, można by zadać pytanie o stosunek jej autora do gwałtownego sporu o poezję „hermetyczną”¹⁶. Warto zauważyć, że przypuszczalnie nie opowiadał się po żadnej ze stron. Z jednej bowiem strony, jego poezja jest jak najdalsza od intencjonalnego tworzenia osobnego dyskursu jako rzeczywistości wyłącznie językowej. Z drugiej strony, jest daleka od ustanawiania jakichkolwiek wartości przyświecających poezji, które nie są częścią danej praktyki społecznej. W ramach praktyki społecznej¹⁷ mieszczą się wszelkie formy aktywności zmierzające do reprodukcji społeczeństwa. Zatem ani dyskurs, ani wartości nie są nigdy analizowane w oderwaniu od innych form praktyki społecznej. Kurowicki w wydanych w roku 1975 *Skrytych przejściach wartości* pisał:

wartość literatury, jak wszelkiej zresztą formy ideologicznego przekazu, jest uzależniona od stosunku jej zawartości do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Aprobujemy więc kryterium postępowości, wedle którego ta ideologia posiada wartość najwyższą, która ukazuje człowiekowi perspektywy rozwoju, umożliwia krytykę każdorazowego status quo, ujawnia ograniczoność i zło chwili bieżącej i przeszłości¹⁸.

Bajka... doczekała się jedynie krótkiej recenzji w gazecie codziennej autorstwa Czesława Cyrula¹⁹. *Notabene*, przybliżanie czytelnikom dzienników nowych utworów literackich znajduje się w odwrocie, więc tym bardziej warto

¹⁵ J. Kurowicki, *Smugi życia*, w: tegoż, *Kaprysy nie tylko miłosne*, Toruń 2003, s. 75.

¹⁶ D. Kozicka, *Poezja w klinclu (z)rozumienia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr XXVI (XLVI), s. 51–72.

¹⁷ J. Kurowicki, *Poznanie a społeczeństwo*, Warszawa 1977, s. 54. „Praktyka tedy, według zgłaszanej tu propozycji, byłaby niczym innym jak ogółem przedmiotowych działań podmiotów sposobów produkcji A, B, C. Przy czym pierwszorzędna rola przypadłaby podmiotowi produkcji A, czyli typowemu, z tego względu, iż w pajęczy sposób ogarnia on i określa pozostałe. Dokładniej mówiąc: pozostałe sposoby produkcji wchodziłyby w skład społecznej całości, jako funkcjonalnie podporządkowane sposobowi produkcji A”.

¹⁸ Tenże, *Skryte przejścia wartości*, w: tegoż, *Skryte przejścia wartości. Eseje o światopoglądowych i estetycznych problemach literatury współczesnej*, Wrocław 1975, s. 87.

¹⁹ C. Cyrul, *Pochwała dystansu*, „Trybuna” 1992, nr 267, s. 6. Dla dokonania opisu tego zawierającego zaledwie około 1850 znaków tekstu przydatne okazuje się stwierdzenie M. Pietrzak, *Recenzja i felieton na tle przemian prasy polskiej. Kilka uwag o ewolucji gatunku*, „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 2014, t. LX, s. 257: „Jeśli chodzi o recenzję, to popularne stają się teksty krótsze, grupowane w bloki tematyczne, nierzadko anonimowe, zawierające intuicyjne sądy lub ograniczone tylko do streszczenia zawartości, których głównym celem jest zainteresowanie odbiorcy faktem kulturowym. Są to recenzje-streszczenia, recenzje-opinie czy recenzje-reklamy”.

skorzystać z tego tekstu. Trudno powiedzieć, czy fakt, że tytuł, jakim Cyrul opatrzył recenzję, czyli *Pochwała dystansu*, Kurowicki wykorzystał potem do zatytułowania własnego zbioru esejów – *Pochwała dystansu. Eseje i czytanki o Salonie Kultury i codzienności*²⁰, jest przypadkowy. Można przypuszczać, że bliżej roku 2000, czyli daty wydania *Pochwały dystansu...*, stwierdzenia Cyrula przynajmniej nie budziły u Kurowickiego negatywnych emocji. Po lekturze *Bajki...* nie podzielam wielu sformułowań Cyrula, bo o ile można zgodzić się ze stwierdzeniem, że „Myśli natomiast zmierzają ku formie aforyzmu”²¹, to już dużo większy sceptycyzm musi budzić konstatacja: „Nie ma więc w tych wierszach ani postawy gorącego zaangażowania, ani zimnej obojętności. W tym sensie są głęboko nie romantyczne”²². Przyczyny staną się jasne, gdy poddam analizie konkretne wiersze. Natomiast będące przejawem jedynie niedoskonałości stylu autora stwierdzenie: „Nie są zgodną na świat, ale też nie oznaczają jego akceptacji”²³, skwituję przyjaznym milczeniem.

Gwałtowne i dla szerszego ogółu niespodziewane załamanie się dotychczasowej struktury społeczeństwa polskiego ukształtowało w twórczości poetyckiej Kurowickiego składniki wcześniej nieznane. Dominującymi ingrediencjami są tu rezygnacja i rozpacz, przy czym w smaku tej potrawy dominuje pierwsza z nich.

W momencie wydania *Bajki...* od poprzedniego tomiku Kurowickiego, czyli *Zwierzeń małego sceptyka*²⁴, minęło jedenaście lat. Upływ czasu zmienił nastrój dominujący w wierszach poety. Ton pogodnego wątplenia o tym wszystkim, co w humanistycznym obrazie rzeczywistości ma jedynie pozór trwałości, zastąpił żal poety-filozofa, wywołany konstatacją, iż idea wyrastająca na gruncie konkretnych stosunków społecznych może ulec nagiej sile swoich przeciwników i braku mocy po swojej stronie. Charakter znaczący ma tu wiersz *Myśl na popiele (dla Grażyny Zwolińskiej)*²⁵. Autor *Pana Keplera raczącego umierać*²⁶ wydał z nią wspólnie zbiór felietonów prasowych z lat 1980–1981, których wspólnym mianownikiem było odsłanianie materialnego podglebia ówczesnych, nabrzmiałych konfliktami procesów przemian politycznych. Ukazał się on pod tytułem *W którym miejscu jesteśmy* w roku 1982²⁷ – w prowadzonej przez wydawnictwo „Książka i Wiedza” serii „refleksje & poglądy”. Z tego chociażby powodu warto przytoczyć utwór *Myśl na popiele (dla Grażyny Zwolińskiej)*:

Być może żyłem utopią
a ona mną
być może żyli nią ci którzy
ją udławili

²⁰ J. Kurowicki, *Pochwała dystansu. Eseje i czytanki o Salonie Kultury i codzienności*, Warszawa 2000.

²¹ C. Cyrul, *Pochwała...*, s. 6.

²² Tamże.

²³ Tamże.

²⁴ J. Kurowicki, *Zwierzenia...*

²⁵ Tenże, *Bajka...*, s. 37–38.

²⁶ Tenże, *Pan Kepler raczy umierać*, Zielona Góra 1997.

²⁷ Tenże, G. Zwolińska, *W którym miejscu jesteśmy*, Warszawa 1982.

poczty sztandarowe
pierwsi z pierwszych i
wierni pierwszych
być może

Jeszcze dziś odległe wiatry
niosą jęk
ale bardziej przenikliwy jest
cichy nóż bezradności
biedy
i być może to nie ma znaczenia
dla wyniosłych aniołów
roznoszących łaski
bez przyczyny

Usiłowałem ją odratować
napoić
ubrać w ciało swoje
i utknąłem w mroku
może jej nigdy nie było
może żyli nią ci którzy
ją udławili

Tylko skąd to znużenie we mnie
jej gniazdo
ślady klucia
czyżby biedni mylili się
zawsze²⁸

Jakże jest on odmienny od klimatu, którego możemy doświadczyć, czytając starsze o ponad dekadę *Zwierzenia małego sceptyka*. Niechaj za przykład posłuży wiersz *Zwykła bajka*:

Przyszli do nas ludzie dobrego serca. Serca zostały usmażone i podzielone. Z pełnymi brzuchami śpiewali dobre intencje. Nic nie czuli. I się szculi²⁹.

Kurowicki dokonuje tu obserwacji z poczuciem pewnej wyższości moralnej, niepozbowionej elementów politowania. Wciąż zachowane poczucie sprawczości nie pozwala mu jeszcze na smutek, który w *Bajce na dobranoc* jest widowym znakiem przejścia do emigracji wewnętrznej. Manifestuje się ona w jego twórczości filozoficznej odejściem od epistemologii³⁰ w kierunku uprawianej już wcześniej estetyki³¹. Bynajmniej nie oznacza to zerwania

²⁸ J. Kurowicki, *Bajka...*, s. 37–38.

²⁹ Tenże, *Zwierzenia...*, s. 25.

³⁰ Por. na przykład; tenże, *Skryte...*; tenże, *Poznanie...*; tenże, *Wyprawa w krainę oczywistości. Wstęp do rozpoznania zdrowych rozsądków. Szkice*, Wrocław 1978; tenże, *Współczesny polski konserwatyzm jako forma socjalizmu drobnomieszczańskiego*, Warszawa 1988; tenże, *Ironia pojęć zasadniczych*, Warszawa 1990.

³¹ Por. na przykład; tenże, *Miraże świadomości estetycznej. Miejsce kategorii estetycznych w materializmie historycznym*, Warszawa 1982; tenże, *Piękno i poznanie. Studium kategorii estetyki jako filozofii historii kultury*, Opole 1992; tenże, *Kultura jako źródło piękna. Wprowa-*

z dotychczasowymi metodami analizy praktyki społecznej, lecz przejście do jej segmentu mniej zagrożonego autocenzurą i oczekiwaniami podmiotów wydających książki. Sam Kurowicki w tekście poświęconym śmierci Andrzeja K. Waśkiewicza, a zatytułowanym w symptomatyczny sposób *Mój bliźni z niszy*, napisał, iż „Ja więc «złagodniałem»”, a on niejako «odbezpieczył rewolwer». Nie dziwota tedy, że wielu się od niego odsunęło. Inni (nawet po jego śmierci) mówią o nim z przekąsem³².

Także starsze tomiki Kurowickiego są naznaczone nastrojem dalekim od rozpacz, raczej można szukać w nich pogodnej ironii, na przykład z *Przypowieści* można przytoczyć *Medytacje pana Kowalskiego*:

Pies ogrodnika
(sam nie weźmie i drugiemu nie da)
minister spraw żywności
własnych pszczoł
sługa najwierniejszy
zagryzł się
choć to niemożliwe

a jednak
stało się

pszczoły – nie mogły
panu – był potrzebny
sam – jak z definicji wynika:
nie mógł
musiał – „się”
zmusić

wbrew pojęciu³³

W Sytuacjach w wierszu Dojrzewanie w sytuacji arbitralnej:

Leżę w rowie i
żuję szczaw
nikt mnie nie oczekuje
ani ja
kiedyś
oczekiwała mnie
kariera
ale przestałem dojrzewać
praży słońce³⁴

dzenie, Warszawa 1997; tenże, *Dlaczego ozdoba zdobi?* (wykłady z estetyki i filozofii kultury dla artystów i ekonomistów), Warszawa 2006; tenże, *Estetyczność środowiska naturalnego*, Warszawa 2010; tenże, *Estetyczne przysłony rzeczywistości (eseje z nowej estetyki społecznej)*, Warszawa 2016 (na okładce w tytule czytamy „przesłony” natomiast na s. 3 – „przysłony”).

³² Tenże, *Mój bliźni z niszy*, w: tegoż, *O pożytku ze zła wspólnego (Okruchy niepoprawności)*, Warszawa 2015, s. 71.

³³ Tenże, *Przypowieści...*, s. 11.

³⁴ Tenże, *Sytuacje...*, s. 9.

Jednym z wierszy będących swoistą poetycką odpowiedzią na zmianę ról różnych grup społecznych był ten o paradoksalnym i ironicznym tytule *Normalność*:

ślepy traf
był jest nazwą JEST
prawda dobro i piękno istnieją
jak dobrze zakonserwowane wędliny
ich piewcy i kapłani to urzędnicy
biura Dodawania i Odejmuwania

Weź wszystko
we własne ręce
jeśli akurat
są wolne
jeśli akurat
nie zebrzą o
przetrwanie
jeśli je masz

A spadająca gwiazda akurat
jest twoją doskonałą
nieobecnością³⁵

Daleko jest tu do pogody ducha sprzed dekady. Owa nowa „normalność” nie jest tylko rzeczywistością dalece niedoskonałą. Jest taką „normalnością”, w której normalne jest właśnie to, co dotychczas takie nie było. Bogactwo i nędza są teraz przedstawiane jako rodzaj klęski żywiołowej lub przyrodzonej zdolności do bycia bogatym. Bogactwo i nędza nie są już kwestią, która sama w sobie jest przedmiotem regulacji. Człowiek pozostawiony sam sobie wobec bogactwa jednych i nędzy drugich jest karmiony realizmem pojęciowym jako rodzajem swoistej przesłony epistemicznej rzeczywistości. Nie jest przypadkiem, że w roku 2016 Kurowicki wydaje zbiór esejów *Estetyczne przesłony rzeczywistości (Eseje z nowej estetyki społecznej)*³⁶, w którym rozprawia się z rzeczywistą rolą realizmu pojęciowego w estetyce.

Niektóre wiersze z tomiku *Bajka na dobranoc* trafiły później, już w XXI wieku, do mającego charakter retrospektywny tomiku *Widok na koniec świata* wydanego w roku 2002. Jest wśród nich wiersz *Na dziś*, który trafił też do o dwanaście lat późniejszego tomiku *Migotanie osobności*³⁷, utrzymany w brzmieniu znamiennym dla świadomości, nie siły – właśnie – lecz słabości

³⁶ Tenże, *Estetyczne...*

³⁷ Tenże, *Migotanie osobności*, Szczecin 2014, s. 25.

bezsilnych, to znaczy tych pozbawionych siły. Przytaczam go tu w późniejszym brzmieniu zachowującym dotychczasową interpunkcję, ale wprowadzającym zmiany w ortografii:

Chciałbyś wszystko zmienić
i nagle
rozbolał cię krzyż
uwiera czerwony sztandar
i wszystko
idzie
na opak

Woń trupów zaciska twój nos
i sumienie
a twój bliźni – usta

Wyśpiewaj jutrenkę
otulony całunem wiecznego świtu
bo Tamta Strona milczy
ta – już bez tchu³⁸

Wiersz *Na dziś* do wydanego w 2014 r. *Migotania osobności* trafił nie tylko w kształcie uwzględniającym ponownie przemyślaną ortografię i interpunkcję, ale także – jak przypuszczam celowo – nieco skrócony.

Chciałbyś wszystko zmienić
I nagle
Rozbolał cię krzyż.

Uwiera czerwony sztandar
I wszystko
Idzie
Na opak

Woń trupów
Zaciska twój nos,
A bliźni
Usta

Wyśpiewaj jutrenkę
Otulony całunem
Wiecznego świtu

Bo Tamta Strona milczy;
Ta – od początku –
Bez tchu³⁹

W kolejnym z wydań – w roku 2014 wiersz *Na dziś* przeszedł zmiany, które zgodnie z jego tytułem służyły uaktualnieniu. Nie dotyczyło ono jednak stosunku podmiotu mówiącego do świata zewnętrznego, ale obok drobnych korekt o charakterze redakcyjnym było odzwierciedleniem przekonania autora, że swoim życiem walczył w sprawie w danym momencie przegranej, ale jednak

³⁸ Tenże, *Widok na koniec świata*, Wrocław 2002, s. 67; por. tenże, *Bajka...*, s. 16.

³⁹ Tenże, *Migotanie...*, s. 25.

słusznej. Zwłaszcza że historyzm, któremu hołdował, każe wartości traktować jako element kultury duchowej danego etapu rozwoju stosunków społecznych, a zatem nie dokonywać ich absolutyzacji w postaci hipostazy sumienia.

Bajka na dobranoc – tytuł rozważanego tu tomiku wierszy, jest w swojej *explicitie* wyrażonej prostocie prowokacyjny. Bajka to „krótka powiastka wierszem lub prozą [...] opowiadana w niej historia stanowi zawsze jedynie ilustrację jakiejś prawdy ogólnej, dotyczącej doświadczeń ludzkich powtarzalnych i powszechnych”⁴⁰. Tymczasem Kurowicki w noszącym tytuł *Na koniec* posłowniu do jednego z wydań swojego tomiku *Bajki miłosne z kobietami* napisał:

Kiedy więc mówię, że każdy utwór poetycki jest bajką, to nie jako o jego przeciwieństwie do rzeczywistości, ale właśnie do codzienności, nad którą, wbrew niej i na przekór, wyrastają różne światy poetyckie. Nawet, gdy zdarza się najzwyklejszy księżyc, świeci kac pod skorupą czaszki czy śmieje się dziecko. Ale też, gdy dzieją się niesłychane cuda wyobraźni i tylko igrają słowa.

W każdym bowiem z tych i podobnych przypadków łamie się codzienność, dystansuje się lub przekształca fobie i uprzedzenia, kwestionuje zeskorupiałe oczywistości, lekceważy mity i plotki z każdego skrawka życia. A to, co się z tego wszystkiego wyłania jest bajką właśnie, która uśmiecha się do nas poezją. Jest nierzeczywiste w tym sensie, że niecodzienne⁴¹.

Po sformułowaniu takiej propozycji znaczenia utworu poetyckiego nie może nas już dziwić, że w tytułach kolejnych tomików poety powtarzało się słowo bajka. Po *Bajce na dobranoc* ukazały się jeszcze *Bajki miłosne z kobietami* w roku 1999⁴² oraz *Zepsuta bajka* w roku 2007⁴³. Bajka pojawia się też w tytułach poszczególnych wierszy zamieszczonych w różnych tomikach – można tu wymienić utwory: *Inna bajka*⁴⁴, *Bajka na dobranoc*⁴⁵, *Kolejna bajka na dobranoc*⁴⁶, *Jak w bajce*⁴⁷, *Bajki letniego dnia*⁴⁸, *Bajka o studni wieczności*⁴⁹, *Bajki o zwyczajności*⁵⁰, *Cień miłosnej bajki*⁵¹, *Bajka o randce*⁵², *Bajka liryczna*⁵³, *Bajki o końcu*⁵⁴, *Zwykła bajka o Zuzannie i starcu (cykl fotografii)*⁵⁵, *Bajka o wolności*⁵⁶, *Zepsuta bajka*⁵⁷, *Bajka o jarzębinie*⁵⁸.

⁴⁰ J. Sławiński, *Bajka*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. II poszerz., Wrocław 1988, s. 52.

⁴¹ J. Kurowicki, *Na koniec*, w: tegoż, *Bajki miłosne z kobietami*, Zielona Góra 1999, s. 49.

⁴² Tenże, *Bajki miłosne z kobietami*, Zielona Góra 1999.

⁴³ Tenże, *Zepsuta bajka*, Łódź 2007.

⁴⁴ Tenże, *Bajka...*, s. 21–22.

⁴⁵ Tamże, s. 25.

⁴⁶ Tamże, s. 50–51.

⁴⁷ Tenże, *Bajki miłosne...*, s. 5.

⁴⁸ Tamże, s. 14–18.

⁴⁹ Tamże, s. 19.

⁵⁰ Tamże, s. 21–26.

⁵¹ Tamże, s. 35.

⁵² Tamże, s. 37.

⁵³ Tamże, s. 42.

⁵⁴ Tamże, s. 44–47.

⁵⁵ Tenże, *Kaprysy nie tylko miłosne*, Toruń 2003, s. 29–30.

⁵⁶ Tamże, s. 66.

⁵⁷ Tenże, *Zepsuta...*, s. 8–14.

⁵⁸ Tenże, *W poranku słonecznej rosy*, Wrocław 2009, s. 37–38.

Jak w owych „bajkach” Kurowickiego „łamie się codzienność”? Widzimy zwierciadło rzeczywistości, w której pewności dokonania się społecznej zmiany towarzyszy niepewność zamykającego się wraz z pojmowaną subiektywnie młodością horyzontu egzystencjalnego. Obrazowanie estetyczne tych procesów służy – jak to w bajce – zobrazowaniu „prawdy ogólnej, dotyczącej doświadczeń ludzkich powtarzalnych i powszechnych”⁵⁹. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że u Kurowickiego prawda ogólna jest często prawdą ogólnie opisującą dany etap kształtowania się społeczeństwa, nie ma charakteru autotelnego i ahistorycznego. W *Bajce na dobranoc* można dostrzec, że poeta sam, we własnej twórczości, jest niejako przykładem ilustrującym stwierdzenia, które poczynił na temat poezji pracy w latach osiemdziesiątych XX wieku, na przykładzie *Z Górnego Śląska* Tadeusza Peipera. Poeta, który nie uprawia pracy produkcyjnej, lecz jest przedstawicielem świata kultury niematerialnej, może do zmian w materialnej sferze praktyki społecznej odnosić się jedynie poprzez porównanie jej elementów do tych, które tworzą kulturę niematerialną, a więc między innymi także... bajki⁶⁰. Kurowicki zostawił potomnym bajki wierszem o zdradzonej nadziei.

Bibliografia

- Bernacki M., *Pośmiertne życie Adama Zagajewskiego*, „Świat i Słowo” 2024, t. XLIII, s. 359–367.
- Borys T., Płachciak A., *Droga naukowa profesora i najważniejsze dzieła*, w: *Kultura jako problem filozofii. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Janowi Kurowickiemu*, red. T. Borys, A. Płachciak, Wrocław 2013, s. 15–17.
- Cyrul C., *Pochwała dystansu*, „Trybuna” 1992, nr 267, s. 6.
- Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009.
- Głębińska E., *Leksykon. Grupy literackie w Polsce 1945–1989*, wyd. II poszerz., Warszawa 2000.
- Kopa D., *Horyzont końca Johanna K.*, w: *Motywy śmierci w dziełach kultury – ujęcie literaturoznawcze i kulturoznawcze*, t. 1, red. K. Maciąg, J. Jędrzejewska, Lublin 2021, s. 74–86.
- Kopa D., *Ostatnia odsłona rzeczywistości Jana K.*, „Nowa Krytyka” 2018, nr XLI, s. 159–170.
- Kopa D., *Silva rerum w jednej osobie, czyli filozof Jan Kurowicki na literackiej ścieżce*, „Filologia Polska. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2022, t. VIII, s. 275–286.
- Kozicka D., *Poezja w klinchu (z)rozumienia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr XXVI (XLVI), s. 51–72.
- Kurowicki J., *Bajka na dobranoc*, Warszawa 1992.
- Kurowicki J., *Bajki miłosne z kobietami*, Zielona Góra 1999.
- Kurowicki J., *Dlaczego ozdoba zdobi? (wykłady z estetyki i filozofii kultury dla artystów i ekonomistów)*, Warszawa 2006.
- Kurowicki J., *Dzień powszedni wyobraźni albo o ułomności zdrowego rozsądku w poznaniu poetyckim*, Warszawa 1976.
- Kurowicki J., *Estetyczne przysłony rzeczywistości (eseje z nowej estetyki społecznej)*, Warszawa 2016.
- Kurowicki J., *Estetyczność środowiska naturalnego*, Warszawa 2010.
- Kurowicki J., *Ironia pojęć zasadniczych*, Warszawa 1990.

⁵⁹ J. Sławiński, *Bajka...*, s. 52.

⁶⁰ J. Kurowicki, *Jak praca próżnuje w poezji*, w: tegoż, *Artysta jako arcydzieło*, Warszawa 1983, s. 64–65.

- Kurowicki J., *Jak praca próżnuje w poezji*, w: J. Kurowicki, *Artysta jako arcydzieło*, Warszawa 1983, s. 53–68.
- Kurowicki J., *Kaprysy nie tylko miłosne*, Toruń 2003.
- Kurowicki J., *Kultura jako źródło piękna. Wprowadzenie*, Warszawa 1997.
- Kurowicki J., *Migotanie osobności*, Szczecin 2014.
- Kurowicki J., *Miraże świadomości estetycznej. Miejsce kategorii estetycznych w materializmie historycznym*, Warszawa 1982.
- Kurowicki J., *Mój bliźni z niszy*, w: J. Kurowicki, *O pożytku ze zła wspólnego (Okruchy nieprawności)*, Warszawa 2015, s. 70–75.
- Kurowicki J., *Na koniec*, w: J. Kurowicki, *Bajki miłosne z kobietami*, Zielona Góra 1999, s. 49.
- Kurowicki J., *Pan Kepler raczy umierać*, Zielona Góra 1997.
- Kurowicki J., *Piękno i poznanie. Studium kategorii estetyki jako filozofii historii kultury*, Opole 1992.
- Kurowicki J., *Pochwała dystansu. Eseje i czytanki o Salonie Kultury i codzienności*, Warszawa 2000.
- Kurowicki J., *Poznanie a społeczeństwo*, Warszawa 1977.
- Kurowicki J., *Przypowieści*, Wrocław 1974.
- Kurowicki J., *Skryte przejścia wartości. Eseje o światopoglądowych i estetycznych problemach literatury współczesnej*, Wrocław 1975.
- Kurowicki J., *Skryte przejścia wartości*, w: J. Kurowicki, *Skryte przejścia wartości. Eseje o światopoglądowych i estetycznych problemach literatury współczesnej*, Wrocław 1975, s. 87–103.
- Kurowicki J., *Smugi życia*, w: J. Kurowicki, *Kaprysy nie tylko miłosne*, Toruń 2003, s. 72–78.
- Kurowicki J., *Sytuacje*, Wrocław 1977.
- Kurowicki J., *W poranku słonecznej rosy*, Wrocław 2009.
- Kurowicki J., *Widok na koniec świata*, Wrocław 2002.
- Kurowicki J., *Współczesny polski konserwatyzm jako forma socjalizmu drobnomieszczańskiego*, Warszawa 1988.
- Kurowicki J., *Wyprawa w krainę oczywistości. Wstęp do rozpoznania zdrowych rozsądków. Szkice*, Wrocław 1978.
- Kurowicki J., *Zepsuta bajka*, Łódź 2007.
- Kurowicki J., *Zwierzenia małego sceptyka*, Wrocław 1981.
- Kurowicki J., Zwolińska G., *W którym miejscu jesteśmy*, Warszawa 1982.
- Pietrzak M., *Recenzja i felieton na tle przemian prasy polskiej. Kilka uwag o ewolucji gatunku*, „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 2014, t. LX, s. 251–262.
- Sikorski C., Żuliński L., *Rozmowa*, Szczecin 2015.
- Sławiński J., *Bajka*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. II poszerz., Wrocław 1988, s. 52–53.
- Waśkiewicz A., *Posłowie*, w: J. Kurowicki, *Widok na koniec świata*, Wrocław 2002, s. 127–136.

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

Nowa Nowa Fala. O dojrzałej poezji Jacka Świerka

The New New Wave. On the Mature Poetry of Jacek Świerk

Abstract: The article discusses the presence of elements typical for the poetics of Polish New Wave writers famous during the turn of the 1960s and 1970s in the works of one of the interesting contemporary poets – Jacek Świerk. Although his literary debut took place twenty years ago, and in the meantime Świerk has published numerous poems and translations, it is certainly his latest volume *Żucie wewnętrzne* (2024) that provides a representative collection of mature poetry, characteristic of the poet's clearly developed style. As the interpretative analysis of Świerk's works indicates, New Wave realism and engagement with the diagnosis of political and social reality, ironic language games, and the use of "foreign words" (in the form of quotes, paraphrases, translations) are still effectively applied today, inspiring a critical yet literarily nuanced evaluation of the condition of 21st-century human beings – lost in a world of axiological confusion, informational chaos, shifting internet trends, and serious spiritual and moral crises.

Keywords: 21st-century Polish poetry, the New Wave movement, Jacek Świerk, Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki

Słowa kluczowe: polska poezja XXI wieku, Nowa Fala, Jacek Świerk, Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki

Twórczość poetycka Nowej Fali, z reguły automatycznie kojarzona¹ z pisarską częścią działalności formacji zwanej Pokoleniem 68, wyraźnie oddziaływała na panoramę współczesnej kultury polskiej i do dziś stanowi nieodzowny fragment kursów historii literatury drugiej połowy XX w. Choć popularność większości przedstawicieli nowofalowego ruchu jest dziś znikoma i trudno mówić o ponadprzeciętnej poczytności liryki, na przykład,

¹ Zdaniem Tadeusza Nyczka „Nowa Fala pozostaje w tym układzie jako pojęcie węższe, określające pewną tylko formację intelektualną w ramach Pokolenia 68” (*Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Antologia poezji*, red. T. Nyczek, Kraków 1994, s. 5). Zob. także: M. Kisiel, *Nazwy młodej poezji po 1968 roku*, w: tegoż, *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2004.

Wita Jaworskiego, Jacka Bierezina, Zdzisława Jaskuły, Witolda Sułkowskiego, Marianny Bocian czy Lothara Herbsta, to literacka ranga niektórych reprezentantów pokolenia nie tylko nie zmalała na przestrzeni ostatnich pięciu dekad, ale nawet wzrosła wraz z ich aktywnością na arenie międzynarodowej i zaangażowaniem w pośrednictwo międzykulturowe. Dowodzą tego choćby przykłady Stanisława Barańczaka, którego Czesław Miłosz promował jako „kongenialnego tłumacza” literatury anglosaskiej, spotykanego „prawdopodobnie raz na sto czy dwieście lat”², wybitnego tłumacza poezji niemieckiej i jednego z najważniejszych wydawców poezji w Polsce Ryszarda Krynickiego czy Adama Zagajewskiego – kilkakrotnie typowanego przez krytyków w ostatnim dziesięcioleciu jako kandydata do literackiej nagrody Nobla.

Z perspektywy drugiej dekady XXI w. trzy wyznaczniki poetyki nowofalowej³ uznaje się za szczególnie charakterystyczne. Po pierwsze, statutowy realizm i aktywizm refleksji poetyckiej, rozumiany zwłaszcza jako zaangażowanie w nonkonformistyczną diagnozę realiów społeczno-politycznych. Do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oznaczało to zazwyczaj manifestację buntowniczego stosunku do warunków codziennego życia w krajach satelickich Związku Sowieckiego, terroru władzy, praktyk instytucjonalnej cenzury oraz totalitarnych aspektów ideologii komunistycznej, ale i późniejsza twórczość nowofalowa obfituje w analizy rzeczywistości zarówno polskiej, jak i zachodniej (*vide* Ameryka w poezji Barańczaka⁴ czy Zagajewskiego). Po drugie, „nieufność” wobec oficjalnego języka dyskursu publicznego: wyczulenie na treści propagandowe, ideologiczne slogany i zawoalowany fałsz medialnego przekazu. Nieufność ta objawiała się, między innymi, ironicznym wykorzystaniem modnych frazesów, parodystycznymi gramami słownymi, lingwistycznymi zabawami służącymi – jak ujmuje to Stanisław Piskor – „demistyfikacji”⁵ faktycznych lub dodatkowych sensów utartych zwrotów czy popularnych haseł. Poezja „powinna być nieufnością. Krytycyzmem. Demaskacją. Powinna być tym wszystkim aż do chwili, gdy z tej Ziemi zniknie ostatnie kłamstwo, ostatnia demagogia i ostatni akt przemocy” – postuluje w manifestie z 1970 r. Barańczak i dodaje: tak pojmowana poezja zawsze jest „głosem jednostki”, zaś jej myślenie indywidualne to *ex definitione* „myślenie nieufne, krytyczne wobec zbiorowych wiar, sentymentów i historii”⁶. Z tą cechą poetyki nowofalowej wiąże się ściśle trzecia: otwartość na intertekstualny dialog, dyskursywny

² C. Miłosz (i in.), *Tłumaczenie poprzez trzeci język. Dyskusja*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007, s. 356.

³ Zagadnienie poetyki nowofalowej doczekało się już szeregu opracowań, m.in. Bożeny Tokarz (*Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990), Małgorzaty Anny Szulc-Packalén (*Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1997), Jakuba Kozaczewskiego (*Polska tradycja literacka w poetyce Nowej Fali*, Kraków 2004) czy Tadeusza Nyczka (*Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1985).

⁴ Zob. *Ameryka Barańczaka*, red. S. Karolak, E. Rajewska, Kraków 2018.

⁵ S. Piskor, *Symbol czy kontekst*, w: *Układy sprawdzić. W kręgu Nowej Fali*, red. P. Majerski, Katowice 1997, s. 13.

⁶ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 497, 498.

włączenie „cudzego słowa” w obręb poezji własnej – od reklamowego lub gazetowego cytatu w strofie wiersza do przekładu całego obcojęzycznego utworu ujętego w nowofalowym tomie na równych prawach z lirykami autorskimi⁷. Jedną ze sztandarowych koncepcji nowofalowców było – jak celnie ujmuje to Joanna Szczęśna na znamienym przykładzie Barańczaka („jednego z najtwardszych zawodników w całym pokoleniu”) – „wpisywanie gazetowego bełkotu w materię wiersza i zamienianie pospolitości socjalistycznej codzienności (kolejki, kartki, braki etc.) w przejmującą, egzystencjalną poezję”⁸.

Należało przypuszczać, że zmiany kulturowe i społeczno-polityczne zachodzące w Polsce od początku lat dziewięćdziesiątych finalnie zdezaktywizują nowofalowe ideały i poetykę oraz przypieczętują proces erozji pokoleniowego ruchu, postępujący od końca lat siedemdziesiątych, kiedy drogi wcześniej współpracujących poetów zaczęły się rozchodzić. Jak zauważa Artur Nowaczewski, „kiedy kończy się «nośność fali», jej członkowie zostają wyrzuceni na zewnątrz kulturowej i pokoleniowej przestrzeni”⁹. Transformacja ustrojowa, a następnie rozpad całego Bloku Wschodniego położyły kres instytucjonalnej cenzurze, demokratyzacja polityki zredukowała w Polsce wpływy komunistyczne, warunki życia uległy stopniowej poprawie wraz z otwarciem na kapitalistyczne trendy zachodnie. Postrzeganie wolności słowa jako podstawowego prawa osobistego człowieka, a przede wszystkim pomnożenie dostępnych kanałów informacji pozwalających na łatwą i stałą weryfikację dowolnych treści komunikacji publicznej – na czele z internetem – przyczyniły się do wzmocnienia pluralizmu dyskursu medialnego, a w efekcie także upowszechnienia tolerancji światopoglądowej. Wreszcie procesy globalizacyjne doprowadziły do wszechobecności „cudzego słowa”: przekłady, adaptacje, reinterpretacje i „retellingi” nie są obecnie czytelnickým rarytasem, ale jednym z głównych nurtów literackich i kulturowym standardem w skali ogólnoswiatowej. Między innymi dlatego w 1994 r. Adam Czerniawski wskazywał na wyraźne już jego zdaniem „symptomy kryzysu” w poezji Barańczaka i stawiał diagnozę podobną do innych opinii krytycznych na temat literackiego dziedzictwa Nowej Fali – poezji, „która jeszcze niedawno cieszyła się ogromną popularnością, ponieważ tak zręcznie parodiowała i ośmieszała system komunistyczny, a teraz z trudem się ją czyta”¹⁰.

Tymczasem spostrzeżenia krytyków z ostatnich dziesięciu lat coraz częściej sygnalizują zmianę literackiej i kulturowej koniunktury. W 2016 r. Krzysztof Cieślík jako jeden z pierwszych obserwuje ze zdumieniem „come back Nowej Fali” i pisze: „nikt się chyba nie spodziewał”, że aktualnie twórczość „ostatniego ważnego dla literatury polskiej pokolenia przeżywa drugą młodość”¹¹.

⁷ Zob. A. Luboń, *Przekraczanie obcości. Problemy przekładu w programach i twórczości poetów Nowej Fali*, Rzeszów 2013.

⁸ J. Szczęśna, *Tylko bez nowomowy*, „Książki. Magazyn do czytania” 2024, nr 5 (68), s. 64.

⁹ A. Nowaczewski, *Testament Nowej Fali, czyli o dyskusji na temat „Czarodziejskiej góry” raz jeszcze*, „Świat Tekstów. Rocznik słupski” 2017, nr 15, s. 177.

¹⁰ A. Czerniawski, *Wyspy szczęśliwe. Eseje o poezji*, Toronto–Rzeszów 2007, s. 179.

¹¹ K. Cieślík, *Poeeci nowej fali znów na fali*, „Rzeczpospolita” 2016, www.rp.pl/plus-minus/art3862761-poeeci-nowej-fali-znow-na-fali (dostęp: 12.02.2025).

W 2021 r. Justyna Sobolewska podkreśla, iż „wiersze nowofalowe brzmią świeżo i mocno również w dzisiejszej rzeczywistości politycznej, gdy słowa wychodzą na ulice”¹². Joanna Szczęsna natomiast, retrospektywnie podsumowując dorobek Barańczaka z perspektywy 2024 r., nie tylko znajduje w nim dowód na to, że „poeci bywają prorokami”, ale także dostrzega w ideowym profilu nowofalowego autora rys wart przypomnienia i dzisiaj: „zawsze gotów był odłożyć własne sprawy, żeby wypełnić to, co uważał za swój obywatelski obowiązek”¹³. Przykłady tego typu opinii można mnożyć. Celem niniejszego artykułu nie jest jednak dodatkowe argumentowanie na rzecz tezy o powracającym czytelniczym zainteresowaniu twórczością kilku pierwszoplanowych reprezentantów pokolenia 68, ale wskazanie na aktualność lub nawet uniwersalizm konstytutywnych założeń nowofalowej poetyki poprzez wykorzystanie ich jako klucza interpretacyjnego do liryki jednego z interesujących poetów ścisłej współczesności – Jacka Świerka. Choć od jego debiutu minęło dwadzieścia lat, dotychczasowa twórczość nie doczekała się szerszego opracowania, a dostępne życiorysy zawierają luki lub nieścisłości. Przed omówieniem jego najnowszych wierszy warto zatem zarysować sylwetkę artystyczną poety wraz ze skrótowym biogramem.

Jacek Świerk urodził się 30 czerwca 1981 r. w Rzeszowie. W 2000 r. podjął studia polonistyczne na Uniwersytecie Rzeszowskim, zaś w 2008 r. – po uzyskaniu absolutorium opóźnionego wskutek nawrotów problemów zdrowotnych – przeprowadził się do wsi Blizne w powiecie brzozowskim. Od tego czasu rozwija swoją praktykę pisarską z dala od bezpośredniego życia literackiego ośrodków miejskich – za to z efektywnym wykorzystaniem możliwości internetu i nowoczesnych multimediów. Już jako student trzeciego roku Świerk pełnił funkcję wiceprzewodniczącego Sekcji Twórczości Literackiej ówczesnego Instytutu Filologii Polskiej. Był również współzałożycielem grupy literackiej „Polifonia”¹⁴, której juvenilia Janusz Pasterski oceniał jako prognostyk twórczości, dla której konstruktywne czerpanie z najszerzej rozumianego literackiego dziedzictwa i kanonu jest „ważniejsze, niż chęć radykalnych zmian, niż negacja, szyderstwo czy destrukcyjne gesty”¹⁵. Za właściwy debiut Jacek Świerk uznaje ogłoszenie w 2005 r. trzech wierszy (*Kamuflaż*, *Prometeusz*, *czyli włamanie do nieba*, *Dziecięćność*) na łamach rzeszowskiego kwartalnika „Fraza”. Warto jednak zauważyć, że jeszcze wcześniej drukował utwory w pismach studenckich Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz samodzielnie komponowanych, drukowanych i rozprowadzanych wśród przyjaciół minitomach poetyckich. Od tego czasu Świerk prezentuje czytelnikom kolejne wiersze w periodykach literackich (m.in. „Wyspa”, „Topos”, „Odra”, „Fraza”, „Krytyka

¹² J. Sobolewska, *Nowa Fala: poezja zbuntowana*, „Polityka” 2021, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2113619,1,nowa-fala-poezja-zbuntowana (dostęp: 12.02.2025).

¹³ J. Szczęsna, dz. cyt., s. 64.

¹⁴ Zob. Anonim (ps. Siewca), *Polifonia*, „Gazeta Uniwersytecka Pracowników i Studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2005, nr 3(34), s. 19.

¹⁵ J. Pasterski, *Poetyckie tony „Polifonii”*, „Fraza” 2005, nr 4 (50), s. 204.

Literacka”), poświęconych poezji serwisach internetowych, a także w trzech dotychczas autorskich książkach: *Relacje na nieżywo* (2017), *Złoże Boleści. Poemat Dywersyjny* (2019) i *Żucie Wewnętrzne* (2024). Pod pseudonimem Jack Spruce redaguje również od 2023 r. dostępny on-line „Nieregularnik poetycko-plastyczny *Imadło poetyckie*” oraz prowadzi autorski blog poetycki (jacekswierk.blogspot.com).

Recenzenci tekstów Świerka nader zgodnie podkreślają lingwistyczną innowacyjność jego poezji, niemalże programowy sprzeciw wobec dominujących mód literackich, finezyjny humor oraz wyraźnie religijny kierunek poszukiwań intelektualnych. Tomasz Marek Sobieraj omawia wiersze Świerka jako „utwory krytyczne wobec dzisiejszego *conditio humana* i zakłamej rzeczywistości, nie pozbawione jednak ironii [...] i językowej wynalazczości”¹⁶. Jak podkreśla Piotr Samolewicz, poeta nieustannie „upomina się o zanikające *sacrum* i ostrzega przed banalnością wciskającą się ze wszystkich stron w nasze dusze. Bawi się kodami semantycznymi i zmienia ich odniesienia”¹⁷. „Oryginalna wyobraźnia, odległe skojarzenia, niezwykły słuch językowy” – wylicza elementy typowe dla twórczości Świerka Stanisław Dłuski – „subtelna ironia, która czasami przechodzi w gorzki sarkazm, ostra świadomość i samoświadomość swojego miejsca w egzystencji”. Liryka Świerka jest w tym ujęciu przede wszystkim manifestacją buntu przeciw powszechnej akceptacji dla zakłamania, a jej celem nadrzędnym jest zrozumienie i opisanie „postkomunistycznego i skorumpowanego świata, gdzie człowiek pogodzony z fałszem i hipokryzją tylko udaje, że żyje naprawdę”¹⁸. Podobnie interpretuje dorobek poety Jan Belcik, gdy zauważa, że „subtelne wymieszanie stylów i sposobów prowadzenia wypowiedzi opartych na kontestacji” oraz liryczny język „przenikliwy, pełen neologizmów, kolokwializmów, można powiedzieć nawet, że prześmiewczy – bo udaje mu się odwrócić rzeczywistość i zajrzeć w nią od podszewki” są narzędziami służącymi nade wszystko demaskacji „jakże mało heroicznej obłudy i dwulicowości naszego świata”¹⁹. I chociaż recenzenci jednomyślnie wskazują na dążenie do wyrażenia „dystansu do świata, który dominuje w mediach” za pomocą ironii i autoironii, to należy szczególnie podkreślić wpisana w poetykę Świerka przemożną „wiarę, że sztuka dialogu buduje wyższe sensy i dowodzi, że człowiek może wykreować swoją tożsamość”²⁰.

Najnowszy tom Świerka, *Żucie wewnętrzne*, należy uznać nie tylko za najbardziej interesujący w dorobku poety, ale przede wszystkim za świadectwo wkroczenia twórczości autora w fazę dojrzałą, podsumowanie i rewizję dotychczasowych poszukiwań intelektualnych i artystycznych, gest otwartego

¹⁶ T. M. Sobieraj, *Jacek Świerk: Relacje na nieżywo*, „Krytyka Literacka” 2017, nr 1, s. 32.

¹⁷ P. Samolewicz, „Nie nadajesz się do marynowania”. O wierszach Jacka Świerka, www.piotrsamolewicz.pl (dostęp: 1.11.2024).

¹⁸ S. Dłuski, *Poeta krytyczny i metafizyczny*, „Fraza” 2018, nr 1 (99), s. 273.

¹⁹ J. Belcik, *Niczym kręgi Dantego. Udana poetycka dywersja*, „Nasz dom Rzeszów” 2020, nr 10 (180), s. 12.

²⁰ S. Dłuski, *W obronie przegranych*, „Topos” 2020, nr 3 (172), s. 178.

i wyraźnego opowiedzenia się wobec tradycji literackiej i trendów kulturowych. Niemal 70-stronicowy zbiór obejmuje serię przedruków monochromatycznych grafik (zwłaszcza miedziorytów i drzeworytów Albrechta Dürera, Pietera van der Heydena, Rafaela Santi, Pietera Bruegela Starszego i innych artystów XVI i XVII w.) oraz kolekcję tekstów poetyckich. Składają się na nią wiersze autorskie, wykonane przez Świerka tłumaczenia wierszy oryginalnie anglojęzycznych (Wystana Hugh Audena, Langstona Hughesa, Philipa Larkina, Elizabeth Bishop) oraz „przypisy” poety, które w rzadkich tylko przypadkach są słownikowym objaśnieniem słów rzadkich lub informacją o kontekstach wierszy (biograficznych, historycznych). Częściej albo same są miniaturowym utworem literackim autora tomu, albo przytoczeniem fragmentu tekstu cudzego (np. prozy Witolda Gombrowicza, liryków Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Tymoteusza Karpowicza, Ryszarda Krynickiego, ale i poetów epok dawniejszych, jak Cyprian Kamil Norwid, Adam Mickiewicz czy Jan Kochanowski). Tę gęstą i wielowątkową sieć nawiązań, odsyłaczy i intertekstualnych odniesień porządkuje podział tomu na różnej objętości rozdziały o tytułach sygnalizujących priorytety tematyczne (*Preludium, Jedenasta muza, Dwunasta muza, Acedia, Agamia, Autodafe, Kwestionariusz Fahrenheita, Abecadło z nieba spadło, Epilog*). W każdym jednak Świerk wprowadza iście polifoniczny dyskurs: komentuje opisywaną rzeczywistość kulturową, pozwala komentować ją przywoływanym poetom, których utwory również sam komentuje – jako tłumacz lub przypisowy polemista. Za reprezentatywny przykład niech posłuży rozdział pierwszy²¹ (*Preludium*), w którym poeta konfrontuje diagnozę zastanego świata z wizją jego wymarzonego kształtu:

Krach[1]

Krach na giełdzie charakterów wartościowych.
Wywindowanie cen za baryłkę czystych łez.
Makabryczny wzrost bezrobocia w anielskiej branży.
Zbankrutowała zasługa na życie wieczne.
Pielęgowane zalety ogłosiły upadłość.
Wstrzymano wypłatę rent dla przywar i emerytur dla cnót.
Konsumpcja głębokich treści spadła na łeb na szyję.
Lichwiarze za ukojenie wydzierają kosmiczne odsetki.
Rynek przyzwoitości – całkowita klapa.
Inwestorzy wycofali się z kopalni refleksji.
Akcjonariusze wywieźli swoje aktywa do Nieba.
Znaczne obniżenie wartości złotego środka.
Bies posiadał 90% akcji koncernu WOLNA WOLA.

[1] Kłamstwo ma swoją siedzibę w Piekło i filię w ludzkim sercu. Jego zarząd obraduje nieustannie. Ma swoich prawodawców, pedagogów, filozofów, teologów, celebrytów, tajnych agentów, poetów, kapłanów, proroków, klakierów, sklepikarzy, świętych, cudotwórców i zaprzęńców. Kłamstwo ma wielką siłę przebicia: lobbystów, dział promocji i marketingu, patronów medial-

²¹ J. Świerk, *Żucie wewnętrzne*, Łódź 2024, s. 2–3.

nych, wybitnych uczonych i wynalazców. Kłamstwo stale bije rekordy popularności, o słupkach oglądalności nie wspomnę. Kłamstwo to szlagier, co nigdy nie znika z listy przebojów – Draszyr Ikcinyrk, *Kłamstwo?*

Langston Hughes [2]

Marzę, jak wielu przede mną, o świecie,
Gdzie ludzka miłość jest żyzna i hojna,
Człowiek człowiekiem nie gardzi, jak śmieciem,
Na którym każda ścieżka jest spokojna.
Marzę o świecie, gdzie mury się kruszy,
Na którym droga wolności jest słodka,
Gdzie chciwość soków nie wysysa z duszy
I skąpstwo nigdy nie niweczy dobra.
Marzę o świecie, gdzie czarny czy biały,
Jakiej bądź rasy, za sprawą równości, [3]
Dzieli się z drugim darami tej ziemi,
I każdy cieszy się pełnią wolności,
Głowę ze wstydu zwieszają nikczemni.
Radość, jak perłę, ze sobą przyniesie
Spełnienie potrzeb zubożałej ludzkości.
Marzę o takim, sprawiedliwym świecie!

[2] Langston Hughes *I dream a world* (przełożył Jacek Świerk): *The Collected Poems of Langston Hughes*, First Vintage Classic Edition, New York (November 1995), s. 311.

[3] RÓWNO PRAWDA – Wdepnęliśmy w równo, bo wszyscy chcą mieć po równo. Jest taka równość, co rośnie na równie, i żremy to równo – równo i przykładnie. Czy wszyscy ludzie są równi? Niektórzy z góry są równo warci. [Przyp. tłum.].

Już ten niewielki wyimek pozwala omówić symptomatyczne elementy twórczości Świerka. Autorski wiersz *Krach* wykorzystuje konwencję raportu punktującego oznaki recesji gospodarczej do wyliczenia moralnych i etycznych problemów współczesnej ludzkości. Świat przedstawiony wiersza to świat chaosu, gdzie przymioty duchowe cenione są niżej niż dobra materialne, zaś różnica między „być” a „mieć” uległa powszechnie akceptowanemu zatarciu. Sztampowe zwroty z żargonu finansjery i profesjolektu ekonomistów, po ironicznej modyfikacji, służą zatem poecie nadal do opisanía kryzysu – ale już światopoglądowego, duchowego i intelektualnego. Na przykład, zamiast o „gieldzie papierów wartościowych” mówi o „gieldzie charakterów wartościowych”, jednostką miary wartości jest nie „baryłka ropy naftowej”, ale „baryłka czystych łez”, „rynek nieruchomości” został zastąpiony „rynkiem przyzwoitości”, natomiast zwrot „obniżenie wartości złotego” (w domyśle: waluty obowiązującej w Polsce) zostaje dookreślony w sposób diametralnie zmieniający sens frazy („obniżenie wartości złotego środka”). Jaką przyczynę tego kryzysu dostrzega poeta (wszechobecność kłamstwa), dowiaduje się czytelnik z przypisu, który jest w istocie nawiązaniem do wiersza *Prawda?* Ryszarda Krynickiego – dokładniej rzecz ujmując, jest jego swoistą odwrotnością, co zresztą sugeruje rebusowe użycie anagramu imienia i nazwiska nowofalowego autora (Draszyr Ikcinyrk). Świerk udziela serii odpowiedzi

dotyczących „kłamstwa”, Krynicki zaś zadaje w swoim utworze szereg retorycznych pytań o „prawdę”²²:

Prawda?

Co to jest prawda?
Gdzie ma swoją siedzibę?
Gdzie ma swój zarząd?
Gdzie ma radę nadzorczą?
Gdzie ma swoich prawników?
Gdzie ma swoich ochroniarzy?
Gdzie ma swój dział promocji?
Gdzie dział marketingu?
Jaką ma oglądalność?
Jaką siłę przebicia?
Jaki patronat medialny?
Czy się dobrze sprzedaje?
Czy już weszła na giełdę?

Ile są warte jej akcje?

Nader pesymistyczna perspektywa Świerka nie pozwala na snucie własnych wizji świata idealnego, poeta czyni to jednak za pośrednictwem Langstona Hughesa (*notabene*, jak przypomina Tadeusz Sławek, dla poetów Nowej Fali „tłumaczyć oznaczało przemawiać w swoim imieniu, ale nie swoim głosem, wygłaszać własne myśli nie swoimi słowami”²³). Przekład wiersza prominentnego przedstawiciela amerykańskiego *Harlem Renaissance* wprowadzie rozpościera przed czytelnikiem atrakcyjną panoramę wolności od pogardy, chciwości i nikczemności, ale sam tłumacz nie rezygnuje z wyrażenia wobec niej sceptycyzmu. Przypisowy komentarz Świerka byłby ostentacyjnie wulgarny, gdyby nie kwitował peanu na cześć społecznej utopii przy pomocy lingwistycznej zabawy związkami frazeologicznymi, których pierwotnego kształtu nietrudno domyślić się, zastępując literę „r” przez „g” (w leksemie „równo”) w zwrotach „równo prawda”, „wdepnąć w równo”, „równo warte” etc. Warto zauważyć, że krytyczny stosunek do wizji Hughesa wyraża Świerk również w dodatkowy sposób. Słowami kluczowymi wiersza są bowiem (obok powszechnej „wolności”) „równość” – prowokująca ciąg skojarzeń ujęty w przypisowym pamfletcie – oraz „sprawiedliwość”, które sygnalizują dobrze udokumentowaną przez biografów fascynację Hughesa ideami komunizmu²⁴.

²² R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, Kraków 2009, s. 364.

²³ T. Sławek, *Ocenę dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka*, w: *Obchodzę urodziny z daleka: szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dębińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 247.

²⁴ Jak zauważa Elizabeth Spalding, „komuniści posługują się słowami, które nazywają wartościami wspólne dla demokratycznych społeczeństw – wolność, równość, sprawiedliwość – ale na myśli mają coś innego. Mieszą pojęcia. [...] Powierzchowne rozumienie komunizmu sprawia, że pozostaje on modny, szczególnie wśród młodych Amerykanów. [...] Ludzie nie wiedzą, z czym mają do czynienia. Nie rozumieją” (E. Spalding, *Komunistom udało się pomieszać nam pojęcia*, „Wszystko Co Najważniejsze” 2024, nr 60, www.wszystkoconajwazniejsze.pl/elizabeth-spalding-komunistom-udalo-sie-pomieszac-nam-pojecia (dostęp: 12.02.2025)).

Choć te dwa symboliczne słowa i pojęcia trafnie oddają lewicowe poglądy Amerykanina – zostały wprowadzone do utworu przez tłumacza. Anglojęzyczny pierwowzór wersu „jakiej bądź rasy, za sprawą równości” brzmi po prostu „whatever race you be”, natomiast oryginał puenty „marzę o takim, sprawiedliwym świecie” to „of such I dream, my world”²⁵. „Równość” i „sprawiedliwość” pełnią w polskiej wersji oczywiście funkcję formalną (pozwalają zachować regularność układów rymowych lub metrum przekładu), ale służą także łatwiejszej i bardziej jednoznacznej identyfikacji politycznych przekonań Hughesa, których Jacek Świerk najwyraźniej nie uważa za wiarygodną receptę na duchowy kryzys dzisiejszej ludzkości (socjalistyczne obietnice jako „równo prawda”). *Preludium* tomu kreśli więc portret podmiotu lirycznego wierszy jako człowieka z jednej strony nieustannie przytłaczanego alarmującymi doniesieniami o kolejnych kryzysach, z drugiej kuszonego agitacjami na rzecz rozwiązań gwarantujących powszechne szczęście. W obu zaś przypadkach dostrzega on inherentny fałsz: błędnie lub kłamliwie wskazane problemy, złudne bądź skompromitowane w przeszłości remedia.

Już na pierwszych stronach swojego najnowszego zbioru Świerk demonstrowuje poetyckie zaangażowanie w ocenę i diagnozę sytuacji człowieka we współczesnym świecie, nieufny stosunek do propagandy utopijnych ideologii, demaskuje pomieszanie porządków aksjologicznych i hierarchii wartości. Czyni to zaś z wykorzystaniem ironii gier lingwistycznych oraz „cudzego słowa” w postaci zapożyczeń z różnych rejestrów języka, odwołań do literatury polskiej i tłumaczeń zagranicznej z przesunięciami semantycznymi wzmacniającymi intertekstualne nawiązania i polemiczny dialog. Należy zatem zapytać, jakie zjawiska XXI w. sprawiają, że te typowe dla nowofalowej poezji praktyki artystyczne okazują się aktualne i wciąż adekwatne. Pytanie to zresztą można z powodzeniem zadać w formule zaczerpniętej z napisanego w 1974 r. wiersza Barańczaka: „jak to się stało, żeśmy się zaczęli / w to bawić? W te igraszki słów? W te kalambury, / przejęzyczenia, odwrócenia sensu, / w tę lingwistyczną poezję? [...] Co nas właściwie zmusza, abyśmy się w to / ciągle bawili? W te zagadki logiczne? W te wszystkie / błyskotliwe paradoksy? W te rozrywki / umysłowe? Co?”²⁶.

Kłamstwo jako skuteczne narzędzie w rękach „czwartej władzy” nie dotyczy już – jak w poezji nowofalowej – gazety, apelu radiowego czy czarno-białej telewizyjnej relacji z partyjnego wiecu, ale nowocześniejszych środków komunikacji: serwisów internetowych, *social mediów* i barwnych reklam *on-line*. Współczesny człowiek – *Homo Electronicus*, jak nazywa go Świerk – poszukuje i przyswaja jedynie wiadomości skrócone, uproszczone w formie graficznej, już przetworzone (zinterpretowane) przez dostawców informacji, a mimo to dalej przez niego fragmentaryzowane: „Homo Electronicus uważa, że wszystko przewija. / Przewija teledyski, debaty, teksty, obrazki, spoty wyborcze... [...] / Przewija uroda, złudna miłość i sława. / Ból szybko

²⁵ L. Hughes, *The Collected Poems of Langston Hughes*, New York 1995, s. 311.

²⁶ S. Barańczak, dz. cyt., s. 133–134.

przewija. Ludzie przewijają²⁷. Ukształtowany przez taki sposób komunikacji człowiek, nieustannie dezorientowany nadmiarem i nieuporządkowaniem często pozornych nowinek, szybko staje się niezdolny do samodzielnej refleksji, a w rezultacie kontrola nad nim nie wymaga reżimowej siły lub milicyjnego terroru, lecz jedynie odpowiednio opracowanego przekazu medialnego. Barańczak pisze w 1977 r.: „przysłowiowa bawełna [...] / kurczy się w praniu / mózgów, i / choć kłamstwo ma krótkie nogi, to i tak / wystają / spod przysłowiowej bawełny na dobry kilometr, / kiedy kłamstwo próbuje się skromnie ukryć pod / różowym płaszczykiem / bawełnianego języka”²⁸. Świerk zaś w 2024 r. kreśli portret człowieka XXI w. jako permanentnego telewidza, któremu „polityczna poprawność / ponownie skurczyła się w praniu / [...] szuka najmodniejszych w tym sezonie / poglądów”, a w *Środkach masowego pokazu* zauważa: „do prania mózgu / potrzebny jest płyn do zmięczania / rozumu. / Proszek do prania / wrogów po mordzie / usuwa plamy na honorze. / Mózg należy roztrzepać, rozprostować, / rozwiesić na balkonie, / a upał i smog zrobią swoje”²⁹. O pomieszanu wartości prowadzącym do zagubienia i paraliżującego zdolność działania wyalienowania jednostki pisze Barańczak w wersach *Gdzie się zbudziłem* (1972) następująco: „gdzie jestem? gdzie jest / strona prawa, gdzie lewa? gdzie góra, a gdzie / dół? spokojnie, spokojnie: to jest moje ciało, / leżące na wznak, to ręka, w której zwykle / trzymam widelec, a tą drugą chwytam / nóż lub wyciągam ją na przywitanie”³⁰. Świerk natomiast przyznaje w wierszu *Człowiek bez pojęcia*³¹:

Mylą mi się kierunki:
Lewa i prawa, góra i dół, tył i przód.
Mylą mi się kierunki w sztuce.
Myli mi się nogawka z rękawem,
Nóż z nożyczkami, chleb z chlebakiem.
Myli mi się Inferno z Edenem,
Bóg z Bożą, Budda z Jezusem,
Ożenek z wyjściem za mąż,
„Czysty” seks z agape.
– Nie masz pojęcia, któredy po prawdę.

Ilećkroć w swoich utworach Świerk podejmuje nośne wątki bieżącej debaty publicznej – z finezją odsłania ich ukryte podteksty; nierzadko nawet wskazuje, iż kwestie ukazywane powszechnie jako pierwszoplanowe i arcyważne, są w istocie jedynie najłatwiej dostrzegalnym aspektem problemów głębszych i uniwersalnych. Na przykład, wiersz *Zabójczy wirus* inspirowały najwyraźniej medialne relacje z przebiegu pandemii lat 2020–2022 oraz, w mniejszym stopniu, obiegowe teorie katastrof klimatycznych. Choć wedle oficjalnego przekazu miały (i mają) one na celu przestrzegać przed zagrożeniami dla

²⁷ J. Świerk, dz. cyt., s. 6.

²⁸ S. Barańczak, dz. cyt., s. 179.

²⁹ J. Świerk, dz. cyt., s. 7, 8.

³⁰ S. Barańczak, dz. cyt., s. 102.

³¹ J. Świerk, dz. cyt., s. 9.

zdrowia lub dobrostanu planety, poeta wskazuje na znacznie większe niebezpieczeństwo, jakie ze sobą niosą – antagonizowanie grup społecznych, podsycanie konfliktów międzyludzkich, szerzenie uprzedzeń:

Prorocy mówią,
Zbliża się globalny kataklizm,
Że wymrzemy
Bez dezynfekcji serc, bo Nienawiść
Przenosi się z człowieka na człowieka
Drogą konfliktową:
Kiedy całujesz czyjąś klamkę,
Kichasz na cudze uczucia
I przez bezmyślne dotykanie
Drażliwych tematów.
Dbaj o higienę; nie noś masek,
Bo udawanie to wylęgarnia rozłamu,
Umyj profilaktycznie ręce
Po napotkaniu wroga,
Z drugiej strony,
Odwirusować się możesz
Uściskiem dłoni na zgodę³².

Wierszowi towarzyszy pięć przypisów zawierających przytoczenia liryków Adama Szypera (*Poetom prominentom*), Wisławy Szymborskiej (*Nienawiść*), Edwarda Stachury (*Człowiek człowiekowi*), Ryszarda Krynickiego (*Nie wyleczysz się już z nienawiści*) i Davida Day'a (*Golgota*). W podobny sposób Świerk podejmuje również temat politycznych demagogii skutkujących trywializmem światopoglądowym (*Schizma*: „W kraju nad Wisłą nie noś / Obcisłych myśli / I prześwitujących uczuć / W miejscach publicznych. Ubieraj / Poglądy do kostek / I idee z zakrytym dekoltem”), kultu egotyzmu (*Do współczucia się dorasta?*: „I hasło *Naj! Naj! Naj!* / I okrzyk: *Ja! Ja! Ja!* / Wypełnia nasze mózgi i kiszki”) oraz kryzysu relacji międzyludzkich – zwłaszcza w małżeństwie (*Zimno domowego ogniska*: „Stary kawaler zasypia, / Drocząc się o koldrę / Ze zawsze wiernym, chętnym, uśmiechniętym / Seks-robotem”) i rodzinie (*Patologiczna sesja fotograficzna*: „Z rodziny najlepiej / Wychodzi się na zdjęciu / Żyletką / Albo nożyczkami”). Warto dodać, że właśnie w postępującym procesie degradacji rodziny i redefinicji tradycyjnych pojęć dopatruje się poeta fundamentu społecznych debat o aborcji w Polsce. Píše o tym w *Wysypisku dzieci*, parafrazując Tadeusza Różewicza: „Miał dwadzieścia cztery centymetry / Wyciągany / Szczypcami na blat. / To są nazwy wypaczone: / Mąż i żona, mama i tata, / Człowiek i zwierzę, ciało i rzecz”. Ważnym tematem jest dla Świerka również kryzys religijny w wymiarze zarówno indywidualnym (zanik wiary poety), jak i zbiorowym (degrengolada instytucji religijnych): „Na pogrzebie mojej wiary / Nikt się nie zjawiał, / Oprócz robota z kurii i grabarzy”³³. Wtórkuje zaś jego

³² Tamże, s. 12.

³³ Tamże, s. 17, 52, 38, 39, 40, 27.

refleksjom Philip Larkin, którego *Church Going* zamieszcza Świerk w tomiku w nowym, własnym przekładzie, zdolnym konkurować z wcześniejszym spolszczeniem pióra... Stanisława Barańczaka.

Pół wieku po okresie nowofalowego *Sturm und Drang* poetyka twórców pokolenia 68 powraca w wierszach autora, który radziecki terror, zimnowojenne zagrożenie czy wydarzenia stanu wojennego zna jedynie z lekcji historii i rodzinnych opowieści, zaś pospolitą szarość i troski codzienności obywateli Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej stanowić mogą dlań co najwyżej mgliste wspomnienia z wczesnego dzieciństwa. Choć bowiem realia polityczne świata zachodniego uległy zmianom, zapoczątkowane w ubiegłym wieku procesy kulturowe i społeczne nie tylko mają dziś swoją kontynuację, ale żywiołowy rozwój technologiczny doprowadził do ich niepowstrzymanej wręcz eskalacji i szybkiego ustandaryzowania. Różnica między komunistyczną indoktrynacją w papierowych gazetach a hipertrofią informacyjną w internecie nie jest prostą różnicą między kłamstwem a prawdą, lecz między kłamstwem schowanym za łatwo rozpoznawalną i budzącą sprzeciw propagandą a prawdą skrzętnie ukrytą w powszechnie akceptowanym medialnym chaosie. Idee nowofalowe okazują się zatem nadal aktualne, a artystyczne patenty Barańczaka, Krynickiego czy Zagajewskiego – wciąż użyteczne. Jak przekonująco dowodzi w 2024 r. liryka Jacka Świerka, *Homo Sovieticus* i *Homo Electronicus* nie różnią się od siebie zasadniczo: to jedynie kolejne ogniwa w tym samym łańcuchu ewolucyjnym, które z powodzeniem diagnozować można przy użyciu tych samych poetyckich narzędzi.

Bibliografia

- Anonim (ps. Siewca), *Polifonia*, „Gazeta Uniwersytecka Pracowników i Studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2005, nr 3(34).
- Balcerzan E., Rajewska E. (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Poznań 2007.
- Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Kraków 2006.
- Belcik J., *Niczym kręgi Dantego. Udana poetycka dywersja*, „Nasz dom Rzeszów” 2020, nr 10 (180).
- Cieślak K., *Poeeci nowej fali znów na fali*, „Rzeczpospolita” 2016, www.rp.pl/plus-minus/art3862761-poeeci-nowej-fali-znow-na-fali (dostęp: 12.02.2025).
- Czerniawski B., *Wyspy szczęśliwe. Eseje o poezji*, Toronto–Rzeszów 2007.
- Dłuski S., *Poeta krytyczny i metafizyczny*, „Fraza” 2018, nr 1 (99).
- Dłuski S., *W obronie przegranych*, „Topos” 2020, nr 3 (172).
- Hughes L., *The Collected Poems of Langston Hughes*, New York 1995.
- Karolak S., Rajewska E. (red.), *Ameryka Barańczaka*, Kraków 2018.
- Kisiel M., *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2004.
- Kozaczewski J., *Polska tradycja literacka w poetyce Nowej Fali*, Kraków 2004.

- Krynicki R., *Wiersze wybrane*, Kraków 2009.
- Luboń A., *Przekraczanie obcości. Problemy przekładu w programach i twórczości poetów Nowej Fali*, Rzeszów 2013.
- Miłosz C. (i in.), *Tłumaczenie poprzez trzeci język. Dyskusja*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.
- Nowaczewski A., *Testament Nowej Fali, czyli o dyskusji na temat „Czarodziejskiej góry” raz jeszcze*, „Świat Tekstów. Rocznik słupski” 2017, nr 15.
- Nyczek T., *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1985.
- Nyczek T. (red.), *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Antologia poezji*, Kraków 1994.
- Pasterski J., *Poetyckie tony „Polifonii”, „Fraza”* 2005, nr 4 (50).
- Piskor S., *Symbol czy kontekst*, w: *Układy sprawdzeń. W kręgu Nowej Fali*, red. P. Majerski, Katowice 1997.
- Samolewicz P., „Nie nadajesz się do marynowania”. O wierszach Jacka Świerka, www.piotr-samolewicz.pl (dostęp: 12.02.2025).
- Sławek T., *Oceny dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka*, w: *Obchodzę urodziny z daleka: szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dębińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007.
- Sobieraj J. M., *Jacek Świerk: Relacje na nieżywo*, „Krytyka Literacka” 2017, nr 1, s. 32.
- Sobolewska J., *Nowa Fala: poezja zbuntowana*, „Polityka” 2021, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2113619,1,nowa-fala-poezja-zbuntowana (dostęp: 12.02.2025).
- Spalding E., *Komunistom udało się pomieszać nam pojęcia*, „Wszystko Co Najważniejsze” 2024, nr 60, www.wszystkoconajwazniejsze.pl/elizabeth-spalding-komunistom-udalo-sie-pomieszac-nam-pojecia (dostęp: 12.02.2025).
- Szczęśna J., *Tylko bez nowomowy*, „Książki. Magazyn do czytania” 2024, nr 5 (68).
- Szulc-Packalén M. A., *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1997.
- Świerk J., *Relacje na nieżywo*, Kraków 2017.
- Świerk J., *Złoże boleści: poemat dywersyjny*, Rzeszów 2019.
- Świerk J., *Żucie wewnętrzne*, Łódź 2024.
- Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.

Leszek Zwierzyński

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0002-6157-7589

Transgresyjność poezji Leśmiana

The transgressiveness of Leśmian's poetry

Abstract: The text is an attempt to describe the transgressive nature of Leśmian's poetry. Not only basic imaginations of the boundary crossing were examined, but also more complex phenomena - the metaphysical journey (Elijah), revealing further and further layers of the otherness of the cosmos, as well as the ontological transformation of the "I". However, what turns out to be most interesting is transgressiveness as an intrinsic property of Being itself, its "happening". A synthetic summary shows the textual mechanisms of transgression and transgressiveness as a fundamental property of Leśmian's poetry

Keywords: transgression, Leśmian, boundary, poetic imagination

Słowa kluczowe: Transgresja, Leśmian, granica, wyobrażenia poetycka

I

Czym jest transgresja? Jej istotą jest przekraczanie granicy. Ważny jest ruch transgresji, lecz także sama granica i rzeczywistość otwierająca się w owym ruchu, wreszcie to, co w przekraczaniu dzieje się z jej podmiotem. Chcę opisać kształt i rolę transgresji w poezji Leśmiana, to, czym ona jest w swej konkretności i przejawach: transgresje „ja” i innych istot, a także Bytu samego. Ważne są również transgresje materii, w jakich się ona wydarza – obrazu poetyckiego i języka. Tworzą one kształt tekstu i zarazem otwierają epifanicznie Byt. Analizy tych wszystkich jednostkowych transgresji, przejawiających się na różnych poziomach poezji, prowadzić winny do naszkicowania morfologii transgresji w poezji Leśmiana. Płaszczyzną, na której zostaną przeprowadzone analizy, będzie fenomenologia wyobraźni.

Transgresja to według słowników przejście, przekraczanie. Inaczej niż transcendencja (transcendowanie) nie jest istotowo związana z ruchem wertykalnym,

z przejściem do rzeczywistości *sacrum*¹. Transgresja to bowiem przekraczanie, wdzieranie się do innej przestrzeni, która jednak nie ma już niezbywalnie charakteru sakralnego. Źródłowy obraz transgresji to „posuwanie się naprzód morza, lub pustyni na obszary dotąd niezajęte”², albo też „wdzieranie się morza na niezajęte przez nie dotąd połączenie lądu”³. Wyrażna jest horyzontalność obu modelowych obrazów. Michel Foucault stwierdza, że „Transgresja jest gestem dotyczącym granicy: tu w cienkiej linii objawia się błyskawica jej przejścia, a być może i jej całościowa trajektoria, właściwe źródło. Kreska, którą przecina, z powodzeniem mogłaby być całą jej przestrzenią”⁴.

W poezji Leśmiana transcendencja w sensie istotowym pojawia się rzadko, co wiąże się z bardziej skomplikowaną i niejednoznaczną relacją ze sferą religijną niż w romantyzmie i literaturze dawniejszej. Transcendencja pojawia się u twórcy *Znikomka*, gdy poeta wykorzystuje sferę religijną jako pewną konwencję, lub związana zostaje z transgresją, stanowiąc w istocie jej część – tak jest w *Eliasz*. To transgresja ma w poezji Leśmiana podstawowe znaczenie, tworząc jej swoiste poetyckie centrum.

Ruch transgresji wiąże się u Leśmiana często z przekraczaniem granicy morituralnej. Granica ta w jego poezji bywa czymś rozciągłym i trwającym – swoistą, niekończącą się podróżą, taką, jaka wydarza się w liryku *Po śmierci*, w której wciąż okazuje się, że „to nie te jeszcze światy”⁵. Transgresyjność pojawia się w poezji Leśmiana często jako ostateczny efekt właściwości Bytu, będącego nieustannie dwoistym – jest nie tylko realny, bo w swej realności bywa zarazem mityczny (baśniowy) i metafizyczny. Można to dostrzec w utworach baśniowych, jak chociażby w *Kopciuszku*, w którym każdy element stroju balowego bohaterki ma drugie, baśniowe dno, a droga na bal zmienia się ostatecznie w drogę groźną, metafizyczną – istotowo transgresyjną. Podobne zjawisko innej, mitycznej przestrzeni, w której bytują mitokształtne drzewa przed porannym obudzeniem cywilizacji, wydarza się w pozornie realistycznym wierszu *Wczesnym rankiem*⁶.

¹ Przykłady transcendencji znamy z Biblii (wejście Mojżesza na górę Synaj, Przemienienie Chrystusa na górze Tabor i Jego Wniebowstąpienie, albo uniesienie św. Pawła do trzeciego nieba), a także z literatury dawnej (*Boska Komedia* Dantego) i romantycznej (Mickiewiczowe *Widzenie* i *Widzenie Ewy* czy Słowackiego *Zachwycenie* i *O! Boże ojców naszych*). Zawsze można w niej dostrzec epifanię *sacrum*. Różnica między transgresją i transcendencją wyraźnie zarysowana jest w *Kocmołuchu*, w którym Leśmian odślania, że zaświatowy byt istnieje nie w przestrzeni transcendentnej, sakralnej, lecz w nieokreślonej transgresyjnej.

² *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 9, Warszawa 1967, s. 228.

³ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. XVII, Warszawa 1987.

⁴ M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 51. Bardzo ciekawy (inaczej skonstruowany i w inne rejony prowadzący niż ten niniejszy) obraz transgresji Leśmiana zaprezentowała niedawno Dorota Wojda (*Warkocz. Transgresje Leśmiana*, „Czytanie Literatury” 2018, nr 7, s. 49–82).

⁵ Wszystkie cytaty wg wydania: Bolesław Leśmian, *Dzieła wszystkie*, t. I: *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.

⁶ Podobnie, choć w szczegółach inaczej, dzieje się w liryku *Głuchoniema*.

II

Spróbuję teraz dokonać wstępnej analizy obrazów transgresyjnych Leśmiana, by wydobyć podstawowe rysy samej transgresyjności. Najprostszą i najwyrazistszą postacią granicy w jego transgresyjnych obrazach jest jakaś ściana świata fizykalnego, codziennego. Niekiedy wyjątkowo materializuje się ona, jak w wierszu *Z lat dziecięcych*, w postaci szyby – przezroczystej, lecz nieprzekraczalnej, ujawniającej się w dynamicznym ruchu dziecka i nieudanej próbie przekroczenia⁷. Najbardziej jednak istotna wydaje się w tejże poezji sama transgresja przez granicę, a także to, jak rysuje się przestrzeń, obraz, kształt przekraczania. Czasem ujawnia się w postaci szczeliny w bycie, wyrwy, jaka zarysowana została w liryku *Ćmy* („wyziorna szpara”). Przez nią przechodzą „z tamtej strony ciszy”⁸ ćmy, wierzby, psy, a także dziewczęta⁹. Ontologiczną szczelinę Leśmian odkrywa zresztą nie tylko w przestrzeni, lecz także w czasie. Taką właśnie temporalną wyrwę odnajdujemy w wierszu *Południe*, w którym rzeczywistość wydaje się zgodna z Nyczowską zasadą przygodności – każdy byt wycięty, oderwany, bez związku z innymi bytami; choć chwilami jakby transcenduje siebie, stając się czymś innym (albo istotowym sobą). W takiej rzeczywistości, między uderzeniem siekierą w drzewo a odgłosem uderzenia, wydarza się chwila przerwy, szczelina w czasie, w której ujawnia się inne metafizyczne dzianie się, osadzone na nicości, gdzie możliwe jest „trwanie na nice dla istnienia na opak”. Daje to snom czas na „wstęp do bezmiaru”, a więc wyraźną transgresję, a w niej dostęp duszy do innego istnienia.

W szeregu utworów Leśmiana przejście przyjmuje bardziej rozwinięty i konkretny kształt **drogi**; najczęściej drogi zakrzywionej, zakręcone (zakrętu). Tak jest chociażby w *Betleem* (uczestnicy Epifanii rozwiali się „Gdzie droga w nicość skręca”) lub w *Pszczółach*, gdzie owady także znikają na zakręcie¹⁰. W tymże liryku morfologię transgresji można zresztą opisać nieco dokładniej. W *Pszczółach* bowiem ukazana została „inna” przestrzeń i inny wewnętrzny czas („noc Wiekuista”) domu grobowego. Pszczoły (owady: małe – graniczne¹¹ i jako przejaw życia – święte), zmyliły „ścieżkę istnienia”¹² i przedostały się do wewnątrz (do „pustek”). Przejście wydaje się tu przyjmo-

⁷ Coś podobnego zaobserwować można w wierszu *Śnieg*.

⁸ To inne, znakomite i intensywne wyobrażenie granicy.

⁹ Zaznaczyć tu trzeba, iż transgresyjność w świecie Leśmiana działa w dwie strony – nie tylko byty „stąd” wkraczają „Tam”, lecz także byty „stamtąd” wkraczają w „Tu”.

¹⁰ O *Pszczółach* nieco inaczej zob. T. Dobrzyńska, *Tajemnicza obecność pszczoł (wiersz Bolesława Leśmiana o pszczółach w kontekście archetypowych znaczeń symbolicznych tego motywu)*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 265–287, <https://www.ruthenia.ru/lecomceva/dobrzynska.pdf>.

¹¹ O takiej funkcji owadów w IV cz. *Dziadów* pisała w klasycznym artykule Zofia Stefanowska (*Świat owadzi w czwartej części Dziadów*, w: tejże, *Próba zdrowego rozumu*, Warszawa 1976, s. 42–64).

¹² Przekraczanie granicy życia/śmierci ukazane zostało w wielu utworach Leśmiana; o niektórych jeszcze wspomnimy. Te i podobne zjawiska znakomicie i wieloaspektowo opisał niegdyś Michał Głowiński (*Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981).

wać postać labiryntu (zły ul, plastry). W wewnętrznej przestrzeni ula-grobu nie obowiązują nasze kierunki (wschód – zachód), lecz inne, własne: wzdłuż i wszerz śmierci. Pszczoły „jurną pozłociną” wnoszą marnym cieniom zmarłych (podobnym do cieni z *Odysei*) nieco życia i zdolności odczuwania (ból). Stają się też „skrzydlatą szaradą rozbłysku” i „chyżą łamigłówką brzęczącego lotu”. Święta gra rysowana jest tu wyraźnie nie tylko obrazami wizualnymi, lecz także brzmieniowymi; w całym utworze słychać brzęczenie, a w epifanijnych momentach dźwięki głosek kumulują się i zagęszczają, wystukując brzmieniami niezwykle linie tańczących, „grających” kształtów.

Inny, ciekawy wariant labiryntowego przejścia odnaleźć można w poemacie *Dwaj Macieje*, przedstawiającym wyprawę po nieśmiertelność. Aktu transgresji prymarnie dokonują tu jednak nie tytułowi bohaterowie¹³, lecz dziwny potwór Czumr, kryjący siebie i zakłętę ziele w głębi leśnych kniei. Tu (inaczej niż w *Pszczołach*) obrazy i dźwięki kreują nie labiryntowość przestrzeni transgresji, lecz ścianę uniemożliwiającą ucieczkę Czumra. Tę zagrodę oblegającą potwora tworzy swoisty taniec dwóch walczących z nim Maciejów¹⁴. Obserwujemy kolejne próby ucieczki Czumra: najpierw „do nieba się zrywał”, potem „nagli do ucieczki swe nogi bieżyste”; to wszystko okazało się jednak nieskuteczne. W przestrzeni fizycznej skutecznie zagradza mu drogę *ruchomy* mur Maciejów. Nawet baśniowe „zmałał i sprzyziemiał jak właśnie kret szary” nie pomogło. Dopiero gdy stwór „zaklął siebie słów mglistym” i „zaczął znikać”, umożliwiło mu to transgresję – przejście w inny stan bytowy, który ma niezwykle, lecz konkretny kształt – „w nicość pełną kryjówek”.

Warto dodać, że w niektórych utworach Leśmiana rzeczywistość otwierająca się w wyniku transgresji ma nie tylko konkretny, specyficzny kształt; funkcjonują w niej także ciekawe odwrócenia tekstowo-bytowe. W *Pszczołach* owady przez swą żywość stają się w świecie zagrobowym świętością, epifanią, a świat przygrobowy jest pustką pełną cieni. Inwersyjność metafizyczna dwóch światów jeszcze wyrazistsza staje się w liryku *Tam na obczyźnie*, w którym przestrzeń transcendentna (zaświat) okazuje się obczyzną, próżnią i bezgraniczem, a obrazy naszego świata – realnej ziemskiej brzozy – swoistym *sacrum*, mocniejszym i bardziej upragnionym od samego Boga.

III

Morfologia transgresji szczególnie interesująco i wyraziście rysuje się w utworach o podróży metafizycznych. O niektórych (*Po śmierci*, *Kopciuszek*, *Dwaj Macieje*) już wspominaliśmy, o innych będzie jeszcze mowa (*Wiersz konny*). Najważniejszy jednak dla naszych analiz wydaje się poemat metafizyczny *Eliasz* – utwór o transgresji. Cały utwór oddaje (obrazowo,

¹³ Oczywiście w końcowej części poematu dokonuje się ich przejście morituralne.

¹⁴ Skądinąd taniec w wielu utworach Leśmiana (*Jadwiga*, *Świdryga* i *Midryga*) stanowi kształt, formę transgresji.

dźwiękowo, semantycznie) intensywne dzianie się wieloetapowej, radykalnej transgresji – aż do niewyobrażalnego kresu. Leśmian wykorzystuje tu biblijną i mistyczną tradycję (transcendowanie), ale włącza też, rodzącą się dopiero, astronomiczno-astronautyczną formułę wyobraźni (fantastyka). Poemat zawiera konkretne, zmysłowe obrazy transgresji i istotne, twórcze jej metafory. Od pierwszego wersu (wzlot ognistym wozem) rysowane zostaje to wizualnie i brzmieniowo: „wziął go wicher”, dalej skupianie głosek („z”, „s”, „l” i „r”) – świszczą, ale twardo, realnie; odgłosy nie tyle pędu wiatru, ile przeciskania się ognistego wozu przez byt, przez materię¹⁵.

Po pierwszej, krótkiej strofoidzie (wizualizującej samego proroka, odrzucającego to, co ziemskie) pojawia się refrenowe stwierdzenie jego nieobecności w naszej przestrzeni. Dalej – lot. Już tu, na początku transgresji, Eliazs wykracza poza zasadę ludzkiego istnienia – bycia ku śmierci („Wszechświat stał mu się błędną wokół bezmogłą”). Samo przekraczanie oddane zostaje transgresyjną postacią świata (skondensowana dzikość i obcość przestrzeni), lot zaś zarysowany jest obrazami („Ledwo nadażył”), a także przyspieszeniem rytmu i nagromadzeniem słów naszpikowanych twardymi głoskami („skrzyć”, „rozbłyśkanie”), wymuszających intensywną artykulację brzmieniową u czytelnika. Dalej także widać nagromadzenie trudnych artykulacyjnie słów („światłem zmuskać”, „Stada zdziczałych bezdroży”), a zarazem wspomnianą dzikość, obcość obrazu przestrzeni. Dostrzec tu można też ważną dla poematu antynomiczność jako zasadę konstruowania zdań i bytów: „dzikość”, ale „muskanie” (światłem); jakby animizacja (ale oksymoroniczna) świata i ruchu. I jeszcze zmysłowe wrażenia pędu („W twarz go były wzburzone obłoków jaśminy”). A potem (po ukazaniu postaci Eliasza) brutalny obraz – metafizyczny skutek transgresji człowieka w kosmosie: „Jęczała nieskończoność kół miażdżona złością”. Destrukcja (wyrażana również zagęszczeniami brzmień), staje się istotną dla morfologii Leśmianowskiej transgresji metaforą.

Kolejne strofoidy to na zmianę obrazy ruchu (pędu, lotu) – wyrwywania się z tego, co jest – i obrazy przestrzeni otwierających się w wyniku transgresji. Zapowiedź tych „innych przestrzeni” stanowi cytowany już wers („Wszechświat stał mu się błędną wokół bezmogłą”). Pierwszą otwierającą się, konkretną inność stanowi genezyjski¹⁶ ogród Wenus. Ukazywany jest w nim wewnętrzny ruch natury (rodzenia się, rozwijania i przemiany), poznawany przelotnym spojrzeniem Eliasza. Dalej lot staje się coraz bardziej kosmiczny: słowa „Rozpędzony na zawsze w tę noc bez noclegu” mówią o Saturnie, ale umieszczone po wersie o Eliażu (który „przynaglił biegu”), są zarazem obrazem proroka i jego planetarnego już lotu i bytowości. Ta planetarna strofoida zakończona została mistrzowskim neologicznym dwuwersem, znów zagęszczającym brzmieniowo i wyobraźniowo przestrzeń transgresji i sygnalizującym koniec kosmosu astronomicznego i początek – metafizycznego:

¹⁵ Niektóre ze zjawisk transgresyjności lotu dostrzec można już we wcześniejszym wierszu *W locie*.

¹⁶ W związku z postacią tej nieustannie przemieniającej się natury odwołanie do późnej, genezyjskiej poezji Słowackiego jest oczywiste.

Brnął w gąszcz, gdzie z nicością zmieszane na poły,
Włóczą się niedowcieleń pelzliwe męcioły.
(*Elias* w. 31–32)

Sygnalizuje, że dalsze, otwierające się przestrzenie transgresyjne zbudowane są na zupełnie innych zasadach niż ziemia i astronomiczny kosmos, tworzą swoiste kosmiczne ogrody Boscha. To zarazem niezwykła sfera kosmicznej kreacji, przemiany Bytu. „Gąszcz”, ale z „nicością” – znów oksymoroniczność jako zasada konstrukcji; a dalej neologizmy – splatanie obrazów i brzmień wewnątrz słów. I „włóczenie się” dziwnych, zdegradowanych bytów.

Tak wydarzająca się nowa postać Bytu staje się ramą pierwszego (nieco koszmarnego) boschowskiego ogrodu: w centrum „samo z siebie wyłonione Śnisko”, dziwna niby-bytowość, zdecydowanie nie-Boża, w jego świetle (współstwarzanym przez nie) nagromadzenie negatywów („jadowita chata”, „chore przestworze”, „śmierci poświęta”). I samo stwarzanie – „łęgło”, w tej formie i otoczeniu wyraźnie pejoratywne. Po tym „oknie obcości” dalsze kosmiczne twory: „włóczyzmory” – długie, wielowersowe łańcuchy ich bytowości („w konaniach zwinne”, „liszajem niebytu”), znów zagęszczenia głosek i migotliwość słów; para-byty antropomorfizowane, podobnie jak mgławice, które „dłużyły rąk wyłudę”; neologizmy używające zarazem harmonii brzmieniowej. I strzęp świata, również zarysowany brzmieniami („zdruzganego na prochy”). Spłeczenie semantyki, gramatyki i brzmień tworzy obrazy fantastyczne i zarazem konkretne (dotykalne), wpelzające w wyobraźnię. Tak zbudowany jest ten Leśmianowski tunel transgresji. Dalsza część relacji dotyczy znów bezpośrednio Eliasza, jego lotu i odczuć („upojony tchem”, „rozpędny”, „ścigał bezkres”). „Wszystko zbłądło”: gwiazdy, planety, a co ważniejsze, fundamenty Bycia (życie, świat, zaświat i dusza; śmierć i nieśmiertelność); wszystko mija, przestaje być ważne.

Po tym ostatecznym oderwaniu od ludzkiego bytu Eliasza dociera do nieba Boskiego, dość radykalnie zmodernizowanego. Zamiast chóru anielskiego (tronów, cherubinów) – „trup anioła” „w czepliwym obłoku”, którego cechy („ogrom ciała”, śmierć) są antynomicznie dobrane do kanonicznego bytu anielskiego. Dalsze jego sakralne i ontologiczne dookreślenia mają w sobie strukturę paradoksu: „małość pustej śmierci, co w nim wciąż malała”, „coraz wyżej nie żył”. Wreszcie objawia się Bóg – „smuga świetli się w chmurze”. Na chwilę transgresja Eliasza staje się transcendencją. To centrum, środek podróży, ale nie kres. Spotkanie z Bogiem odsłania egzystencjalny wymiar Boga (jest samotny, rozmija się ze światem). I dyskurs o tymże świecie, o życiu (kabalistyczne stworzenie z niczego, obrazy życia jako czegoś niepowstrzymanego, niewyczerpalnego¹⁷). Co ważne, nasz świat okazuje się tylko jednym

¹⁷ W wierszu *U wód Hiranjawati – nad brzegiem żaloby* Budda, tłumacząc swoją drogę duchową, opisuje (podobnie jak Bóg w *Eliaszu*) wszechobecność, niemożność życia i istnienia. Ukazuje stworzoną przez siebie Nirwanę jako prawdziwą transgresję poza tę rzeczywistość. Nirwana – przestrzeń inna, absolutnie odcięta od świata, pozbawiona istnienia i poza istnieniem: „Grób na miarę nicości nie znanej nikomu! / Ciemność, której nie tyka żaden promień słońca! / Trumna, gdzie nieskończoność dobiega do końca!”. To jeszcze inna, rzeczywiście radykalna postać przestrzeni transgresji.

z możliwych; otwiera to prorokowi dalszą drogę – w pozaBoską niebytowość, w całkowitą „innotę”, poza światem.

Warto zauważyć, że tam, gdzie zaczyna się transcendencja (niebo sakralne), maleje dynamika transgresji. Choć można dostrzec dynamikę wewnętrzną obrazów sakralnych (rozmowy z Bogiem!), sam lot Eliasza na chwilę ulega wstrzymaniu, zawieszeniu. Dopiero gdy porzuca niebo transcendentne, Boskie, zaczyna się ostatnia, najniezwyklejsza faza transgresji. Wyłaniają się jeszcze radykalniejsze obrazy przekraczania i Bytu poza istnieniem. Wszystko jest dalej konkretne, ale znów inne – niebo jako woda („Wiatr pobruździł głąb nieba jak jeziorną wodę”), a lot jako płynięcie („Sam teraz popłynął”). Końcówka tego lotu to esencja bachelardowskiego obrazu poetyckiego i zarazem mistyczne dzianie się – apofatyczne odejmowanie bytu, w świecie i w proroku. Zanikanie. „Dłoń wyciągnął – lecz minął czas dłoni”. A także „czas oczu”. I „drog już nie było”, „wóz gaśnie”. Jednak najbardziej przejmujące (i transgresyjne) są własne cielesno-duchowe doznania proroka: „Pochłonęła go drętwą i pilną ciszyzną”, „dreszcz lęku” i „obce ciała przeciwdreszcze” (brzmienia i dotyk). Wreszcie finalne doświadczenie: „możliwość innej jawy niż jawa istnienia”. Ten koniec lotu nie jest (wbrew temu, co czasem pisano) klęską. Dwukrotnie pada stwierdzenie (zbieżne z eschatologicznym zwieńczeniem Ukrzyżowania) – „spełniło się”. A lot, transgresja trwa dalej, tylko absolutnie nie wiemy, czym teraz się staje.

Inna, niezwykła transgresyjna podróż odbywa się w utworze *Wiersz konny*, napisanym 13-zgłoskowcem, który w całościach sześciowersowych strof tworzy jednak dziki, niepokojący rytm (szarpiące tekst połówki wersów). Wyprawa metafizyczna dokonuje się w zasadniczej części w krajobrazie fizycznym, ziemskim. W końskim biegu realne byty (chaty, drzewa) uzyskują nowy, niezwykły kształt. Podstawowe w wierszu jest fizyczne i metafizyczne scalenie jeźdźcy i konia w jeden dwoisty byt o większej mocy. Końcowa część wyprawy, po przejściu „między śmiercią a pokrzywą”, odbywa się już w przestrzeni metafizycznej. Samo przejście ukazane jest w niezwykłym, oksymoronicznym wyobrażeniu konia, który „w nicość się gęstwi pogmatwaną grzywą”; powstaje dziwny transgresyjny splot („lotny krzak”). Dalej postsekularna postać nieba („próżnie zewsząd wyblakłe”) i w otchłani „wieczysty turniej tamtejszych burz”.

W wierszu *Jak niewiele ma znaków to ubogie ciało* podmiot-bohater nie doświadcza (jak dzieje się to z Eliaszem) kolejnych etapów transgresji, lecz jest od początku utworu (od owego „stało się, bo się stało”) bytem transgresyjnym, ontycznie zawieszonym na granicy. Jego tożsamość wydaje się płynna (funkcjonuje jakby poza zasadą tożsamości), jest i nie jest sobą; jego zmysły, przeżycia są sobą i zarazem czymś już innym. Gdy dla Eliasza docieranie do kresu jest spełnieniem, dla podmiotu analizowanego wiersza jego ekstremalna sytuacja transgresyjna przeniknięta jest odcieniem tragizmu, odczuciem ujawniania się fundamentalnego braku.

Transgresyjność ludzkiego bytu domaga się jeszcze choć chwili uwagi. Wiąże się z konstelacją Leśmianowskich tematów, szczególnie relacją człowiek

– natura¹⁸, a także człowiek – kosmos i człowiek – sfera metafizyczna. Opiszę to, przywołując dwa wiersze. Najpierw *Topielca*, w którym bohater, wędrując obrzeżami światów, zanurza się w „zielen samą w sobie”. W tym zanurzeniu, którego etapy ujęte są w serie obrazów-metafor („zamrocz paproci”, „cisz kurhany”, „bezbrzask głuchy”), następuje stopniowo jego odczłowieczenie („odczłowiecza jego duszę”) i przemiana w byt nieantropomorficzny, co stanowi tu swoistą, uwewnętrznioną postać transgresji. W ten sposób człowiek staje się „borem borów”, „topielcem zieleni” (najradykałniejsza metafora przemiany¹⁹). Transgresja wędrowca ukazana zostaje jednak nie tylko akcją i metaforami przemiany, lecz także strukturą utworu: centralną jego część wypełnia linearny proces wędrówki-transgresji, otoczony jednak w tekście klamrą stanów granicznych wędrowca (topielec leżący na granicy lasu i końcowy „topielec zieleni”). Ludzki czas linearny zostaje włączony w nadrzędny cykliczny czas natury, określający, co dzieje się z bytem wędrowca²⁰.

Kolejnym wierszem ukazującym transgresyjność bytu ludzkiego jest liryk *Tu jestem w mrokach ziemi...* Tym razem przekraczanie wydarza się jeszcze inaczej – swoistą strukturalną transgresyjnością bycia. „Ja” jest tu istnieniem transgresyjnym, którego byt określają wyłaniające się i rozszerzające kolejne przestrzenie: mrok ziemi, szum gwiazd, mgła boża i sny. Ale owo „ja” nieustannie przekracza te rozrastające się światy, a w dalszej części wiersza przekracza także samo siebie, stając się wieloistne – rozpraszając się, a następnie scalając się w transgresyjne w swej istocie, wielopunktowe istnienie, czyniąc kosmos przestrzeniami swego „ja”. Z tej kosmicznej gry, muzyki, wyłania się ostateczna postać „ja” – „trwam”: nieskończony lot w przestrzeni (będącej analogonem przestrzeni sakralnej), w którym przemienia się nie tyle „ja”, ile metafizyka, tak aby możliwe było wieczne trwanie jego dynamicznego, transgresyjnego działania się. To ostateczna konsekwencja wcześniej wydarzającej się transgresji, a zarazem druga jej strona – przemiana jako trwanie, nieustanne bycie sobą.

IV

Dotychczasowe moje analizy skupiały się na transgresji jakiegoś konkretnego „ja”; teraz chciałbym zbadać innego rodzaju transgresję wydarzającą się w samym Bycie. To skomplikowane zjawisko spróbuję prześledzić najpierw w wierszu *W odmętach wieczoru*, gdzie tworzy wielopłaszczyznową, ujętą

¹⁸ O tych zjawiskach szczegółowo i interesująco pisał Marek Rymkiewicz („Odczłowieczając duszę” („Topielec” Bolesława Leśmiana na tle porównawczym), w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 201–229.

¹⁹ Ponieważ utopienie w zieleni lasu jest niewątpliwie metaforą (a nie stwierdzeniem dosłownym), umożliwia różne interpretacje: dosłowną (tak odczytuje to Joanna Dembińska-Pawelec, *Zatopiony w umieraniu. O „Topielcu” Leśmiana raz jeszcze*, „Czytanie Literatury” 2018, nr 7, s. 115–128) lub bliższe mi rozumienie tego jako radykalnej transantropomorfizacji. Zob. J. M. Rymkiewicz, dz. cyt.

²⁰ W poemacie *Łąka* również zaznaczone zostaje wyjście poza ludzkie bytowanie ku śmierci.

w trzy sekwencje, fabułę. Realnie przedstawiony został tu zachód słońca, ale u podstaw tkwi matryca mitu solarnego, szczególnie granicznej jego części – śmierci słońca²¹. Na to nakłada się płaszczyzna ikoniczna (wykorzystująca zjawisko odbicia), ukazująca transgresyjne dzieło się kosmicznej natury²². Rdzeń tego dzieła się zapowiada tytuł (*W odmętach wieczoru*), scalający czas z wodą w jedną metaforę, ewokującą metafizyczny wymiar tego kosmicznego dzieła się; językowo wspaniale ukonkretnioną słowem „zagrzęzło” (określenie sytuacji słońca). Całość transgresyjnej akcji kreują równoległe obrazy i brzmieniowe przebiegi splatające się w różne wyobrażenia (symbole), powtarzające się jednak we wszystkich trzech sekwencjach. Zaczyna akcję główny bohater – słońce, ale w następnych wersach jego aktywność przejmują kolejne byty (jezioro, obłok, fala, purpura). Woda jest tu *arche* – podstawową substancją kosmiczną. To fala (woda), w dziwnej, „stwardniałej”, zestalonej postaci rozpoczyna transgresję w budowie kosmosu (jego upostaciowieniem jest obłok), uruchamiającą finalną epifanię²³: „Purpura łamie błękitów przegrody / I w nieprzejrzyste rozżarza się złoto”. To dzieło się rozrywa fizyczny model przestrzeni – fala przesuwa się w poziomie, ale przez piętra obłoku dokonuje jednak pionowej transgresji. Dostrzegalny miejscami w obrazie brak wody (materii – podstawy Bytu) sprawia, że pojawia się też mrok i nicność. Osiągnięcie szczytu transgresji – epifanii światła – oznacza więc zarazem początek destrukcji Bytu, jego nicestwienie.

Druga sekwencja to wnikanie (w odbiciu) obrazu drzew w wodę, ujawniające archetypowy wzorec ziemskiej natury. W tej metafizycznej postaci drzewa tracą zwykłą, stabilną tożsamość; także ich barwy, analogiczne jak w pierwszej, niebiańskiej sekwencji, są teraz zmienne, narzucane drzewom przez patrzącego (który zostaje „muśnięty fal wzrokiem”). Trzecia sekwencja to przejście ducha przez odwróconą ruinę kosmosu. Znowu dostrzec można inwersję: ruch w górę jest drogą w dół, w mrok, prowadząc do przemiany świata solarnego w świat śmierci²⁴. Śmierci pojawiającej się klamrowo w identycznej cegielce retoryczno-obrazowej jak na początku słońce. Mit solarny w tej końcowej fazie włącza w swoją grę także człowieka – liryczne Ty. Ruch, akcja wyobraźniowa i metafizyczna, łamie kolejne przegrody w bycie, języku i w naszym poznaniu. Ale ruch ten jest wewnętrznym dziełem się samego Bytu; my jesteśmy tylko włączaną weń częścią.

Ten wiersz i inne utwory Leśmiana (*Ciało me wklęte w korowód istnienia*) ukazują naturę jako istność, w której nieustannie dokonuje się wewnętrzny ruch transgresji, przekraczania, stanowiący jej sposób istnienia. Ma ona więc postać nie bytu przedmiotowego, lecz Bytu nieustannie

²¹ O micie solarnym zob. E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 271–275; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 127–151.

²² To, co się tu wydarza, odwołuje się niewątpliwie do fenomenu poznania istotowego, którego źródłem jest u Leśmiana gnoza i kabala.

²³ Niepoznawalność powracająca w wierszu wydaje się zasadniczą cechą transgresyjności Bytu, ujętą jako proces dziwnego poznania.

²⁴ W płaszczyźnie mitycznej stanowi to kolejną fazę mitu solarnego.

stwarzającego się, natury kreacyjnej – *natura naturans*. Leśmian stwarza jednak w swej poezji model jeszcze radykalniejszy. W wierszu *Zwiewność* (genialnym, odkrywczym, wydobytym na światło przez Ryszarda Nycza²⁵) Byt przekracza sam siebie – jakąkolwiek swą wyobraźną postać. Dzieje się to oczywiście w perspektywie poznania i wyobraźni podmiotu. Po wstępnych obrazach prezentujących świat bytów przygodnych (przedstawionych jak na obrazach holenderskich malarzy: „dzban co stoi na półce”²⁶), poeta wykracza poza ten nowoczesny, lecz w istocie pozytywistyczny model. Najpierw podsumowuje model przygodnościowy kwintesencją „a wszystko niczyje”, następnie jednak prostą realność bytów destrukuuje w ontologiczno-metafizycznym stwierdzeniu: „ledwie się zazieleni, już ufa, że żyje”. Neguje, iż przygodnościowy byt (doświadczany na co dzień) jest bytem istotowym, prawdziwie istniejącym. Tę nić myślenia-kreowania Leśmian rozwija w strofie drugiej, ujmując tenże nie-istotowy byt jako bytujący „u ciszy podnóża” (jak można domniemywać – u granic Transcendentnego). Dalej jednak radykalizuje opis, rozłamując (przekształcając) normalny język (gramatykę) i tworząc język nowy, zdecentralizowany: „jest go tak niewiele, że mniej niż niebiesko”. Ujęcie ilościowe, przygodnościowe zderza z jakościowym, hierarchicznym (aksjologicznym). Rozwierają się nożyce języka i ujawnia się to, co niepoznawalne, nieuporządkowalne – epifania nowoczesna²⁷. Leśmian stwarza na nowo radykalny, istotowy obraz transgresyjny: „Nic prócz tła. Biały obłok z liliową przekreską”. Można to rozumieć jako dalsze przekraczanie przygodności: to, co poznajemy, stanowi dopiero tło; do Bytu prawdziwego trzeba dotrzeć. Ale obraz jest chyba radykalniejszy. Gdy uwzględnimy nowy, przełamany język, który poeta tworzy w tej strofie, musimy dostrzec, że wyłania się spoza ułudy świata fenomenalnego rzeczywistość absolutnie inna, poza naszymi możliwościami rozumienia. „Tło” to obraz Bytu jako nieuleadzonego, nieskonceptualizowanego w żaden ludzki sposób – chaosu. Najbardziej transgresyjny obraz. Jakby Dno Bytu. Z niego (obok niego, metonimicznie?) wyłania się stworzony w nowej postaci abstrakcyjny symbol: „Biały obłok z liliową przekreską”²⁸. Byt sakralny, ale i profaniczny, a jednocześnie niejednorodny (nie całość), secesyjnie skomplikowany. Tworzący nowy porządek – nie-metafizyczny, ale i nie-przygodnościowy. Poza znanym porządkiem.

²⁵ R. Nycz, *Literatura jako trop nowoczesności. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 41–50.

²⁶ W owym malarstwie ujmowanym skądinąd jako byt istotowy, wieczny.

²⁷ R. Nycz, dz. cyt.; M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 85–114.

²⁸ To oczywiście także epifania, ale już symbolicznie i ontologicznie pozytywna. Jeżeli rozpatrzyć te obrazy w warstwie brzmień, to wyraźna jest łagodność brzmieniowa tego chaosu (tła), podobnie wyłaniającego się zeń symbolu („Biały obłok z liliową”) – dominacja l/l i jeszcze „b”. Wyłamuje się z tej obłóci tylko „przekreska” swymi ostrymi głoskami („r” i dwa „k”), przecinająca całość na dwie połowy.

V

Na koniec, by rozważyć raz jeszcze, na czym polega istota transgresyjności w poezji Leśmiana, spróbuję związać wyrażające ją istotowe obrazy-metafory w pewną wyobraźniową całość. Zasadniczą, mocną metaforą transgresji mógłby być obraz rozrywania, rozdarcia materii bytu w akcie transgresji. Ale w poezji Leśmiana obraz taki jest rzadki i nie pełni ważnej – wyobraźniowo czy ontologicznie – funkcji. Gdy na początku poematu *Eliasz* pojawi się destrukcja związana z lotem ognistego wozu („Jęczała nieskończoność, kół miażdżona złością”), pełni marginalną funkcję jednego z symptomów przekraczania, właściwie ukazuje skutki transgresyjnego lotu w samym kosmosie. Można wprawdzie zauważyć, że w pewnym sensie taka metafora pojawia się czasem (na innym niejako poziomie) w związku z docieraniem do transgresyjnego kresu, ale nie jako proste, bezpośrednie zdarzenie (obraz), lecz raczej jako szersze metaforyczno-symboliczne dzianie się. Przyjmuje ono w poszczególnych utworach różne postaci. Chcąc to wszystko rozjaśnić, skupię się w końcowym syntetycznym oglądzie szczególnie na poetyce transgresji.

W *Eliasz*u lot będący zjawiskiem zasadniczym stanowi tylko aspekt transgresyjnego wydarzania się²⁹. Jest raczej jego środkiem – odsłania coraz bardziej niezwykle, odmienne kształty Bytu, ujawniające się w trakcie przekraczania kolejnych granic. Na *Wenus*, lecz także w dalszych fazach lotu, owe transgresyjne postaci bytu najczęściej współtworzone są przez dwa zjawiska: łączenie przeciwstawnych rodzajów bytów i figurę inwersji. W pierwszym obrazie liściastej gałęzi stojącej się ptakiem zasadniczy wydaje się ruch uwolnienia się, oderwania, lecz gestem źródłowym okazuje się skupianie, zagęszczanie („gałąź się gęstwi do lotu”), a więc odwrotność odrywania się³⁰. Sam byt transgresyjny³¹ – „ptak żywcem liściaty” – jest hybrydą łączącą bytowość flory i fauny.

Dalsze ontologiczne metamorfozy natury *Wenus* są poetycko jeszcze niezwyklejsze: las „broczy” jak animalna istota³², tworząc dziwną przestrzeń („Prażywilnych wyboczyń leśne ustoiny”), która dzięki inwersji staje się aktywnym podmiotem dalszej akcji. Ostra ontologiczna metafora, ujmująca jej przejaw, włączona zostaje w dalsze bytowo-gramatyczne dzianie się („Wywiały czad istnienia w pobliża męt siny”). „Męt siny” mimo iż intensywniejsze i zasadnicze, w gramatycznej inwersji okazuje się dopełnieniem „pobliża” (określenia usytuowania przestrzennego), które staje się podmiotem, całość zbudowana na zasadzie chiazmu. To odwracanie porządku tekstu i bytu jest tu ważnym aspektem powstającej transgresyjnej rzeczywistości. Później, gdy *Eliasz*, po fazie lotu planetarnego, dociera do granicy metafizycznego kosmosu,

²⁹ Jako transgresja oddawany jest w początkowej części poematu, a także końcowym etapie lotu w „bezbożyznę”.

³⁰ Analogiczne, transgresyjne wyobrażenie pojawia się w utworze *Wiersz konny*.

³¹ Powtarzający skądinąd swym ruchem transgresyjny lot *Eliasz*a.

³² Dostrzec można tu kolejny ślad wspomnianej destrukcji.

hybrydyczność i wewnętrzna inwersyjność metafor Bytu radykalizuje się. Hybrydyczność powstaje teraz ze złączenia słabego bytu i nicości („gdzie z nicością mieszane na poły / Włóczą się niedowcieleni pełzliwe męcioły”)³³. Tak podwójnie znicowany byt (nic-niedowcielenie), ukonkretniony jednak i animalnie ożywiony („włóczą się”, „pełzliwe”) tworzy metafizyczny „gąszcz”. Zarazem wydobyta przez tworzone neologizmy plastyczność słów współtworzy postać bytów niegotowych, uchwyconych w przepoczwarzaniu się.

Za tą metafizyczną granicą Eliaszy styka się z bytem radykalnie, istotowo obcym – „Śniskiem”. Później prorok będzie w swym locie spotykał jeszcze bardziej transgresyjne i ontologicznie niezwykle niby-byty, powstałe z przekształcania fragmentów, okruczeń istnienia i ugniatania języka („Tu mgławice dłużyły rąk wyłudę białą / W schłon próżni”³⁴). Po minięciu Boga i nieba transcendentnego, w transgresji poza wszechświat, Eliaszy doświadczy apofatyycznego ubywania Bytu i siebie („Pochłonęła go drętwa i pilna ciszyzna”³⁵). Tu też ujrzy „inną jawę niż jawa istnienia”.

Ale ontologicznie, wyobraźniowo i językowo najradykalniej transgresyjny w poemacie jest chyba obraz „Śniska”³⁶. Byt wyłoniony „sam z siebie” ma cechy zwierzęce, choć realizowane w zetknięciu z istnieniem abstrakcyjnym, metafizycznym („ocierało się o wieczność”). To „bycisko” „łęganie” dom, tu przedmiot nihilistyczny, którego wszystkie właściwości są negatywne („chore przezrocze”, „okna otwarte na śmierci poświęta”). Ruch poetyckiego przekraczania nicościuje znane nam postaci istnienia, stwarzając maksymalną obcość, w istocie epifanię negatywną. I do tej wylęgniętej „jadowitej chaty” „przyśniwa się” „niczyje i nikim nie będące ciało”, którego nicościowanie zaszczerpione jest na cechach egzystencjalnie negatywnych, lecz konkretnych („rozjątrzona bezdomność”). Cel działania „niczyjego ciała” jest pozytywny – „wygoić”. Ale chce wygoić bezdomność w miejscu antyzadomowienia – w jadowitej chacie. Całość odkształcającego życie bytowiska swą strukturą dziania się stwarza kolisty ruch transgresji wychodzącej z nicości i do niej zmierzającej.

W tym, co się tu poetycko tak niezwykle dzieje, dostrzec można więcej: najważniejszy rys Leśmianowskiej transgresji stanowi jej uwewnętrznienie – to, iż w istocie jest ona **transgresją wewnętrzną**. W poszczególnych analizowanych fragmentach świata Śniska wewnętrzne zderzanie elementów sprzecznych (ocieranie o wieczność, nikim nie będące ciało) stwarza swoiste

³³ Brzmieniowo mamy tu znów dużo l/l, w słowie „pełzliwe” tworzą spłot i wyobrażenie specyficznego ruchu.

³⁴ I znów pełzają gęsto głoski „l”.

³⁵ W tym granicznym przeżyciu po łagodnym „objęła” następuje radykalne, przykre zgrzytanie („drętwa”) dopełnione nieprzyjemnym brzmieniowo szorowaniem zamiast ciszy, także słowotwórczo wylobzobrzonej i zniekształconej.

³⁶ Tu przykre kształty brzmieniowe („Śnisko”, „łęgło”, „jadowita”, „rozwartymi” – zbitki różnych przykrych głosek) uwyraźnione zostały klarownością wersyfikacyjno-składniową, dalej nieco zakłóconą depersonalizującą inwersją („niczyje i nikim nie będące ciało”) i przerzutniami. To wszystko zakończone wersem gęstym, nasyconym długimi słowami o trudniejszej artykulacji brzmieniowej („Rozjątrzoną bezdomność chciwej szczęścia skóry”).

mikrotransgresje (gramatyczne, wyobraźniowe). Ale wyłaniający się z niczego całościowy, spiralny, rozszerzający się ruch Śniska (wyłonienie z siebie, lęgnięcie nicościującej chaty), ogarniający i nicestwujący wszystko wokół, dopełniony zostaje ruchem „nikim nie będącego ciała”, które wysane jakby w nicość, dąży do centrum bytowiska, wpłatając w nie swoją odmienną nicość – brak, zapełniany tamtą nicością. Wydarza się tu transgresja do wewnątrz.

Podobne zjawisko dokonuje się w interpretowanym już wierszu *W odmętach wieczoru*, gdzie przedstawione w trzech sekwencjach obrazy transgresji (po pierwszym przekraczaniu granic przez kolejne fenomeny kosmosu, w drugiej sekwencji, w odbiciu drzew w wodzie, kolory odrywają się od przedmiotów, rzeczywistość staje się płynna, by w trzeciej sekwencji przyjąć odwrócony porządek prowadzący do Kresu) mimo radykalności, intensywności jej działania się (i związanych z nią opisanych wyżej zjawisk), nie przekraczają granic Bytu; raczej to on sam draży siebie i przekracza się wewnątrz siebie, tworząc boską i śmiertelną grę natury stwarzającej i nicościującej istnienie. W analizowanych wcześniej wierszach *Topielec* czy *Tu jestem w mrokach ziemi* uwewnętrznienie dokonuje się jeszcze inaczej: struktura wyobraźni i tekstu wyrwa bohatera (podmiot) z linearnej formuły życia ludzkiego, a także umiejscowienia w konkretnym punkcie ustanawiającym centrum „ja”. Wewnątrz Bytu staje się kimś absolutnie innym.

Poetycki splot wyobraźni i języka jeszcze inaczej i radykalniej wydarza się w analizowanej wcześniej *Zwiewności*. Tu podmiotowy strumień poznania, wykraczającego coraz bardziej poza pozytywistyczną, empiryczną obserwację, przedziera się poza zwiewną powierzchnię i zrywa maskę Bytu. Najpierw na zasadzie negacji („To” – „wszystko niczyje”), potem dostrzegania śladów metafizycznej inności („u ciszy podnóża”), wreszcie po paradoksalnym (ontycznym) rozwarciu mowy i wyobraźni („A jest go tak niewiele, że mniej niż niebiesko”) następuje najbardziej radykalny ruch transgresji – odwrócenie Bytu podszewką na wierzch („nic prócz tła”). Ta kenotyczna metafora zrywa z Bytu wszystkie maski, kształty, koncepty. Pozostaje epifania nowoczesna Bycia jako niezróżnicowanego, nieopisywalnego Chaosu. Rozziew języka umożliwia wyobraźniową i ontyczną transgresję wykraczającą poza przedstawialność (obrazowość)³⁷. To wszystko wydarza się jako ruch wewnątrz Bytu, ostateczna jego wewnętrzna transgresja³⁸. Trzeba podkreślić, że transgresja wewnętrzna nie polega na przekraczaniu granic Bytu, wdzieraniu się w nową przestrzeń³⁹,

³⁷ Tu zaznaczyć trzeba rolę tytułu *Zwiewność* (słowo analizowane przez Nycza, a potem przeze mnie) – która u Leśmiana oznacza przygodność Bytu (wg Nycza), lecz także płynność, niegotowość – pozorność rzeczywistej, przedmiotowej bytowości. Tę prawdziwą bytowość ujawnia dopiero analizowane zdanie „Nic prócz tła”.

³⁸ W artykule niniejszym nie uwzględniono jeszcze jednego rodzaju „wewnętrznej transgresji”, obecnej w wierszach *Akteon* czy *Jam – nie Osjan...* Tu „ja” okazuje się nie być sobą, będąc w istocie kimś innym. Dotyczy to również Boga („Jam nie Bóg”). Skomplikowana i w nieco innym (podmiotowym) kierunku zmierzająca problematyka spowodowała, że trudno byłoby włączyć ją w analizy niniejszego artykułu.

³⁹ Wbrew przytoczonym definicjom transgresji.

lec na przekraczaniu jego wewnętrznych granic i kształtów, otwarciu jego niepoznawalnego wnętrza.

Gdyby spróbować te różnorodne zjawiska ująć w pewien ogólny model, to stwierdzić trzeba, iż transgresyjność w poezji Leśmiana wynika z dogłębnej dynamiczności i kreacyjności Bytu (*natura naturans*) przekraczającej przedmiotowy wymiar. Najprostsze dostrzegalne związane z tym zjawiska to różne przygraniczne postaci (wyobraźniowe, metaforyczne) dokonującego się przekraczania – szpara, skrzywienie, labirynt. Są one zazwyczaj następstwem różnych postaci ruchu (jazda, podróż, lot, znikanie, śmierć). W tych (i innych) formach przekraczania następuje przejście do innej rzeczywistości, której obcość ujawnia najważniejsze, ontologiczne postaci transgresyjności. Polegają one na niezwykłych, coraz bardziej dogłębnych działaniach się, dokonujących się wewnątrz Bytu, obrazu, języka. Najprostsze polegają na wyolbrzymieniu, intensyfikacji bytów i zjawisk znanych, ale też stwarzaniu nowych ich kształtów. Tu najczęstsze bywa cięcie, fragmentaryzacja, czasem wręcz destrukcja bytów. Do tego dodajmy hybrydyzację – wiązanie odmiennych, kontrastowych bytów; w radykalnych wariantach – bytów z nicością, a także często wykorzystywaną (w różnych postaciach) inwersję wewnątrz Bytu i języka. Tak jest w podróżach kosmicznych, morituralnych i epistemologicznych. Czasem w ich działaniu się, gdy następuje radykalna kreacja inności, funkcjonuje w ukryciu groteska – wyłania się istotowa Obcość. Najciekawsze, najbardziej radykalne wydają się działania, w których naginanie, przekształcanie języka i wyobraźni powoduje wspomniane już rozerwanie materii Bytu (jego „zwiewności”) i ujawnienie bezpostaciowego dna („Nic prócz tła”). W tym uwewnętrznieniu transgresji przejawia się najmocniej i najwyraźniej dogłębna dynamika Bytu i Leśmianowskiej wyobraźni. Zmusza ona nie tylko wiersz do przekształcania ontologii, lecz ruchem przemożnej transgresji wyrывa także czytelnika z jego oswojonego, bezpiecznego, lecz unieruchamiającego zamknięcia w Bycie, stawiając go przed Niepoznawalnym.

Bibliografia

Leśmian B., *Dziela wszystkie*, t. I: *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.

Abrams M. H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

Dembińska-Pawełec J., *Zatopiony w umieraniu. O „Topielcu” Leśmiana raz jeszcze*, „Czytanie Literatury” 2018, nr 7, s. 115–128.

Dobrzyńska T., *Tajemnicza obecność pszczół (wiersz Bolesława Leśmiana o pszczołach w kontekście archetypowych znaczeń symbolicznych tego motywu)*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 265–287, <https://www.ruthenia.ru/lecomceva/dobrzyńska.pdf>.

Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.

Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.

Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

- Łapiński Z., *Metafizyka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 40–52.
- Mieletinski E., *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 271–275.
- Nycz R., *Literatura jako trop nowoczesności. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Opacki I., „Pośmiertna w głębi jezior maska”, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Rymkiewicz J. M., „Odczłowieczając duszę” („Topielec” Bolesława Leśmiana na tle porównawczym), w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Sandauer A., *Poezja twórczych potęg natury*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Stefanowska Z., *Świat owadzi w czwartej części Dziadów*, w: *też, Próba zdrowego rozumu*, Warszawa 1976.
- Stróżewski W., *Metafizyka Leśmiana*, „Ruch Literacki” 1992, nr 1/2.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- Twórczość Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Wojda D., Warkocz. *Transgresje Leśmiana*, „Czytanie Literatury” 2018, nr 7, s. 49–82.

Bartłomiej Borek

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID: 0000-0002-7503-8703

***Fragment i Morituris. O poetyckim debiucie*
Stanisława Pieńkowskiego*****Fragment and Morituris. On the Poetic Debut*
of Stanisław Pieńkowski**

Abstract: The article is an attempt to present the poetic debut of Stanisław Pieńkowski – the poems *Fragment* and *Morituris*. When examining the works, particular attention was paid to the creation of the lyrical subject, the presence of mythological motifs, Nietzsche's philosophical concepts and the Gnostic features of the main character of the sequence. Assumptions related to the hero-transgressor were also used and an assessment was made of the poet's failure to continue the concept of this outstanding individual. The key method of decoding the meanings contained in the poems was reliable hermeneutical instruments.

Keywords: Stanisław Pieńkowski, poetry, debut, lyrical subject

Słowa kluczowe: Stanisław Pieńkowski, poezja, debiut, podmiot liryczny

Nie sposób nie polemizować z zajmującymi się ramami czasowymi Młodej Polski¹. To dziwna² epoka. Nie tylko pod względem pisarskim, towarzyskim czy kulturowym, ale przede wszystkim w aspekcie jej czasowych granic. Na przestrzeni dziejów liczne autorytety podkreślały, że rozpoczęła się w roku

¹ Czyniło to wielu. Od Kazimierza Wyki, przez Artura Hutnikiewicza (w swojej podręcznikowej książce *Młoda Polska* zaprezentował różne sposoby patrzenia na periodyzację epoki i wcześniejsze głosy uczonych), Marię Podrazę-Kwiatkowską, Wojciecha Gutowskiego, po Annę Czabanowską-Wróbel czy Radosława Okulicz-Kozaryna. Nie sposób zliczyć wszystkich, ograniczam się do wybranych nazwisk.

² Używam określenia „dziwna” nie bez powodu. Licząca sobie niespełna 30 lat epoka trwała o wiele dłużej, o czym świadczy choćby późna twórczość Wincentego Korab-Brzozowskiego, Leopolda Staffa czy Bolesława Leśmiana. Mimo że formalnie zakończono ją w roku 1918, to jeszcze do późnych lat czterdziestych (a nawet dłużej) tworzyli jej przedstawiciele, którzy pozostali jej wiernymi do ostatniego słowa.

1890, zakończyła zaś w 1918. Nie zainicjowało jej ani nie zwieńczyło wielkie dzieło literackie. Finalizował ją – oczywiście umownie – początek XX-lecia międzywojennego. Pojawiła się nie wiadomo skąd i odeszła również nie wiadomo kiedy. Przekonywano, że wraz z zakończeniem rewolucji 1905–1907 w „jedną noc posiwała”³, a zatem nie osiągnęła nawet pełnoletniości. Podnoszono nadto, że artystyczna żywotność młodopolskiej generacji wyczerpała się jeszcze przed wspomnianą rewolucją. A żeby dodać jej więcej z „dziwności”, w przeważającej części literatury naukowej przekonuje się od wielu już lat, że większość jej przedstawicieli była pospolitymi i głupimi epigonami⁴, przebiegłymi satelitami oraz podrzędnymi akolitami. Ot, surowe oceny, których dziś się prawie nie weryfikuje. A szkoda! Dawne autorytety z emfazą podkreślały podrzędność danych twórców, zamykając wielu z nich w literackim czyścicu. I tylko od czasu do czasu próbujemy czekającym tam – mówiąc metaforycznie – podać rękę⁵.

Jak dziś wyglądałby zarzut wobec Leopolda Staffa o naśladowanie Wincentego Korab-Brzozowskiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera o czerpanie z Kazimierzy Zawistowskiej, a Tadeusza Micińskiego o czerpanie z zapomnianego i okropnego antysemitę Stanisława Pieńkowskiego? Trzeba mieć tupet, by zrzucać z piedestału literackie autorytety na rzecz upodrzednionych pisarzy. Ale czy nie to winno być w nauce priorytetem, by badać, przewartościowywać sądy, poprawiać i odszukiwać to, czego nie dostrzegli nasi poprzednicy? Dorota Samborska-Kukuć nie na darmo zanotowała, że

korzystniej dla dziedzictwa narodowego jest przywrócić pamięć zapomnianego autora czy odnowić wartość utworu „skreślonego” przez czas, aniżeli krytykować dzieła uznane i odejmować im nadaną kiedyś rangę, jak to dzieje się np. z pisarstwem Henryka Sienkiewicza. „Tradycja bowiem nie jest konduktem pogrzebowym – jest ciągiem zmartwychwstań”⁶.

A skoro tak, przyjrzyjmy się, czy nazwanie Pieńkowskiego epigonem było słuszne i czy rzeczywiście powinien pozostać w ciemnościach, na które według niektórych zasłużył także skutek swych poglądów⁷.

To, co dziś rozumiemy przez literacką spuściznę Pieńkowskiego, Maciej Urbanowski pomieścił w wydany w roku 2005 zbiorze *Dusza tłumu i inne*

³ Karol Irzykowski pisał swego czasu: „Padły słowa, że Młoda Polska przez jedną noc posiwała; katzenjammer na całej linii”. Zob. K. Irzykowski, *Dwie rewolucje*, w: tegoż, *Czyn i słowo*, Kraków 1980, s. 216–217; J. Jakóbczyk, *O tym, jak Młoda Polska posiwała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku*, Katowice 1992.

⁴ Taki osąd wydała przed laty Maria Podraza-Kwiatkowska w korespondencji z Maciejem Urbanowskim. Nie zgodziłby się z nią na pewno Antoni Hutnikiewicz, który Stanisława Pieńkowskiego określił mianem oryginalnego. Zob. M. Urbanowski, *Wstęp* do: S. Pieńkowski, *Dusza tłumu i inne wiersze*, wstęp i oprac. M. Urbanowski, Kraków 2005, s. 31.

⁵ Zob. B. Borek, „Domus aurea” Wincentego Korab-Brzozowskiego a „Pieśń o zdobywcę słońca” Leopolda Staffa, „Bibliotekarz Podlaski” 2022, nr 4, s. 299–310.

⁶ D. Samborska-Kukuć, *Czym jest biografistyka i jaki ma cel?*, w: tejeż, *Jak rekonstruować biografię i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza minorum gentium? (metodologia, źródła, struktury narracji)*. Skrypt akademicki, Łódź 2012, s. 20.

⁷ Wyjątkowo zjadliwie atakujący antysemityzm Pieńkowskiego (i samego twórcę) szkic sporządziła swego czasu Diana Wasilewska na łamach „Tekstów Drugich”. Zob. D. Wasilewska, *Dyskurs antysemityczny w krytyce artystycznej Stanisława Pieńkowskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1924–1937)*, „Teksty Drugie” 2020, nr 4, s. 317–331.

wiersze⁸. Na tom składają się wiersze napisane w latach 1895–1900, 1920–1944 oraz przekłady i trawestacje. W szkicu zajmujemy się wyłącznie drobnym wyimkiem z jego pisarstwa, mianowicie debiutem poetyckim, na który składają się dwa utwory – *Fragment* i *Morituris*. O reszcie przyjdzie czas opowiedzieć.

Poetyckie preludium⁹ Pieńkowskiego przypada na rok 1895¹⁰, a zatem na kilka lat przed pochwyleniem pióra przez Leopolda Staffa, braci Korab-Brzozowskich, poezją z tomu *W mroku gwiazd* Tadeusza Micińskiego czy wysoko ocenianymi przez ówczesną krytykę tomami Jana Kasprowicza. Można zatem zaryzykować przewartościowującą przekonania o epigońskim charakterze jego wczesnego pisarstwa tezę-metaforę, że nie miał zbyt wielu Słońc, wokół których mógłby krążyć. Swą literacką spuściznę otwiera *Fragmentem*, w której podmiot liryczny przekonuje:

Zesłano mnie tu – kto i skąd!.. ach, nie wie
Nikt... próżnom pytał. To wiem, że zesłano
Mnie tu z szatańską ironią i w gniewie,
W dzikim porywie zemsty – bo mi dano
Duszę Anioła i misję Atyli,
Pracę tytanów i siły motyli...¹¹

Zesłany na Ziemię, a zatem świadomy i przekonany o istnieniu *sacrum*¹², podmiot działań twórczych rozmyśla nad sensem pojawienia się w owym miejscu. Dostrzega, że trwanie¹³ naznaczone zostaje skrajnymi emocjami, co

⁸ Urbanowski, jak się okazuje, miał nadzieję wydania tomu Pieńkowskiego w serii *Biblioteka Poezji Młodej Polski* pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej i J. Kwiatkowskiego, niestety, po przesłaniu maszynopisu do krakowskiej uczzonej otrzymał negatywną odpowiedź. Wydał więc zbiór, na przekór wszystkim, poza *Biblioteką...*, zachowując jednak kształt przygotowywany w zgodzie z wytycznymi do wspomnianej serii. Zdanie Kwiatkowskiej o poecie podtrzymał później Wojciech Gutowski po lekturze przesłanego mu przezeń zbioru. Swoją drogą ciekawe, ilu poetów zostało w ten sposób odrzuconych w czasie prac nad *Biblioteką...* Zapewne było ich więcej.

⁹ Debiuty poetyckie mogą być różne. Jedne głośnie i szokujące (co miało miejsce choćby w przypadku pisarstwa przyjaciela Pieńkowskiego – Wincentego Korab-Brzozowskiego. Jego indywidualny debiut poetycki przypadł na dzień 15 lutego w krakowskim „Życiu” w roku 1899 w numerze 4. Znaczące było również to, że utwór, w tłumaczeniu brata Stanisława, znalazł się na okładce czasopisma! Był zatem czymś głośnym, ważnym, nietuzinkowym. Miał ogłosić całe literackie elicie, że oto narodził się nowy twórca, z którym liczył się już wtedy legendarny redaktor „Życia” – Stanisław Przybyszewski. Owym, na swój sposób skandalicznym utworem, było oczywiście *Affinitee d'Ombres et de Fleurs en le soir*, znane jako *Powinowactwo cieni i kwiatów – o zmierzchu*, które okazało się bodaj krokiem milowym dla modernizmu w Polsce. Poglębiona analiza i interpretacja dzieła w przyjętym do druku szkicu „*Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*” Wincentego Korab-Brzozowskiego. *Próba interpretacji* w „Przeglądzie Humanistycznym”), inne przeszłe bez echa.

¹⁰ Urbanowski przekonuje, że był to rok 1896, niemniej *Fragment* został napisany w roku 1895, co podkreślił także sam uczony. Możliwe, że do druku wkraśl się błąd.

¹¹ Tekst na podstawie druku w czasopiśmie „Życie” 1898, nr 3, s. 27–28. Datę powstania (1895) potwierdza opatrzenie liryku tym właśnie rokiem.

¹² Zesłanie na Ziemię wskazuje na aktywność innego bytu, zatem świadomość owego działania jest też wiarą w istnienie rzeczywistości niekonsystentnej.

¹³ Modernistyczne trwanie bohaterów w przeważającej części jest utożsamiane z tym, co Bergson określał wyrazem „trwać”. Używał go w stosunku do zespolenia przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, tworzących węzeł przemienności. Zob. H. Bergson, *Wstęp do metafizyki*, przeł. K. Błeszczynski, Kraków 1910, s. 51.

najlepiej dostrzegalne jest w auto-opisie ontologicznym. Na paralelizm składowy deskrypcji złożyły się tu cztery znaczące byty: anielski byt duchowy; historyczny przywódca Attyla; mitologiczny tytan; symbol natury i kruchości – motyl. W jednej osobie, na zasadzie *coincidentia oppositorum*¹⁴, objawiają się nie byle jakie składowe. Pierwsza z nich – „Dusza Anioła” – jest swego rodzaju wewnętrznym paradoksem – coś duchowego ma duszę. Możliwe, że ta hiperbolizacja nie jest przypadkowa i z emfazą podkreśla wybrańczy, duchowy wymiar jednostki, która ma do wykonania zadanie pokroju „misji Atyli” – twórcy imperium. Nie będzie to jednak aktywność szybka i prosta, na co wskazywać ma odniesienie do „pracy tytanów”. Wielka siła potrzebna do realizacji zamierzeń zostaje zestawiona z „siłą motyli”, niepozornych, lekkich i słabych konstruktów.

Przy rozpoznawaniu lirycznej osoby *Fragmentu* można by się pokusić o interpretację w kontekście swedenborgiańskiej angelologii¹⁵ i procesu przeanielenia, niemniej zdaje się to trop niepewny. Dusza anioła nie jest dosłownie duszą, ale świadomością, myślą, głębszym odczuwaniem świata niż inni. Pieńkowski wielokrotnie porówna jeszcze duszę do charakteru i usposobienia. A jeśli tak, to w jaki sposób powinno się spojrzeć na rzuconego w świat bohatera, któremu „pęka serce” w miejscu „bez serc i / Bez duszy”¹⁶? Zdaje się, że najlepiej powie o sobie sam, gdy zadeklaruje:

Ból niosę, gorycz i rdzę samowiedzy
Dla dusz wybranych. A razem na tłumy
Zapowiedź walki, jak żywioł bezwiedzy,
Huragan gniewu, pogardy i dumi –
Dla ukochanych – wiecznych przemian rany,
Znienawidzonym – nieczułość Nirwany...¹⁷

Ponadto:

A w sobie chaos: biały ogień twórcy
I czerniejące popioły martwoty –
Krwawą nienawiść ducha światoburcy
I liliowe wszechmiłości wzloty –
Kosmicznych pragnień pył, i marzeń zgłiszczą,
I księżycowe smutki uroczysszą¹⁸.

¹⁴ Więcej na temat idei zjednoczenia przeciwieństw zob. A. Przybysławski, *Coincidentia oppositorum*, Gdańsk 2004. Szczególnie intrygującym, pod względem ontologicznego wykładu, zdaje się rozdział *Luk (?) Heraklita*, niemniej cała książka winna być obowiązkową lekturą dla zajmujących się poezją modernistyczną.

¹⁵ W wieku 56 lat przekonywał Emanuel Swedenborg w *Dzienniku snów*, że otrzymał od Boga dar podróżowania (za życia!) i trwania w świecie duchów. Z narracji Swedenborga wynika, że pomiędzy światami – istniał w nich na co dzień, jakby niezależnie od swej woli, a zatem uprawnionym zdaje się przekonanie, że życie Swedenborga utraciło w pewnym momencie charakter wolicjonalny, a dziejące się w tym czasie zjawiska trwały niezależnie od podmiotu doświadczającego trwania – nie było znaczącej granicy. Liczne pęknięcia i wyłomy w świecie równoległym nie stanowiły dlań niczego nadzwyczajnego. W dziele tym przekonywał również, że człowiek może ulec przeanieleniu, co zdawał się swego czasu wplatać w tkanę swych wierszy sam Czesław Miłosz.

¹⁶ S. Pieńkowski, *Fragment*, w: tegoż, dz. cyt., s. 37.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 38.

A nawet:

Tak w północ, w ciszę, o duchów godzinie,
Jak centaur wstaję – kopytami zgniatam
Ziemie, a czoło w grzywach mgławic ginie,
I kurczem palców zimną skroń oplatam
W chmurnej zadumie leż nad niecofnionym
Błędem Stworzenia...¹⁹

Swoisty autoreferat nie pozostawia wątpliwości, kto przemawia w cytowanych passusach – byt demiurgiczny naznaczony wielkością, świadomością, ale i subtelnością do odczuwania wszelkich przejawów istnienia. Uprawomocnieniu przekonania patronuje przyjęcie przez bohatera przydomka „bicz boży”. Na ziemi pojawił się ktoś, kto będzie kierował, oceniał i sądził rodzaj ludzki.

Analizując leksykę i obecne we *Fragmentach* obrazy ruin, cierpienia oraz witalizmu połączonego z pesymizmem, można odnieść wrażenie, że już gdzieś się to słyszało. I rzeczywiście tak jest. Swego rodzaju paralelności dostrzeżemy niewątpliwie w kreacjach wielu młodopolskich wielkich transgresorów, przykładowo w bohaterze *Androgyne* Stanisława Przybyszewskiego – niosącym w sobie Słońce – który chce zmienić świat, czy w *Niedokonanym* – lucyferycznej kreacji Tadeusza Micińskiego, która z jednej strony pragnie pomóc upadłemu rodowi ludzi, z drugiej nimi gardzi, porównując do robaków. Zauważyć jednak należy, że kreację Pieńkowskiego (1895), a Przybyszewskiego (1900) czy Micińskiego (1902 – rozpoczęcie prac nad poematem²⁰ oraz wydanie tomu poezji *W mroku gwiazd*) dzieli kilka lat na rzecz oryginalności Pieńkowskiego²¹. Bohater liryku autora *Duszy tłumy* ulega temu, co André Breton określił mianem „introspekcji w głębie obszaru mentalnego, zawrotnego poczucia uczestnictwa w burzach Kosmosu i namietności tworzących jedno”²². Przepelniony cierpieniem spozstrzega i ogłasza nadto boski błąd stworzenia, który nie ma możliwości naprawy.

Kontynuacją aktywności podmiotu działań twórczych *Fragmentu* zdają się losy bohatera *Morituris*, który obserwując pogrążony w ciemności świat ludzi – porównany przezeń do „śliskiego wężowiska” – przekonuje:

I jam ich kochał?.. Ludzkość?!.. Nie!
To była Złuda dziecinnych marzeń... Lśnił mi z dala
Ten świat, jak śmietnik w słońcu. Ziemską bryła
Zdała się głową Sfinksa, nie – szakala...
I tak złudzony pobieglem – i z bliska
Zajrzałem w błędne ślepia... O – nie błyska
Tak nagle żadna iskra, jak się zmienia
U dziecka miłość w piorun oburzenia
I nienawiści!
Widziałem, widziałem,
To martwe morze kłamstwa i ohydy!..

¹⁹ Tamże.

²⁰ Zob. J. Ławski, *Wyobrażenia lucyferyczne. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995, s. 9.

²¹ Nie sposób też nie zauważyć, że Pieńkowski był znacznie młodszy od przywołanych pisarzy, gdy debiutował jako poeta.

²² Cyt. za: K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 228.

Słyszałem w głębi śmiech – i sam się śmiałem
Szczерze i dziko, jak oceanidy,
Gdy w noc burzową, niby mściwe bogi
Śmieją się z szaleństw tonącej załogi...²³

Parnasizujący Pieńkowski wyposażył podmiot liryczny dzieła w rojenia o wielkości i przekonanie o wyższości nad innymi. Gardzi ludzkością, która tylko w okresie jego młodości niewiedzy była dlań wartościowa. Dziś widzi więcej, a społeczność wokół siebie postrzega jako „morze kłamstwa i ohydy”, z którego upadku śmiać się będzie na wzór mitologicznych oceanid obserwujących tonące podczas sztormu statki. Co ważne, zjawiska te będą się nieustannie powtarzać:

Więc wiecznie, wiecznie ta istot przemiana
Ma się objawiać w zbrodniach i gangrenie?
Jakież to prawo – boga, czy szatana
Rzuca krew naszą, na nasze sumienie?..
Jakież tej drodze świeci cel ponury,
Gdy na jednakie, palące tortury
Idą wciąż duchy coraz bielsze, tkliwsze,
Coraz smutniejsze i coraz wrażliwsze?...²⁴

Idea wiecznego powrotu²⁵ nie była obca Pieńkowskiemu, który żywo zainteresowany myślą Fryderyka Nietzschego, tłumaczył *Tako rzecze Zaratustra*. Niegodzący się z zaskakującą rzeczywistością, boską niesprawiedliwością w osądzaniu wybranych i niewinnych jednostek, podkreśla, że jest istnieniem, które zostało skrzywdzone przez ludzkość. Zapewnia, że to właśnie oni karmili go ziemskim „Jadem swej nędzy, cynizmem spodlenia”, choć sam pochodził ze znacznie wartościowszej przestrzeni:

A ja – natury jestem dzieckiem prawem,
Dzieckiem ostatnim, czułym jak natchnienie –
Z jej piersi mlekiem karmiony niekrwawem
Jam wyrósł dziko, jak rosną jelenie –
Wśród himalajskich, niedostępnych złomów,
W jasności niebios, w kołysance gromów...
Stamtąd przychodzę²⁶.

Nie bez powodu porównuje też życie w ludzkim ciele do więzienia:

I cofam się ze wstrętem
Lwa więzionego – przed dozorców prętem.
Hańbą, ohydą splugawiono życie!...
Hańbą, ohydą jest dziś być człowiekiem!²⁷

Gnostycki rys bohatera Pieńkowskiego wskazuje na kolejną tradycję – poza mitologiczną, nietzscheańską i hinduską – z której mógł czerpać poeta. Kulturowe obycie pisarza u początków poetyckiej aktywności nie powinno

²³ S. Pieńkowski, *Morituris*, w: tegoż, dz. cyt., s. 39.

²⁴ Tamże, s. 40.

²⁵ Zob. M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 13.

²⁶ S. Pieńkowski, *Morituris*, w: tegoż, dz. cyt., s. 40.

²⁷ Tamże.

budzić wątpliwości. Ugruntowany w przekonaniu o cielesnym ograniczeniu podmiot działań twórczych *Morituris* przeprowadza dojmującą diagnozę ludzkiej bezwzględności:

W krwi się kąpiemy własnej!... Pierwej grom-by
Z chmurnego nieba zdziwił nas niż zbrodnia
Przez nas stworzona, w której żyjem co dnia!²⁸

Ludzkość, postawiona przed dwoma zjawiskami – ludzką zbrodnią i grzmo-tem burzy, prędzej ulegnie zdziwieniu, przyglądając się pogodzie, niż zgorszy się grzesznymi czynami człowieka. Niemoralność okazuje się czymś bardziej naturalnym niż prawa przyrody. Temu pejoratywnemu przewartościowaniu ludzkiego istnienia towarzyszyć będzie bezwzględny opis zezwierzczenia:

Z bujnych, tętniących życiem ziem planety
Myśmy wyryli brud i kał – my – krety!...
Jesteśmy hordą hien – co się wdarła
W prawa natury i urzęda harce...
Potworną hydrą fałszu – w ciele karła²⁹

Utrzymane w naturalistycznej poetyce oskarżenie wieńczy synkretyczne religijnie zestawienie:

Jest dzisiaj człowiek – on, co niegdyś w arce
Pańskiej przymierza głosił światu miłość,
I wszechżywołów, wszechistot zażyłość –
On – Prometeusz, on – Sfinks, on – Chimera –
Dzisiaj własnym jadem zatruty umiera³⁰.

Jedyna nadzieja odrodzenia ludzkości w artyście. Ale artyście nie byle jakim. Ma nim być twórca-mściciel, wielki transgresor, którego dzieło wyra-ścić będzie nie tylko z czystości, *sacrum* i piękna, ale też cierpienia, krwi i ruin. Artysta ma być wszystkim. To Demiurg, który burzy i tworzy z gruzów:

Giń! Na twym grobie, jak cień twego cienia
Od twoich zbrodni ponury, lecz czysty,
Bo przepalony bólem wszechistnienia.
Powstanie nowy duch! Dziś on w artysty
Tylko się kształtach wyczulonych zięci,
Lecz niesie w sobie tyle nienawiści
Ku wam – fałszerzom życia i ciemierzcom,
Ze zwyciężony – zostanie zwycięzcą!...³¹

Urbanowski, w odniesieniu do całej wcześniej twórczości Pieńkowskiego, przekonywał, że „smutek, melancholia, płacz, rozpacz wyznaczają dominantę uczuciową jego poezji z lat 1895–98”³². Sąd Urbanowskiego znajduje ugrun-

²⁸ Tamże, s. 41.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

³² Oczywiście w dużym uproszczeniu teza ta, jeśli pominąć debiut poetycki, jest słuszna. Poezja wspomnianych lat rzeczywiście nosi znamiona wskazanych przez badacza emocji i stanów. M. Urbanowski, dz. cyt., s. 8.

towanie w dziełach z tego okresu, ale okazuje się niepełny. Należy podkreślić z całą stanowczością, że byty te zostają naznaczone swego rodzaju szaleństwem działania. Ich emocje oraz cechy charakteru są nader skrajne i niejednorodne ontologicznie – przenikają się i łączą. Lęk łączy się z pewnością siebie, ból z brakiem odczuwania współczucia, a nienawiść do ludzi z potrzebą ratowania wybranych. To byt, w którym urzeczywistnia się wspomniana już idea zjednoczenia przeciwieństw, co poświadczają słowa: „A w sobie chaos: biały ogień twórcy / I czerniejące popioły martwoty”³³.

Z chwilą postawienia ostatniej kropki w *Morituris* Pieńkowski zaskakująco przerywa historię bohatera transgresora. To niezrozumiały precedens. Owa sekwencja bezwzględnie zapowiadała o wiele dłuższą narrację. Autor *Nokturnu* porzuca koncept i przechodzi do pisania utworów, w których równoprawną – niekiedy nawet priorytetową – składową staje się formalna struktura dzieła. Z utworów naznaczonych dramatyzmem, wynikającym również z niejednorodnej wersyfikacji, przechodzi do sonetu, w którym przestrzega wszelkich jego wymogów. Nie sposób dziś zrozumieć, co przyczyniło się do takiej decyzji. Brak jest jakichkolwiek informacji w korespondencji artysty, recenzjach liryków przez ówczesnych czy wspomnieniach o Pieńkowskim. Można powiedzieć, stosując swego rodzaju klamrę kompozycyjną, że wielki bohater autora *Pożegnania* pojawił się w literaturze nie wiadomo skąd i odszedł nie wiadomo gdzie. Opublikowane w „Życiu” i „Krytyce” bodaj największe dzieła poety zapowiadały – nadal trzymając się metafory – wzejście Słońca, wokół którego krążyć będą inni. Zaniechanie prac i przejście do innego stylu niezaprzeczalnie przyczyniły się do wtórnego i upodrzednionego odbioru twórczości poety. Któż wtedy nie kochał sonetu, który sam Pieńkowski nazwał kometą. Pisał o nim przecież tak:

Ta tajemnicza, niewidzialna, długotrwała, daleka i niezwykła droga, ten krótki pobyt wśród nas, jak westchnienie po zawilej i tragicznej historii, to znów – odejście w nieznaną noc i dal – oto co czyni kometę bogatym dla nas i wstrząsającym zjawiskiem. Takim powinien być też sonet³⁴.

Tyle że sonety Pieńkowskiego nie były dziełami wybitnymi. Nie poruszały tematów odmiennych od poetów romantycznych, nie wytworzył w nich poeta oryginalnego języka – wręcz przeciwnie, zdarzało mu się pisać o rzeczach poważnych trywialnym językiem, szczególnie, gdy dopuszczał w nich deminutyw: „Niczym rozkosz... cierpienie!.. Całe życie na nic!.. / Ono na martwych bryłach tworzy tylko piankę”, którą na domiar złego zrymował z grecką boginią konieczności – Ananke. Jeśli bohater przeanalizowanej tu sekwencji nosi znamiona osobowości anankastycznej, to dzieło poświęcone bogini – trzecim w kolei z utworów poety – zdaje się smutnym wkraczaniem poety na drogę epigonizmu, wtórności i braku indywidualnych środków wyrazu. Nie można jednak odebrać pisarzowi tego, za co chwalili go inni na przestrzeni dziejów. Jednym z takich przykładów może być obrona owej poezji przez Antoniego

³³ S. Pieńkowski, *Fragment*, w: tegoż, dz. cyt., s. 38.

³⁴ M. Urbanowski, dz. cyt., s. 17.

Potockiego, który chroniąc go przed krytyką, uznał *Duszę tłumu* za nieomal programową³⁵. Talent i kunszt poetycki spostrzegli w nim także Antoni Lange czy Wilhelm Feldman. Nie sposób zrozumieć, co stało się z autorem *Fragmentu* i *Morituris*. Młoda Polska otworzyła się na artystę wybitnego, który u progu swej twórczości stanął na Parnasie.

Bibliografia

- Bergson H., *Wstęp do metafizyki*, przeł. K. Bleszczyński, Kraków 1910.
- Borek B., „*Domus aurea*” Wincentego Korab-Brzozowskiego a „*Pieśń o zdobywcy słońca*” Leopolda Staffa, „*Bibliotekarz Podlaski*” 2022, nr 4, s. 299–310.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.
- Irzykowski K., *Dwie rewolucje*, w: tegoż, *Czyn i słowo*, Kraków 1980.
- Jakóbczyk J., *O tym, jak Młoda Polska posiwała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku*, Katowice 1992.
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985.
- Ławski J., *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995.
- Pieńkowski S., *Dusza tłumu i inne wiersze*, wstęp i oprac. M. Urbanowski, Kraków 2005.
- Potocki A., *Polska literatura współczesna, cz. II: Kult jednostki 1890–1910*, Warszawa 1912.
- Samborska-Kukuć D., *Czym jest biografistyka i jaki ma cel?*, w: tejże, *Jak rekonstruować biografię i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza minorum gentium? (metodologia, źródła, struktury narracji)*. Skrypt akademicki, Łódź 2012, s. 20.
- Wasilewska D., *Dyskurs antysemicki w krytyce artystycznej Stanisława Pieńkowskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1924–1937)*, „*Teksty Drugie*” 2020, nr 4, s. 317–331.
- „*Życie*” 1898, nr 3.

³⁵ A. Potocki, *Polska literatura współczesna, cz. II: Kult jednostki 1890–1910*, Warszawa 1912, s. 317.

Krzysztof Obremski

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0001-6164-9207

„Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”? Juliana Przybosa twórcze „ja” Poety i prywatne „ja” Osoby

“No madness has eaten away his heart”? Julian Przyboś’s creative “I” of the Poet and the private “I” of the Person

Abstract: The starting point is Julian Przyboś’s split into the Poet (the creative “I”) and the Person (the private “I”). One could say about the Slavic wordsmith, that is, Poet and Person, that he fell victim to an expressive reading style, which, however, does not have to mean permission to thoughtlessly shrug off the slap in the face that Czesław Miłosz had twice given him. *Julian Przyboś’s letters to his family 1921–1931* and his letter to Jan Brzękowski dated 20 December 1960 prove that the wordsmith remained someone “sensitive” in a sense similar to that given by Olga Tokarczuk in her lecture “*The Sensitive Narrator*.”

Keywords: Julian Przyboś, Czesław Miłosz, expressive reading style, sensitivity

Słowa kluczowe: Julian Przyboś, Czesław Miłosz, ekspresywny styl lektury, czułość

[...] ewolucja awangardy polegała
na postępującym różnicowaniu się stanowisk
i rozszczepianiu się mniej więcej jednolitej poetyki
na szereg indywidualnych wariantów.

Janusz Sławiński¹

Tytułowe słowa mogą wywoływać wielorakie pytania. Jednak nie czas i miejsce tutaj, aby głębiej wnikać w przecież istotne problemy materii literaturoznawczej (najogólniej i najkrócej: autor – podmiot; „Świat tworzą relacje

¹ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 224. Najkrótsze dopowiedzenie motta brzmi: „Poetyka, którą łącznie ukształtowały okres pierwszy i drugi dziejów grupy krakowskiej, uległa istotnym przeobrażeniom w trzeciej fazie owych dziejów”. Tamże, s. 61.

między podmiotami – to one nadają mu sens, a jednocześnie podważają jego podejrzaną prostotę²). Dlatego poprzestańmy na przywołaniu takiej wypowiedzi, która pośrednio wyjaśnia rozdwojenie Juliana Przybosia na Poetę („ja” twórcze) i Osobę („ja” prywatne).

Przed laty Janina Abramowska upubliczniła takie wyznanie:

Jak szczerze, to szczerze. Całe życie starałam się traktować dzieło literackie jako zjawisko autonomiczne, oderwane od autora. Tłumaczyłam studentom, że „ja” tekstowe jest czymś zupełnie innym niż „ja” prywatne pisarza, że próbując rekonstruować to ostatnie uprawialibyśmy amatorską psychologię zamiast zajmować się przedmiotem właściwym przy pomocy metod dla niego właściwych. Że degradowalibyśmy w ten sposób dzieło literackie, ignorując jego estetyczność i sprowadzając do roli biograficznego „źródła”. Że wreszcie tego rodzaju postępowanie jest anachroniczne, bo pachnie „dawno przezyciężonym” dziewiętnastowiecznym genetyzmem. Mówiłam to i stosowałam z całym przekonaniem, a równocześnie, wstyd się przyznać, na użytek własnej lektury praktykowałam raczej to, co Michał Głowiński nazywa stylem ekspresywnym: szukałam poza tekstem osoby piszącego³.

Tak więc w tej publikacji zostaje przyjęte, że: Poeta + Osoba = Słowiarsz. O nim można twierdzić, że stał się ofiarą właśnie tego ekspresywnego stylu lektury. To nie musi jednak stawać się przyzwoleniem na bezrefleksyjne przechodzenie do porządku nad tym, jaką „gębę” dwukrotnie przypawił mu Czesław Miłosz.

Pierwszy cytat:

Pośród mnie współczesnych ludzi pióra o jednym tylko myślę z zazdrością. Był to poeta Julian Przybós. Nie poezji jemu zazdroszczę, tylko miejsca na ziemi, jakie sobie wyznaczył, nigdy nie popadając w rozterki i wahania. Jako bardzo młody człowiek, student polonistyki w Krakowie, uwierzył w naukę i technikę, w postęp społeczny, w wiek dwudziesty, w „miasto, masę, maszynę”. Na tym swoim, że się tak wyrażę, materializmie polonistycznym oparł teorię poezji bez ustanku awangardowej, znakomicie w swoich wierszach konsekwentny. I wszystko mu się sprawdziło⁴.

Nawet eseistyczny status *Ziemi Ulro* nie zmienia tego, że z kim, jak z kim, ale z Noblistą przynajmniej trudno czy też nawet niepodobna polemizować, ale przecież zacytowane słowa powinny wywoływać sprzeciw. Problematyka literaturoznawcza zawiera się bowiem w tym, że całe półwiecze jakże intensywnej i(!) nieskostniałej bynajmniej działalności Słowiarsza *de facto* zostało zredukowane do lat okresu przedwojennego. Jednocześnie Miłoszowe słowa „nigdy nie popadając w rozterki i wahania” mogą zabrzmieć niczym nieskrywane oskarżenie – mające coś z może nawet powszechnie akceptowanego pomówienia?⁵ Niegdyś Roger Callois zarzucił klasycyzmowi, że harmonia

² O. Tokarczuk, *Wykłady łódzkie*, w: tejsze, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 175.

³ J. Abramowska, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, „Teksty Drukie” 1994, nr 2, s. 47.

⁴ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 34.

⁵ „Postawa twórcza autora *Miejsca na ziemi* – opierająca się, zdaniem Miłosza, na wyjątkowej konsekwencji i niewzruszonej pewności co do obranej przez siebie drogi, a także na braku artystycznych, egzystencjalnych i artystycznych rozterek oraz poczuciu zadowolenia w modernizującej się rzeczywistości, pozbawionym refleksji nad jej nihilizującym wpływem – zostaje tu przez autora *Prywatnych obowiązków* przeciwstawiona jego własnej kondycji,

była osiągnięta za cenę krótkowidztwa. Podobnie z postawą Miłosza: nie dość, że Słowiarza niejako zamknął jeszcze w międzywojennym dwudziestolecu, to – co więcej – przypisał mu znieczulicę doktrynera dożywotnio wiernego Awangardzie Krakowskiej. Trudno rozstrzygnąć, co w owej wypowiedzi Miłosza przeważało: bezdyskusyjny podziw dla Poety czy – jeśli nie antypatia, to przynajmniej emocjonalny dystans wobec Osoby?

Najogólniej rzecz ujmując: nieprzypadkowo zapewne można mówić o napięciu między świadomością wyjątkowego statusu Poety (który – zdaniem Janusza Sławińskiego – aż do końca życia prowokował wypowiedzi polemiczne i tym samym pośrednio kształtował twórczość adwersarzy) a postawami emocjonalnymi. „Miejsce Przybosia we współczesnym [połowy XX stulecia] świecie literatury? Jest to miejsce nieporównywalnie własne. Gniew, który budzi żądaniem nieustającego wysiłku, daje mu szacunek współczesnych, ale nie daje popularności”⁶. Faktycznie, najwyższe wymagania tak wobec samego siebie, jak też innych nie kształtowały popularności ani tym bardziej sympatii. Wręcz przeciwnie – antypatia musiała przynajmniej bywać nieskrywana, skoro w liście z dn. 12 marca 1961 r. Słowiarz napisał: „Mam furę wrogów, bo co prawda, sam tak chciałem, łącząc się przyjaźnią tylko z najbliższymi mi sztuką, tymi, co nie stosują taryfy ulgowej”⁷. Pisząc eufemistycznie: autopromocyjne pozyskiwanie przychylności innych twórców nie było mocną stroną autora owych słów.

Niczym podzwonne dla Słowiarza zabrzmiała bądź przynajmniej mogła zabrzmieć jeszcze jedna wypowiedź Miłosza, w której nieskrywany podziw został połączony może nawet ze współczuciem:

Awangardzistów było bardzo wielu.
Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
W sól, w popiół padły narody i kraje
A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.
Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło.
Ludzkie – więc łatwiej się takich rozumie. [...]
Uczucia miewał, jakie są wskazane
Dla rozsądnego członka społeczeństwa.
Równie mu obcy i smutek i humor. [...]”⁸

Należy powtórzyć: takie słowa brzmią niczym podzwonne dla Słowiarza: i Osoby, i Poety. Wbrew temu, jaki faktycznie był. Doprawdy „Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”?

W 1917 r., porwany patriotycznym uniesieniem, wziął Julek [szesnastoletni i przez całe swe życie przecież drobnej postury fizycznej] udział, wraz z grupą uczniów i robotników z rze-

którą znamionuje lęk przed duchowym spustoszeniem nowoczesnego człowieka, bolesna świadomość alienacji i wykorzenienia, niepewność i wieczne niespełnienie”. H. Marciniak, *Intencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosia*, Kraków 2009, s. 7–8.

⁶ Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja. Szkice*, Warszawa 1967, s. 158.

⁷ *Listy Juliana Przybosia do rodziny 1921–1931*, oprac. A. Przyboś, Kraków 1974, s. 76.

⁸ C. Miłosz, *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Wiersze*, Kraków 1985, t. 2, s. 17.

szowskiej parowozowni, w nieudanej zresztą próbie odbicia legionistów uwięzionych przez rząd austriacki. W roku następnym uczestniczył w akcji wykradania broni z austriackich transportów kolejowych. [...] Wreszcie ostatniego października 1918 r. porwał się wraz z rzeszowską młodzieżą do rozbrajania Austriaków w mieście⁹.

Od 1918 r. Słowiarz był członkiem Polskiej Organizacji Wojskowej. Przecież nieprzypadkowo został odznaczony Krzyżem Obrony Lwowa i otrzymał Dyplom Odznaki Honorowej „Orląt Lwowskich”. Był ochotnikiem w wojnie polsko-sowieckiej. Dwukrotnie uciekł z niewoli.

Jednak po 17 września 1939 r. wstąpił do Związku Radzieckich Pisarzy Ukrainy (co trzeba ocenić jako akt narodowej zdrady) i należał do kolegium redakcyjnego „Nowych Widnokręgów” (redaktorem naczelnym była kobieta, którą sam Józef Stalin darzył wyjątkową sympatią: Wanda Wasilewska). Następnie aż do 1956 r. pozostawał oddany Polsce Ludowej. Przy czym wciąż przyjaźnił się z Władysławem Strzemińskim – jawnie represjonowanym za ignorowanie teorii i praktyki socrealistycznej sztuki. Powieszenie Imre Nagy’ego stało się czymś przełomowym: Słowiarz, dekadę wcześniej członek Krajowej Rady Narodowej, wystąpił z PZPR.

Miłosz napisał „Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło” o autorze opublikowanej w 1947 r. *Hańby antysemityzmu*: osobistego oraz płomiennego potępienia pogromu kieleckiego przez Polaka, który mimowolnie – właśnie jako Polak – musiał przyjąć na siebie ciężar i odium owej zbrodni. *Hańba antysemityzmu* to humanitarny wyraz wrażliwości człowieka na to, co jemu samemu jakkolwiek nie zagrażało. Obcy dla antysemitów, Żydzi dlań nie byli obcy!

Przełomem stał się 1956 r., konkretnie zaś powieszenie Imre Nagy’ego. Odtąd Słowiarz poniechał jawnego zaangażowania politycznego. Jednak w połowie lat 60. poniekąd sprzeniewierzył się Ludowej Ojczyźnie, wszak to on poprzedził wstępem emigracyjną publikację zatytułowaną *Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów „londyńskich”* (Londyn 1965). Przecież ówczesnie komunistom – jak Paryż kojarzył się z „Kulturą” i jej środowiskiem, tak Londyn – z rządem emigracyjnym i jego II RP¹⁰.

Zarazem – nie ukrywajmy – wobec wydarzeń zwanych marcowymi autor *Hańby antysemityzmu* pozostał kimś niezaangażowanym¹¹. To jednak nie znaczy, że zasadne stają się słowa uogólnienia „Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”. Ponieważ wręcz ostrych zwrotów w liczącej pięć dekad politycznej biografii Osoby z pewnością nie brakowało.

W pamięci o Słowiarzu czymś ważnym, a może nawet przeważającym pozostaje przypisywana mu „gęba” Poety zapewne wybitnego, lecz Osoby

⁹ A. Przyboś, *Wstęp*, w: *Listy Juliana Przybosa do rodziny 1921–1931*, s. 14.

¹⁰ Nieprzypadkowo 22 grudnia 1990 r. właśnie z Londynu powrócił: godło i chorągiew Rzeczypospolitej, pieczęcie prezydenckie i senackie, wielkie wstęgi orderów Orła Białego i Polonii Restituta oraz oryginał konstytucji z kwietnia 1935 r. Symbolika tego aktu politycznego będzie mieć jawnie antykomunistyczną wymowę: tak II RP odcięła się od PRL (tzn. przynajmniej deklaracyjnie).

¹¹ J. Eisler, *Polski rok 1968*, Warszawa 2006, s. 191.

nie ludzkiej z jej emocjonalnym ubóstwem. Tymczasem takiej ocenie przeczą również *Listy Juliana Przybosia do rodziny 1921–1931* oraz list do Jana Brzękowskiego z dn. 20 grudnia 1960 r. Także one pozwalają mówić o Miłoszowej „gębie” przyprowadzanej Słowiarzowi. Jednak ten pozostawał kimś czułym w sensie podobnym do tego, jaki owemu słowu nadała Olga Tokarczuk w wykładzie *Czuły narrator*¹². Na marginesie: kiedy w 1969 r. nastąpił paraliż lewej połowy twarzy, wówczas Słowiarz sam siebie nazwał... Krzywoustym. Nawet jeśli to był autosarkastyczny humor, to przecież jednak humor.

Opracowane i wydane przez Adama Przybosia *Listy Juliana Przybosia do rodziny 1921–1931* zawierają również *Inedita i wiersze z „Hiperboli”* (1922), tu jednak poprzestańmy na dwóch listach do stryjenki Marii Przybosiowej. Pierwszy był pisany z okazji jej imienin – przychodzących w kilka miesięcy po śmierci siedemnastoletniego syna Kazimierza (z powodu gruźlicy kości).

Życzę Stryjeńci dużo, ogromnie, naręcz radości. Przede wszystkim radości! Niech Stryjenka zapomni o czerni życia, płaczu, rozpacz i bólu, niech się Stryjenka nauczy śmiać. Proszę się śmiać, śmiać słoneczną radością, kipiącą i musującą jak wino – jak wiosna i wino. A z radości wystrzeli purpurowy i biały upojny kwiat – wieńce, naręcza i rzesze kwiecica i w diademę tęczyowych skrzydeł owijają szarą pleśń i pospolitość rzeczy. Krwawe róże kapać będą i pąsem ciskać na kwarzec szary. Rozwiośni się, rozczęczy, rozdzwieczy świat i uderzy w mocny, najmocniejszy akord miłości¹³.

Takie wysłowienie dwudziestoletniej Osoby może być czytane w kontekście o wiek późniejszym, to jest Noblowskiego wykładu Olgi Tokarczuk *Czuły narrator* (Sztokholm, 10 grudnia 2019 r.). Ponieważ owe życzenia to wyraz nieskrywanej czułości. Ta „Pojawia się tam, gdzie z uwagą i skupieniem zaglądamy w drugi byt, w to, co nie jest «ja»”¹⁴. Tak właśnie postępował ten, o kim Miłosz napisał: „Uczucia miewał, jakie są wskazane / Dla rozsądnego członka społeczeństwa”.

Słowa imieninowych życzeń oczywiście mogą zabrzmieć niczym wysłowienie jedynie konwencjonalnych emocji, czego sam Przybóś Osoba był świadom: „Nie umiem tego wyrazić prosto, a ubierając to w słowa szablonowe – wydam się składaczem frazesów. Ale zapewniam, że w tych oceanach dusznych – *mare tenebrarum* – poza dobrem i złem – pamięć wdzięczności kwitnie i rośnie”¹⁵. Zarazem takie słowa imieninowych życzeń dowodzą głębokiego przejmowania się tym, co było dane przeżywać Stryjence. One są zapisem współdzielenia jej matczynego losu, tzn. współodczuwania rozpacz po śmierci syna. Jednocześnie przecież tylko zdawałoby się okolicznościowe życzenia stały się wypowiedzią zawierającą to, co z czasem będzie nazwane uporządkowaniem naddanym: przeciwieństwa emocji (smutek – radość), rzeczy i kolorów (np. czerni życia – słoneczna radość) współtworzyły liryczną retorykę, która z czasem przez Poetę Awangardy Krakowskiej powinna być

¹² O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, w: tejże, *Czuły narrator*, s. 288.

¹³ *Listy Juliana Przybosia do rodziny 1921–1931*, s. 29.

¹⁴ O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 288.

¹⁵ *Listy Juliana Przybosia do rodziny 1921–1931*, s. 30.

oceniana negatywnie, gdyż zasługiwała na miano „liryczenia”¹⁶. Oczywiście tu należy pamiętać o tym, kim w owym 1921 r. był Słowiarz: mianowicie dopiero dwudziestolatkiem studiującym polonistykę – dlatego zarzutu niewierności Osoby Poecie nie należy formułować.

Również w kolejnym roku, 1922, Stryjenka otrzymała imienninowe życzenia, ich nadawca siebie i adresatkę połączył takim wyznaniem:

Słowa moje są teraz strasznie nieporadne i twarde, jak nieugięta jest robota w społecznym młynie. Ale jeśli jestem głazem w zewnętrznej skorupie, to jedyną iskrą zażegnietą uderzeniem losu – jest Miłość.

A ogień ten obejmuje również Ciebie – Stryjenko¹⁷.

Nawet jeśli pierwsze słowa pobrzmiewają topiką afektowanej skromności (a więc niekoniecznie szczerą konwencją społeczną?), to przecież dalsze wyrażają to, co usłyszą o wiek późniejsi słuchacze sztokholmskiego wykładu: „Czułość jest tą najskromniejszą odmianą miłości”¹⁸. Trudno zakwestionować głęboką więź emocjonalną Przybosia i Tokarczuk. Poniekąd wbrew temu, że ta urodziła się już po śmierci Słowiarza i – co ważniejsze – była kształtowana przez odmienne, doprawdy z trudem porównywalne dzieje Polski i Europy. Jednak połączyła ich czułość niejako zwrotnie sprzężona z miłością. Słowiarz i Noblistka okazują się humanitarni aż do szpiku kości.

Jednak wyłączwszy rezolucję krakowskiego oddziału Związku Literatów Polskich z 1953 r. po stalinowskim procesie księży i trzech orzeczonych wyrokach śmierci. Chłopski antyklerykalizm (*vide* wczesny wiersz *Purpurowy Osioł*¹⁹), połączony z potępieniem katolickiego antysemityzmu przyniósł dziwny efekt: akceptacja wyroków śmierci na polskich księży i protest przeciwko powieszeniu węgierskiego komunisty. W takim kontekście Miłoszowe twierdzenie „Uczucia miewał, jakie są wskazane / Dla rozsądnego członka społeczeństwa” przynajmniej mogą pobrzmiewać oceną krzywdzącą.

O ile niepodobna zarzucać Noblistce, że jego uwadze uszły przecież jednak prywatne *Listy Juliana Przybosia do rodziny 1921–1931* (co sprzyjało utożsamieniu Poety i Osoby – wbrew teorii i praktyce Awangardy Krakowskiej, by już nie wspomnieć o jedynie podstawowej teorii literatury), to zarazem trudno rozgrzeszyć Miłosa z tego, że zapewne musiał przeoczyć kontekst biograficzny wszak wybitnego wiersza *Z Tatr*²⁰ i jedynie taka lekturowa luka

¹⁶ „Awangardiści usiłowali wyeliminować z wypowiedzi lirycznej określenia o charakterze psychologicznym, słowa nazywające emocje, a także [...] słowa wartościujące w imię tych emocji. Pogardliwa i ośmieszająca przezwia «liryczenie», którą posłużył się Przyboś przy ocenie dokonania poezji rozwijającej w latach dwudziestych wzorzec młodopolski (Kasprowicz, Żegadłowicz), była zwrócona przeciwko natrętności tego rodzaju leksyki”. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 232.

¹⁷ *Listy Juliana Przybosia do rodziny 1921–1931*, s. 56.

¹⁸ O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 288.

¹⁹ K. Obremski, *Chłopska wyobraźnia poetycka Juliana Przybosia: „Purpurowy Osioł”*, „Pamiętnik Literacki” 2025, nr 1, s. 155–166.

²⁰ K. Obremski, *Zamarła Turnia, siostry Skotnicówny i ekwiwalentyzowanie: „Z Tatr” Juliana Przybosia*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2, s. 129–142.

może stanowić wyjaśnienie słów „Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”. Przecież (prędko już nieodwzajemniana) miłość profesora cieszyńskiego gimnazjum i uczennicy Marzeny Skotnicówny była obyczajowym skandalem. Miłosz do porządku przeszedł również nad tym, że kiedy w 1956 r. urodziła się córka Uta (po japońsku „poezja”), wówczas przecież zdawałoby się posagowy i już (eufemizm:) niemłody Słowiarz na punkcie córki może nawet zwariował (w potocznym znaczeniu czasownika ‘zwariować’), czego poetyckim wyrazem stawały się nie jedynie okolicznościowe wiersze (początkowo pisane wyłącznie dla niej, a z czasem nawet wraz z nią). Miłosz mógł nie znać biograficznych uwarunkowań twórczości Poety, ale znajomość jego quasi-dziecięcych wierszy należała do powinności autora rzetelnej wypowiedzi eseistycznej.

Już samoistna problematyka zawiera się w tym, jak Miłosz zarazem przedstawił i (!) wykorzystał Słowiarza: mianowicie instrumentalnie. W czytelniczej społeczności pozostało bowiem wyobrażenie z pewnością korzystne dla Noblisty. Ale nie dla adwersarza. Skoro Miłosz należał do „drugiego pokolenia awangardy”, to poniekąd tym trudniej rozstrzygać, jaka była jego postawa wobec Słowiarza: jeszcze krytyczna czy już krytykancka? W pamięci potomnych przeciwieństwa między nimi mogą konstytuować wyobrażenia podobne do tych, które są znane jako „Dwa na słońcach swych przeciwnych – Bogi”.

Co więcej, i przynajmniej niejako co gorsza dla Noblisty, jego postrzeganiu Osoby przeczą również słowa listu do Jana Brzękowskiego z dn. 20 grudnia 1960 r.:

Już wątpiłem, że znajdzie się taka dziewczyna, wobec której znikną w mojej pamięci wszystkie zle i niedoskonałe moje miłości. Rozwijałem się powoli i Danuta zjawiała się akurat w czasie, gdy okazałem się zdolny do doskonałej miłości. Minęło osiem lat. – Więcej, i mam pewność, wiem ostatecznie, że to jest to, co się nie zdarza, może raz na milion wszelkich zakochań i miłości²¹.

Owe zdania mogą być czytane niczym klucz do wiersza *Róża (II)*, o którym Józef Duk napisał: „To utwór wstrząsający, nie tylko sublimat boleści, ale i pragnienie, by po norwidowsku obrócić ją w służbę dla sztuki”²². Już przecież śmiertelnie chory Poeta (dusznicza i poważna choroba serca)²³, zmuszony słabym stanem zdrowia do szpitalnego leczenia, tam i wtedy odkrył nową sytuację liryczną i dwa zdawałoby się dla jego twórczości konstytutywne elementy – „wstyd uczuć” oraz ich ekwiwalentyzowanie – zostały przez wyciążone. Co więcej: po raz pierwszy w pięciu dekadach twórczości ból ciała schorowanej Osoby został przez Poetę ‘znieczulony’ miłością kobiety. W takim kontekście słowa „Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło” brzmią... niedorzecznie. Przecież w swoim ostatnim wierszu Słowiarz małżeńską miłością

²¹ Cyt. za: J. Duk, *Czas tworzenia. (O życiu Juliana Przybosia)*, w: Julian Przyboś. *Życie i dzieło poetyckie*, red. S. Frycie, Rzeszów 1976, s. 48.

²² J. Duk, *Światło wmówione w słowo. Studia o Przybosiu. Twórczość*, Łódź 2003, s. 54.

²³ „Serce, słowo dość często wymawiane w mojej poezji, to nie zużyty symbol wszelakich uczuć, ale ten mięsień, którego skurcze i rozkurcze czuję w klatce piersiowej, bo boli. Od wczesnej młodości dawało znać o sobie, wojowało ze mną we mnie przez całe życie i to jest to serce, które, wiem, że – jeśli nie zginę w katastrofie – ono mnie zabije”. J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 392 (cyt. za: *Listy Juliana Przybosia do rodziny 1921–1931*, s. 76).

erotyczną przełamał obyczajowe tabu, dopiero współcześnie przewyżczone społecznym przyzwoleniem na seks tzw. silversów.

Skąd więc pochodzi przeciwstawianie Poety Osobie? Najogólniej: z niedostatecznego wczytania się w materię przez Janusza Sławińskiego, zwerbalizowaną tytułowymi słowami *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. W owej monografii przeczytamy:

Przekaz liryczny nie podpada pod kryterium „szczerości”, które tradycyjnie obowiązywało w ocenach tego rodzaju. Znaki, którymi posługuje się „ja”, odnoszą się nie tylko do „zakrywanej” podstawy uczuciowej wypowiedzi, ale też wchodzą między sobą w związki, tworzą określoną konfigurację. I właśnie ta konfiguracja, a nie „szczerść” czy „nieszczerść”, ma podlegać ocenie²⁴.

Przyjawszy takie znakowe kryterium, trudno podważać najwyższe miejsce Przybosa na poetyckim Parnasie. Zarazem przyjmowanie ekspresywnego stylu lektury (a więc poszukującego poza tekstem osoby go tworzącej) niejako siłą rzeczy musiało stawać się nieporozumieniem wręcz systemowym – ponieważ ‘czyste’ struktury językowe i ‘życiowe’ struktury emocjonalne należą do odmiennych wymiarów kultury literackiej.

Bibliografia

- Julian Przyboś. *Życie i dzieło poetyckie*, red. S. Frycie, Rzeszów 1976.
Listy Juliana Przybosa do rodziny 1921–1931, oprac. A. Przyboś, Kraków 1974.
Miłosz C., *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Wiersze*, Kraków 1985, t. 2.
Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982.
Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998.
Tokarczuk O., *Czuły narrator*, w: tejże, *Czuły narrator*, Kraków 2020.

²⁴ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, s. 221.

Sławomir Jacek Żurek

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID: 0000-0002-6576-6598

Poetyckie świadectwo pogromu kieleckiego. O *Wierszu do Polski* Stanisława Wygodzkiego

Poetic testimony of the Kielce pogrom. On *Poem for Poland* by Stanisław Wygodzki

Abstract: *Poem for Poland* by Stanisław Wygodzki is a forgotten poetic testimony of the opposition, despair and hopelessness of a double victim: German antisemitism during the Shoah and Polish antisemitism, which he experienced himself in 1967. The poem was written in the summer of 1946 as a reaction to the Kielce pogrom. It was the cry of a Polish Jew, confused by these events, which were taking place in Poland liberated from the Nazis. However, this poem was not published at that time, either in Germany (where it was written) or in Poland (where the poet arrived after his release from a concentration camp), but only in Israel after the poet's death in 1992.

Keywords: Stanisław Wygodzki, poem, antisemitism

Słowa kluczowe: Stanisław Wygodzki, wiersz, antysemityzm

Wiadomość o pogromie kieleckim (4 lipca 1946 r.) szybko dotarła do Niemiec, gdzie przebywał Stanisław Wygodzki – urodzony w rodzinie syjonistycznej w Będzinie w roku 1907 polski Żyd, pisarz, przedwojenny komunista. Podczas drugiej wojny światowej przeszedł przez piekło Zagłady, poczynając od życia w będzińskim getcie, poprzez transport do obozu śmierci, aż po gehennę codziennego życia w zlagrowanym świecie. W wagonie bydłowym pociągu jadącego do Auschwitz znalazł się wraz z żoną i córką pod koniec lipca 1943 r. Podczas jazdy próbowali wspólnie popełnić samobójstwo. Wygodzki podał kobietom i sobie luminał, jednak dawka podzielona pomiędzy całą trójkę uśmierciła żonę i córkę, dla niego zaś okazała się niewystarczająca. Wygodzki ocknął się z chemicznego snu na rampie w Brzezince 1 sierpnia 1943 r.

W obozie, dzięki lewicowej przeszłości, zaczął być chroniony przez działającą w Auschwitz tajną komunistyczną siatkę więźniów. Przetrzymywany

ponad rok, pod koniec października 1944 r. wraz z transportem osadzonych wyruszył najpierw do Oranienburgu, później do Sachsenhausen, a w końcu do Dachau, gdzie doczekał wyzwolenia przez armię amerykańską (28 kwietnia 1945 r.). W Holokauście Wygodzki stracił wszystkich najbliższych i cały swój przedwojenny polsko-żydowski świat. Wycieńczony po doświadczeniach obozowych, chory na gruźlicę, przebywał przez dwa lata na leczeniu szpitalno-sanatoryjnym w Gautingu niedaleko Monachium w Niemczech Zachodnich. Do Polski, skuszony wizją nowego sprawiedliwego ładu, wrócił wiosną 1947 r. Pracował najpierw w Ministerstwie Kultury i Sztuki (1947–1948), a następnie w Polskim Radiu jako redaktor naczelny działu literackiego (1948–1953). Od 1953 r. zajmował się już tylko pracą twórczą, pisząc także socrealistyczne wiersze propagandowe. Wiele lat później, udzielając wywiadu dla „Polityki” (nr 9 [1713], 3.03.1990, tytuł *Slużyłem złej sprawie*), na stwierdzenie prowadzącego rozmowę Piotra Sarzyńskiego, że pisarz wrócił „do Polski dopiero w 1947, więc wówczas, gdy Żydzi masowo uciekali z kraju” odpowiedział:

To prawda. Było to w rok po pogromie kieleckim, o którym dobrze wiedziałem. Proszę pamiętać: wracałem jako Żyd z Zachodu do Polski, w której mordują Żydów i w czasie, gdy ich dziesiątki tysięcy jechały właśnie w przeciwnym kierunku. Nie słyszałem o podobnym wypadku.

A na pytanie, co nim kierowało: „poczucie misji, nostalgia, wewnętrzny przymus”, wyjaśnił:

Uznałem, że nie może mnie przy tym nie być, że moim obowiązkiem jest przeciwstawić się tym, którzy mordowali. Byłem przedwojennym komunistą, odczuwałem wierność ideologii, która głosiła, że wielką hańbą jest mordować ludzi, a szczególnie mordować tylko dlatego, że należą do innej narodowości, są innego wyznania. Proszę mnie dobrze zrozumieć: moja decyzja o powrocie wynikała z obowiązku wobec idei, a nie wobec Żydów¹.

Wygodzki jeszcze podczas pobytu rekonwalescencyjnego w Niemczech rozpoczął współpracę z tygodnikiem „Odrodzenie”, pierwszym powojennym pismem społeczno-kulturalnym, powstałym w Lublinie w 1944 r. Głównie publikował tam napisane w obozie i po wyjściu z niego teksty liryczne. W formie poetyckiej zareagował też na pogrom kielecki, pisząc latem 1946 r. *Wiersz do Polski*, będący krzykiem polskiego Żyda, zdezorientowanego tymi wydarzeniami, mającymi miejsce wszak w oswobodzonej od nazistów Polsce. Wiersz ten jednak nie został wówczas opublikowany ani w Niemczech, ani w Polsce. Czy wysłał go do „Odrodzenia” lub „Kuźnicy” z całym pakietem nowo napisanych liryków? Nie wiadomo. W prywatnym archiwum poety zachowała się odpowiedź Mieczysława Jastruna (wówczas zastępcy redaktora naczelnego „Kuźnicy”) z 17 maja 1947 r. na starania Wygodzkiego, by powrócić do krajowego obiegu czytelniczego:

Drogi Panie Kolego!

zawiadamiam Pana, że z **wierszy, które otrzymałem** [podkreśl. S.J.Ż.], będą w „Kuźnicy” zamieszczone wiersze „Noce” i „Dziewczynka z lalką”. Wiersze te w sposób prosty i przekonujący mówią o sprawach, których niepodobna wyrazić środkami zastosowanymi w innych wierszach. To są bardzo trudne zagadnienia. Zdaje się: wrażliwość nasza jest dziś taka, że

¹ Cyt. za: *Wygodzki. Zeszyt pamięci*, red. K. Bernard, Tel Awiw 1992, s. 28.

nie przyjmujemy tych spraw, zbyt bezpośrednio wypowiedzianych. Wiem o tym z własnych doświadczeń, często mi się nie udawało. Znam ten „ból”. Ściskam dłoń /Mieczysław Jastrun/²

Wysłał czy nie, Wygodzki ostatecznie schował ten wiersz do szuflady. Był dla niego jednak jakoś ważny, bo zabrał go ze sobą w styczniu 1968 r., gdy zdecydował się wraz z drugą żoną Ireną i dwojgiem ich dzieci – Ewą i Adamem, na opuszczenie kraju. Tekst ten ukazał się jednak drukiem dopiero pośmiertnie, w roku 1992 w Izraelu (pisarz przybył tam wygnany z Polski), w specjalnym wydawnictwie zatytułowanym *Wygodzki. Zeszyt pamięci* (pod redakcją Krystyny Bernard), a ogłoszonym w Tel Awiwie dzięki kręgowi przyjaciół – izraelskich pisarzy tworzących tam po polsku...³

WIERSZ DO POLSKI
Nie –
Nie chciałem uwierzyć
Nie –
Nie wierzyłem słowom
W polskich miastach znów leży
Żyd z postrzeloną głową.
Nie, to kłamstwo, ohyda
Przestańcie wreszcie
To blef!
Komu potrzebny trup Żyda?
Komu potrzebna ta krew?
Za mało, za mało jej było
Przez ognie, przez gazy i dym
Gdy Polska im była mogiłą
Gdy konał człowieczy syn.
Umarli więcej nie wstaną
Czy pomnik wyrośnie, czy las,
Nie wrócą już ci z Majdanka
Ni ci, których zabił gaz
Ich krew nie zamieni się w wino
Ta krew zamieni się w winę
W nowy mord Oświęcimia
I nową klęskę Treblinkę.
Nie –
Nie chciałem uwierzyć
Myślałem drogi tej kres.
W Polskiej Rzeczypospolitej
Niemiecka pospolita rzeź!
Polsko!
Gdy trup znowu leży,
Witam Cię, ale bez łez.

² Tamże, s. 38.

³ Książka ukazała się dzięki wsparciu: Federacji Związków Pisarzy w Izraelu – Hitachdut Agudot Hasofrim b'Israel, Światowej Organizacji Zagłębian, Centrala w Izraelu – Irgun Olami szel Jocej Zagłębie, Hamerkaz b'Israel oraz osób prywatnych – polskich pisarzy mieszkających w Izraelu, m.in. Miriam Akawii, Rut Baum, Anny Ćwiakowskiej, Eleazara Feuermana, Herberta Friedmana, Łucji Gliksman, Josefa Goldkorna, Natana Grossa, Marii Lewińskiej, Leo Lipskiego, Jerzego Meringa, Szoszany Racyńskiej, Mieczysława Rolnickiego.

1. „Przestańcie wreszcie”. Świadectiono sprzeciwu

Wiersz do Polski Wygodzkiego jest przede wszystkim świadectwem wewnętrznego protestu poety. Słowo powtarzające się najczęściej to bowiem partykuła „nie” – pojawia się ona aż dziewięciokrotnie, w tym trzy razy w osobnych wersach. Poeta stwierdza w odniesieniu do kieleckiej tragedii (na co wskazuje chronologia): „Nie chciałem uwierzyć”, „Nie wierzyłem słowom”. Pogrom, który miał miejsce ponad rok od zakończenia działań wojennych, jest dla niego po prostu szokiem. Wzburzenie podkreślają jakby wystrzeliwane pojedyncze słowa: „kłamstwo”, „ohyda”, „blef”..., łączące niedowierzanie ze wstrętem. Poecie nie mieści się w głowie, że w Polsce, naznaczonej jak żaden inny kraj Zagładą, mogło się jeszcze wydarzyć coś tak okrutnego, jak zabijanie cudem ocalałych Polaków żydowskiego pochodzenia przez innych Polaków – nie-Żydów. I to, mimo że sami niedawno ponieśli tyle dotkliwych ran z rąk Niemców, a także widzieli, co ci robili z Żydami...

Głos poety na pierwszym poziomie odczytywania tekstu jest wyrazem niezgody na antysemityzm i szowinizm narodowy. Posunięcia władzy w powojennej Polsce Wygodzki rozumiał jako formy wypaczenia komunizmu. Myślał o powrocie do kraju, bo chciał budować „nowy ustrój”, „stworzyć nowe społeczeństwo bez różnic klasowych i nienawiści narodowościowych”⁴, czego dowiadujemy się z przywoływanego już wywiadu z Piotrem Sarzyńskim. Po latach, oceniając swoje zaangażowanie osobiste i autorskie w komunizm, stwierdził: „służyłem złej sprawie”⁵.

2. „Komu potrzebny trup Żyda?” Świadectiono rozpacz

Przytłaczające obrazy z kieleckich Plantów relacjonowane w Niemczech Zachodnich przez niemiecką i amerykańską prasę, do której Wygodzki miał dostęp podczas pobytu w szpitalu, skłaniały go do szerszej refleksji zawartej w liryku w dwóch pytaniach:

Komu potrzebny trup Żyda?
Komu potrzebna ta krew?

Niczym okazało się cierpienie zadane podczas wojny przez wspólnego wroga. Zbolały Wygodzki retorycznie pyta, czy za mało było ofiar nazistowskiej próby unicestwienia całego narodu, i jak można oraz dlaczego i na tę ocalałą garstkę wydawać wyrok śmierci, kontynuując to, co zaczęli Niemcy. Kto jest tak żądny krwi żydowskiej, żeby mieć za nic piece krematoryjne i fakt, że Polska stała się cmentarzyskiem Żydów odczłowieczanych przez hitlerowskich „nadmudzi”?

⁴ Wygodzki. *Zeszyt pamięci*, s. 29.

⁵ Tamże. Więcej na temat zaangażowania Wygodzkiego w komunizm: Z. Kopeć, *Komunizmy Stanisława Wygodzkiego*, w: *Komunizm. Tam i... z powrotem*, red. E. Pogonowska, R. Szczerbakiewicz, Lublin 2019, s. 129–145.

Kukła Żyda symbolizująca żydowskie ciało była w polskim (choć nie tylko) folklorze często palona, topiona, wieszana, obrzucana kamieniami, wyszydzana, stając się poniekąd fetyszem, któremu – jak w religiach pierwotnych – przypisywano magiczną siłę⁶. Działo się to bowiem w kontekście sakralnym przy okazji takich uroczystości, jak Wielki Piątek i Boże Ciało. Wtedy także, choć nie zawsze, dochodziło wobec realnych Żydów do różnych form przemocy, a nawet do ich zabójstw, czyli – patrząc z punktu widzenia religioznawstwa i antropologii – profanacji ich ciała. Żyd nie był więc w kręgu polskiej religijności ludowej przedmiotem tylko antyjudajskich zabiegów symbolicznych, lecz ofiarą zbrodni dokonywanej, najczęściej, w formie linzu. Najtragiczniejszy swój wyraz zjawisko to znalazło na Podlasiu (w Radziłowie i Jedwabnem⁷), gdzie 7 i 10 lipca 1941 r. Żydów w sposób fizyczny doprowadzono do śmierci, bijąc, topiąc, a wreszcie grupowo spalając w stodole⁸. Od tego czasu nawet tych, którzy jakimś cudem przeżyli, traktowano jako niemających prawa do życia, naznaczonych anihilacją zarówno przez swój wygląd, sposób zachowania, jak i rudymenarny fakt, że po prostu są Żydami, co w okresie drugiej wojny światowej było równoznaczne z wyrokiem śmierci. Wobec tych wszystkich wydarzeń, z ich apogeum w postaci Zagłady, czyli uruchomionej wczesną wiosną 1942 r. wielkiej maszyny zbiorowej zbrodni na skalę przemysłową⁹, a później zaskakujących opinię publiczną na Zachodzie

⁶ Por. J. Tokarska-Bakir, „Wieszanie Judasza”, czyli tematy żydowskie dzisiaj, w: tejże, *Rzeczy mgliste*, Sejny 2005; R. Kolarzowa, *Stare grzechy rzucają długi cień. Wcielony kapitał przemocy*, „Teksty Drugie” 2020, nr 6, s. 63–75.

⁷ Zob. K. Persak, *Jedwabne i Radziłów – pogromy bliźniacze?*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 4: *Holokaust i powojnie (1939–1946)*, red. A. Grabski, Warszawa 2019, s. 87–115. „Żydzi z Radziłowa i Jedwabnego – mężczyźni, kobiety, starcy, dzieci, niemowlęta – zostali żywcem spaleni w stodolach. Taki *modus operandi* sprawców wykraczał poza «tradycyjny» wzorzec pogromu jako formy rozładowania negatywnych emocji wobec grupy mniejszościowej, w którym agresja napastników przejawiała się zwykle w stosowaniu przemocy fizycznej, upokarzaniu ofiar, gwałtach, niszczeniu mienia, rabunkach, a zabójstwa były raczej rezultatem eskalacji przemocy i efektem działania psychologii tłumu niż z góry zaplanowanym celem oprawców” (tamże, s. 89).

⁸ Zob. J. T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000. Książka wywołała (nie tylko w Polsce) wielką, emocjonalną dyskusję, w której ścierali się ludzie reprezentujący wachlarz stanowisk: od próbujących zrozumieć metodologię i argumentację Grossa, poprzez negujących jego warsztat naukowy, aż po absolutnie kwestionujących fakt uczestnictwa Polaków w tym mordzie czy też pomniejszających rozmiar pogromu.

⁹ Najkrwawszym etapem nazistowskich działań mających doprowadzić do eksterminacji ludności żydowskiej była akcja „Reinhardt” (niem. *Einsatz Reinhardt*), prowadzona na terenie Generalnego Gubernatorstwa od 16 marca 1942 do 4 listopada 1943 r. W tym okresie dokonano masowych zbrodni na około 1,7 miliona Żydów. Na jej zakończenie Niemcy 3 i 4 listopada 1943 r. przeprowadzili w Dystrykcie Lubelskim tzw. operację „Erntefest” (niem. ‘dożynki’) w obozach koncentracyjnych na Majdanku, w Poniatowej i Trawninkach, a także w innych mniejszych podobozach na terenie Lubelszczyzny, zabijając łącznie około 42 tys. więźniów pochodzenia żydowskiego wykonujących tam prace przymusowe. Por. *Akcja Reinhardt. Zagłada Żydów w Generalnym Gubernatorstwie*, red. D. Libionka, Warszawa 2004; J. Chmielewski, *Zagłada Żydów lubelskich – początek Akcji Reinhardt*, „Rocznik Lubelski” 2009, t. 39, s. 182–197; S. Lehnstaedt, *Akcja „Reinhardt” w świetle najnowszej niemieckiej literatury przedmiotu*, tłum. P. Kendziorek, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2017, nr 13, s. 719–733.

pogromów przeprowadzonych przez Polaków w Krakowie (1945)¹⁰ i w Kielcach (1946)¹¹, zrozpaczony Wygodzki, z bezradnością myśląc o przelanej w Polsce żydowskiej krwi, konstatuje:

Za mało, za mało jej było
Przez ogień, przez gazy i dym
Gdy Polska im była mogiłą

Konstatacja to doprowadza go ostatecznie do przekonania o powiązaniu tego, co się stało na ulicach polskich miast po wojnie, z tym, co wydarzyło się niedługo wcześniej podczas Zagłady. Pogrom kielecki to nic innego, jak z rozpaczą określa, jak „nowy mord Oświęcimia” i „nowa klęska Treblinek”. To nie tylko dodawanie do sześciu milionów ofiar Hitlera kolejnych, lecz także niewyobrażalny akt barbarzyństwa w czasie upragnionego przez wszystkich pokoju, „pospolita rzeź” włączająca się w to wszystko, co do niedawna robił okupant. Polacy w tej optyce dokańczają to, czego nie udało się zrobić nazistom. Wygodzki jest zdruzgotany faktem, że dzieje się to w ledwo wyzwołonej, liżącej wojenne rany Polskiej Rzeczypospolitej, spodziewanym miejscem powrotu do życia w pokoju wszystkich jej obywateli, gdzie mógł być kres męczeństwa. A tu znowu „Żyd z postrzeloną głową”? Zapewne pisarz z tęsknotą myślał z oddali o wolnej Polsce, ale ta przyniosła smutek i rezygnację, rozczarowanie, dlatego wita ją bez wzruszenia, „bez łez”.

3. „Umarli więcej nie wstaną”. Świadeństwo beznadziei

We wspomnianej już powyżej rozmowie z Sarzyńskim Wygodzki po czterdziestu pięciu latach od zakończenia wojny tak przedstawił swoją relację do kraju: „Polska to moja wielka rana. Nie chcę i nie mogę o tym mówić. Wszystko jest w moich wierszach, do nich odsyłam”¹². W omawianym liryku poeta prowadzi dialog z rudymentami polskości: wiarą i kulturą chrześcijańską, umiejętnie odwołując się do kilku ważnych tropów wywodzących się z tej topiki.

Przed wszystkim bardzo chciałby, by chrześcijanie, którymi przecież w większości są Polacy, ujrzeni w umierającym narodzie żydowskim „człowieczego syna”, konającego na ich oczach. Poeta w powyższym określeniu zastosował szyk przestawny, pozwalający mu na jednoczesne wskazanie problemu i zdystansowanie się od postaci przywołanego aluzyjnie Jezusa (na kartach ksiąg Nowego Testamentu określanego mianem „Syn Człowieczy”¹³).

¹⁰ Zob. A. Cichopek, *Pogrom Żydów w Krakowie 11 sierpnia 1945*, Warszawa 2000.

¹¹ Zob. J. Tokarska-Bakir, *Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego*, t. 1–2, Warszawa 2018.

¹² Wygodzki. *Zeszyt pamięci*, s. 29.

¹³ Przykładowo: „Gdy Jezus przyszedł w okolice Cezarei Filipowej, pytał swych uczniów: «Za kogo ludzie uważają Syna Człowieczego?»» (Mt 16, 13); „Niektórzy z tych, co tu stoją, nie zaznają śmierci, aż ujrzą Syna Człowieczego, przychodzącego w królestwie swoim»” (Mt 16, 28); „Wówczas ujrzą Syna Człowieczego, przychodzącego w obłokach z wielką mocą i chwałą” (Mk 13, 26) itp.

W Katechizmie Kościoła Katolickiego czytamy, że informacja o chrześcijańskim Bogu będącym Żydem ma trafić do świadomości Jego wyznawców, którzy już dawno wyparli z niej kwestię rzeczywistego pochodzenia Chrystusa. Wygodzki nie stawia znaku równości pomiędzy „Synem Człowieczym” (Jezusem) a „człowieczym synem” (zamordowanym narodem żydowskim), ale dla chrześcijańskiego odbiorcy jest tu jasny i bolesny sygnał, że Polacy, w większości ochrzczeni, prześladując i mordując Żydów, zarówno nie przyjmowali żydowskości Boga, w którego wierzyli, jak i w Żydach widzieli nie lud wybrany na zawsze, tylko lud przez Niego odrzucony, zatem zasługujący na wzgardę. Opętani antyjudajstycznym resentymentem, w Zagładzie postrzegali zemstę Boga, której dokonał na zabójcach swojego Syna. W ich przekonaniu Żydzi ginący na ziemiach polskich (i innych) nie mają nic wspólnego z tymi, którzy byli uczestnikami historii zbawienia zawartej w Biblii.

Współczesny Wygodzkiemu „człowieczy syn” nie zmartwychwstał po trzech dniach, jak to się stało w wypadku Syna Człowieczego, w wierszu „umarli więcej nie wstaną”, a na miejscu ich kaźni w najlepszym wypadku stanie „pomnik”, a najpewniej „wyrośnie [...] las”. Pisarz, będąc ateistą, postrzegał możliwość przyszłej egzystencji ofiar Zagłady tylko w pamięci świadków i ich potomków.

Poeta odwraca przy tej okazji sens dwóch chrześcijańskich toposów związanych z winem. Pierwszego, z Ewangelii św. Jana – zamiany przez Jezusa wody w wino na weselu w Kanie Galilejskiej, i drugiego, opisanego przez wszystkich ewangelistów: zamiany wina w krew, czego dokonał Jezus podczas tzw. ostatniej wieczerzy. W *Wierszu do Polski* żydowska krew („Ich krew”) w czasie Zagłady była rozlewana niczym woda (krew staje się tu wodą) i „nie zamieni się w wino”. W tej grze toposów i słów zrozumiałej tylko dla użytkowników języka polskiego krew żydowska wylana w Kielcach przez Polaków staje się nie winem, lecz ich „winą”.

Mord kielecki został wywołany fałszywym oskarżeniem Żydów o pozyskanie krwi chrześcijańskiego dziecka na drodze tzw. mordu rytualnego (będącego rozpowszechnionym i w Polsce, i w całej Europie antyjudajstycznym mitem). U Wygodzkiego, poprzez umieszczenie tych wydarzeń w kontekście aluzyjnie przywołanych wątków nowotestamentalnych i płynącej po kieleckich ulicach krwi żydowskiej, pokazane jest, że to nie Żydzi dokonują rytualnego mordu na chrześcijanach, ale chrześcijanie na Żydach.

*

Wiersz do Polski Stanisława Wygodzkiego to zapomniane poetyckie świadectwo sprzeciwu, rozpacz i beznadziei podwójnej ofiary: niemieckiego antysemityzmu czasów Zagłady i antysemityzmu polskiego. Tego ostatniego doświadczył na własnej skórze w roku 1967, ponad dwadzieścia lat po pogromie kieleckim¹⁴.

¹⁴ B. Krupa, *Pogrom kielecki w narracjach prozatorskich i historycznych. Rekonesans*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 1: *Literatura i sztuka*, red. S. Buryła, Warszawa 2018, s. 157–185.

Bibliografia

- Akcja Reinhardt. Zagłada Żydów w Generalnym Gubernatorstwie*, red. D. Libionka, Warszawa 2004.
- Chmielewski J., *Zagłada Żydów lubelskich – początek Akcji Reinhardt*, „Rocznik Lubelski” 2009, t. 39, s. 182–197.
- Cichopek A., *Pogrom Żydów w Krakowie 11 sierpnia 1945*, Warszawa 2000.
- Famulska K., Żurek S. J., *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*, Kraków–Budapeszt 2012.
- Famulska-Ciesielska K., *Polacy, Żydzi, Izraelczycy. Tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu*, Toruń 2008.
- Gross J. T., *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.
- Kolarzowa R., *Stare grzechy rzucają długi cień. Wcielony kapitał przemocy*, „Teksty Drugie” 2020, nr 6, s. 63–75.
- Kopeć Z., *Komunizmy Stanisława Wygodzkiego*, w: *Komunizm. Tam i... z powrotem*, red. E. Pogonowska, R. Szerbakiewicz, Lublin 2019, s. 129–145.
- Krupa B., *Pogrom kielecki w narracjach prozatorskich i historycznych. Rekonesans*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 1: *Literatura i sztuka*, red. S. Buryła, Warszawa 2018, s. 157–185.
- Lehnstaedt S., *Akcja „Reinhardt” w świetle najnowszej niemieckiej literatury przedmiotu*, tłum. P. Kendziorek, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2017, nr 13, s. 719–733.
- Persak K., *Jedwabne i Radziłów – pogromy bliźniacze?*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 4: *Holokaust i powojnie (1939–1946)*, red. A. Grabski, Warszawa 2019, s. 87–115.
- Suwała R., *Stanisław Wygodzki. Proch i pył*, „Fraza” 2021, nr 1–2, s. 294–296.
- Szablowska-Zaremba M., *Trwać w języku. Przypadek Stanisława Wygodzkiego*, „Archiwum Emigracji” 2020, z. 28, s. 140–152.
- Tokarska-Bakir J., *Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego*, t. 1–2, Warszawa 2018.
- Tokarska-Bakir J., „Wieszanie Judasza”, czyli tematy żydowskie dzisiaj, w: *też*, *Rzeczy mgliste*, Sejny 2005.
- Wygodzki S. (*Jehoszua*), w: K. Famulska, S. J. Żurek, *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*, Kraków–Budapeszt 2012, s. 169–172.
- Wygodzki. *Zeszyt pamięci*, red. K. Bernard, Tel Awiw 1992.

Kazimierz Braun

University at Buffalo, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej
 ORCID: 0000-0003-1217-4561

Różewicz rok po roku. W dziesięciolecie śmierci wielkiego poety i dramaturga

Różewicz year by year.

**On the tenth anniversary of the death of the great poet
 and playwright**

Abstract: The article presents chronologically the dramatic works of Tadeusz Różewicz directed by Kazimierz Braun, performed on the stages of Polish and world theatres. Fifteen works have been discussed. The chosen temporal compositional arrangement allows us to follow the development of the playwright and poet's output on various levels as well as in the relations: director - playwright, director - poet. The considerations are supported by citations of reviews of plays and Kazimierz Braun's memories regarding the way of working on Tadeusz Różewicz's stage text.

Key words: Tadeusz Różewicz, drama, theatre, Kazimierz Braun, director

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, dramat, teatr, Kazimierz Braun, reżyser

*Teraz wylania się nowe zadanie dla dramaturga.
 Pokazać człowieka zdrowego, porządnego, dobrego,
 wewnętrznie scalonego. Tak, człowieka scalonego.
 Idącego do przodu. A nie zapadającego się w samego
 siebie i otaczające go koszmarny.*

Tadeusz Różewicz (2002)

1969–2014

Mniej więcej w czasie, gdy jako młody reżyser rozpoczynałem swą drogę przez teatr, dramaty zaczął pisać Tadeusz Różewicz, już wtedy wielki i uznany poeta. Tak się stało, że znalazłem się jakoś blisko niego, blisko źródła ogromnej twórczej energii. Dane mi było czerpać. Gdy udała się pierwsza nasza współpraca, moja dalsza droga teatralna zaczęła być znaczone, jak kamie-

niami milowymi, kolejnymi premierami jego sztuk. Było tych premier – od razu uporajmy się ze statystyką – dziewiętnaście; oparte były na dziewięciu jego sztukach, były wśród nich cztery pierwsze realizacje w Polsce i cztery prapremiery amerykańskie. Moje przedstawienia sztuk Różewicza grane były w siedmiu krajach; działo się to na przestrzeni trzydziestu sześciu lat, 1970–2006¹. A nasza znajomość przetrwała czterdzieści pięć lat. Od razu trzeba także powiedzieć, że, jak się okazało, o ile było nam obu bardzo „po drodze” w sprawach dramatu i teatru, o tyle różniliśmy się w sprawach wiary; wiedzieliśmy o tym i szanowaliśmy te różnice.

Do Różewicza, poety-dramatopisarza, doprowadził mnie Norwid, poeta-dramatopisarz, z którego Różewicz wziął wiele. A Norwid był powtarzającym się tonem *ostinato* pierwszych lat mojej pracy reżysera. W latach 1962–1975 zrealizowałem wszystkie sztuki pełnospektaklowe Norwida (po kolei: *Pierścień wielkiej damy*, *Aktor*, *Za kulisami*, *Kleopatra i Cezar*) zarówno w teatrach, jak i w Teatrze Telewizji², w sumie dwanaście przedstawień. Byłem w ten sposób przygotowany do zmierzenia się z tekstami, wizjami i myślą kolejnego wielkiego poety, który poświęcił się także dramatowi.

Wywiązała się wieloletnia współpraca dramatopisarza z reżyserem. W naturalny sposób opowiem o niej w rytmie kolejnych premier jego sztuk w mojej reżyserii. Będzie to także okazja, aby opowiedzieć o zagranicznej recepcji Różewicza. Ale były także i inne zdarzenia, które moją pamięć łączą z jego postacią. Poza reżyserowaniem, mówiłem o Różewiczu w wywiadach, pisałem o nim i wiele pisano o moich Różewiczowskich przedstawieniach³, a także ogólnie, o moim podejściu do dramaturgii Różewicza⁴. W książkach i czasopismach ukazywały się fotografie z tych przedstawień.

Szukając nowej dramaturgii w końcu lat 1960,

postanowiłem zrobić *Akt przerywany* Różewicza. [...] Było to diametralnie różne od wszystkiego, co robiłem wcześniej. To był materiał jeszcze przez nikogo nie zbadany, więc szczególnie pociągający. Sięgnąłem po Różewicza, bo wyczułem, że on czegoś dramatycznie szuka⁵.

I ja też czegoś dramatycznie szukałem. Spotkaliśmy się na tej płaszczyźnie – artystycznie i intelektualnie. Widziałem, że ten poeta piszący dramaty idzie w nowe krainy teatru, które i mnie fascynują, że otwiera z uporczywym trudem nowe horyzonty i zachęca teatr do wydobywania z siebie samego energii, które wiążą go ze zmieniającym się światem, czynią go sztuką wciąż żywą, ważną. Najpierw napisałem list do niego. Odpowiedział obszernie. Potem były rozmowy telefoniczne, a wreszcie poznaliśmy się osobiście.

¹ Lista tych realizacji – na końcu tego tekstu.

² W sumie wyreżyserowałem 15 tekstów Norwida. Lista tych realizacji w: K. Braun, *Mój teatr Norwida*, Rzeszów 2014, s. 208.

³ Z benedyktyńską starannością wszystkie te wypowiedzi i teksty wytypowała Barbara Bułat w tomie *Horyzonty teatru III. Bibliografia Kazimierza Brauna*, Toruń 2014.

⁴ Najważniejsza tego typu wypowiedź to esej Justyny Hofman-Wiśniewskiej, *Grand Dame – Grand Théâtre. Dramat Różewicza – Teatr Brauna*, w: K. Braun, *Mój teatr Różewicza*, Rzeszów 2013. Z tej książki korzystam, pisząc ten artykuł.

⁵ S. Bereś, K. Braun, *Rozdarta kurtyna*, Londyn 1993, s. 89.

Wspominał Tadeusz Różewicz w książce *Języki teatru*: „To było w restauracji, nie, w barze Hotelu Europejskiego w Warszawie. Ja tam siedziałem sam. Ty siedziałeś z Leszkiem Herdegenem”. Leszek znał się z poetą. Przedstawił mnie. Dołączyłem do tych wspomnień: „To było nasze pierwsze spotkanie. [...] To mógłby być sześćdziesiąty dziewiąty na jesieni”. Tadeusz Różewicz: „już wtedy mówiliśmy o *Akcie przerywanym*”⁶.

Tak się to zaczęło. A potem wspólnie przebyliśmy długą drogę, znaczoną premierami oraz spotkaniami w Lublinie i we Wrocławiu, u Państwa Różewiczów i u nas – Tadeusz ogromnie zaprzyjaźnił się z moją żoną Zofią – jeździliśmy na wspólne wycieczki pod Wrocław; raz byliśmy razem na tournée Teatru Współczesnego za granicą; a wreszcie spotykaliśmy się także w Ameryce, bo on dwa razy przylatywał na premiery swoich sztuk w mojej reżyserii do Stanów Zjednoczonych.

Od 1984 r. nasze wspólne prace teatralne we Wrocławiu zostały przerwane z powodu wyrzucenia mnie z teatru przez ówczesne władze komunistyczne⁷. Jednym z ubocznych, ale szczególnie niszczących życie kulturalne Wrocławia, skutków przerwania mojej pracy w Teatrze Współczesnym, poza likwidacją samego teatru, takiego, jaki był w latach 1975–1984, i rozproszenia się znakomitego zespołu aktorskiego, była utrata także przez Tadeusza Różewicza swojego teatru – był to bowiem teatr, który wystawił wiele jego sztuk i był zawsze gotowy natychmiast podjąć pracę nad nowym utworem.

Ale kontakty osobiste trwały nadal, a nawet zostały zintensyfikowane, bo wspólnie przygotowywaliśmy książkę *Języki teatru*, nagrywając rozmowy we Wrocławiu, a następnie w Buffalo. Potem były już tylko listy⁸ i moje rzadkie wizyty w kraju, gdzie ciągle nie było dla mnie miejsca. Zawsze go odwiedzałem. Rozpoczęliśmy trzecią część *Języków teatru*. Ale nie udało się ich dokończyć. Jak mówiliśmy obaj, jakimś dziwnym sposobem odległość między Polską a Ameryką zaczęła się co roku zwiększać...

1970

Gdy spotkaliśmy się po raz pierwszy, rozmawialiśmy o *Akcie przerywanym* tylko krótko. Ale ja już wtedy miałem przygotowany plan pracy nad nim i wkrótce potem rozpocząłem próby w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie⁹, a gdy były już zaawansowane – zaprosiłem autora. Przyjechał. Siedział ze mną na próbie. Najwyraźniej zainteresował go kierunek mojej pracy. Analizowaliśmy wspólnie to, co do tej pory udało mi się zrobić.

⁶ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 5.

⁷ Byłem Dyrektorem Naczelnym i Kierownikiem Artystycznym Teatru Współczesnego we Wrocławiu od 1 stycznia 1974 r. do 5 lipca 1984 r.

⁸ Moje „Archiwum Różewiczowskie” znajduje się w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

⁹ Byłem Kierownikiem Artystycznym w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie od kwietnia 1967 r., a od listopada 1971 r. również Dyrektorem Naczelnym. Moja praca w Lublinie zakończyła się 31 grudnia 1974 r.

Akt przerywany jest dramatem paradoksalnym, to zbiór szkiców, obrazów, sugestii, fragmentów dialogów i didaskaliów. Nie jest skończony i zamknięty, a jednak istnieje przecież w formie tekstu. Dramat nienapisany został zapisany. Jak to zrealizować na scenie? Karkołomnym zadaniem teatralnym było zrobienie przedstawienia, które nie zostało zrobione. Teatralnym ekwiwalentem paradoksu napisania tekstu nienapisanego stało się powołanie zdarzeń ukazujących fazy pracy nad nigdy nieukończonym przedstawieniem. Podobnie jak tekst nienapisanego dramatu, który jednak osiągnął kształt zapisu, przedstawienie ukazujące fazy niespełnionej pracy stało się widowiskiem. Miało go nie być. A jednak powstało.

Oto na pustej scenie rozmawiają reżyser z autorem. Obaj nie wiedzą, jak zrobić przedstawienie na podstawie tekstu *Aktu przerywanego*. Na tę pustą scenę wnosi się stoły i reżyser zasiada z aktorami do prób czytanych; głowią się nad tekstem. Następują próby sytuacyjne w jakichś zastawkach, prowizorycznych meblach, z zastępczymi rekwizytami, w roboczym świetle. Próby mają wiele wariantów – odrzucanych, akceptowanych. Reżyser prowadzi je, znajdując się najpierw przy stole z aktorami, a potem, oczywiście, na widowni. Ale, jak to na próbach, przerywa, wbiega na scenę, omawia, poprawia. Przełamana zostaje więc bariera ramy scenicznej, obalony zostanie także przedział pomiędzy aktorami a widzami, bowiem reżyser będzie rozmawiał również z widzami w czasie przedstawienia, wstając ze swego fotela na widowni. Na widownię schodzi też kilka innych postaci – grają krótkie sceny, dyskutują z reżyserem.

Aktorzy wkładają kostiumy. Maszyniści wnoszą gotowe elementy dekoracji. Próbowane są różne style. Jedna scena grana jest w stylu mikrorealizmu: zmultiplikowany mieszkaniec współczesnego wielkiego miasta w swoim pokoiku w wieżowcu; surrealistyczna interakcja między jakimś szefem i jego agresywną sekretarką; wielki teatr inscenizacji, w którym wkraczają na scenę trzech Jeźdźcy Apokalipsy i Archanioł Gabriel¹⁰. Poszczególne sceny zaczynają się „sklejać”, choć reżyser ciągle je udoskonala. Wreszcie przedstawienie jest prawie gotowe.

Ale wtedy dekoracje nagle się walą, aktorzy zastygają w bezradnych pozach, gdzieś wysoko pojawiają się anioły, dmąc w trąby, wzywając ludzkość na Sąd Ostateczny. Reżyser wchodzi na scenę jak na gruzy lub pobojowisko. Znajduje kartkę papieru. Robi z niej „gołębia”. Jest gotów go puścić w lot. W tym momencie światło gaśnie.

Okazało się, że paradoks literacki zapisany przez poetę można przetworzyć w paradoks sceniczny. Tekst, który dla wielu był dowodem niemożności i niespełnienia autora, ujawnił swą sprawczą potencję i zaowocował bujnym teatrem. Różewicz zobaczył to przedstawienie wiosną 1970 r. na Festiwalu Sztuk Współczesnych we Wrocławiu, gdzie odniosło – co zapisane jest w recen-

¹⁰ Fotografie z tej wielkiej sceny – arcydzieła scenografiki, Jadwigi Pożakowskiej, były wielokrotnie publikowane, m.in. w: K. Braun, *Pani Scenograf. Jadwiga Pożakowska na scenach Polski*, Gdańsk 2010, s. 180.

zjach – nieklamany sukces. Różewicz zaaprobował tę pracę. Mnie ona zbliżyła do niego i nakierowała na dalsze drążenie jego twórczości, uczenie się od niego, szukanie tych uciekających celów, które on wypatrywał i wskazywał.

1971

Akt przerywany ujawnił teatralną potencję aktu literackiego. Szukałem jej jeszcze głębiej w liryce Różewicza. Jego poezja okazała się materiałem szalenie nośnym teatralnie, a także wokalnie. Różewicz śpiewany dostarczał ekspresyjnych „songów”, a Różewicz inspirujący improwizację zbiorową młodego, dynamicznego zespołu aktorskiego porywał do kreowania akcji o ogromnej sile wyrazu i szerokim polu funkcjonowania tworzonych metafor scenicznych. Powstało przedstawienie zatytułowane *Przenikanie*, jak jeden ze śpiewanych w nim wierszy. Przedstawienie to było decydującym krokiem ku wyłonieniu się wtedy w Lublinie wewnątrz zespołu teatru zwartej, młodej grupy aktorów ciekawych świata i nowego teatru, chętnych do podejmowania ryzyka artystycznego.

Podjąłem tym widowiskiem także ryzyko polityczne, bowiem całość była metaforycznym, ale jednoznacznym oskarżeniem systemu totalitarnej kontroli, w tym reglamentacji myśli przekazywanych ze sceny i środków wyrazowych teatru. Cenzorzy, może zdeorientowani poezją i muzyką, udzielili zgody na premierę. Bardzo prędko uświadomili sobie błąd. Zaalarmowali centralę. Przyjechał z Warszawy wysoki urzędnik KC PZPR, obejrzał spektakl i „zdjął” go. *Przenikanie* został zakazane po siedmiu tylko prezentacjach. Różewicz, który nie mógł przyjechać na premierę, już nie zdążył go zobaczyć.

Ponieważ *Przenikanie* zostało „zdjęte” prawie zaraz po premierze, ukazały się tylko dwie recenzje – w partyjnych gazetach, negatywne, a potem pisanie o tym przedstawieniu zostało po prostu zakazane. Ale przedstawienie to, skazane na niebyt, przetrwało szczególnie silnie w pamięci¹¹. Tak działo się nieraz w historii teatru, tak stało się wtedy z *Przenikaniem* – a i później z moją wrocławską *Dżumą*: spektakl zakazany pamiętano mocniej niż te grane bez przeszkód.

1972

W 1971 r. ukazały się drukiem sceny *Kartoteki*, których – zatrzymanych przez cenzurę – nie było ani w tekście wykorzystanym na prapremierze tej sztuki (1960), ani w jej pierwszych wydaniach. Tego nowego tekstu było dużo.

¹¹ Por. artykuł Mirosława Dereckiego, *Młoda „stajnia” Kazimierza Brauna* („Gazeta Wyborcza” z 6 lutego 1998 r.) opublikowany w 27 lat (!) po premierze. Artykuł zawiera fotografię z tego przedstawienia.

Gdyby założyć, że *Kartoteka* w wersji z 1960 r. miała dwa akty (nie było w niej takiego podziału), to w 1971 r. ukazał się materiał na jeszcze jeden akt. Natychmiast, gdy ten nowy zespół scen został opublikowany, postanowiłem zrealizować „drugą prapremierę” *Kartoteki*, opierając ją na całym dostępnym tekście. Wymagało to nowego montażu całości. Otrzymałem na to zgodę autora. Zintegrowałem oba zespoły tekstu w jeden. Wysłałem egzemplarz Tadeuszowi Różewiczowi – współpracując z autorami sztuk współczesnych, a zwłaszcza przygotowując prapremiery, dbałem zawsze o to, aby uzyskać ich aprobatę dla ewentualnych zmian czy skrótów. (Lojalność wobec autora była moją dewizą. Jeśli chodzi o klasyków, to, cóż, próbowałem sobie wyobrazić, jak zareagowaliby na moje propozycje...). Następnie pojechałem do Wrocławia i omawialiśmy z autorem tę adaptację oraz mój projekt inscenizacji. Różewicz zaakceptował moje propozycje, a przedstawienie je potwierdziło. Ja zaś upodobałem sobie tak bardzo tę sztukę, że wystawiałem ją potem jeszcze cztery razy. (O tym za chwilę).

Pisze Różewicz we wstępnym *didascalium*: „Wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica”¹². A więc – pomyślałem – łóżko Bohatera, na którym leży on sam, centralny i jedyny istotny, potrzebny do rozegrania akcji przedmiot, powinno rzeczywiście stać na ulicy czy też w jakimś pasażu. Ludzie przechodzą obok niego, niektórzy zatrzymują się na chwilę, dialogują z Bohaterem.

Po postanowiłem więc zbudować taką ulicę – stworzyć coś w rodzaju „sceny ulicowej”. Potrzebny był prostokątny teren gry, jakby ulica, obserwowana z dwóch chodników, z dwóch stron jezdni. Na tej ulicy będzie stało łóżko Bohatera. Różewiczowi spodobał się ten pomysł. Z tym wróciłem do Lublina.

Istniejące w Teatrze im J. Osterwy proscenium zostało powiększone, pokrywając pierwsze rzędy widowni tak, aby stworzyć odcinek ulicy. Powstałą w ten sposób platformę wypełniły szare płyty, tworząc „kocie łby”, a może wydeptany chodnik. Na platformę-ulicę prowadziły dwa wejścia, z dwóch krótszych boków, poprzez łóżka parteru położone z dwóch stron, blisko sceny. Widzowie zostali usytuowani z jednej strony terenu gry w krzesłach parteru (pozostałych po powiększeniu proscenium), a więc w tylnej części sali, oraz na dwóch balkonach, a z drugiej strony – na obszernym podeście zbudowanym na scenie. Pomiędzy nimi była „scena ulicowa”.

Bohater w swoim łóżku i pozostałe postaci poruszające się po ulicy stale miały w tle widzów – innych ludzi. Właściwą „dekoracją” oglądaną przez widzów siedzących i z jednej, i z drugiej strony „ulicy” byli więc inni widzowie, siedzący po drugiej stronie, naprzeciwko. I odwrotnie. Właśnie o to chodziło. *Kartoteka* to przecież sztuka o współczesnym „każdym” (jak średniowieczny *Każdy*, *Everyman*) – o każdym z nas. Aktor działający na tle innych ludzi był każdym z nich, tyle że wyszedł o krok z tłumu, ale do tego tłumu wciąż należał.

¹² T. Różewicz, *Utwory zebrane. Dramat 1. Kartoteka*, Wrocław 2005, s. 7.

Był więc podest-ulica, na nim łóżko Bohatera i kilka niezbędnych sprzętów, widzowie z obu stron. Zawieszona nad łóżkiem wielka lampa operacyjna sugerowała, że Bohater jest przedmiotem badania, wiwisekcji.

Tadeusz Różewicz przyjechał na premierę. Zaakceptował. Nasza współpraca się zacieśniała.

1973

Postanowiłem zmierzyć się z kolejnym jego dramatem: *Stara kobieta wysiaduje*. Stara Kobieta w sztuce Różewicza to w metaforze stara Europa, stara cywilizacja europejska, a szerzej, cywilizacja zachodnia – już bezpłodna, a wciąż tęskniąca do płodności, mądra mądrością doświadczenia, spełnień i wzlotów, cierpienia i żałoby; marzy o nowym życiu, „wysiaduje” je, broni go. Stara Kobieta to także po prostu pełna, skomplikowana kobieta: małżonka, matka, wdowa. *Stara kobieta* to nowoczesna tragedia. Jakże współczesna. Jak w każdej wielkiej tragedii, jest w niej perspektywa nadziei. Wbrew biologii, wbrew logice Stara Kobieta zrodzi jednak nowe życie. Ta piękna i mądra sztuka jest zarazem wspałym materiałem aktorskim i bogatym materiałem reżyserskim.

Realizacja w Lublinie była eksperymentem, w którym poszczególne elementy dramatu zostały wykorzystane niejako osobno – były „rozrzucone” (po latach sam autor tak „rozrzucił” *Kartotekę*). Różne części widowiska grane były w różnych miejscach teatru: na parterze sali głównej, w której obszerny podest eliminował podział na scenę i widownię, tworząc przestrzeń jednolitą, wykorzystywaną wspólnie przez aktorów i widzów; na teatralnym podwórzu; na dachu jednego z otaczających je budynków, na przyteatralnej ulicy; w sali prób. Akcje umierania i rodzenia, przemocy i przyjaźni, wojny i opłakiwania ofiar były oparte na fragmentach sztuki i wyimprowizowane przez aktorów. Bardzo daleko od autorskiego oryginału zawiodły mnie, i świetny już wtedy młody zespół lubelski, inspiracje wydobyte z tekstu sztuki¹³.

O tym, jak chcę zrealizować *Starą kobietę*, rozmawiałem z autorem. Do moich pomysłów odnosił się tym razem z rezerwą, ale nie oponował. W rezultacie powstało niezwykle przejmujące przedstawienie.

Uważnie towarzysząca moim Różewiczowskim pracom Justyna Hofman-Wiśniewska napisała:

Rozbita przestrzeń u Brauna zawsze symbolizuje rozbitcie świata, świadomości, ludzkiej psychiki, rozbitcie teatru wreszcie. I próbę – często daremną, więc dramatyczną – jego scalania. Na śmietniku, na którym siedzi stara kobieta, rodzi się dziecko. Agonia świata, śmietnik cywilizacji czemuś służy: nadziei, nowej przyszłości. Właściwie w żadnym ze swych wielu widowisk teatralnych Braun nie stworzył tak przejmującej wizji śmierci i nadziei¹⁴.

¹³ Opis przedstawienia *Starej kobiety* w Lublinie: K. Sielicki, *Lubelskie sezony Kazimierza Brauna*, w: *Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna*, red. J. Brylewska, Toruń 2006, s. 93–100.

¹⁴ Glosa 2. *Wypowiedź Justyny Hofman-Wiśniewskiej*, w: K. Braun, *Mój teatr Różewicza*, s. 85.

1974

Gdy w roku 1974 przeczytałem w „Dialogu” *Białe małżeństwo*, zadziwiłem się. Gdy obejrzałem niebawem jego prapremierę w Teatrze Małym w Warszawie (1975), zmartwiłem się. Tekst oscylował między ostrym naturalizmem a dosadnym symbolizmem i nie wiedziałem, jak te żywioły miałyby się łączyć na scenie. Przedstawienie warszawskie było natomiast po prostu bulwarową, trywialną, pikantną komedią.

Od 1975 r., od kiedy objąłem dyрекcję Teatru Współczesnego, mieszkaliśmy we Wrocławiu blisko siebie i od tamtego czasu datuje się nasza ściślejsza, a potem bardzo ścisła współpraca. Rozmawialiśmy i o *Białym małżeństwie*, i o tej pierwszej, warszawskiej realizacji.

Te rozmowy i dokładna analiza tekstu uświadomiły mi, że jest inny, inny niż „rozrywkowy” nurt tej sztuki – nurt poważny, moralizatorski, może nawet tragiczny. Taki też ton starałem się nadać realizacji wrocławskiej, a potem amerykańskiej. Oba te przedstawienia miały mi przynieść wiele radości i wiele kłopotów.

1975

Białe małżeństwo było moją pierwszą realizacją w Teatrze Współczesnym. W obsadzie spotkali się, i bardzo szybko zaczęli tworzyć jednolity zespół, aktorzy, których we Wrocławiu zastałem (Maria Zbyszewska, Marlena Milwiw, Grażyna Krukówna, Janusz Obidowicz), i ci, których do Wrocławia sprowadziłem (Halina Rasiakówna, Zbigniew Górski). Realistyczno-symboliczną dekorację zaprojektował Piotr Wieczorek. Stylowe, a w finale surrealistyczne kostiumy zaprojektowała Zofia de Inez-Lewczuk¹⁵.

W sumie był to wielki sukces – i artystyczny, i kasowy. Przedstawienie zobaczył Edward Czerwiński, amerykański profesor State University of New York w Stony Brook oraz producent teatralny polskiego pochodzenia, wielki mecenas polskiej kultury. Zaprosił mnie, abym przyjechał do jego teatru i wyreżyserował *Białe małżeństwo*. Sam zabrał się za tłumaczenie sztuki. Z góry zaprosił Różewicza na premierę. A na moją prośbę zaprosił także scenografkę, Zofię de Inez-Lewczuk.

Białe małżeństwo zrealizowane w Port Jefferson pod Nowym Jorkiem było przedstawieniem „offowym”. Obsadę stanowili aktorzy zawodowi i studenci wydziału teatralnego uniwersytetu w Stony Brook. Z zawodowców w obsadzie byli: nigdy niezapomniana Elżbieta Czyżewska w roli Matki; Jarosław Strzeмиń, polski aktor po kieleckim Studium Byrskich, a wtedy profesor sztuki

¹⁵ Zofia de Inez-Lewczuk była potem autorką wspaniałej scenografii (dekoracje i kostiumy) do *Anny Livii* wg Jamesa Joyce’a w mojej reżyserii, Teatr Współczesny, Wrocław 1976.

teatru na uniwersytecie w Stony Brook, jako Ojciec, oraz dwoje starszych, zawodowych aktorów amerykańskich w rolach Kucharci i Dziadka. Młodzi studenci-aktorzy grali role młodych – Bianki, Paulinki, Benjamina. W pracy z nimi uczyłem się uczyć Amerykanów aktorstwa. W Stony Brook wykładał akurat wtedy Jan Kott, który przyjaźnie podjął się roli „konsultanta dramaturgicznego” tej pracy. Wysoko cenił twórczość Różewicza i wysoko ocenił tamto przedstawienie¹⁶.

Myślę po latach, że nie potrafiłem uniknąć pułapek, jakie *Białe małżeństwo* zastawia, i rozwiązać trudności, jakie nasuwa. Nie tylko ja miałem z nim kłopoty. Nawet bardzo mądrzy ludzie osądzali je po pozorach. Nie wiem, czy komuś naprawdę udało się kiedyś jego realizacja. Mnie nie.

Jednakże z tamtej teatralnej przygody, jaką była dla mnie moja pierwsza reżyseria w Ameryce (nie wiedziałem wtedy, że będzie tych przygód znacznie więcej...), szczególnie silnie zapamiętałem wspólną z Tadeuszem Różewiczem wizytę w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Bowiem Tadeusz (już byliśmy wtedy po imieniu), przyleciał parę dni wcześniej na premierę i razem zwiedzaliśmy Nowy Jork. On, wrażliwy znawca sztuk pięknych, zadysponował, między innymi, abyśmy poszli do Muzeum Sztuki Współczesnej.

W tym muzeum zwiedzanie zaczyna się od najwyższego piętra. Zachwyca tam wspaniała kolekcja impresjonistów, poraża Van Gogh. Schodziliśmy niżej, gdzie dosłownie porywają w taniec wirujące w powietrzu postaci Chagalla, jak tarany atakują obrazy kubistów, obezwładnia *Guernica* Picassa. Schodząc niżej, coraz bardziej niepokoją jednak obrazy, które nie ukazują piękna stworzonej przez Boga ziemi i stworzonych przez Niego na swoje podobieństwo ludzi. Surrealizm, dadaizm, abstrakcja zdają się żyć już tylko dla siebie. Najpierw trwożą, a potem odpychają.

Tadeusz Różewicz, z jakąś, powiedziałbym, biologiczną zachłannością, przemierzał kolejne sale. Nic nie mówił. Czasem tylko zatrzymywał się i ciężko oddychał. Towarzyszyłem mu w ciszy.

A potem zeszliśmy jeszcze niżej. I tam już nie było sztuki. Bo dla znawcy i miłośnika sztuk pięknych już nie były nią „ready made” (gotowe, tak, jak są) przedmioty Duchampa (był tam jego słynny pisuar zatytułowany *Fontanna*), „sztuka ziemi” (mały pagórek usypany ze świeżej ziemi) i pomysły (bo nie dzieła) „konceptualizmu”.

W ostatniej sali, na parterze, natrafiliśmy na leżące na podłodze zardzewiałe, skręcone szyny, z resztką roztrzaskanego, zapewne w jakiejś katastrofie kolejowej, drewnianego podkładu. Było coś symbolicznego w tym, że ostatni obiekt, przy którym zatrzymaliśmy się przed wyjściem z tego muzeum, pochodził z katastrofy. Wyszliśmy wstrząśnięci, przygnębieni i zatrwożeni – katastrofą współczesnej sztuki.

¹⁶ Znakomite, bodaj z jednym wyjątkiem, recenzje zebrane są w: Z. Reszelewski, *„Białe małżeństwo” w USA*, „Wiadomości” [Wrocław] 1976, nr 18.

1976

Pracując po raz pierwszy nad *Starą kobietą* w Lublinie, niejako ją „rozrzuciłem”, potraktowałem tekst jako pretekst do teatralnej wypowiedzi zarazem współczesnej i uniwersalnej, odchodząc w sumie daleko od litery dialogów i didaskaliów. Gdy otworzyła się możliwość realizacji tej sztuki w Telewizji Wrocławskiej, przyjąłem postawę diametralnie różną. Zadaniem, które sobie postawiłem, było przekazanie – środkami teatru telewizji – dramatu Różewicza „tak, jak został napisany” – bo przecież to przedstawienie miało ukazać tę sztukę popularnej, szerokiej, może masowej, widzowi. Realizacja telewizyjna była więc „wierna” autorowi, choć niepozbawiona nowych otwarć, jak zwłaszcza to końcowe: dorosły syn po śmierci powraca jednak do matki na jej wołanie jako dziecko, biegnie ku niej od strony zachodzącego słońca, jakby nim prześwietlony.

Ten symbol mojego telewizyjnego widowiska bardzo trafnie rozszyfrowała Hanna Świąteczka, pisząc:

Nie jestem jakoś przygotowana do odbioru tego typu twórczości, jaką prezentuje Tadeusz Różewicz, ale przecież słucham go uważnie. *Stara kobieta wysiaduje* czytana kiedyś w „Dialogu” nie została doczytana do końca, ale zafascynowała mnie w reżyserii telewizyjnej pana Brauna. Nie wiem, czy to był pomysł reżyserski [tak, to był pomysł reżysera], czy tak było w tekście, ale gdy na końcu męczącego, acz wstrząsającego spektaklu, idzie do nas przez góry śmieci promienny, goły zupełnie chłopczyk, doznałam olśnienia. Ależ oczywiście, że to On, Nowe Życie, Malec z Nazaretu. Słowo, które się stało!¹⁷.

Ta sztuka Różewicza zawierała także metaforycznie, symbolicznie i aluzyjnie diagnozę sytuacji w Polsce w tamtych latach: konflikt pomiędzy fasadą życia a ukrytymi nurtami, między pozorami demokracji a rzeczywistością państwa totalitarnego, między kłamstwem „propagandy sukcesu” a codziennym życiem społeczeństwa w kraju biednym, zacofanym, a raczej utrzymywanym sztucznie w biedzie i zacofaniu. Ten konflikt, to rozdarcie, tę sprzeczność można było ukazać przy pomocy samego obrazu: część pierwsza widowiska rozgrywa się w poczekalni. W mojej interpretacji była to poczekalnia na jakimś lotnisku – nowoczesna, czysta, antyseptyczna. I tej właśnie poczekalni groziło zasypanie śmieciami. Rzeczywiście, tę, tak czystą poczekalnię, zasypywały śmieci w końcówce pierwszej części przedstawienia, co więcej, burzyły ją, zgniatały, ujawniając jej kruchość – i okazywało się (w II części widowiska), że ta czysta i nowoczesna poczekalnia stała na śmietniku, była częścią ogromnego śmietniska. Druga część widowiska rozgrywała się bowiem na gruzach owej poczekalni, w plenerze, na ogromnym, od horyzontu do horyzontu, rzeczywistym wysypisku śmieci. Było ono (zgodnie z *didascalią* autora) także polem bitwy, plażą, cmentarzem. W ten sposób ów kontrast pozoru i rzeczywistości był zakodowany w samym obrazie i przemawiał – jak wiem – z ogromną siłą.

¹⁷ H. Świąteczka, *Jest ktoś*, Warszawa 1978, s. 158.

Wielką rolę Starej Kobiety, zapewne największą w swej aktorskiej karierze, stworzyła w tym przedstawieniu Maria Zbyszewska. Tadeusz zaaprobował tę telewizyjną *Starą kobietę* bez jakichkolwiek zastrzeżeń.

Po tym przedstawieniu zacząłem być uznawany za „specjalistę od Różewicza”, a sam Różewicz powierzał mi swoje sztuki z zaufaniem i otwartością.

1977

Gdy tylko ukazało się drukiem *Odejście głodomora*, postanowiliśmy wspólnie z Tadeuszem, że prapremiera tej nowej, mądrej i pięknej sztuki musi się odbyć w Teatrze Współczesnym. Ale w tamtym czasie jednym z reżyserów mojego teatru był Helmut Kajzar – dramatopisarz i reżyser, artysta poszukujący, niezwykle wrażliwy, a przy tym zapatrzonego w Różewicza. Chciałem reżyserować *Głodomora* sam, ale gotowość, pragnienie podjęcia nad nim pracy zgłosił także Helmut. Ustąpiłem mu miejsca. W obsadzie znaleźli się Bogusław Kierc w roli tytułowej, Paweł Nowisz jako Impresario, Teresa Sawicka jako jego Żona, Zdzisław Kuźniar w roli jednego z Rzeźników, otoczeni sprawnym i rwałym się do pracy zespołem. Powstało przedstawienie z kreacjami aktorskimi, z rozmachem zainscenizowane, z wieloma scenami niezwyklej piękności.

Ale, jak zawsze w tamtych czasach, musiałem obowiązkowo zawiadomić cenzorów o terminie próby generalnej *Odejścia głodomora*. Było to w lutym 1977 r. Tym razem przyszli nie tylko cenzorzy, ale także dyrektor wojewódzkiego Wydziału Kultury i urzędnik z Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Zjawienie się nadzorców w pełnym składzie zwiastowało, że przywiązują oni szczególną wagę do prapremiery nowej sztuki Różewicza, a także, zapewne, że doszły do nich donosy z teatru (bo, niestety, było w teatrze kilku stałych donosicieli), że to przedstawienie może być niebezpieczne dla „władzy ludowej”. Takie gremialne wizyty cenzorskie zawsze zapowiadały wielkie kłopoty.

Po przyjętej przez całe to grono w grobowym milczeniu akcji *Głodomora* przeszliśmy do mojego gabinetu – autor sztuki, urzędnicy i ja – na „naradę”. Reżysera nadzorcy nie pozwolili zaprosić. Po kolei wysuwali prymitywne zarzuty wobec sztuki i przedstawienia. Sprowadzały się do tego, że sztuka mówi o głodowaniu, a w kraju brak jest żywności, zwłaszcza mięsa; w przedstawieniu mówi się o głodzie, a rzeźnicy (osoby dramatu) rąbią na scenie poście mięsa. Toż to jest prowokacja, zachęta do rozruchów, atak na politykę gospodarczą partii i rządu itd.

Różewicz milczał. Ja polemizowałem. Urzędnicy upierali się przy swoim. „Narada” zakończyła się zatrzymaniem przedstawienia. Teatr nie otrzymał zgody na granie *Głodomora*. Równało się to „zdjęciu” *Głodomora*. Był to jeden z najbardziej absurdalnych i najgłupszych ataków komunistycznych urzędników na teatr, na jego twórców – na dramatopisarza, autora *Głodomora*, na reżysera tego przedstawienia, oraz na mnie, dyrektora teatru.

Odesłałem Tadeusza do domu teatralnym samochodem. Opowiedziałem wszystko zdenerwowanemu do najwyższego stopnia Helmutowi. Następne dni spędziłem na dobijaniu się telefonami do wszystkich możliwych „decydentów” lokalnych i centralnych, aby jednak uzyskać zezwolenie na granie przedstawienia. Nagle żaden z nich nie był obecny w pracy. Ktoś wyjechał. Ktoś zachorował. Ktoś „był na naradzie”.

Wreszcie, po prawie tygodniu, dokołatałem się do naczelnika wrocławskiej cenzury. Rozmawiał ze mną, bo, najwyraźniej, był już na to przygotowany, już uzgodnili ze sobą w czworokacie partia, ubecja, administracja i cenzura swoje „stanowisko w sprawie”. Cenzor powiedział mi, że przedstawienie zostanie „dopuszczone do eksploatacji” pod warunkiem usunięcia ze sceny mięsa oraz wszelkich wzmianek o nim, w ogóle o jedzeniu. Zrobił z tego warunek wydania zezwolenia na granie *Głodomora*. Jeśli mięso nie będzie wycofane, to oni przedstawienia nie puszcza. Jeśli nie będzie mięsa i dialogów o jedzeniu – to zezwolą. Powiedziałem cenzorowi, że te żądania wydają się nie do przyjęcia, bo sztuka jest przecież o głodowaniu, o niejedzeniu, ale muszę porozmawiać z autorem i reżyserem.

Rozmawialiśmy więc. Tadeusz, dla którego cała sprawa była po prostu obraźliwa, znów milczał. A Helmut zaproponował, aby mięso zastąpić rybą! Super inteligentny pomysł. Za, wyrażoną jakby z grymasem obrzydzenia, zgodą autora, Helmut skreślił także kilka kwestii. Oczywiście, trzeba było znów zrobić pokaz – próbę generalną dla tej samej komisji nadzorców. Z jakimż rozmachem Zdzisław Kuźniar rąbał siekierą puszkę ze śledziami! Cenzorzy nie połapali się w gryzącej ironii tego rozwiązania. Wydali zgodę na premierę.

Premiera odbyła się więc – nie bez rozpuszczenia przeze mnie wiadomości „pocztą pantoflową” o całej sprawie. Efekt rąbania siekierą puszkę ze śledziami zamiast kawałów mięsa był szokujący. Był to kolejny wielki sukces – autora, reżysera, teatru.

1978

W 1978 r. zorganizowano w Bułgarii Festiwal Dramaturgii Polskiej. Kilku reżyserom (Jan Bratkowski, Jan Maciejowski, Andrzej Wajda, Andrzej Ziębiński, ja) zaproponowano, aby wyreżyserowali przedstawienia polskich sztuk w Bułgarii. Mnie, jako „specjaliście od Różewicza”, przypadło delikatne zadanie przygotowania pierwszej w Bułgarii premiery jego *Kartoteki* – Różewicz był bowiem dotąd zakazany w tym ściśle kontrolowanym, rządzonej przez komunistów kraju, zresztą zarówno w Związku Sowieckim, jak i we wszystkich „krajach socjalistycznych”. Miała to być więc w ogóle pierwsza realizacja sztuki Różewicza w „obozie socjalistycznym” – poza Polską.

Dostałem jeden z najlepszych i największych teatrów w Sofii, Teatr Sofia, doskonałą obsadę, nieograniczone środki finansowe. W teatrze ze sceną pudełkową zbudowałem „scenę ulicową” – tak jak w Lublinie. Była więc podłużna

platforma w rejonie proscenium i przedniej części widowni; publiczność miała miejsca z jej dwu stron, w pozostałych rzędach parteru i na balkonie oraz naprzeciw, na wzniesionych amfiteatralnie na scenie podestach.

Propozycja takiego układu przestrzeni i konieczność przemodelowania teatru wzbudziły niepokoje i emocje gospodarzy, ale zapewne mieli nakazane, aby realizować wszystkie propozycje gościa. W tej nowej, niejako otwartej przestrzeni, dobre, realistyczne, psychologiczne, solidne i nieco ciężkie rzemiosło aktorów bułgarskich nabrało ostrości i oscylowało ku nieznanym im grotesce. Tekst brzmiał świeżo, zaskakująco. Obrazy i sceny zbiorowe rysowały się wizyjnie.

Na próbę generalną przyszły, bodaj w całości, połączone składy tamtejszego ministerstwa kultury, wydziału kultury komitetu centralnego partii komunistycznej i centralnego urzędu cenzury, zapewne także funkcjonariusze służby bezpieczeństwa; razem kilkadziesiąt osób. Poprosiłem, aby wszyscy ci goście usiedli w rzędach usytuowanych na scenie, bo tak „będą widzieli lepiej”. Sam siadłem w głębi widowni, naprzeciwko nich, i miałem jedyny w swoim rodzaju spektakl, obserwując reakcje owego gremium: od osłupienia, poprzez daremny trud rozumienia, aż do strachu – strachu, że nie chwytają, o co tu chodzi, a przecież to może zagrażać budowie komunizmu w Bułgarii. Po próbie mieli naradę za zamkniętymi drzwiami we własnym gronie, z udziałem dyrektora teatru, który wyszedł z niej po jakichś dwóch godzinach i błady oświadczył mi, że *Kartoteka* wzbudziła bardzo poważne zastrzeżenia, ale jako przedstawienie festiwalowe zostaje potraktowana w sposób wyjątkowy i dopuszczona do grania bez ingerencji.

Widownia zareagowała entuzjastycznie. *Kartoteka* była dla niej powiewem wolności – twórczej, intelektualnej, politycznej. My w kraju staraliśmy się poszerzać wciąż za ciasne marginesy wolności. Widziane z perspektywy Sofii, te marginesy były zapewne bardzo rozległe. *Kartoteka* była grana najpierw przeszło sto razy pod rząd, a potem utrzymywana latami w zmiennym repertuarze jeszcze długo po upadku komunizmu w Bułgarii.

Opowiadałem Tadeuszowi, jak to wszystko wyglądało, jak to się odbyło, przywiozłem gazety z recenzjami. On sam zobaczył to przedstawienie dopiero po latach – a witany był w Sofii przez teatralne i literackie środowisko z najwyższym szacunkiem i uznaniem.

1979

Nabrałem przekonania, że wyraźnie zarysowane, a zarazem skomplikowane postaci *Kartoteki* są doskonałym materiałem do nauki aktorstwa. Również konieczność działania aktora blisko widza, wynikająca z ustalonego przeze mnie układu przestrzennego („scena ulicowa”), to zadanie, które warto stawiać przed studentami. W kontekście prowadzenia przeze mnie zajęć na Wydziale Reżyserii w PWST w Krakowie pojawiła się możliwość-potrzeba

przygotowania przedstawienia dyplomowego ze studentami Wydziału Aktorskiego. Zaproponowałem *Kartotekę* w przekonaniu, że praca nad nią rozwinie młodych. Przyjąłem tę samą co poprzednio (w Lublinie i Sofii) interpretację sztuki – jako współczesnego moralitetu, oraz takie same rozwiązanie przestrzenne – „scena ulicowa” z łóżkiem bohatera pośrodku, z widzami usytuowanymi po dwóch stronach. Graliśmy w sali teatru szkolnego przy ul. Warszawskiej, gdzie na płaskiej podłodze widowni ustawione były po prostu w trzech rzędach krzesła po dwóch stronach terenu akcji. Myślę, że ta realizacja jakoś przydała się krakowskim studentom. W ramach wymiany między szkołami aktorskimi Krakowa i Budapesztu zagrano ją również w naddunajskiej stolicy. Została przyjęta bardzo gorąco przez profesorów i studentów tamtejszej szkoły teatralnej.

Krakowska premiera *Kartoteki* odbyła się na wiosnę 1979 r., potem zaraz był wyjazd do Budapesztu, a ja już wtedy, od dawna, rozmawiałem z Tadeuszem o następnym projekcie: *Przyrost naturalny*. Byłaby to znów prapremiera jego sztuki. Rozmawiałem o tym tekście także, już uprzednio, z profesorem Kazimierzem Wyką, znakomitym znawcą twórczości Różewicza. Studiowałem jego esej o *Przyroście*¹⁸, gdzie nawet znajduje się ślad naszych rozmów. Tygodniami siedziałem nad analizą tekstu. Omawiałem projekty z zaproszonymi do współpracy scenografem Krzysztofem Zarębskim i kompozytorem Zbigniewem Karneckim. Zarębski był nowoczesnym artystą-plastykiem i „performerem”; pasjonował się też teatrem. Karnecki był kompozytorem o niezwykłym „słuchu teatralnym” – jego kompozycje były nierozdzielnie związane z akcją sceniczną i przydawały jej dodatkowego dramatyzmu.

Przyrost naturalny to jedna ze „sztuk nienapisanych” Różewicza – kontynuuje, rozwija i prowadzi dalej szlak wytyczony w *Akcie przerywanym*. *Przyrost naturalny* nie ma tradycyjnej struktury ani zapisu dramatu – nie ma dialogów i didaskaliów. Całość obejmuje około 10 stron drukowanego tekstu. Składa się on z różnych elementów. Są to: wypisy z dziennika lub notatnika autora na temat prób pisania sztuki pt. *Przyrost naturalny* oraz prób tych fiaska; zwierzenia autora na temat pragnienia kontaktu z ludźmi teatru i wykreowania wraz nimi widowiska: „Pierwszy chyba raz – od czasu jak piszę «sztuki teatralne» – odczuwam tak wielką potrzebę rozmowy z reżyserem, scenografem, kompozytorem, aktorami... z całym teatrem”; rozważania teoretyczne na temat współczesnego dramatu i teatru; analizy sposobów budowania napięcia dramatycznego przez Czechowa i przez Conrada; odniesienia do wiadomości napływających z otaczającego świata oraz wylaniających się z niego obrazów (jak np. wielki cmentarz, jakim stał się cały glob po II wojnie światowej); a wreszcie, opisy kilku scen, w tym kluczowej: rośnięcia masy ludzkiej, w której akcja oparta byłaby „wyłącznie na ruchu”. Na dodatek jest kilka krótkich dialogów i dwa krótkie monologi. Jest to dzieło poety posługującego się językiem metafor, niecodziennych skojarzeń, lirycznych zwierzeń.

¹⁸ K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*, w: tegoż, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977.

Zawiera celne, precyzyjne sformułowania, a zarazem dotyka jakichś niejasnych tajemnic. *Przyrost naturalny* napisany w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku posługuje się w sposób prekursorski dekonstrukcją akcji i struktury dramatu, stosuje postmodernistyczne chwytły przetwarzania istniejących utworów (*Wiśniowy sad*, *Lord Jim*) oraz zderzania różnorodnych środków wyrazowych, w tym tekstów „artystycznych” i tekstów „teoretycznych”.

Przyrost naturalny odnosi się bezpośrednio do problematyki przyrostu naturalnego z punktu widzenia demografii, socjologii, polityki, inżynierii społecznej. Metaforycznie zaś – co oczywiście ważniejsze – jest wielkim, artystycznym i intelektualnym ostrzeżeniem przed dewaluacją, degradacją i wręcz zdżyczeniem współczesnej kultury, a także przed ograniczaniem wolności człowieka. Zawiera też posłanie nadziei, którą daje – mimo wszystkich zagrożeń – możliwość porozumienia się ludzi, nawiązania kontaktu, powołania wspólnoty.

Do zbudowania na tych podstawach widowiska prowadziły dwa etapy pracy: analiza napisanego przez Tadeusza Różewicza tekstu zmierzająca do wydobycia z niego wszelkich możliwych impulsów, propozycji i potencji, a następnie skonstruowanie scenariusza przyszłego widowiska, z pozostawieniem wszakże pewnych miejsc do wypełnienia w czasie prób improwizowanych.

Pracując nad tekstem *Przyrostu naturalnego*, posłużyłem się moją reżyserską metodą analizy tekstu¹⁹, w której bada się i wyróżnia zwłaszcza cztery elementy: akcję, postaci, miejsce i czas, oraz dzieli się całość tekstu na poszczególne sceny (segmenty, części) z punktu widzenia akcji oraz uczestnictwa w niej postaci. Każda scena otrzymuje tytuł, który sumuje akcję i treść. *Przyrost naturalny* nie jest podzielony formalnie na poszczególne sceny. Analiza ujawnia jednak istnienie w nim takiej właśnie segmentowej struktury. Jest ona, jak się okazuje, ścisła i zrównoważona, obejmuje dziesięć scen. Pięć z nich to sceny zmagania się autora ze sobą samym, z materiałem, ze swymi pomysłami i refleksjami oraz z atakującymi go obrazami. Pięć pozostałych to sceny dziejącej się akcji, w tym trzy stworzone przez autora, a dwie wydobyte przez niego z utworów innych pisarzy (Czechowa, Conrada).

Według takiej struktury ułożyłem scenariusz widowiska i rozplanowałem jego przestrzeń. Na każdym etapie pracy konsultowałem się z Tadeuszem Różewiczem. Pragnąłem w ten sposób odpowiedzieć na jego pragnienie wyrażone w *Przyroście*: „odczuwam tak wielką potrzebę rozmowy z reżyserem...”. Pokazywałem mu moje wykresy analityczne. Później zaś zapraszałem go na próby i aranżowałem jego rozmowy z aktorami. Sami omawialiśmy stale i trudności, i postępy.

Przyrost naturalny ukazuje ludzkość w sytuacji narastania masy ludzi – ci ludzie szamoczą się, próbują na różne sposoby znaleźć wyjście z tej sytuacji – poprzez zaostrzanie kontroli społeczeństw i jednostek, poprzez badania

¹⁹ Por. K. Braun, *Wprowadzenie do reżyserii*, Warszawa 1998, s. 27–70, oraz w formie rozbudowanej w: K. Braun, *Theatre Directing. Art, Ethics, Creativity*, Lewiston–New York 2000, s. 133–177, także: K. Braun, *Dirección teatral: arte, ética y creatividad*, Mexico City 2015.

naukowe nad rozrodczością i wyciąganie z nich wniosków dla „inżynierii społecznej” (np. indyjskie praktyki zabijania poczętych dziewczynek) czy dla ustawodawstwa (np. chińskie prawo zabraniające rodzicom posiadania więcej niż dwojga dzieci). Żadna z tych dróg nie prowadzi do rozwiązania problemu. Narastanie masy ludzkiej trwa. Owocuje zaostrzaniem się konfliktów i degradacją kultury, a kończy się katastrofą. Jednakże autor zdaje się zachowywać nadzieję na ratunek, na ostateczne zbawienie, a to poprzez odnowę moralną, poprzez rozwój życia duchowego ludzi.

Trzeba było także przewidzieć ustanowienie w widowisku jakichś barier, ram, ograniczeń przestrzennych dla procesu przyrastania masy ludzkiej. Różewicz podsunął swój inny quasi-dramatyczny tekst, *Straż porządkowa*, oraz występujących w nim Strażników (*notabene*: ten tekst nie był wtedy jeszcze nigdy wystawiony w teatrze.) Zdecydowałem, że Strażnicy będą stale obecni. Będą kontrolowali postaci grane przez aktorów i będą kontrolowali widzów. Staną się symbolem jakichś mrocznych, symbolicznych sił totalitarnej kontroli. Chciałem, aby w ten sposób *Przyrost naturalny*, wystawiony w Polsce rządzonej przez totalitarny system komunistyczny, nabrał również charakteru politycznego, który był dodatkową warstwą widowiska. Okazało się, że było to czytelne w Polsce. Było później czytelne i w Ameryce, gdy przygotowałem *Przyrost naturalny* w Chicago. Krytyk „Chicago Tribune” Sid Smith napisał: „Narodziny, śmierć i życie w państwie totalitarnym pokazane są wyraziście w tym wysoce artystycznym przedsięwzięciu”²⁰.

Z tych wszystkich decyzji wynikło, między innymi, rozpoczynanie przedstawiania przez reżysera spotkaniem z widzami; postanowienie rozgrywania obrazu/akcji rośnięcia ludzkiej masy – kluczowej dla całego *Przyrostu* – i przez aktorów, i przez widzów, oraz powtarzanie jej wielokrotnie jako *leitmotivu*; uznanie za temat przewodni widowiska cyklu: narodziny – życie – śmierć, zmartwychwstanie na poziomie uogólnienia, a na poziomie konkretnych działań cyklu: przyjazdy – odjazdy, odejścia – powroty.

Pamiętam, jak jeździliśmy z zespołem aktorów na bocznicę na stacji kolejowej Wrocław Główny, gdzie wypożyczyłem wagon, w którym improvizowaliśmy sceny narastania tłoku w przedziale. Potem zakupiliśmy ten wagon, wycięliśmy z niego ten jeden przedział i ustawili na scenie, otaczając go stojącymi wokół na podestach widzami. Już samo ich gromadzenie się dookoła przedziału było procesem „przyrostu naturalnego”, narastania masy ludzkiej, ciśnienia, tłoku. Aktorzy, działając w stopniowo przepełniającym się przedziale – miał on osiem miejsc, a ostatecznie znalazło się w nim siedemnaście osób – intensyfikowali ten proces aż do utraty tchu, w uderzającym zespołowością wysiłku.

Widowisko *Przyrostu naturalnego*, oparte na tekście Różewicza, zrealizowane przeze mnie w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu w 1979 r.

²⁰ Smith Sid, *Our Critic's Best* [najlepsze przedstawienie wg naszego krytyka], „Chicago Tribune”(Chicago) z 29 sierpnia 1989 r.

było wielokrotnie recenzowane i relacjonowane²¹. Najdokładniejszego opisu dokonała Krystyna Demska, ale jej tekst został opublikowany w językach francuskim i angielskim, a nigdy w polskim²². Sam sporządziłem dokładny, teatrologiczny opis tego przedstawienia, korzystając z zachowanego scenariusza reżyserskiego, publikacji o spektaklu, fotografii oraz własnej pamięci. Został opublikowany w książce *Mój teatr Różewicza*, a po angielsku w tomie *Theatre of the Avant-Garde, 1950–2000*²³.

Nie miejsce tu, aby omawiać teatralny kształt całego widowiska, ale przypomnę tylko, że we Wrocławiu rozgrywało się ono w całym gmachu Teatru Współczesnego oraz w sąsiadującej z nim „Rekwizytorni”, naszej małej scenie. Grając za granicą, zawsze wyszukiwałem tereny gry odpowiadające strukturze wrocławskiej – choć z licznymi wariantami. Np. w Sitges w Hiszpanii akcja zaczynała się nad morzem, następna scena była na stacji kolejowej, a dopiero potem widzowie byli kierowani do teatru festiwalowego.

W teatrze głównym elementem przestrzennym był przedział kolejowy, w którym przyrastała masa ludzka. To była centralna scena przedstawienia. Angielski krytyk, który oglądał przedstawienie w Dublinie, relacjonował:

Druza część przedstawienia zawęziła różewiczowską metaforę przyrostu naturalnego do jednego wyrazistego obrazu. Zgromadzono nas na stojąco na widowni i proscenium wokół znajdującego się w środku teatru modelu przedziału kolejowego, skonstruowanego tak, aby jego wnętrze było widoczne. Zappełniało go coraz więcej i więcej ludzi, zajmując w tłoku wszystkie miejsca siedzące i stojące, półki na bagaż, nawet okna. Na koniec aktorzy skierowali do nas apel o konieczności traktowania każdego człowieka, nawet w największym tłumie, jako osobną jednostkę. Był to apel nadziei.

Wprost nie da się opisać emocji i wrażenia jakie wywarło to niezwykle przedstawienie. Wystarczy powiedzieć, że widzowie, najpierw niepewni jak reagować na dziwny rozwój wydarzeń, stopniowo zostawali bez reszty pochłonięci tym co widzieli i słyszeli. Tak było aż do końca, kiedy to aktorzy zmieszali się z nami, aby przekazać nam swe posłanie nadziei. Widzowie klaskali, wywoływali aktorów, poklepywali ich po ramionach i ściskali ich dłonie, dając bardzo długo dowody najwyższego podziwu²⁴.

Po powrocie do Wrocławia zanieśliśmy Tadeuszowi wszystkie, liczne recenzje. Dziesięć stron jego tekstu zaowocowało trwającym około trzech godzin przedstawieniem teatralnym przyjmowanym niezwykle żywo, gdziekolwiek było grane. Przedstawienie *Przyrostu* stało się wizytówką wrocławskiego Teatru Współczesnego, pokazywaną w kraju i za granicą. Poza Irlandią graliśmy je w Hiszpanii i na długim tournée w Niemczech (Zachodnich) – Światowym Festiwalu Teatralnym w Lubece, w Esslingen w Brunszwiku. Tadeusz Różewicz był z Teatrem Współczesnym na tej wyprawie. Wszędzie, na moją prośbę, producenci tournée organizowali spotkania autora *Przyrostu*,

²¹ Por. B. Bułat, *Horyzonty teatru III. Bibliografia Kazimierza Brauna...*

²² K. Demska, *L'accroissement naturel – The Birth Rate*, „Le Théâtre en Pologne” – „The Theatre in Poland”, 1980, No 6 (262).

²³ *Mój teatr Różewicza...*, *Theatre of the Avant-Garde, 1950–2000*. Edited by R. Knopf and J. Listengarten, Yale University Press, New Heaven & London 2011, s. 232–240, poprzedzony tekstem *Przyrostu*, s. 217–225.

²⁴ B. A. Young, *Wejście Polaków*, „Financial Times”, 12 October 1981.

zawsze przyjmowanego z ogromnym zainteresowaniem. Tadeusz Różewicz mówił po niemiecku, więc za każdym razem nawiązywał się od razu miły, bezpośredni kontakt między pisarzem a uczestnikami spotkania.

To, co pisano tam o nas za granicą²⁵, dawało po powrocie do kraju siłę do mierzenia się z narastającymi trudnościami we Wrocławiu, a mnie samemu otwarło sceny niejednego teatru w Irlandii czy w Ameryce. Mieliśmy jechać następnie z *Przyrostem* oraz z *Dżumą*²⁶ na Festiwal BITEF do Belgradu, na tournée po Grecji, na miesiąc przedstawień w Teatrze w Marymaid w Londynie, a następnie na tournée po amerykańskich uniwersytetach. (Te plany zostały zlikwidowane, gdy zostałem wyrzucony z teatru, a zespół się rozpadł).

1980

Przyszła pora, aby szerzej udostępniać Różewicza w świecie anglojęzycznym, zaczęły się nadarzać okazje.

Relacjonując pracę nad *Kartoteką* w PWST Kraków w 1979 r., napisałem, że „nabrałem przekonania, że wyraźnie zarysowane a zarazem skomplikowane postaci *Kartoteki* są doskonałym materiałem do nauki aktorstwa. Również konieczność działania aktora bardzo blisko widza, wynikająca z ustalonego przeze mnie układu przestrzennego (scena ulicowa), to zadanie, które warto stawiać przed studentami aktorstwa”.

Gdy otrzymałem propozycję przygotowania przedstawienia na Wydziale Teatru University of Connecticut w Storrs, gdzie profesorem był w tym czasie Jarosław Strzemiń (z którym zaprzyjaźniliśmy się w czasie prób *Białego małżeństwa*), zaproponowałem znowu *Kartotekę*, tak jak uprzednio, w przekonaniu, że praca nad nią rozwinie młodych amerykańskich adeptów aktorstwa.

Przyjąłem tę samą, co poprzednio (w Lublinie, Sofi, Krakowie), interpretację sztuki – jako współczesnego moralitetu, oraz takie samo rozwiązanie przestrzenne – „scena ulicowa” z łóżkiem bohatera pośrodku, z widzami usytuowanymi po dwóch stronach. Otrzymałem do dyspozycji wielki teatr (na 1300 miejsc) z wielką sceną. Wykorzystałem tylko tę scenę, zamkniętą od strony widowni kurtyną. W środku, na podłodze sceny, była moja „scena ulicowa”, a dla widzów zbudowane zostały po obu jej stronach amfiteatralne podesty mieszczące po 100 osób po każdej stronie. Obsada była złożona ze studentów kończących studia aktorskie, a więc praktycznie już młodych zawodowców.

Zasugerowałem, aby z okazji premiery *Kartoteki* zorganizować panel poświęcony dramaturgii Różewicza. Uniwersytet zaprosił więc znakomitego tłumacza i znawcę polskiej literatury i teatru, profesora Daniela Gerolulda z City University of New York, i Richarda Schechnera, profesora New York

²⁵ Recenzje z występów w Dublinie zamieszczone są w książce *Mój teatr Różewicza...*, s. 131–136.

²⁶ A. Camus, *Dżuma*, adaptacja, reżyseria, przestrzeń: Kazimierz Braun, Teatr Współczesny, Wrocław, premiera 6 maja 1983 r.

University, lidera i reżysera słynnego teatru Performance Group. Nazajutrz po premierze odbył się panel z udziałem tych dwóch uczonych oraz moim. W sumie przedstawienie oraz panel spełniły zadania artystyczne i edukacyjne, a także przyczyniły się do popularyzacji twórczości autora *Kartoteki* w Ameryce, zarówno w środowisku akademickim, jak też awangardowego teatru.

1982

Niebawem pojawiła się jeszcze raz okazja pracy nad *Kartoteką*. Na styczeń 1982 r. byłem umówiony na rozpoczęcie gościnnej reżyserii *Straconych zachodów miłości* Shakespeare'a na Uniwersytecie Notre Dame w South Bend, Indiana, w Stanach Zjednoczonych. Już miałem paszport, wizę, bilet. Wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 r. uniemożliwiło, oczywiście, wyjazd. Nastąpiły tygodnie dramatycznych starań o uruchomienie Teatru Współczesnego we Wrocławiu, utrudnione tym, że nie zgadzałem się na zdjęcie z afisza żadnego z granych i próbowanych wtedy przedstawień. A był to repertuar wybuchowy: *Dziady* Mickiewicza, *Ksiądz Marek* Słowackiego, *Obora* Kajzara, *Ambasador* Mrożka (ta ostatnia sztuka została „zdejta” z repertuaru w innych teatrach polskich w stanie wojennym). Władze domagały się wycofania tych pozycji. Ja się na to nie zgadzałem. Teatr nie grał, ale prowadziliśmy próby. Dopiero gdy udało mi się wydebić od władz pozwolenie na kolejne premiery i wznowienie wszystkich (tak, wszystkich!) pozycji repertuaru, mogłem pomyśleć o umówionej w Notre Dame pracy. Udało mi się wymienić depesze z szefem wydziału teatralnego w Notre Dame. Amerykańscy przyjaciele, jak się okazało, wielokrotnie monitowali Ministerstwo Kultury poprzez ambasadę amerykańską w Warszawie w sprawie mego przyjazdu. W nowych warunkach był on nadal potrzebny, bowiem mógł mi posłużyć – i istotnie posłużył – nie tylko do przygotowania przedstawienia, ale i celów pozateatralnych, wtedy najważniejszych – jak informowanie Amerykanów o sytuacji w Polsce, spotkania z Polonią, organizowanie pomocy materialnej i finansowej dla kraju. Przewiozłem, zakodowany w pamięci i odtworzony zaraz po przylocie, memoriał grupy intelektualistów do Prezydenta Ronalda Regana, który przekazał mi wielki przyjaciel, pisarz Zbigniew Kubikowski. Wiele kontaktów ułatwił mi inny wielki przyjaciel, poeta Tymoteusz Karpowicz, mieszkający i pracujący w Chicago. W „mieście wiatrów” (jak nazywane jest Chicago) miałem między innymi rozmowy z nieodżałowanej pamięci prezesem Kongresu Polonii Amerykańskiej Alojzym Mażewskim, z jego współpracownikami.

Wyjeżdżałem z Wrocławia z ciężkim sercem, licząc zresztą, że to tylko na krótko, bo przecież semestr w Notre Dame już dawno był w toku, nie planowałem żadnej reżyserii, tylko wykłady. Ku mojemu zaskoczeniu, zaraz po przyjeździe amerykańscy gospodarze oświadczyli mi, że nadal koniecznie chcą, abym reżyserował. Na przygotowanie Shakespeare'a nie było jednak dość czasu, bo to miała być wielka inscenizacja, w obfitych dekoracjach i stylowych

kostiumach, z bardzo liczną obsadą, a zatem i długi okres przygotowań, i długie próby. Więc co? Zaproponowałem *Kartotekę*, jako dramat współczesny, którego próby mogę zacząć choćby jutro.

Sporządzono natychmiast tekst. Ustaliliśmy obsadę. Znow, jak poprzednio w Storrs, otrzymałem teatr z dużą sceną pudełkową. Na scenie tej wytyczyłem teren gry z łóżkiem Bohatera pośrodku. Po dwóch stronach zostały ustawione, jakby trybuny, amfiteatralne siedzenia dla około 200 widzów. Kurtyna była zamknięta. Powstała przestrzeń intymna, kondensująca energię i zapewniająca bezpośredni kontakt aktorów z widzami. Podjąłem próby.

Przygotowując tę kolejną *Kartotekę*, byłem w stanie niezwykłego napięcia: niepokoju o rodzinę i teatr w kraju, chęci jak najlepszego pokazania polskiej sztuki w Ameryce w chwili, gdy Polska była tu na ustach wszystkich. Czułem się dziwnie: korzystałem z wolności twórczej i osobistej, której Polacy w kraju byli wtedy całkowicie pozbawieni. Starłem się skorzystać z tej wolności jak najpełniej. Wydział teatralny w Notre Dame stoi na bardzo wysokim poziomie. Miałem dobrą obsadę i dobre warunki techniczne, życzliwą i przyjazną atmosferę. Aktorzy pracowali z zapalem. A znałem już wtedy tę sztukę na wylot, więc mogłem zarówno zmierzać do artystycznych celów prostymi drogami, jak też wynajdować nowe subtelności i piękności. Przedstawienie bardzo się udało. W moich własnych wspomnieniach bodaj ta właśnie *Kartoteka* jest zapisana najmocniej. Jej recepcja potwierdziła, że między dramatopisarzem a reżyserem powstała rzeczywista, niezwykle silna i głęboka więź. Reżyser nauczył się wydobywać z dzieła dramatopisarza nawet najgłębiej ukryte impulsy – i przetwarzać je w teatralną materię.

Recenzję z tamtej *Kartoteki* napisał angielski krytyk Richard Burns, mający akurat serię wykładów na Notre Dame University:

„W sercu noszę teatr, jaki jest – w duszy teatr przyszłości”. Kazimierz Braun cytuje te słowa Gordona Craiga w nocy zamieszczonej w programie swego przedstawienia *Kartoteki* – przedstawienia sztuki czołowego współczesnego dramatopisarza, Tadeusza Różewicza, przedstawienia pełnego teatralnej energii, zabawnego, usianego celnymi pointami, zmuszającego do myślenia. Widowisko, które oglądałem w O’Laughlin Auditorium, objęło wizję teatru przyszłości zarówno aktorów, jak widzów. Braun, który prowadzi Teatr Współczesny we Wrocławiu (w Polsce), a teraz jest „Profesorem Gościem” (Visiting Professor) na Wydziale Teatru Notre Dame University, oferował uniwersytetowi widowisko na najwyższym poziomie, przewyższającym wszystko, co można zobaczyć w Ameryce w tym roku. Nie doświadczyłem niczego tak porywającego teatralnie od czasu, gdy widziałem Living Theatre Juliana Becka i Judith Malina w Wenecji w 1965 r. i Théâtre du Soleil w Londynie na początku lat siedemdziesiątych.

Sposób posłużenia się przestrzenią przez Brauna w połączeniu ze zburzeniem czasu linearnego przez Różewicza w jego sztuce czyni tradycyjne terminy w rodzaju „uczestnictwo widzów” całkowicie nieadekwatne i staroświeckie. Widowisko rozgrywa się „na scenie”, ale Braun sytuuje na scenie również widzów. Zostali oni usadzeni w dwóch amfiteatralnie wzniesionych sektorach po obu dłuższych stronach prostokąta, w którego centrum znajduje się łóżko, a cała akcja rozgrywa się na nim, pod nim i wokół niego. Fakt, że widz siedzi tuż obok czyjejś łóżka, stwarza niezwykłą intymność, podszytą, zapewne celowo, sytuacją podglądania. Widzowie, znajdujący się po tej czy po drugiej stronie łóżka, mają naprzeciwko siebie innych widzów, takich samych jak oni sami; ludzie-widzowie stanowią tło, na którym grają aktorzy. W rezultacie widz obserwuje innych, ale zarazem widzi, że jest obserwowany przez innych. Jest w ten sposób podwójnie wyalienowany, ale zarazem podwójnie zaangażowany, wciągnięty w akcję. W wyniku tego widz

znajduje się w sytuacji krańcowo publicznej, a zarazem całkowicie prywatnej. (A czymże jest w ogóle sztuka, jeśli nie spletem publicznego i prywatnego?). Każdy z widzów staje się w ten sposób więcej niż tylko członkiem grupy, publiczności, więcej niż widzem indywidualnym. Staje się partnerem aktora odpowiedzialnym za przebieg akcji.

Czytanie sztuki i porównanie jej tekstu z tym, co zrobił z nią Braun wraz ze swym zespołem, prowadzi do uświadomienia sobie, że oto jesteśmy świadkami triumfu przemiany jednej warstwy rzeczywistości w drugą, magicznej metamorfozy życia w teatr i, odwrotnie, teatru w życie. Dramat Różewicza okazuje się znakomitym materiałem do tworzenia takiej podwójnej rzeczywistości. [...]

Sam początek jest doskonałym przykładem procedur zastosowanych w sztuce i w przedstawieniu. Natychmiast nasuwa się wiele możliwych interpretacji wydarzeń, a każda z nich zdaje się unieważniać poprzednią. [...] We wstępie do *Kartoteki* Różewicz stwierdza, że jego sztuka jest realistyczna i współczesna. Czy to ironia? Tak i nie. Bo zależy to od tego, o jakim realizmie i o jakiej współczesności mowa. [...] Nigdy nie otrzymamy odpowiedzi na te pytania – otrzymamy tylko coraz więcej pytań. Autor i reżyser zostawiają nam wolność wyboru. Możemy sami wybierać odpowiedzi. Czas, w którym działa jakaś postać, może nie być czasem innej postaci w tej samej scenie, i wszystkie te rozbite czasy dzieją się równocześnie. [...] Humor przemienia się w horror, zabawa w tragedię, ale wszystkie sceny, niezależnie od ich charakteru, posiadają niezwykłą urodę wizualną i najwyższy poziom literacki, co dotyczy zarówno scen wydobytych z tekstu autorskiego, jak i tych stworzonych przez reżysera. [...]

Kim, ostatecznie, jest ten człowiek o wielu imionach, bytujący w łóżku?²⁷ Czy to wszystko rzeczywiście mu się przydarza, czy też śni? Nie będziemy tego pewni do końca. Będziemy tylko wiedzieć, że był na przemian kochankiem, uczniakiem, uwodzicielem, studentem, żołnierzem, mężem, pacjentem w szpitalu, bojownikiem o wolność, filozofem, marzycielem, mordercą, więźniem i poetą – był zatem kimś takim, jak ja i ty – niepoważnym żartownisiem o przeogromnej wyobraźni, pożeranym przez własne rojenia, cierpiętnikiem i cierpiącym, kimś rządzonym przez swoje pragnienia i kimś pochłoniętym pragnieniem spełnienia swych pragnień. Więc w końcu, powinniśmy sobie przypomnieć Keatsa *Ode do Słowika*: „Znikła muzyka – czy obudziłem się, czy też śnię?” Tak jak samo życie, i tak jak wszelka wielka sztuka, to widowisko jest polifoniczne: jego przesłanie jest wieloznaczne, bogate, otwarte na wiele interpretacji. [...] Braun ma wielki dar wydobywania ze swych aktorów najgłębszych pokładów ich człowieczeństwa: humoru, patosu, inteligencji, wdzięku i piękna, oraz tej energii, która, jak to ujął Blake, jest „wieczną rozkoszą”²⁸.

1983

Starą kobietę wyreżyserowałem w The Project Art. Centre Theatre w Dublinie (1983), mając w roli tytułowej najlepszą bodaj aktorkę Irlandii, Joan O'Hara, co zostało niejako potwierdzone, gdy właśnie za tę rolę otrzymała tradycyjną nagrodę dla najlepszej irlandzkiej aktorki sezonu.

To przedstawienie ugruntowało – dla publiczności i krytyki irlandzkiej – najwyższą pozycję Różewicza w światowej dramaturgii. Nieznane w Polsce, warto je tutaj przypomnieć. Posłużę się w tym celu fragmentami opisów irlandzkich krytyków.

²⁷ Bohatera w tym przedstawieniu grał Mark Pizzato, który został wybitnym zawodowym aktorem oraz nauczycielem aktorstwa, historykiem i teoretykiem teatru, autorem znakomitej książki *Edges of Loss. From modern drama to postmodern theory*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2004. Pizzato jest obecnie profesorem University of North Carolina at Charlotte.

²⁸ R. Burns, *Triumph Brauna w "Kartotece" Różewicza*, „The Observer”, 28 April 1982.

Pisał Dawid Nowlan:

Trzeba koniecznie zobaczyć widowisko Kazimierza Brauna w The Project, oparte na sztuce Tadeusza Różewicza *Stara kobieta wysiaduje*. Oferuje ono fantastyczny zestaw teatralnych środków wyrazowych, pulsuje wyobraźnią i odkrywczością. [...] Widowisko Brauna jest dla współczesnego, najszerzej praktykowanego teatru, tym, czym byli Picasso albo de Koonig wobec Velazueza lub Vermeera. Braun posługuje się sztuką niemal abstrakcyjną i widzowie mogą czerpać z niej, co tylko zechcą.

Przedstawienie zaczyna się na ulicy przed teatrem. Zaraz potem wchodzimy do foyer teatru, gdzie zostajemy wprowadzeni przez jakichś dwóch zapyziałych kelnerów, którzy wskazują nam siedzenia; młodszy z nich cały czas walczy z muchami. Znajdujemy się w restauracji. Wchodzi do niej stara kobieta, wydająca dźwięki kwoki. Na głowie ma trzy kapelusze, niezliczoną ilość kieszeni w płaszczu i dużą torbę. Stara kobieta i młody kelner stymulują się aż do orgazmu nad szklanką fusów z kawy i cukru (wody w niej nie ma), podczas gdy starszy kelner wielokrotnie wyprasza z lokalu młodą dziewczynę. Stara kobieta oznajmia, że chce mieć dziecko i wysyła po jakiś rumuński hormon, albo po włoskiego lekarza, który specjalizuje się w produkowaniu dzieci w probówkach. Włoch przybywa i następuje rytualna inseminacja, wypisywanie recept i rozmowy o upadku kultury – „różanopalcu jutrzeńka” dziś zanurza palce w nocnik. Stara kobieta domaga się otwarcia okna, aby zaczerpnąć świeżego powietrza i podziwiać piękny widok. Ale okno okazuje się klapą wielkiego śmietnika, przez który wyspuje się góra śmieci. Modrzewie, niegdyś rosnące za oknem, zostały wycięte, aby można było zbudować autostradę. Stara kobieta rodzi. Jej dziecko czołga się wśród śmieci poza okno. Widzowie zostają zaproszeni, aby za nim podążyć.

Okazuje się, że poza oknem-prześciem jest następny śmietnik, cały ogromny „environment” wypełniony szczątkami jakby pobojożywa, przeróżnymi odpadkami. Kobieta szuka na tym śmietniku swego dziecka, może swoich dzieci²⁹.

Dodawał swój opis Desmond Rushe:

Ci, którzy znają prace polskiego reżysera Kazimierza Brauna, nie zdziwią się, gdy powiem, że przedstawienie, które wyreżyserował w teatrze Project Arts Center, jest niesamowitym labiryntem teatralnych metafor, a także fantastycznym pokazem bujnej teatralności. Jest to widowisko przygotowane z niezwykłą energią, zadziwiającą pomysłowością i ogromnym wyczuciem poezji. [...] Teatr Brauna jest zarazem realistyczny, jak i poetycki. Natomiast *Stara kobieta wysiaduje* Tadeusza Różewicza to znakomita sztuka tego samego autora, co *Przyrost naturalny*, który Braun pokazał w Dublinie dwa lata temu w Gate Theatre. Wtedy przedstawienie grane było po polsku, a teraz po angielsku. Ale rozumienie języka w tym wypadku nie gwarantuje zrozumienia przedstawienia – czynią to obrazy. Bowiem widowisko to jest dwugodzinnym łańcuchem scenicznych obrazów i zdarzeń. Są one pełne wyobraźni, prowokujące i szokujące. [...]

Wysiadująca kobieta (postać tytułowa) jest uosobieniem instynktu samozachowawczego ludzkości. Jest ona jakby ostatnim bastionem cywilizacji w stanie rozkładu i upadku. Trudno byłoby opowiedzieć akcję tego widowiska, zarazem można stwierdzić, że twórcza wyobraźnia Brauna cały czas w zadziwiający sposób stymuluje naszą wyobraźnię i intelekt.

Przedstawienie toczy się przez dwie godziny bez przerwy, z wyjątkiem krótkiego interludium, kiedy to widzowie, brnąc po kolana w śmieciach, przemieszczają się z galerii sztuki w foyer teatru do sali teatralnej. Galeria urządzona została jak aluzja do restauracji, a teatr jest wielkim śmietnikiem-pobojożywką, którego centralny punkt stanowi częściowo rozbity samolot, myśliwiec, który spadając, wbił się w ziemię. W kabinie są szczątki ciała pilota. We wszystkich innych miejsca wielkiego „environmentu” atakują nas koszmarnie obrazy rozkładającej się cywilizacji; atakuje nas nawet zapach unoszącego się nad całością smogu.

Znakomicie zdyscyplinowanemu zespołowi aktorskiemu przewodzi Joan O'Hara jako Stara Kobieta. Jej aktorstwo zapiera dech, zadziwia skalą środków wyrazu i budzi najwyższy podziw.

²⁹ D. Nowlan, *Polska sztuka w The Project Art. Center Theatre*, „Irish Times”, 29 August 1983.

Jest wręcz wspaniała [...]. Obrazy oscylują od komicznych do przerażających, od chwytających za serce i dotykających osobiście do uniwersalnych i apokaliptycznych, od napawających rozpaczą do przynoszących nadzieję. Inteligentny widz powinien dać się po prostu całkowicie porwać ich nurtowi. W ten sposób przedstawienie wywrze na widzu niesamowite, zadziwiające wrażenie³⁰.

1984

Pułapkę – wielką, mądrą, głęboką, tragiczną, kolejną sztukę Różewicza – wyreżyserowałem w moim wrocławskim Teatrze Współczesnym. Bohater, Franz K., jest w pułapce swej rasy, rodziny, historii, swej własnej wrażliwości i wyobraźni, a wreszcie, widzianej profetycznie, narastającej dookoła grozy. Jeszcze byliśmy razem z Tadeuszem – w rozmowach przed realizacją, w rozmowach w teatrze po próbach, w rozmowach przy herbacie u niego lub u nas. Była to polska prapremiera (nie „światowa”, bo ktoś się pospieszył i pierwszy wystawił *Pułapkę* gdzieś daleko za granicą). Znów sztuka Różewicza w znakomitej obsadzie: Kierc, Sawicka, Rasiakówna, Milwiiw, Kuźniar i cały prawie zespół aktorski Teatru Współczesnego – sprawny, przyjazny, pracujący z ogromnym zaangażowaniem. Premiera odbyła się 7 stycznia 1984 r. Pół roku później zostałem z Teatru Współczesnego wyrzucony.

I właśnie wtedy okazało się, jak Tadeusz Różewicz traktuje rzeczywistość, ludzką przyjaźń i solidną, zawodową współpracę. W momencie, gdy wielu ludzi odwróciło się ode mnie, bo zostałem uznany za „zadżumionego” (z powodu mojej *Dżumy*), Tadeusz zaproponował mi zapisanie-nagranie rozmów o teatrze. Wyciągnął do mnie dłoń – w pięknym, przyjaznym i odważnym geście – zważywszy na okoliczności czasu i miejsca. Nie on jeden, ale jego pomoc była dla mnie szczególnie znacząca. Najpierw te rozmowy ukazywały się w „Odrze”, a potem zostały wydane jako książka³¹.

1986

Wreszcie reżyserowałem *Odejście głodomora* – bo wrocławską prapremierę, pod moją opieką, reżyserował Helmut Kajzar. O moim pobycie w Ameryce dowiedział się dyrektor naczelny i artystyczny McCarter Theatre w Princeton, Nagel Jackson, który był wcześniej moim studentem w Letniej Szkole Polskiego Teatru w City University of New York, gdzie prowadziłem zajęcia w 1983 r. Zaprosił mnie, abym wyreżyserował jakąś polską sztukę. Zaproponowałem *Głodomora*. Jackson przeczytał go i zaproponował, abym przygotował „przedstawienie studyjne” na małej scenie. Nie dowierzał

³⁰ D. Rushe, *Polski labirynt metafor o zadziwiającej sile wyrazu*, „Irish Independent”, 29 August 1983.

³¹ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru...* Książka została wydana, kiedy już byłem w Ameryce, i nie umożliwiono mi autorskiej korekty. Są w niej, niestety, poważne błędy.

zapewne, że *Głodomór* mógłby się „przebić” do szerokiej publiczności. Byłem głodny reżyserowania. Przyjąłem propozycję. Otrzymałem do dyspozycji bardzo dobry zespół aktorski, ale bardzo skromne środki na inscenizację. Wydaje mi się, że aktorzy i widzowie nauczyli się czegoś nowego o Polsce, o jej teatrze i dramacie, zetknęli się z nowym dla nich typem dramaturgii „realistyczno-poetyckiej” i jej mistrzem, Tadeuszem Różewiczem. Ale we mnie po tej pracy pozostał wielki niedosyt.

1987

Wkrótce jednak nadarzyła się ponownie możliwość wyreżyserowania *Głodomora* i nadania tej sztuce pełnego blasku. Znalazłem bowiem pracę na Wydziale Teatru Uniwersytetu w Buffalo, a w tym możliwość reżyserowania repertuaru wedle mojego wyboru. Na pierwszy ogień zaproponowałem *Głodomora*. Dano mi do dyspozycji Pfeifer Theatre w śródmieściu Buffalo – duży teatr ze sceną pudełkową i obszernym proscenium („thrust stage”), co dawało możliwość rozgrywania akcji na wielu planach. Otrzymałem do dyspozycji środki finansowe wystarczające na wielką inscenizację z liczną obsadą. W mniejszych rolach obsadziłem studentów mojego Wydziału Teatru, ale do głównych ról zostali zaangażowani doskonali zawodowcy. Victor Talmadge, którego wyłoniłem w czasie zorganizowanych dla mnie „auditions” w Nowym Jorku, w roli *Głodomora* umiejętnie stworzył postać skomplikowaną – był performerem i pustelnikiem, filozofem i poetą, ofiarą i ofiarnikiem, więźniem w swojej klatce, a równocześnie człowiekiem absolutnie wolnym. Towarzyszyli mu Richard Hummert (Impresario) i Adele Leas (Żona) oraz, w wykreowanej przeze mnie roli Autora, Stanisław Brejdygant, który akurat był w Ameryce i udało mi się go sprowadzić do tego przedstawienia. Dokonałem bowiem – jak zawsze za zgodą autora – swoistej adaptacji sztuki, wprowadzając postać jej Autora.

Przedstawienie wywołało duże zainteresowanie, przyjechał, między innymi, znany krytyk Mark Robinson, profesor Yale University, który udokumentował je wnikliwą, analityczną recenzją, pisząc:

Kazimierz Braun posługuje się teatrem jako modelem w celu zademonstrowania politycznego napięcia między Wschodem a Zachodem. Teatr bowiem oparty jest na strukturze komunikacji między „nami” a „nimi” – aktorami i widzami – którą Braun poddaje badaniu i przewartościowuje. Działania i zdarzenia, które zazwyczaj funkcjonują w teatrze osobno, w jego przedstawieniu zostają odwrócone i stają się wymienne: widzowie podejmują role strażników *Głodomora*, a zarazem, oglądając siebie na wzajem, grają niejako dla siebie samych.

To podejście wynika z samej sztuki: *Odejście głodomora* jest widowiskiem, którego tematem jest widowisko. Artysta Głodu zamyka się w klatce na czterdzieści dni i inscenizuje widowisko swego głodu. Impresario promuje widowisko, ustawiając klatkę na jakimś terenie wystawowym, oplatając ją migającymi światłami, puszczając cyrkową muzykę i sprzedając bilety wszystkim, którzy chcą popatrzeć na *Głodomora* z bliska.

Jeśli zaś *Odejście głodomora* jest sztuką o widowisku, to jest również sztuką o publiczności. W dramacie Różewicza Artysta Głodu staje się powodem strachu, przedmiotem obrzydzenia

i zazdrości, obiektem zachwyty. Jego widowisko nie tylko wzbudza zainteresowanie, ale wręcz rozpala żądzę podglądania. Każdy, kto zbliża się do klatki, zostaje widowiskiem urzeczony.

Sam Różewicz był takim właśnie widzem. We wstępie do sztuki i *Post scriptum* do niej opisuje teatralny model sytuacji pisarza. Rozpoznaje siebie, po pierwsze, jako obserwatora kafkowskiego Artysty Głodu – zapewne tak samo wciągniętego w podglądanie, jak ludzie, o których pisze, oraz czytelnika noweli Kafki, a dopiero, po drugie, jako pisarza, opartej na tej niewielkiej prozie autora *Procesu*. Różewicz kończy swoje uwagi: „Mój Artysta Głodu jest daleki od kafkowskiego głupkowatego Głodomora w czarnym trykocie. Mój Artysta Głodu wiele mówi, zarówno wierszem, jak prozą”. W tych zdaniach Różewicz zda się identyfikować z postaciami, które w jego sztuce przychodzą podglądać Artystę Głodu, a nie z czytelnikami Kafki, [...] tworzy swą sztukę niejako na oczach widzów, szukając właściwego wyrazu dla swojej interpretacji opowiadania Kafki.

Kazimierz Braun materializuje ten stosunek w swoim przedstawieniu, tworząc całą nową postać w oparciu o wstęp i *post scriptum* sztuki – postać, którą nazywa „Autorem” – to autor, który dosłownie cały czas, jak to zapisał Różewicz, „krąży wokół Artysty Głodu”. O ile sam Różewicz pozostawał na obrzeżu swego tekstu, o tyle Autor Brauna [...] nie pozostaje poza terenem gry, miesza się w akcję, obserwuje Głodomora i dialoguje z nim. Autor staje się zwierciadłem widzów, uświadamiając im ich własny stosunek do Głodomora. Ale nie jest to zwierciadło pasywne: Braun tworzy swe przedstawienie w meta-teatralny sposób, uświadamiając widzom, w jaki sposób uczestniczą w różnych strukturach społecznych i w obiegu kultury³².

Tadeusz Różewicz, zaproszony na moją prośbę przez Uniwersytet, przyjechał do Buffalo. Co za radość. Jak dawniej, razem chodziliśmy na próby, gadaliśmy, nagrywaliśmy dalszy ciąg *Języków teatru*. Premiera była świętem – teatru, uniwersytetu, amerykańskiej i polonijnej publiczności w Buffalo, autora, moim. Poczuję się znów w domu – w domu dramaturgii Tadeusza Różewicza. Przedstawienie odniosło niekłamany sukces. Tadeusz nie żałował, że na nie przyjechał.

1989

Potem przyszła pora na *Przyrost naturalny*, wedle wrocławskiej inscenizacji, w Teatrze Chicago Actors Ensemble (1989), z dobrym, zawodowym zespołem oraz we współpracy z Krzysztofem Zarębskim, scenografem i performerem, który, tak jak kiedyś we Wrocławiu, stworzył sugestywny „environment” plastyczny dla przedstawienia, granego, także, jak kiedyś na Rzeźniczej (przy tej ulicy ma siedzibę Teatr Współczesny), w całym ogromnym gmachu teatru.

2006

Od kiedy sam Tadeusz Różewicz „rozzucił” swoją *Kartotekę* w czasie eksperymentalnego seansu pracy w 1992 r. w Teatrze Kameralnym we Wrocławiu i opublikował *Kartotekę rozrzuconą* w 1994 r., czułem, że jest moim dobrym

³² M. Robinson, *Cały świat jest klatką*, „Theatre. Yale School of Drama”, vol. XIX, no 1, Fall/Winter 1987.

obowiązkiem ją wyreżyserować. Słyszałem, że sztuka była czytana w radio i zrealizowana w telewizji, ale nie w teatrze. Proponowałem ją, i siebie, jako reżysera, kilku teatrom w Polsce. Żaden nie był zainteresowany, no, a ja już mojego teatru nie miałem. Zabrałem się więc do tłumaczenia *Kartoteki rozrzuconej* na angielski, nieco ją zaadaptowałem dla amerykańskiej widowni – jak zawsze uzyskując na to „placet” autora – i wyreżyserowałem ją na moim uniwersytecie w Buffalo, w nowoczesnym teatrze z przestrzenią zmienną, The Black Box Theatre. Miałem dobrą obsadę kończących studia aktorskie studentów³³.

Warto przytoczyć początek obszernej recenzji amerykańskiego krytyka, Marka Tatenbauma, zawierającej również opis tego przedstawienia, daje on bowiem cenne świadectwo na temat rezonansu Różewicza w Ameryce:

Dzieło Tadeusza Różewicza jest bardzo dobrze znane w Stanach Zjednoczonych w kręgach literackich, zwłaszcza dzięki licznym, znakomitym przekładom jego poezji i dramatu dokonanych przez Adama Czerniawskiego, który, obok wierszy Różewicza, przełożył m.in. *Kartotekę*, *Wyszedł z domu*, *Akt przerywany*, *Białe małżeństwo*, *Odejscie głodomora*. Różewicz znany jest także świetnie w środowiskach teatru awangardowego i akademickiego, a to dzięki Kazimierzowi Braunowi, który wyreżyserował w USA *Kartotekę* (na University of Connecticut w Storrs i w Notre Dame University), *Odejscie głodomora* (w Princeton i w Buffalo), *Przyrost naturalny* (w Chicago), *Białe małżeństwo* (w Port Jefferson w Nowym Jorku). Obecnie zaś przygotował *Kartotekę rozrzuconą*. Miała ona swą amerykańską i pierwszą w języku angielskim premierę w na Uniwersytecie Stanu Nowy Jork w Buffalo 25 października 2006 roku właśnie w przekładzie, adaptacji, reżyserii i układzie przestrzeni Kazimierza Brauna.

Bohater *Kartoteki*, odnosząc się do zawirowań swego życia, mówi: „Tak długo wędrowałem, zanim doszedłem do samego siebie”. *Kartoteka* długo wędrowała, zanim osiągnęła formę *Kartoteki rozrzuconej*. [...] Kazimierz Braun, opracowując przekład i adaptację *Kartoteki rozrzuconej*, skorzystał z zachęty wyrażonej przez autora w sztuce: „Potencjalny realizator powinien rozrzucać tekst na swój sposób wedle własnej koncepcji” – i choć zaraz potem autor przestrzega przed takimi zabiegami – to następnie kontynuuje: „Trzymanie się jakiegoś stałego tekstu literackiego jest pozbawione sensu i przeciwne mojej koncepcji, kto tego nie może zrozumieć, niech robi normalną *Kartotekę* albo niech nic nie robi”. Braun, który już nieraz, w uzgodnieniu z autorem, opracowywał jego teksty (m.in. *Przyrost naturalny* we Wrocławiu w 1979 r.), skorzystał tu ze swego wieloletniego i wielokrotnego obcowania z dziełem Różewicza. Przełożył całość *Kartoteki rozrzuconej*, ale niektóre sceny zaadaptował, otwierając je dla amerykańskich aktorów i widzów³⁴.

Recepcja przedstawienia dowiodła, że sztuka istotnie została otwarta.

Zaprosiłem na premierę Tadeusza, ale tym razem nie zdecydował się przyjechać.

To była moja ostatnia premiera jego sztuki. Niejako podsumowała naszą wieloletnią współpracę Justyna Hofman-Wiśniewska:

Różewicz usiłował stworzyć coś niemożliwego – w *Kartotece rozrzuconej* we Wrocławiu z jego udziałem. To było tworzenie teatru „tu” i „teraz”, na gorąco, nie do powtórzenia. [...] Kazimierz Braun w budowaniu swojego teatru wspólnoty, jak mi się wydaje, czy jak ja to odczuwam,

³³ Bohatera grał Matthew Gellin, który został wybitnym aktorem i reżyserem. Obecnie jest Dyrektorem Naczelnym i Artystycznym American Legacy Theatre w Cincinnati, Ohio.

³⁴ M. F. Tattenbaum, *Przetwarzanie, wyrzucanie i dodawanie fragmentów: „Kartoteka rozrzucona” Różewicza w Stanach Zjednoczonych*, „Gazeta” (Toronto, Kanada) z 12 stycznia 2007, <https://www.cultureave.com/przetwarzanie-wyrzucanie-i-dodawanie-fragmentow-kartoteka-rozrzucona-rozewicza-w-stanach-zjednoczonych/> (dostęp: 24.06.2024).

dąży do czegoś podobnego, ale inną drogą. Wychodzi poza teatr, usiłując nadal trzymać się jego estetyki – myślę, oczywiście, o teatrze wspólnoty. Usiłuje sztuce nadać wymiar czysto ludzki, z teatru stworzyć dzieło ludzkie powstające naprawdę nie na scenie, ale między ludźmi, którzy zgromadzili się w jednym miejscu, by współtworzyć teatr [...] który jest faktem, jest czymś, co powstaje tylko „tu” i tylko „teraz”. To jest teatr, w którym trzeba być. W środku. [...] To samo stale jest u Różewicza. W jego dramaturgii, w jego poezji³⁵.

Gdy w następnych latach przyjeżdżałem do kraju, to już były tylko rozmowy przy herbacie – zawsze powtarzam, bo ważne prawdy trzeba powtarzać, że Wiesława Różewiczowa robiła najlepszą na świecie herbatę. Mówiliśmy o przeszłości, o zmieniającym się świecie i degenerującym się w zastraszającym tempie teatrze, o tym, jakie dramaty warto by pisać i jakie przedstawienia robić, dla jakich widzów. Ile razy ściskałem jego dłoń na pożegnanie, przypominało mi się, jak ją wyciągnął do mnie w goście przyjaźni i pomocy, gdy tego kiedyś bardzo potrzebowałem.

I właśnie ta wyciągnięta dłoń wielkiego poety i wielkiego dramatopisarza jest moim najmocniej zapisanym w pamięci wspomnieniem o nim.

Utwory Tadeusza Różewicza w reżyserii Kazimierza Brauna

Akt przerywany. Teatr im. J. Osterwy, Lublin, prapremiera, 28 lutego 1970. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Akt przerywany. Teatr Telewizji, Łódź, 31 sierpnia 1970. Opracowanie tekstu.

Przenikanie. Teatr im. J. Osterwy, Lublin, prapremiera, 28 marca 1971. Adaptacja.

Kartoteka. Teatr im. J. Osterwy, Lublin, prapremiera pełnego tekstu, 13 lutego 1972. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Stara kobieta wysiaduje. Teatr im. J. Osterwy, Lublin, 13 czerwca 1973. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Białe małżeństwo. Teatr Współczesny, Wrocław, 11 września 1975.

Białe małżeństwo. Slavic Cultural Centre, Port Jefferson, New York, USA, prapremiera amerykańska, 3 grudnia 1975.

Stara kobieta wysiaduje. Teatr Telewizji, Wrocław, 17 maja 1976. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Kartoteka. Teatr Sofia, Sofia, Bułgaria, prapremiera bułgarska 19 lutego 1978. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Kartoteka. PWST Kraków, 1 kwietnia 1979. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni. Przedstawienie pokazane w Bukareszcie.

Przyrost naturalny. Teatr Współczesny, Wrocław, prapremiera, 30 grudnia 1979. Scenariusz i układ przestrzeni.

Kartoteka. University of Connecticut, Storrs, Connecticut, USA, 28 marca 1980. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Kartoteka. Notre Dame University, South Bend, Indiana, USA, 23 kwietnia 1982. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Stara kobieta wysiaduje. Project Arts Centre Theatre, Dublin, Irlandia, prapremiera irlandzka 28 września 1983. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

³⁵ J. Hoffman-Wisniewska, *Grand Dame – Grand Théâtre*, w: *Mój teatr Różewicza*, dz. cyt., s. 15–16.

- Pułapka*. Teatr Współczesny, Wrocław, prapremiera polska, 7 stycznia 1984.
- Odejście głodomora*. McCarter Theatre, Princeton, New Jersey, USA, prapremiera amerykańska, 9 kwietnia 1986.
- Odejście głodomora*. Pfeiffer Theatre, Buffalo, New York, USA, 23 kwietnia 1987. Scenariusz i układ przestrzeni.
- Przyrost naturalny*. Chicago Actors Ensemble, Chicago, Illinois, USA, 23 września 1989. Scenariusz i układ przestrzeni.
- Kartoteka rozrzucona*. Black Box Theatre, University at Buffalo, prapremiera amerykańska, 25 października 2006. Przekład na angielski, opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Bibliografia

- Bereś S., Braun K., *O Tadeusza Różewicza – pytania nieuczesane*, „Tygodnik Literacki” 1991, nr 17.
- Braun K., *Mój teatr Różewicza*, Rzeszów 2023.
- Braun K., *Text and Performance: Envisioning Różewicz’s Birth Rate*, w: R. Knopf, J., *Theatre of the Avant-Garde 1950–2000*, New Heaven & London 2011.
- Braun K., Różewicz T., *Języki teatru*, Wrocław 1989.
- Hahn E., *Spektakt teatralny jako komunikat: „Białe małżeństwo” Tadeusza Różewicza w reżyserii Kazimierza Brauna*, „Annales Silesie” 1978, vol. 8.
- Recenzje, omówienia, analizy poszczególnych przedstawień tekstów Tadeusza Różewicza w realizacji Kazimierza Brauna (wybór)*, w: K. Braun, *Mój Teatr Różewicza*, Rzeszów 2023, s. 205–209.
- Schlatter J., *Giving Birth to “Birth Rate”. A Theatre Collaboration of Tadeusz Różewicz and Kazimierz Braun*, “Theatre Three. A Journal of Theatre and Modern Drama of the Modern World”, Spring 1989.

Anna Lauks

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

ORCID: 0009-0009-3657-0148

Niewinność źródłem komizmu. O *Autorkach* Henryka Sienkiewicza

Innocence as the source of comedy. On *Autorki* by Henryk Sienkiewicz

Abstract: *Autorki* by Henryk Sienkiewicz is a now completely unknown stage work, in which an unusual strategy of building comedy was chosen. This is because the source of humour in this text is the innocence and unconsciousness of the child protagonist. Taking into account the circumstances of the work's creation, that is, the historical moment and the tendencies that were present in literature at the time, the introduction of laughter by means of the specific creation of a child seems a non-obvious choice, so it is worth investigating. The purpose of the article is to determine the type of comedy used in Henryk Sienkiewicz's *Autorki* and to characterize its functionality. The discussion will confirm the thesis that the humour of Sienkiewicz's play was based on three pillars: childlike innocence and unconsciousness, human sexuality and a playful reference to the stereotypes of the Polish sentimental novel.

Keywords: Henryk Sienkiewicz, drama, humour, comity, stage picture

Słowa kluczowe: Henryk Sienkiewicz, dramat, humor, komizm, obrazek sceniczny

Niektórzy twierdzą, iż dowcip wymagający wyjaśnienia przestaje być zabawny. *Autorki* Henryka Sienkiewicza domagają się jednak uwagi, której dotychczas nie otrzymały. Pisano już bowiem o *Zagłobie swatem*, przyciągającym do siebie za sprawą tytułowego bohatera, znane są także rozważania badaczy dotyczące dramatu *Na jedną kartę*, pretendującego, nieco na wyrost, do miana najlepszego utworu scenicznego, jaki wyszedł spod pióra Litwosa¹, natomiast pozostałe teksty dramatyczne przeszły bez echa. Powieściowa twórczość autora *Quo vadis?* niewątpliwie zdominowała pozostałe gatunki

¹ A. Wzorek, „*Na jedną kartę* Henryka Sienkiewicza – dramat „osnuty na ścieraniu dwóch zasad, dwóch światów”, w: *Recepcja twórczości Sienkiewicza*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Z. Mokranowska, Lublin 2005, s. 137–145.

literackie, z jakimi się on mierzył. Przyznać trzeba, że utwory dramatyczne tego pisarza nie odznaczają się oryginalnością pod względem sposobu budowania akcji czy rozwiązań teatralnych, niemniej, jak każdy inny tekst, są przedstawieniem pewnego wycinka rzeczywistości, który nie musi być oczywisty i często taki nie jest. W przypadku *Autorek* osobliwe wydaje się źródło ich komizmu usytuowane w dziecięcej niewinności tytułowych postaci. Jest to wybór o tyle zaskakujący, iż XIX-wieczna literatura traktuje bohatera dziecięcego dość surowo² bądź upatruje w nim pośrednika między światem realnym i metafizycznym³, z pewnością zaś nie kojarzy go ze śmiechem.

Sienkiewicza znamy między innymi jako humorystę i bezrefleksyjnie przyjmujemy to stwierdzenie do wiadomości. Tymczasem śmiech w dobie pozytywizmu nie był ani oczywisty, ani mile widziany. Mowa tu przecież o epoce powagi, dojrzałości i utylitaryzmu, kiedy to literatura pełniła służalczą rolę, a jej głównym celem było tendencyjne realizowanie hasel programowych. Wszelkie dyskusje na temat smutku i śmiechu w literaturze polskiej były kwitowane na przykład takimi stwierdzeniami:

Bo wyobraźmy sobie Ujejskiego, Asnyka, Konopnicką, Kaczkowskiego, Jeża, Świętochowskiego, Sienkiewicza, Prusa, itp. wypisujących najzgrabniejsze choćby koncepciki i bohomażki z jednej strony, a z drugiej publiczność od tego wszystkiego pokładającą się ze śmiechu. Szkoda trochę byłoby tych mistrzów dla takiej roboty⁴.

Tego rodzaju komentarze wynikały z przyjętej wówczas zasady, w myśl której sztuka winna troszczyć się o dobro polskiego społeczeństwa i wspierać je w dążeniach do poprawy sytuacji społeczno-politycznej. Henryk Markiewicz wymienia następujące zadania ówczesnej literatury:

miała ona bronić interesów narodowych, oddziaływać konstruktywnie na świadomość czytelników, utrwalając w niej i rozwijając zrozumienie obowiązków patriotycznych i społecznych⁵.

Wobec tak górnolotnych tez oraz nadrzędnej roli dydaktyzmu nad rozrywką, mniej ambitne utwory były krytykowane. Dla twórczości Sienkiewicza

² Dziecięcy bohater zazwyczaj był nośnikiem treści o charakterze ideowym, światopoglądowym. Ze względu na swoją słabość i zależność dziecko łatwo wzbudza empatię i silniej oddziałuje na emocje, dlatego w dobie literatury tendencyjnej postać dziecka była chętnie wykorzystywana do uwypuklenia problemów społecznych. Wystarczy przypomnieć w tym miejscu takie tytuły, jak *Janko Muzykant* Henryka Sienkiewicza, *Antek* Bolesława Prusa czy *Nasza szkapa* Marii Konopnickiej.

³ Dziecko przez swój irracjonalizm wykazuje pewne związki ze światem metafizycznym. W wielu utworach zarówno w literaturze polskiej, jak i światowej podkreślano dar dziecka, które dostrzega świat niewidoczny i niedostępny dla dorosłego człowieka. W IV części *Dziadów* A. Mickiewicza, gdy Gustaw przychodzi do domu Księdza, Dzieci od razu rozpoznają w nim istotę nienależącą do świata żywych. Ksiądz natomiast tego nie zauważa. Podobnie jest w utworze *Jamioł* Henryka Sienkiewicza, w balladzie Goethego *Król olch* czy w *Weselu* Wyspiańskiego, gdzie pierwszą osobą, która nawiązała kontakt z postacią fantastyczną, była mała Isia.

⁴ Przywołana wypowiedź Orzeszkowej to jej komentarz do artykułów Wiktora Gomulickiego i Ludomira Grendyszyńskiego, w których autorzy krytykowali smutek w polskiej prozie.

E. . Orzeszkowa, *O smutku i śmiechu w literaturze*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959, s. 321. Cyt. za: R. Koziołek, *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Katowice 2011, s. 77.

⁵ H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1999, s. 26.

znaleziono usprawiedliwienie, iż pisał „ku pokrzepieniu serc”, choć doskonale wiemy, że żartobliwe wypowiedzi sienkiewiczowskich postaci nierzadko mają rubaszne czy nawet erotyczne zabarwienie⁶. Taką wyrozumiałością nie obdarzono na przykład Aleksandra Fredry, wielokrotnie krytykowanego za nienarodowość utworów i tym samym ich nieoryginalność, niemoralność oraz komediowość i teatralność⁷, które Fredro postrzegał zupełnie inaczej niż pozostali pisarze tego okresu. Zgrabnie przemilczano fakt, iż Sienkiewicz jest autorem takich tekstów, jak *Autorki*, które kategorię komizmu wysuwają na pierwszy plan. Tekst powstał najprawdopodobniej w 1912 r.⁸, co przyporządkowuje go, jeśliby się trzymać umownych ram czasowych, do Młodej Polski. Jednak i w tej epoce rozrywkowa funkcja literatury była drugo- lub może nawet trzeciorzędna, a kreacja dziecka bynajmniej nie służyła wprowadzaniu efektu humorystycznego. Początek XX w. nie odciął literatury od problematyki historycznej i patriotycznej. W roku publikacji *Autorek* ukazała się między innymi *Wierna rzeka* Stefana Żeromskiego, tematycznie nawiązująca do powstania styczniowego. Nie było zatem zbyt wiele miejsca na śmiech i banalne treści⁹.

W przypadku omawianego utworu można, co prawda, doszukiwać się krytyki ówczesnej obyczajowości, skazującej kobietę na życie w nieświadomości i w cieniu mężczyzny. Wszak zabraniano młodym kobietom czytania niestosownych lektur i wychowywano je „pod kloszem”, w oderwaniu od wszelkich wiadomości dotyczących życia płciowego:

Niemало kłopotu sprawiała rodzicom *Trylogia* Henryka Sienkiewicza [...]. Niestety, Sienkiewicz w *Trylogii* pozwalał sobie na zbyt wiele. Pojawiały się w niej jakieś pikantne kawałki, które trzeba było wycinać i chować przed dziećmi. Egzemplarze, które nie przeszły pomyślnie testu na przyzwoitość, ginęły w niewyjaśnionych okolicznościach, co stawało się powodem kłótni pomiędzy domownikami¹⁰.

Nie inaczej było w przypadku literackich zainteresowań Maryni i Helenki, pozostających pod stałym nadzorem rodziców i cioci. Mimo wszystko, w moim przekonaniu, teza o krytyce ówczesnego sposobu wychowywania dziewcząt jest naciągana i nieprzekonująca. Tytułowe bohaterki dramatu nie są prze-

⁶ Choć dla tego stwierdzenia również znalazłby się kontrargument polemizujący z moją myślą. Julian Krzyżanowski twierdził, iż humor Zagłoby „miał rozjaśniać [...] posępna atmosferę *Ogniem i mieczem*, równocześnie jednak do poziomu spraw ludzkich sprowadzać heroiczne wymiary czynów i osób”. Myśl tę popierał i kontynuował w swoich badaniach Tadeusz Bujnicki. J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973, s. 368. Cyt. za: R. Koziółek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Wołowiec 2018, s. 287–288.

⁷ D. Ratajczakowa, *Mistrz. O twórczości Aleksandra Fredry*, Warszawa 2023, s. 22.

⁸ Taki zapis znajduje się w „Uwagach wydawcy”, czyli Juliana Krzyżanowskiego, w: H. Sienkiewicz, *Uwagi wydawcy*, w: tegoż, *Dramaty*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951, s. 258.

⁹ Są to, oczywiście, czasy Gabrieli Zapolskiej czy Michała Bałuckiego. Jednak dramaturgiczna twórczość Zapolskiej pod warstwą śmiechu ukrywała najczęściej treści gorzkie, poważne. Z kolei teksty Bałuckiego, choć znane i lubiane, szczególnie w latach 80. XIX w., nie zdołały wyprzeć utworów poruszających treści utrzymywane w duchu patetyzmu. Świadczy o tym między innymi nieobecność utworów Bałuckiego w kanonie lektur szkolnych oraz znikoma liczba prac naukowych poświęconych twórczości tego pisarza.

¹⁰ A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 188.

cież nastolatkami, które, w rozumieniu dzisiejszych standardów, powinny być świadome układu relacji damsko-męskich. Postacie, o których mowa, to wciąż dzieci, pragnące za wszelką cenę udowodnić, że przynależą do świata dorosłych. Owe próby, biorąc pod uwagę wszystkie okoliczności, są zabawne, a pojawiający się tu efekt humorystyczny nie służy wyższemu celom, nie wykracza poza funkcję rozrywkową.

Obrazek sceniczny w jednym akcie, bo taki jest podtytuł *Autorek*, to krótka, lecz treściwa forma literacka, w której występuje czworo bohaterów: tytułowe postacie, dwunastolatki – Marynia i Helenka, Pani Joanna – ich ciocia oraz poeta Stefan. Marynia i Helenka są oburzone faktem, iż wszyscy traktują je tak, jakby były małymi dziećmi. Tymczasem dziewczynki uważają się już za dorosłe i konieczne chcą udowodnić, że w istocie tak jest. W tym celu zamierzają napisać „okropnie nieprzyzwoitą powieść”¹¹, opublikować ją na łamach popularnej gazety, a następnie oświadczyć swoim bliskim, że to one są jej autorkami. Humor *Autorek* został oparty na trzech filarach. Po pierwsze, sam w sobie zabawny jest oksymoron „dorosłe dwunastolatki”, który odnosi się do wspólnych wszystkim ludziom doświadczeń – któż bowiem przedwcześnie nie uważał się za dojrzałego? Z perspektywy dorosłej osoby, która z sentymentem i czułością spogląda wstecz na własne dzieciństwo, z pobłażliwym uśmiechem traktuje dzieci zachowujące się w ten sam sposób. Po drugie, dziewczynki zamierzają oprzeć swoją dojrzałość na wiedzy z zakresu seksu i erotyki, choć w rzeczywistości wiedzy takiej nie mają. Zaledwie domyślają się, iż istnieje sfera intymnej relacji między kobietą a mężczyzną, co widzą na przykładzie swojej ciotki i Stefana, którzy najprawdopodobniej mają romans, a przynajmniej darzą się nawzajem cieplejszymi uczuciami, co nie uszło uwadze tytułowych bohaterek. Trzecim filarem komizmu *Autorek* jest nawiązanie do wzorca powieści sentymentalnej, który miał zostać odrzucony, a w rzeczywistości tytułowe bohaterki nie potrafiły go ominąć.

W pierwszej kolejności przyjrzyjmy się temu, co najbardziej rzuca się w oczy, a jest to połączenie dziecięcej niewinności ze sferą erotyczną. Poruszanie się między tymi dwiema, chciałoby się rzec, przeciwnościami jest spoiwem utworu obecnym już od pierwszych wersów, co wyrażone zostało nie tylko *expressis verbis*, lecz także za pomocą metaforyki. W swojej pierwszej wypowiedzi Marynia tłumaczy: „Pachnie, bo drzwi otwarte, a jaśminy w ogródku zakwitły”¹². W dramacie, budowanym głównie na podstawie krótkich kwestii, każde słowo ma ciężar znaczeniowy, czasami dość pokaźnych rozmiarów. W ten sposób funkcjonuje w *Autorkach* przywołany kwiat. Jaśmin bowiem ma płatki w kolorze białym, co symbolizuje niewinność, erotyczną czystość oraz szczerłość¹³. Natomiast z drugiej strony jest to roślina o intensywnym zapa-

¹¹ H. Sienkiewicz, *Autorki*, w: tegoż, *Dramaty*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951, s. 213.

¹² Tamże, s. 207.

¹³ I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 26. Informację tę potwierdza także *Słownik symboli* Władysława Kopalińskiego, W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 347.

chu, stosowana w produkcji perfum. Zapach pobudzająco działa na zmysły, a jego sensualność często wprowadza do literatury element intymności lub podkreśla jej aurę. W związku z tym słodka woń jaśminu, szczególnie odczuwana nocą, gdy aromat kwiatu jest najsilniejszy, co również nie pozostaje bez znaczenia dla jego symboliki, inicjuje konotacje związane z seksualnością. Sylwia Stolarczyk pisze:

Jaśmin jest kwiatem egzotycznym pochodzącym z Azji i Afryki. Potrafi się on przystosować do każdych warunków, więc kwitnie także w polskich ogrodach. W kulturze arabskiej jaśmin uchodzi za afrodyzjak, natomiast Jasmina jest jednym z popularniejszych w kulturze arabskiej kobiecych imion. W Europie na znak miłości mężczyźni obdarowują kobiety różami, a w krajach arabskich właśnie jaśminem¹⁴.

Nie ma więc wątpliwości co do dwoistej natury jaśminu, która w *Autorkach* Sienkiewicza odnosi się bezpośrednio do głównych bohaterek utworu. Marynia i Helenka są dziećmi – wpisuje się to w biel kwiatu, a jednocześnie pragną wejść do świata dorosłych. Ich zainteresowanie „nieprzyzwoitościami”, co czytelnik rozumie jednoznacznie, zaś tytułowe autorki powieści mają z tym pewien kłopot, wiąże się z seksualnością. Tak jak jaśmin pozostaje w zawieszeniu pomiędzy niewinnością a zmysłowością, tak na identycznym rozdrożu stoją tytułowe postacie. Zatem związek dwóch sfer, będący w tym kontekście komicznym połączeniem, został zasugerowany już na samym początku utworu, a następnie konsekwentnie realizowany w każdej kolejnej wypowiedzi bohaterów dramatu.

Marynia i Helenka śmieszą czytelnika swoją desperacką potrzebą zrównania się z dorosłymi. Ten rodzaj humoru Stefan Garczyński zaliczył do teorii wywyższenia, które najczęściej mają na celu poprawę samooceny nadawcy komunikatu o charakterze komicznym. Autor *Anatomii komizmu* pisze:

Obserwuję dzieci – potrzeba potwierdzenia się i demonstrowania „jestem mądry” występuje u nich ze szczególną wyrazistością. Pewnie dlatego lubią popisywać się zagadkami, udawać i odkrywać udawanie, bardzo się śmieją z zamierzonych omyłek i niezamierzonych potknięć dorosłych – przez chwilę czują się im równe¹⁵.

Teoria ta doskonale wpisuje się w sposób myślenia Maryni i Helenki, które często powtarzają: „ja już prawie wszystko wiem, a czego nie wiem, to się domyślałam”¹⁶. Niejeden rodzic, zwłaszcza w XIX w., po takim stwierdzeniu padającym z ust dwunastolatki wpadłby w konsternację. Natomiast szybko okazuje się, że dziewczynki raczej się domyślają niż wiedzą, a owe domysły i tak nie są trafne. Niewiedza dziecięcych postaci śmieszy czytelnika, który tę wiedzę posiada. Zabawna jest przy tym także kreatywność bohaterek próbujących objaśnić „to, czego się domyślają” za pomocą dostępnych im informacji. W ten sposób dziewczynki usiłują dociec, o czym traktuje książka zatytuło-

¹⁴ L. Impelusso, *Nature and Its Symbols*, Los Angeles 2004, s. 101. Cyt. za: S. Stolarczyk, *Ogród polskiej Safony. O symbolice roślin w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Wydawnictwo Internetowe E-bookowo, 2014, s. 52.

¹⁵ S. Garczyński, *Anatomia komizmu*, Poznań 1989, s. 130.

¹⁶ H. Sienkiewicz, *Dramaty...*, s. 207.

wana *Syn naturalny*, którą Marynia znalazła w szafie cioci Joanny. Bohaterki dochodzą do następującego wniosku:

Marynia

Bo też się domyślam. Naturalny to jest niezawodnie taki, który się urodzi po ślubie, a sztuczny to taki, co przedtem. [...]

Helenka

Sluchaj, Maryniu, a jeżeli ty się źle domyślasz i jeśli sztuczny syn to jest po prostu lalka?

Marynia

W takim razie niech go sobie ma jaka inna. Ja jestem na to za duża, żeby się bawić lalkami.

W XIX w. określenie „syn naturalny” oznaczało „syn nieslubny”¹⁷. Marynia zatem definiuje tytuł powieści nie tyle błędnie, co całkowicie odwrotnie do rzeczywistego znaczenia. Pojawiający się tutaj humor został wzmocniony przez nadmierną pewność siebie Maryni, przekonanej o słuszności głoszonych przez siebie tez i z dumą podkreślającej swoją dojrzałość, o której miała świadczyć między innymi jej niechęć do zabawek.

Niewinność i nieświadomość głównych bohaterek przejawia się jeszcze w kilku innych miejscach. Warto zwrócić uwagę chociażby na proces tworzenia powieści. Marynia i Helenka zaplanowały kolejność zdarzeń w budowaniu relacji między parą wymyślonych przez nie głównych bohaterów:

Helenka

W ostatecznym razie możemy napisać tak: Juliusz i Idalia po poznaniu się i pokochaniu, i różnych nieprzyzwoitościach pożenili się, a potem on ją uwiódł¹⁸.

Wspomniane przez Helenkę „nieprzyzwoitości” to pocałunek w usta i uścisk. Tutaj dziewczynki miały trudności w ustaleniu, czym się różni ojcowski całus w czołko czy dżentelmeński pocałunek w rękę od romantycznego całowania się pary kochanków. Dziewczynki bowiem są zbyt młode, by orientować się w niepisanych zasadach dotyczących mowy ciała i zachowania się w danych okolicznościach. Na tym wena tytułowych autorek się wyczerpała, ponieważ nie miały już pomysłu, co niestosownego mogliby dalej zrobić Juliusz i Idalia. Helenka zaproponowała uwodzenie, gdyż któregoś dnia słyszała, kiedy jej tata czytał na głos powieść, że padło to słowo. Wówczas mama Helenki zwróciła mężowi uwagę, żeby „uważał, bo Helenka jest obok”¹⁹. Z tej sytuacji dziewczynka, drogą dedukcji, wyciągnęła wniosek, iż „uwodzenie” z całą pewnością dotyczy czegoś zakazanego, skandalicznego. Powieściopisarz powinien takie rzeczy wiedzieć, dlatego Marynia i Helenka, w swojej dziecięcej naiwności i bezpośredniości, poprosiły o pomoc Stefana:

Marynia

dygając, nieśmiało

Więc... chciałam pana prosić, żeby... nim ciocia nadejdzie... żeby pan którą z nas uwiódł.

¹⁷ Hasło: *syn naturalny*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/syn-naturalny;2525710.html> (dostęp: 23.04.2024).

¹⁸ H. Sienkiewicz, *Dramaty...*, s. 216.

¹⁹ Tamże, s. 215.

Stefan
zrywając się z krzesła
Co?!!!

Marynia
prędko
To może pan woli ciocię, ale koniecznie przy nas²⁰.

Ta prośba dziewczynek skierowana do dorosłego mężczyzny, dotycząca intymnego wymiaru życia człowieka, bawi nas z dwóch powodów. Działa tutaj komizm sytuacyjny, zaistniały na skutek absurdalnych okoliczności. Co więcej, pojawiło się w tym miejscu odniesienie do spraw damsko-męskich, które często stają się źródłem humoru. Dlaczego bawi nas sprośny, czasem nawet prymitywny żart? Odpowiedzi na to pytanie próbował udzielić między innymi Tadeusz „Boy” Żeleński, który twierdził, iż wraz z upływem czasu, gdy człowiek dojrzewa i zaczyna wprowadzać w życie zasady konwenansu, coraz bardziej oddala się od humoru. Śmiech bowiem jest naturalny dla dziecka i nader często mu towarzyszy, a dotyczy on wszelkich kwestii, w tym także fizjologicznych:

Bo właśnie ta infantylna koncepcja śmiechu pozwoli nam wyjaśnić olbrzymie miejsce, jakie zajmują w sferze śmiechu wszelakie sprośności, a zwłaszcza *skatologia* czyli żarty na temat czynności czy organów trawienia. Zawsze zastanawiało mnie, czemu tak duża część śmiechu ludzkiego związana jest pośrednio lub bezpośrednio z wszelkimi wydzielinami. Od kichnięcia do... drugiej ostateczności. Od trawienia do miłości. A można powiedzieć, że 90% – lekko licząc – śmiechu na ziemi jest pochodzenia mniej lub więcej sprośnego²¹.

Trudno nie zgodzić się z Żeleńskim, zwłaszcza gdy sięgniemy pamięcią do takich tekstów jak XVIII-wieczna *Sztuka pierdzenia* Pierre’a Thomasa Nicolasa Hurtauta, której ustępy odczytywano na francuskich salonach ku uciesze zgromadzonych po zakończeniu wystawnej kolacji²². Do czynności fizjologicznych zalicza się również życie intymne, którego dziecięce bohaterki, co jasne, nie znają, ale są przekonane o tym, „że wszystko już wiedzą”²³. Śmiech z biologicznej natury człowieka jest, zdaniem Żeleńskiego, powrotem do dzieciństwa, od czego nigdy nie uda się uciec, ponieważ „mimo wszystkich kostiumów, form i zakazów, jesteśmy i musimy zostać – cieleśnie bodaj – dziećmi natury”²⁴. To dlatego oficjalnie „zakazane” tematy wzbudzają śmiech.

Ostatnie wypowiedzi Stefana w *Autorkach* przynoszą czytelnikowi swego rodzaju retardację. Poeta bowiem, posługując się stylistyką bajki, tłumaczy Maryni i Helence, dlaczego są przedmiotem tak daleko posuniętej, w ich mniemaniu, troski. Po tym niemalże ojcowskim moralizowaniu dziewczynki wcale nie rezygnują ze swojego pomysłu. Zamiast tego wyłapują niuanse w zna-

²⁰ Tamże, s. 218.

²¹ T. Żeleński, *Mistyka czterech liter*, w: tegoż, *Śmiech, uśmiech i zgroza*, Warszawa 1933, s. 17, <https://polona.pl/item/smiejch-usmiech-i-zgroza,Mjk3NjUyNw/> (dostęp: 24.04.2024).

²² P. T. N. Hurtaut, *Sztuka pierdzenia. Esej teoriofizyczny i metodyczny*, Gdańsk 2023.

²³ H. Sienkiewicz, *Dramaty...*, s. 221.

²⁴ T. Żeleński, *Mistyka czterech liter...*, s. 19.

jomości Joanny i Stefana, takie jak fakt, że ciocia zawsze przed otwarciem drzwi poecie „poprawia włosy, a czasem zmienia krawatkę i nawet się trochę pudruje, żeby ją twarz nie paliła”²⁵ lub Stefan zbyt długo przyciskający usta do ciocinej dłoni, co zdradza kierunek rozwoju relacji tych bohaterów. Na końcu triumfuje Helenka, która pierwszy raz słusznie się czegoś domyśla i chce zawrzeć w powieści przysłowiowe ziarenko prawdy:

Helenka

Zmieńmy imiona w naszej powieści i napiszmy tak: pan Stefan i ciocia naprzód się poznali i pokochali, potem się pewno pożenią, a potem zaczną być nie...przyz...woi...²⁶

Dziewczynki, po wychowawczej pogadance Stefana, zamiast wstydu odczuwają satysfakcję z dokonanego odkrycia, iż uwodzenie to rzeczywiście „nie byle co”²⁷, w związku z tym trop był dobry, a teraz należy go tylko wykorzystać. Zachowanie to pozostaje zgodne z ludzką naturą oraz z XIX-wiecznymi zjawiskami, o czym pisze Agnieszka Lisak, powołując się na pamiętniki Ferdynanda Hoesicka. Pisarz w wieku kilku lat wyznawał, iż fantazjuje o cielesnej bliskości ze swoimi koleżankami²⁸. Zatem konserwatywne i rygorystyczne wychowanie nie było wystarczającą przeszkodą na drodze do zdobycia wiedzy o seksualności człowieka.

Pochylmy się teraz nad powieścią Maryni i Helenki, stanowi ona bowiem trzeci filar humoru *Autorek*. Punktem wyjścia i przewodnią myślą powieści miała być nieprzyzwoitość. Zatem konwencjonalnie bliżej miało jej być do *Dziejów grzechu* Żeromskiego niż do *Julii czyli Nowej Heloizy* Rousseau. Autorki nie potrafiły jednak uciec od schematu powieści sentymentalnej. Kreują bowiem zakochaną w sobie parę o imionach Juliusz i Idalia. Taki wybór nie jest przypadkowy:

Prezentacja bohaterów, głównych postaci powieści, eksponowana już w tytule, wskazywała na ich centralne usytuowanie w całości utworu. Imiona kochanków dobierane były według szczególnego klucza, nie były to imiona popularne czy plebejskie, lecz „szlachetne”, „czyste” i „wzniosłe”, odsyłające do określonych walorów moralnych i duchowych postaci²⁹.

Imię Juliusz było popularne wśród ludzi związanych ze sztuką i kulturą, na przykład Juliusz Słowacki, Juliusz Osterwa, Juliusz Kossak. Nazwano tak również głównego bohatera sentymentalnej powieści Aleksandra Jurkowskiego *Juliusz albo Nierówność losu*³⁰. Z kolei Idalia to imię wywodzące się ze słów *aidon* ‘widzę’ i *helios* ‘słońce’. Według *Słownika imion* Jana Grzeni:

²⁵ H. Sienkiewicz, *Dramaty...*, s. 217.

²⁶ Tamże, s. 222.

²⁷ Tamże, s. 221.

²⁸ A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku...*, s. 190.

²⁹ J. Zawadzka, *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 46.

³⁰ A. Jurkowski, *Juliusz albo Nierówność losu*, Wilno 1826, <http://rcin.org.pl/publication/189177/edition/163656/juliusz-albo-nierownosc-losu-romans-historyczny-w-trzech-czesciach-t-3-jurkowski-aleksander-j-apposition-1790-drukarnia-bazylianow-apposition-wilno?language=pl> (dostęp: 24.04.2024).

Idalion to pierwotnie nazwa pasma górskiego na Cyprze, gdzie znajdowała się świątynia Afrodyty – bogini miłości. W związku z tym nazywano ją przydomkiem *Idalia*. W Polsce imię to pojawia się pod koniec XVIII w., a w 1. połowie XIX w. jest dość modne w sferach wyższych, co może tłumaczyć, dlaczego w *Fantazym* J. Słowackiego pojawia się hrabina *Idalia*³¹.

Zatem Marynia i Helenka już na etapie ustalania podstawowych wiadomości o świecie przedstawionym posługują się schematem powieści sentymentalnej. Zgadza się również wymieniony przez Joannę Zawadzką stereotyp fabularny, to znaczy powieść Maryni i Helenki miała być historią „nadzwyczajnej miłości dwojga kochanków”³², na co szczególną uwagę zwraca Marynia, kategorycznie stwierdzając: „Wiem na pewno, że bez miłości nie ma powieści”³³. Jest to wypowiedź o charakterze autoironicznym, gdyż reprezentuje tok myślenia samego Sienkiewicza, dla którego wątek miłosny był osią fabuły we wszystkich powieściach. Można z tych słów wywnioskować, iż wszelkie nieprzyzwoitości kochanków miały być pochodną miłości, w związku z tym istnieje korelacja między konstrukcją świata przedstawionego powieści sentymentalnej oraz powieści spod pióra Maryni i Helenki. Ponadto tytułowe autorki, zanim poprosiły Stefana o uwodzenie, same doszły do wniosku, iż jest to bardzo daleka podróż poślubna³⁴ i tym właśnie miała się ich powieść zakończyć. Realizowałyby zatem kolejny stereotyp powieści sentymentalnej, która zakładała dwa możliwe rozwiązania fabularne – „happy end” lub śmierć³⁵. Marynia i Helenka przyjęły pierwszą opcję.

Niestety, nie wiemy nic na temat konstrukcji postaci Juliusza i Idalii. Padła natomiast informacja o okolicznościach, w jakich się pierwszy raz spotkali. Miało to miejsce na balu, a więc w przestrzeni niezgodnej z konwencją powieści sentymentalnej, gdzie uczucie rodziło się na łonie natury. Jest to jedyny element planowanego utworu Maryni i Helenki niezgodny z wzorcem sentymentalnym. To jednak zdecydowanie zbyt marginalna informacja, aby mogła zatrzeć humorystyczny wydźwięk procesu twórczego dziewczynek. Zabawny pozostaje fakt, iż autorki z założenia miały napisać utwór wzbudzający kontrowersje i wywołujący skandal obyczajowy, a zamiast tego kurczowo trzymały się bezpiecznego, sentymentalnego modelu powieści skupiającej się przecież na „czystym”, uczuciowym wymiarze miłości. Aspekt cielesności w kontekście kontrowersyjnego tekstu musiałby być prowokacyjny, a więc stojący w sprzeczności z „czułą” literaturą. Bohaterki Sienkiewicza są natomiast ograniczone niewinnością, która nie pozwala im świadomie przełamać schematu typowego XVIII-wiecznego romansu literackiego, i w tym właśnie tkwi sedno humoru *Auterek*.

Komizm *Auterek* Henryka Sienkiewicza nie jest jednorodny i z całą pewnością dość daleko mu do oczywistości, gdyż ani tematyką, ani konstrukcją nie wpisuje

³¹ J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2002, s. 153.

³² J. Zawadzka, *Kronika serc czułych...*, s. 49.

³³ H. Sienkiewicz, *Dramaty...*, s. 213.

³⁴ Tamże, s. 216.

³⁵ J. Zawadzka, *Kronika serc czułych...*, s. 85.

się w ówczesny kształt literatury. Śmiech, którego źródłem jest dziecięca niewinność i nieświadomość w połączeniu z błędnie rozumianymi „nieprzyzwoitościami”, stanowi ciekawą próbę detabuizacji dziewiętnastowiecznej obyczajowości, choć *Autorki* cechuje raczej humor na zasadzie sympatyzowania z bohaterami niż wyśmiania lub skierowania w ich stronę ostrza krytyki. Zabawa wynikająca z lektury tego dramatu jest konsekwencją wieku głównych postaci i naturalnej, na tym etapie rozwoju człowieka, ciekawości świata. Jak widać, dramaturgiczna twórczość Litwosa wciąż pozostaje obszarem niezbadanym, a przez to fascynującym, który – mam nadzieję – odkryje przed nami jeszcze wiele osobliwości.

Bibliografia

- Garczyński S., *Anatomia komizmu*, Poznań 1989.
- Grzenia J., *Słownik inion*, Warszawa 2002.
- Hurtaut P. T. N., *Sztuka pierdzenia. Esej teoriofizyczny i metodyczny*, Gdańsk 2023.
- Impelusso L., *Nature and Its Symbols*, Los Angeles 2004.
- Jurkowski A., *Juliusz albo Nierówność losu*, Wilno 1826, <http://rcin.org.pl/publication/189177/edition/163656/juliusz-albo-nierownosc-losu-romans-historyczny-w-trzech-czesciach-t-3-jurkowski-aleksander-j-apposition-1790-drukarnia-bazylianow-apposition-wilno?language=pl> (dostęp: 24.04.2024).
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Koziołek R., *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Katowice 2011.
- Krzyżanowski J., *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973.
- Lisak A., *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.
- Markiewicz H., *Pozytywizm*, Warszawa 1999.
- Pisma krytycznoliterackie*, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959.
- Ratajczakowa D., *Mistrz. O twórczości Aleksandra Fredry*, Warszawa 2023.
- Recepcja twórczości Sienkiewicza*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Z. Mokranowska, Lublin 2005.
- Sienkiewicz H., *Dramaty*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951.
- Sikora I., *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.
- Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/syn-naturalny;2525710.html> (dostęp: 23.04.2024).
- Stolarczyk S., *Ogród polskiej Safony. O symbolice roślin w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Wydawnictwo Internetowe E-bookowo, 2014.
- Zawadzka J., *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentimentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997.
- Żeleński T., *Śmiech, uśmiech i zgroza*, Warszawa 1933, <https://polona.pl/item/smiech-usmiech-i-zgroza,Mjk3NjUyNw/> (dostęp: 24.04.2024).

Barbara Szargot

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

ORCID: 0000-0003-3639-581X

Próby gry z cenzurą w listach z zesłania Kazimierza Szetkiewicza

Attempts at Circumventing Censorship in Kazimierz Szetkiewicz's Letters from Exile

Abstract: The text deals with the way Kazimir Shetkevich, who was exiled to Russia, wrote to his wife and tried to convince the Russian censor reading these letters that he was a loyal Russian citizen. To this end, he emphasized his innocence, lied that he had not fought for the cause of Polish independence, praised the Tsar and Russian culture, and urged his wife to learn Russian. Through the analysis of Shetkevich's letters, we gain knowledge of the ways in which people cheated the censors.

Keywords: Letters, Positivism, Post-January Uprising Exiles, Autocensorship

Słowa kluczowe: listy, pozytywizm, zesłańcy postyczniowi, autocenzura

Kazimierz Szetkiewicz należał do zesłańców skazanych nie na katorgę, ale „na pobyt”. Oficjalnym powodem zesłania było to, że posłuchał wezwania Rządu Narodowego i zrezygnował z funkcji rozjemcy do spraw włościańskich¹. Wnuczka Szetkiewicza – Maria Kornilłowiczówna – postawiła tezę, że udział dziadka w Powstaniu Styczniowym był większy:

Jednocześnie przez cały czas Gieysztor podkreśla, jak ściśle wszystkie tajemnice były jeszcze ciągle strzeżone, nawet przed najbardziej zaufanymi. Przypuszczam, że sprawa miała się następująco. Szetkiewicz do niczego się nie przyznał i niczego mu nie dowiedli – został zesłany bez wyroku sądu. Ponieważ Gieysztor pisał swoje pamiętniki za jego życia, więc może nie chciał – jak by się dzisiaj powiedziało – „wkopać” go. Wszyscy inni, których funkcje pełnione w czasie powstania Gieysztor wymienia, byli wówczas i tak dokładnie rozszyfrowani².

Skutkiem tej strategii Szetkiewicz został zaliczony do trzeciej lub czwartej kategorii uczestników powstania (trzecią stanowili szeregowi wykonawcy,

¹ Por. W. Śliwowska, *Syberia w życiu i pamięci Gieysztorów – zesłańców postyczniowych*, Warszawa 2000, s. 335–336.

² Por. M. Kornilłowiczówna, *Onegdaj*, Szczecin 1985, s. 51.

czwartą – czynni sympatycy) i zgodnie z praktyką jako szlachcic został skazany (jak już wspomniałam) na „zamieszkanie” w głębi Rosji³ – konkretnie: początkowo w Ufie, następnie w Belebeju, znów w Ufie, w końcu w Riazaniu. W czasie zesłania powstał obszerny blok listów kierowanych w głównej mierze do żony – Wandy. Listy te są podstawą niniejszych rozważań⁴.

Zacznijmy od uzasadnienia powodu, dla którego w ogóle warto zajmować się listami omawianego autora. Kazimierz Szetkiewicz – człowiek wykształcony i postać niebanalna, jednocześnie – zgodnie z definicją Pawła Rodaka – „nie ma biografii”⁵. W polskich warunkach dokumenty „zwykłych ludzi” nie zachowały się w takiej ilości, jak na przykład we Francji. Omawiany zespół listów znalazł się w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, ponieważ Szetkiewicz był teściem Henryka Sienkiewicza. Nie był natomiast ważną postacią wśród zesłańców, nie należał do dowódców czy znanych bohaterów powstania.

Dzięki temu mamy niezbyt częstą możliwość prześledzenia strategii postępowania z cenzurą zapisanych w dużym zespole listów osoby należącej do grupy zwykle niezauważanej przez literaturoznawców. Philippe Lejeune twierdzi, iż autobiografie zwyczajnych ludzi mogą zawierać bardzo skomplikowane strategie twórcze i że w związku z tym domagają się one w trakcie lektury takiej samej uwagi, takiej samej skrupulatności jak autobiografie wielkich pisarzy⁶.

W tym artykule chciałam omówić, jak już wspomniałam, przemyślany sposób postępowania z carską cenzurą. Pragnę zaznaczyć, że zasygnalizowałam już ten problem we wstępie do edycji listów Szetkiewicza. Problem jednak wydaje mi się wart pogłębienia i usystematyzowania, ponieważ o ile istnieją liczne opracowania dotyczące metod radzenia sobie z opresją cenzorską w kwestiach wydawniczych, o tyle działania przeciętnych zesłańców (czyli nie twórców) nie są przebadane.

Zacznijmy od tego, że adresat jest równie ważny jak nadawca listu (Stefania Swarczyńska nazywa go „współautorem” listu⁷), bo:

Nie istnieje list napisany do – nikogo. Bodaj fikcja odbiorcy musi patronować fikcji listu, a i wtedy nawet rzeczą autora jest stworzyć w sobie chociaż fikcyjną, ale przecież wyrazistą osobowość odbiorcy, i z nią się liczyć⁸.

³ *Zesłańcy Powstania Styczniowego z Królestwa Polskiego. Wykaz nazwisk z akt w zasobie Archiwum Głównego Akt Dawnych*, oprac. Z. Strzyżewska, Warszawa 2001, s. 7.

⁴ Listy Kazimierza Szetkiewicza cytuję wg wydania: K. Szetkiewicz, *Listy z zesłania*, listy oprac., wstępem i przypisami opatrzyła B. Szargot, Toruń 2018. W nawiasach podaję numery stron.

⁵ P. Rodak, *O biografiiach tych, którzy nie mają biografii*, w: *Biografia, historiografia dawnej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. R. Kasperowicz, E. Wolnicka, Lublin 2005, s. 231.

⁶ Ph. Lejeune, *Wokół autobiografii i dzienników osobistych*, w: P. Rodak, *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hébrard, Fabre, Lejeune*, przedm. K. Pomian, A. Gronowska, Warszawa 2009, s. 273.

⁷ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podst. lwowskiego pierwodruku oprac. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006, s. 88.

⁸ S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 59; Jacek Trzynadłowski skupia się na faktograficznym charakterze listu: „biograficzna w szerokim tego słowa znaczeniu dyrektywa sprawcza narzuca informacjom odpowiedni kierunek, a bieżąca funkcja każdego listu ogranicza w wysokim stopniu

W omawianej sytuacji nadawca listu kieruje swe przesłanie do dwojga adresatów – żony i cenzora. Wyraźniej niż w „zwykłym” przypadku realizuje się w nim koncepcja Anity Calek – w omawianych listach następuje „przecięcie” (jak to określiła badaczka) prywatnego i publicznego⁹. Intymny list do żony jest jednocześnie (z konieczności) listem „publicznym” skierowanym do cenzora. Ta niechciana druga osoba wymusza przyjęcie specyficznych strategii. Dodajmy, że ten tryb postępowania (choć konkretne metody „gry z cenzorem” bywały różne) stosowano już wcześniej. Zbigniew Sudolski, opisując zabiegi, jakie czynił w korespondencji Zygmunt Krasiński, stwierdza wręcz:

Inaczej bowiem wyglądają te same problemy przedstawione w liście przesłanym pocztą na adres krajowy, inaczej, gdy list może być przesłany i doręczony „przez okazję” adresatowi¹⁰.

Zauważmy, że Szetkiewicz nie ma możliwości wysyłania listów przez znajomych, nie pisze też dzieła literackiego, tym samym nie ma do czynienia z cenzorem mogącym zakazać druku albo wymusić zmiany w tekście. W tym wypadku cenzor jest przedstawicielem aparatu represji, który może wpłynąć bezpośrednio na życie autora listu (wydać mu dobrą lub złą opinię). Ponieważ autor nie ma wcześniejszych własnych doświadczeń z cenzurą¹¹, musi strategię postępowania wypracować sobie samodzielnie¹². Jednocześnie nie należy zapominać o tym, że carska cenzura, zajmująca się sprawdzaniem dzieł przeznaczonych do druku, zdołała ukształtować sytuację społeczną w okupowanym kraju:

zakres wprowadzonych danych”. J. Trzynadłowski, *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*, „Pamiętnikarstwo Polskie” 1975, nr 1, s. 85.

⁹ A. Calek, *Nowa teoria listu*, Kraków 2019, s. 84.

¹⁰ Z. Sudolski, *O cenzurze z perspektywy doświadczeń edytora literatury romantyzmu*, w: *Autor – tekst – cenzura*, red. J. Pelc i M. Prejs, Warszawa 1998, s. 240.

¹¹ Miał natomiast doświadczenia z carskim aparatem represji – wiedział, że nie można się do niczego przyznać w śledztwie. Z przyczyn już opisanych nie mamy świadectwa samego Szetkiewicza, ale istnieją przekazy dotyczące towarzyszy jego niedoli: Gieysztorów: „Gieysztor [Jakub – B. Sz.] starał się ukrywać swoją rolę w organizacji buntu i «na wszystkie zadawane mu pytania odpowiadał wymijająco, toteż nie udało się dowiedzieć mu formalnie udziału w przestępczej administracji w oparciu o faktyczne dowody»”; „Nie dano wiary zeznaniom Stefana Gieysztora, który twierdził stanowczo «do powstania nie należałem» [...] Józefa Gieysztorowa zeznawała identycznie” [Z. Strzyżewska, dz. cyt., s. 29 i 83]. Należy przy tym zauważyć, że opinia P. Buchwald-Pelcowej (dotycząca XVII w.) może mieć zastosowanie też do sytuacji w wieku XIX: „Nacisk atmosfery cenzury powodował [...] przejawy autocenzury”. Por. P. Buchwald-Pelcowa, „Papirowe wojny” i problem cenzury Polsce XVII wieku, „Barok” 1994, nr 2, s. 72. Strategie autocenzury stosowane w listach są różne – na przykład Daniel Naborowski (jak to opisał Adam W. Jarosz) starał się uniknąć wyjawiania tajemnic rodu Radziwiłłów (bądź też państwowych), a osiągał to poprzez „ich ogłędne i powściągliwe przedstawienie bądź poprzez przemilczenie określonych informacji w liście, a przekazanie ich ustnie”. Por. A. W. Jarosz, „Papirowi się zwirzać niebezpieczno”. O autocenzurze Daniela Naborowskiego w jego listach do Janusza i Krzysztofa Radziwiłłów, w: *Autor – tekst – cenzura*, red. J. Pelc i M. Prejs, Warszawa 1998, s. 153.

¹² Oczywiście, ponieważ cenzura (jak to wykazał Bartłomiej Szyndler – por. B. Szyndler, *Dzieje cenzury w Polsce do 1918 roku*, Kraków 1993) ma proveniencję starożytną – świadomość istnienia cenzora jest ugruntowana, więc Szetkiewicz mógł mieć „intuicję” (opartą na, by tak rzec, „wieści gminnej”) dotyczącą sposobu postępowania z nią.

Spółeczeństwo kaźde, naród uważano dotychczas za organizm tak wielki, tak samodzielny, że nikt nie pokusił się w nowożytnym świecie o przekształcenie go z gruntu poniekąd, o ujęcie go w jakieś karby, tak potężne, ażeby mu nadać inny ustrój wewnętrzny, inny kierunek jego sokom żywotnym. Strzyżono drzewa w sztuczne piramidy [...] ale nie przypuszczano, ażeby takie same manipulacje można było wykonywać ze społeczeństwem żywym. A jednak Rosja takie doświadczenie wykonywa – u nas!¹³

Ta metafora Franciszka Rawity-Gawrońskiego wskazuje, że nie tylko pisarze, ale także „zwykli” obywatele już w okresie międzypowstaniowym przystosowali się do cenzury (czy inaczej – „ukształtowani” przez cenzurę, nauczyli się, jak podlegać jej wymogom). Dodajmy, że żaden zesłaniec (a więc „osobnik podejrzany”) nie miał wątpliwości dotyczących tego, iż jego korespondencja jest kontrolowana, skoro do działań takich powołano kilka urzędów¹⁴. Powodowało to uwewnętrznienie normy cenzury, a, jak twierdzi Michael Kienze, autocenzura jest nawet groźniejsza niż cenzura, jest bowiem przyswojona¹⁵. Szetkiewicz nie mógł korzystać ze strategii opracowanych przez zbiorowość polską po roku 1863 – zaczął pisać listy w tym właśnie roku i skazany był na rolę pioniera.

Pisząc do żony, Szetkiewicz ma cele oczywiste – zawiadamia ją o swoim życiu, odnosi się do wieści z domu, przynosi Wandzie pocieszenie. Inne cele ma w przypadku „zwrotu do cenzora”. Pragnie go zawiadomić, że jest spokojnym, lojalnym obywatelem Cesarstwa Rosyjskiego, który przez pomyłkę znalazł się na wygnaniu. Chce też uzyskać przeniesienie do bardziej przyjaznego miejsca, a w dalszej kolejności – zwolnienie z zesłania. Jednym słowem – Szetkiewicz pragnie uzyskać (wedle nomenklatury Mariana Płacheckiego) pozycję „lojalisty”¹⁶. Nie zamierza stać się lojalistą, ale chciałby za niego uchodzić w oczach cenzora.

Jak zauważymy, świadomość obecności niechcianego odbiorcy towarzyszy autorowi listów nieustannie. Jednak – paradoksalnie – Szetkiewicz jest też przewrażliwiony na punkcie własnej intymności:

Dotychczas mi nie wrócono Twoich listów, które były potrzebne do tego głupiego dzieła o Twoje ruchomości i konie. A wielka szkoda, bo je często odczytywałem i to mi stanowiło przyjemność. Zostały tylko dwa wówczas, w których piszesz, że i mnie mogą rozpytywać w sprawie o konie i bydło, i rzeczy. Spaliłem je, będąc w złym humorze.

[s. 180; podkr. B. Sz.]

¹³ St. Wigura [F. Rawita-Gawroński], *Dziesięciolecie cenzury rosyjskiej w Królestwie Polskim (1880–1891)*, Kraków 1892, s. 68–69.

¹⁴ Cenzurą korespondencji zajmowały się: „Urząd Celny (podległy Ministerstwu Finansów), – Komitet Cenzury Zagranicznej (podległy Ministerstwu Edukacji), – Biuro Cenzury Zagranicznych Gazet i Magazynów (podległe Ministerstwu Spraw Wewnętrznych) [...] Każda z tych instytucji badała korespondencję w swoim zakresie. Niezależnie od tych instytucji cenzury, od czasów Piotra I istniały tzw. czarne gabinety, które zajmowały się również kontrolą wszelkiej korespondencji. Ten stan trwał aż do upadku Imperium w lutym 1917 roku”. J. Kosmala, „Filatelista” 2014, nr 4, s. 187.

¹⁵ M. Kienze, *Logofobia. Cenzura i autocenzura w RFN. Rys historyczny*, tł. W. Król, w: *Cenzura w Niemczech w XX wieku. Studia, dokumenty, analizy*, wybór i oprac. C. Karolak, Poznań 200, s. 221–222.

¹⁶ Por. M. Płachecki, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, Warszawa 2009, s. 163.

W jednym z kolejnych listów śmieje się definiując swoją motywację:

Czekam od Ciebie wiadomości, czy się już skończyło to kiepskie śledztwo o Twoich rzeczach i czy Ci już oddane są Twoje: bydło, zboże i inne ruchomości. Mam nadzieję, że w tych sześciu listach Twoich, które zostały posłane do pana Cycury, nie pan Czerniachowski nie znajdzie do przyłączenia się. Resztę Twoich listów ze złości popaliłem, ponieważ nie cierpię, aby je ktoś inny czytał.

[s. 194–195; podkr. B. Sz.]

Cenzor („obcy”) czyta i tak wszystkie listy – zatem szczególnie bolesny jest nie tyle (czy też – „nie tylko”) sam fakt naruszania tajemnicy korespondencji, lecz także jej zawłaszczenie. Dla naszych rozważań istotny jest sposób zakomunikowania sprzeciwu. W pierwszym momencie autor nie decyduje się na podanie istotnego powodu swoich działań – wskazuje na emocje. Po czasie – precyzuje, że chodzi o ingerencję w prywatność (co z pewnością było bardzo bolesne). Zastanówmy się jednak, czemu jeszcze służy ta informacja. Skoro listy Wandy były konfiskowane z uwagi na śledztwo – może trzeba je było na wszelki wypadek spalić. Jednocześnie – akt podobny mógł budzić podejrzenia śledczych. Zatem – wskazywanie na przyczynę emocjonalną było rodzajem „prewencyjnej obrony”. To jednak był przypadek jednostkowy – poniżej chciałam wskazać zabiegi, które powtarzają się w korespondencji Szetkiewicza wielokrotnie.

Ważnym przekazem – skierowanym do obojga czytelników (żony i cenzora) – jest podkreślanie, że nadawca listu jest pogodzony z losem (nie buntuje się). Oto jeden z przykładów:

Pędzę żywot nudny, cichy, wyrobiłem na sobie obojętność na wszystko i nie pozwalam sobie martwić się – nawet tym, że listu tak długo i żadnej wiadomości o najdroższych mnie istotkach nie mam. Biorąc do serca wszystkie smutki, zmartwienia i niepokoje, wytrzymać byłoby niepodobna. Dziękuję zawsze Bogu, że daje mi moc i siłę do znoszenia tego wszystkiego. Niech to wszystko będzie na chwałę Panu Bogu. Grzechem byłoby nie zgadzać się z jego wolą. Mam nadzieję, że wszystkie te licha przejdą i Twój najniższy służka niezadługo, przy Bożej pomocy, zobaczy się z Wami zdrów i wesół.

[s. 77–78]

Motywacja pogodzenia się z losem jest podwójna – wynika z religii i z usposobienia Szetkiewicza. Argumentacja bywa wzmocniona przez odwołanie do pouczeń autorytetów religijnych:

Ślicznie w rozmyślaniach na dzień dzisiejszy pisze s. Jan „Nie miłujciez dnia tego ani tego, co jest na świecie”¹⁷. Człowiek w wieczności ma wyższe przeznaczenie, więc chłosty na tym padole płaczu przyjmować obojętnie powinien, bo nie tu nagroda i nie na tej ziemi kres naszego żywota. [...]

At co jest, Duszeczku. Kto ma wiarę w Boga i oddał mu siebie i Was w świętą opieką, ten może i powinien być spokojnym.

We wtorek piszę do P. Pochwisczewa prosząc o przeniesienie mnie bliżej. Pora już by była nam się z sobą połączyć.

[s. 24]

¹⁷ 1 list św. Jana 2.15. „Nie miłujciez świata ani tego, co jest na świecie!”

I wskazań formułowanych w literaturze pięknej:

Kto tak mądry, że zgadnie,
Co nań jutro przypadnie?
Sam Bóg wie przyszłe rzeczy, a śmieje się z nieba,
Jeśli się człowiek troszczy więcej niżli trzeba¹⁸.

[s. 27]

Zwróćmy uwagę, że z pouczeniami sąsiaduje informacja o zamiarze ubiegania się o ulgę w karze. W tym sensie są one jakimś argumentem dla władz reprezentowanych przez cenzora.

Szetkiewicz wiele pisze o swoich lekturach. Cytuje także poezję, ale starannie dobraną. Odwołuje się albo do poetów dawno nieżyjących (takich jak Kochanowski) albo do romantyków krajowych: przykładem może być obszerny cytat z *Muzyki* Władysława Syrokomli:

Dobrze mówi poeta:

„I serce uczuło w tej chwili,
Że jeszcze nie całkiem sierota;
Na oczach coś rzewno zadrgało
I święta połała się rosa
Wspomnienie z westchnieniem się zlało,
I poszło poigrać w niebiosy”¹⁹.

[s. 24]

Izolowany cytat z Mickiewicza jest natomiast ukryty²⁰:

Słusznie o młodości się mówi... orla lotów twych potęga.

[s. 240]

„Się mówi” – to sugestia, że autor odwołuje się do porzekadła, a nie do zakazanego dzieła. Nadawca listu miał zapewne wieloletnią wprawę w ukrywaniu znajomości dzieł autora *Pana Tadeusza*, bo wymuszał to carski aparat

¹⁸ Cytat z *Pieśni IX* Jana Kochanowskiego – podaję go tak, jak zapisał tekst Szetkiewicz, poprawnie powinno być: „Kiedy się człowiek troszczy więcej, niżli trzeba” – por. J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 252.

¹⁹ W. Syrokomla, *Rymy ulotne. Muzyka. Wspomnienie*, wersy 143–148.

²⁰ Wiemy, że stosunek carskiej cenzury do dzieł Mickiewicza nie był jednolity. Utwory przedpowstaniowe bywały dopuszczane do druku, zakaz bezwzględny dotyczył dzieł jednoznacznie patriotycznych (np. *Do matki Polki* czy *Reduty Ordona*). *Oda do młodości* należała do utworów zaciekle tępijonych. Nie znalazła się w wydaniach z 1822 i 1823 r. (w wyniku cenzorskiego zakazu księdza Jędrzeja Kłagiewicza), ponieważ była niezwykle popularna wśród oddziałów powstańczych powstania listopadowego, w sposób oczywisty w okresie międzypowstaniowym także była zakazana. Wydrukowana w oficjalnym obiegu została dopiero w roku 1881 (a więc niemal 20 lat po powstaniu opisywanych przeze mnie listów). Por. M. Rowicka, *Wydawnicze i cenzuralne losy twórczości Adama Mickiewicza w okresie zaborów*, Warszawa 2014, s. 187–188; też, *Cenzura carska wobec publikowanej korespondencji wielkich romantyków*, „Sztuka Edycji” 2019, nr 1, s. 189–212; por. też: M. Prussak, *Kto napisał „Ode do młodości”*, w: tejsze, *Czy słysząc jeszcze głos romantyzmu*, Warszawa 2007, s. 13–21; J. Borowczyk, *Wolność słowa poetyckiego a wolność poety. Mickiewicza oraz filomatów gry i kolizje z prawem (w Wilnie i na zesłaniu)*, w: *Literatura w granicach prawa (XIX–XX w.)*, red. K. Budrowska, E. Dąbrowicz i M. Lula, Białystok 2013, s. 35.

represji (za posiadanie tomiku dzieł Mickiewicza można wszak było zostać aresztowanym)²¹.

Warto zauważyć, że cytat z *Ody do młodości* znajduje się w liście do Bronisława Mineyki (szwagra autora listów, dużo od niego młodszego). Pamięć o roli, jaką ten utwór odegrał w powstaniu listopadowym, pozwala zrozumieć ukryte, patriotyczne przesłanie i to, że cytat jest (ukrytą przed cenzorem) zachętą dla młodego krewniaka do działań patriotycznych.

Najczęściej jednak Szetkiewicz donosi żonie, jakie dzieła czyta. Poza lekturami traktującymi o homeopatii wymienia: francuskie romanse, biografię Petrarki napisaną przez Gustava Planche (dodaje pochwałę: „Rozumny to bardzo człowiek pan Planche, ślicznie pisze” [s. 55]), dzieła Raula de Coucy (warto zaznaczyć, że ofiarodawcami tomiku byli inni zesłańcy [s. 80]), podkreśla też, że czyta „książki ruskie” (choć tytułów ich nigdy nie podaje). Obszernie rozwodzi się natomiast nad lekturami nieoczekiwanymi:

W czasie burz śnieżnych, które przez kilka dni panowały, nie mogąc wychodzić czytałem *Kosmos* Humboldta i o magnetyzmie, galwanizmie i elektryczności p. Valeriusa²². Wszystko to są rzeczy tak wysokie, wzniosłe, poważne, że jak naczytałem się i zaczytałem się z uwagą, to latałem i sam wysoko po planetach. Korzystać z tego podwójna: raz, że się człek czegoś nauczy, a po wtóre, że latając jest oszczędność w obuwii, podeszwy bowiem nie drą się.

[s. 111]

czy:

Czytuję teraz dzieła Platona i Arystotelesa, które mi ze wsi przysłali we francuskim języku. Uważam, że jestem kolegą Platona i Arystotelesa, bo filozof ze mnie niepośledni. Okropny filozof Twój Kazio. Choć nie mnie nic powiedzieć ani napisać filozoficznego, ale to jedynie dlatego, że wielki rozum przez małą gębę nie wyłazi.

[s. 119]

Pojawiają się też prośby o książki sugerujące tęsknotę za ojczyzną:

Jeśli można, to przy okazji jakiej przyslij ten numer książki Podbereskiego²³, w którym jest artykuł p. Dołmatowa²⁴ o puszczy Białowieskiej i dziełko w jednym tomie wydane przez Kraszewskiego i Wolfganga²⁵.

[s. 62–63]

Z zachowanych dokumentów dotyczących działań cenzorskich w zaborze rosyjskim wiemy, że w okresie międzypowstaniowym wymagania cenzora bywały absurdalne:

Niewątpliwie cenzorzy, węsząc w każdym utworze „przewrotność myśli”, nie dopuścili do ukazania się wielu publikacji mogących utwierdzić w czytelnikach miłość do ojczyzny. Można

²¹ Por. K. Kopczyński, *Mickiewicz w systemie carskich zakazów: 1831–1855. Cenzura, prawo i próby ich oficjalnego omijania*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 3, s. 153–170.

²² Valerius – encyklopedie nie notują uczonego o takim nazwisku.

²³ Romuald Podbereski – autor, redaktor i wydawca. Wydawał czasopisma w Wilnie i Petersburgu.

²⁴ Dołmatow – nie udało się ustalić tożsamości tej osoby.

²⁵ Chodzi o książkę współautorską J. I. Kraszewskiego i K. Wolfganga, *Druskieniki. Szkic literacko-lekarski*, Wilno 1848. O współpracy obu autorów zob. T. Budrewicz, *Kraszewski – przy biurku i wśród ludzi*, Kraków 2004, s. 57–83.

tu podawać dziesiątki przykładów na ich sumienność. I tak nakazywali zamiast zwrotu „język ojczysty” używać „język macierzysty”, a słowo „wojewoda” zastąpić słowem „gubernator”²⁶.

Zatem zesłaniec miał doświadczenie dotyczące tego, jakich form czy też wyrazów unikać. Odbiorca listów natomiast wiedział, jak czytać między wierszami.

Podobny charakter ma napomknienie Szetkiewicza o tym, że ma on dostęp do „Kuriera Wileńskiego” [s. 25].

Można zauważyć, że „relacja z lektury” także jest starannie przemyślana. Brak w niej dzieł „nieprawomyślnych”, mogących sugerować, że autor nie popiera polityki carskiej (także narodowościowej). Skądinąd wiemy, że zesłańcy mieli dostęp do literatury polskiej:

W pamiętnikach znajdujemy [...] informacje o domowych biblioteczkach zesłańców, w których znajdowały się dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Syrokomli²⁷.

Odwołania do dzieł autorów europejskich są dopuszczalne, bo w drugiej połowie XIX w. została znacząco ograniczona carska cenzura w tym zakresie (a zatem czytanie ich było „bezpieczne”²⁸).

Podobna zasada dotyczyła muzyki. W listach nie pojawiają się niemal relacje dotyczące wykonywania muzyki polskiej. Jeśli są, to dodawane mimochodem:

Wczoraj wieczorem byłem u Korodeńskich. Panna Wanda (14-letnia) grała *Łucję Prudenta*²⁹. Przypomniało to mnie Twoją muzykę, rozczuliłem się i rozplakałem się, [tak] że musiałem uciec do drugiego pokoju, żeby nikt nie spostrzegł. Lecz Sulistrowski, nie spodziewałem się nigdy, żeby z takim czuciem grał Chopina.

[s. 46]

Wzruszenie nadawcy wypowiedzi związane jest z wykonaniem dzieła Prudenta. W wypadku grania muzyki Chopina ładunek uczuciowy dotyczy wykonawcy muzyki. Poza relacjami z koncertów publicznych pojawiają się jeszcze wzmianki o wieczorach muzycznych w domach polskich uchodźców, ale wtedy wspomina się o muzyce zachodniej, na przykład:

Za to jutro wybiorę się na cały wieczór do Panien Horodeńskich i będę słuchał *Sonaty* Beethovena, które panna Wanda Hor[odeńska] bardzo dobrze gra. Dysputuję z nią o *Erkönig* Liszta³⁰ i dowodzę, że choć biegle gra, jednak nie oddaje myśli Liszta.

[s. 246]

²⁶ W. Caban, *Cenzura w Królestwie Polskim w latach 1815–1915*, w: *Granice wolności słowa*, red. G. Miernik, Kielce–Warszawa 1999, s. 15.

²⁷ J. Załęczny, *Pamiętniki zesłańców styczniowych źródłem odmitologizowania martyrologicznej wizji Sybiru*, w: *Historie ukryte w pamiętnikach. Literatura wspomnieniowa jako przedmiot i źródło badań naukowych*, red. I. Zaleska, A. Górńska, E. Piszczyk, Toruń 2020, s. 40.

²⁸ A. Krawczyk, *Książki bezwzględnie i całkowicie zakazane oraz dozwolone przez cenzurę zagraniczną Cesarstwa Rosyjskiego w latach 1852–1855*, w: *Nie po myśli władzy. Studia nad cenzurą i zakresem wolności słowa na ziemiach polskich od wieku XIX do czasów współczesnych*, red. D. Degen i M. Żynda, Toruń 2012, s. 50.

²⁹ Émile Racine Gauthier Prudent (1817–1863), francuski pianista i kompozytor, autor fantazji *Łucja z Lammermoor*, op. 8.

³⁰ *Erkönig* Liszta – fortepianowa transkrypcja pieśni Schuberta (do słów Goethego) dokonana przez Liszta (1811–1886), węgierskiego kompozytora i pianistę.

Trudno dać wiarę w to, że zesłańcy nie grali (czy też nie śpiewali) polskich utworów. Wyraźnie jednak Szetkiewicz uważał, że należy (z uwagi na czytającego listy cenzora) zastosować przemilczenie.

Kolejnym zabiegiem jest podkreślanie życzliwego stosunku do sąsiadów – Rosjan:

Kopię się po śniegu, bywam często wieczorami u tutejszych mieszkańców, a właściwie wizyty oddaję i to czas jakkolwiek zabija.

[s. 65]

W towarzystwie jeśli jestem, to zawsze pogodny, dość wesoły, nabrałem tylko jakiejś powagi, tak że mnie tu daleko więcej cenią niż kolegów moich i mówią o mnie wiele pięknych rzeczy. Np. mówią że jestem rozumny, poże³¹, uczony i очень приятный человек³².

[s. 695]

Zapewnienia te mają (jak można się domyślić) uspokoić żonę, bo po 1863 r. w Rosji panowała (wedle definicji Eugeniusza Niebielskiego) „polonofobia”³³. Jednocześnie – właśnie w kontekście tej niepopularności Polaków, podkreślanie bliskich związków z rosyjskimi mieszkańcami Ufy i Belebeja służy przekonaniu cenzora o wyjątkowym wręcz zasymilowaniu się zesłańca ze społecznością (czyli umacnia wrażenie, że jest on lojalnym obywatelem Cesarstwa Rosyjskiego). Taki zabieg jest sprytniejszy niż wychwalanie Rosjan. „Naiwne” chwalenie się otrzymywanymi komplementami nie tworzy wrażenia sztuczności, zresztą ukrywa element perswazyjny, którego odbiorcą ma być „drugi adresat”.

Ważną rolę zdaje się pełnić przytoczenie cytatu w języku rosyjskim. Ten zabieg ma na celu pokazanie braku dystansu wobec Rosjan. W tym celu Szetkiewicz czyni też inne zabiegi – na przykład:

Pisałem do Ciebie po rusku 9-go apr[ila], a Ty nie piszesz, czy otrzymałaś ten list. Jak Ty, Duszuńiu moja, musiałaś postarzyć, kiedy zrobiłaś się taka gdera. Kilka listów Twoich napęliłaś wymówkami, żalami, gniewami, a nie chciałaś tego mieć na względzie, że ja, chcąc, abyś prędzej ode mnie miała wiadomość³⁴, pisałem w niezrozumiałym dla Ciebie języku. Jednakże wspianale Ci przebaczam z wysokości mej dla Ciebie miłości i dobroci. Kilka poruczeń i rad co do interesów było w tych listach, a zatem postaraj się, aby Ci kto przetłumaczył.

[s. 272]

Znów mamy do czynienia z delikatnym wskazaniem na świadomość nadawcy, że jego listy czyta rosyjski cenzor. Jeśli list jest pisany w języku rosyjskim – nie jest potrzebny tłumacz, zatem proces sprawdzania przebiega szybciej.

Szetkiewicz idzie zresztą dalej – usiłuje nakłonić żonę do pisania i czytania po rosyjsku:

³¹ poże – właśc. posé (franc.) – zrównoważony, stateczny, poważny.

³² очень приятный человек (ros.) – bardzo przyjemny człowiek.

³³ E. Niebielski, *Nieprzejeźdźni wrogowie Rosji. Duchowieństwo lubelskie i podlaskie w powstaniu 1863 roku i na zesłaniu*, Lublin 2008, s. 331.

³⁴ Korespondencja podlegała sprawdzeniu, więc jeśli pisana była w języku rosyjskim – niepotrzebny był tłumacz, co przyspieszało dostarczenie listu do adresata. Zdarzało się, że jeśli nadawca używał języka nieznanego cenzorowi – epistoła wracała do nadawcy. Por. E. Niebielski, *Tunka. Syberyjskie losy księży zesłańców 1863 roku*, Wrocław 2011, s. 48.

Będę Ci pisywał raz w tydzień listy po rusku.

[s. 210]

Piszesz, że nie mogłaś zrozumieć dobrze mego listu pisanego po rusku, a przecież ja Cię uczyłem czytać na drukowanym. Zresztą może to jest wina mojego charakteru. Cóż robić, moja łapka taka niezgrabna, że pięknie pisać nie umie.

Urządź sobie abecadło ruskie i naucz się czytać pisane, bo umieć wszystko trzeba.

[s. 222]

Wanda Szetkiewiczowa jest daleka od podobnej dyplomacji i opiera się męzowskim sugestiom (warto zauważyć, że listy pisane po rosyjsku się nie zachowały – można zatem przypuścić, że adresatka je zniszczyła). Niemniej – ta edukacyjna misja Szetkiewicza z pewnością służyła wykreowaniu się na wiernego poddanego cara. Należy pamiętać, że przed 1863 r. nacisk rusyfikacyjny na Litwie był niemały. Szczególnie promowano język rosyjski w nauczaniu i druku książek w języku rosyjskim³⁵. W samej Rosji w latach 1861–1863 narastały nastroje pansłowiańskie³⁶. Stąd sugerowanie, że jest się „proślowiańskim”, chętnie używającym języka rosyjskiego i zbratanym z Rosjanami poddanym cara, niewątpliwie przyczyniało się do przekonania władz do życzliwości w stosunku do nadawcy podobnych wypowiedzi.

Temu samemu celowi służyło z pewnością wiernopoddańcze tytułowanie przez Szetkiewicza władz – P. Gubernator, Sprawnik czy Najjaśniejszy Pan (nie ma w omawianych listach innych określeń cara).

W końcu w listach do żony Szetkiewicz posuwa się do pisania jawnej nieprawdy (co jest dla niej oczywiste) wyraźnie w celu zapewnienia cenzora (a za jego pośrednictwem władz carskich) o swojej niewinności:

W upłynionym roku nabrałem dużo doświadczenia. Najprzód, doświadczyłem całej brzydoty kozy i rozłaki. Po wtóre: wygnania. Po trzecie, doświadczyłem tego, że prędko naskoczy, a na powolnego wiatr zawieje. Rzeczywiście dziwna to rzecz, że ja osądzony jestem za niespokojnego i wyprawiony aż tu. Ale próżno czynić narzekania, co się stało, nie odstanie. Daj Boże żeby ten rok lepszym był dla mnie, dla Ciebie i dzieci.

[s. 91; podkr. B. Sz.]

Zaś po kilku miesiącach autor listów stwierdza:

Jedynie tylko wiara zupełna w Boga, poddanie się bez szemrania Jego wyrokom, przyjmowanie bez szemrania każdej przeciwności jako chłostę za grzechy w życiu doczesnym i jako dobro, ponieważ wszystko z woli Boga pochodzi, mogą nas uspokoić i kość bólenie. Szczerze dziękuję Bogu za siłę, jaką dał do zniesienia tego wszystkiego. [...] Pytam czasem siebie, za co ja, człowiek najspokojniejszy w świecie, zostałem ukarany tak ciężko samotnością, zboieniem [?] i wygnaniem, i nic na to nie umiem odpowiedzieć.

[s. 135; podkr. B. Sz.]

I w końcu:

³⁵ E. Aleksandravičius, A. Kulaukas, *Pod władzą carów. Litwa w XIX wieku*, przeł. B. Kałęba, Kraków 2003, s. 87–89.

³⁶ Por. H. Głębocki, *Fatalna sprawa. Kwestia polska w rosyjskiej myśli, propagandzie i debatach politycznych epoki Wielkich Reform 1856–1866*, Kraków 2023, s. 209–237.

Złość mię czasem porywa, że ja, który w żadną politykę wdawać się nie miałem zwyczaju, siedzę tu za polityczne sprawy. Ale ponieważ nie ma na kogo się gniewać i przychodzi na myśl przysłowie: „kiedy komu gniewno” etc., więc i złość przechodzi. [s. 184; podkr. B. Sz.]

Perswazja zaczyna się łagodnie, od zdumienia – „dlaczego ja”? W następnym etapie mamy do czynienia z religijnym uniesieniem. Znękanie i zdziwienie podmiotu mówiącego jest uprawdopodobnione poprzez połączenie ich z religijnymi wyznaniem. Celem jest – wydaje się – wywołanie wrażenia, że stanie się niemożliwe uznanie, iż nadawca listu kłamie. Swoją drogą, interesujący to przykład przedmiotowego traktowania religii (w dodatku przez osobę szczerze wierzącą). I w końcu – niewinności ma dowodzić gniew. Charakterystyczne, że wyznanie dotyczące gniewu jest tak skonstruowane, żeby nie mogło w żadnym wypadku być odczytane jako bunt.

Wiele natomiast o Cesarstwie Rosyjskim mówi to, że te strategie wymilczenia i sugestii nie obejmują bardzo jawnego uciekania się do protekcji – oto jeden z przykładów:

Nadszedł Twój list daty 1 list[opada]. Dzięki Bogu, jestem zdrow i dotychczas nie podałem zapiski o przeniesienie do Ufy. Czekam wiadomości od Ciebie i Władysia. Radzono mi, gdybym sam napisał prośbę do wielkorządcy tutejszego, lecz może obejdzie się bez tego, jeśli da Bóg, że Stokliski [?] pan jest w stolicy. Na pewno zaproteguje i napisze list o mnie.

[s. 67]

Zatem – podsumowując – Kazimierz Szetkiewicz w swoich grach z cenzurą stosował bardzo różnorodne środki: wymilczenie (autocenzurę), sugestię, a nawet kłamstwo. Dowodzi to tego, że świadomość konieczności stosowania podobnych zabiegów (i umiejętność ich stosowania) dotyczyła nie tylko ludzi spotykających się z prewencyjną cenzurą wydawniczą (pisarzy, redaktorów, wydawców), ale też zwykłych poddanych cara. Konstatacja ta otwiera możliwość prowadzenia dalszych badań dotyczących strategii epistolarnych stosowanych przez polskich zesłańców.

Bibliografia

- Aleksandravičius E., Kulaukas A., *Pod władzą carów. Litwa w XIX wieku*, przeł. B. Kałęba, Kraków 2003.
- Borowczyk J., *Wolność słowa poetyckiego a wolność poety. Mickiewicza oraz filomatów gry i kolizje z prawem (w Wilnie i na zesłaniu)*, w: *Literatura w granicach prawa (XIX–XX w.)*, red. K. Budrowska, E. Dąbrowicz i M. Lula, Białystok 2013, s. 30–51.
- Buchwald-Pelcowa P., „Papierowe wojny” i problem cenzury Polsce XVII wieku, „Barok” 1994, nr 2.
- Budrewicz T., *Kraszewski – przy biurku i wśród ludzi*, Kraków 2004.
- Caban W., *Cenzura w Królestwie Polskim w latach 1815–1915*, w: *Granice wolności słowa*, red. G. Miernik, Kielce–Warszawa 1999.
- Całek A., *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.
- Głębocki H., *Fatalna sprawa. Kwestia polska w rosyjskiej myśli, propagandzie i debatach politycznych epoki Wielkich Reform 1856–1866*, Kraków 2023, s. 209–237.
- Jarosław A. W., „Papirowi się zwirzać niebezpieczno”. O autocenzurze Daniela Naborowskiego w jego listach do Janusza i Krzysztofa Radziwiłłów, w: *Autor, tekst, cenzura*, red. J. Pelc i M. Prejs, Warszawa 1998.

- Kienze M., *Logofobia. Cenzura i autocenzura w RFN. Rys historyczny*, tł. W. Król, w: *Cenzura w Niemczech w XX wieku. Studia, dokumenty, analizy, wybór i oprac. C. Karolak*, Poznań 2000.
- Kopczyński K., *Mickiewicz w systemie carskich zakazów: 1831–1855. Cenzura, prawo i próby ich oficjalnego omijania*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 3.
- Korniłowiczówna M., *Onegdaj*, Szczecin 1985.
- Kosmala J., „Filatelista” 2014, nr 4, s. 187.
- Krawczyk A., *Książki bezwzględnie i całkowicie zakazane oraz dozwolone przez cenzurę zagraniczną Cesarstwa Rosyjskiego w latach 1852–1855*, w: *Nie po myśli władzy. Studia nad cenzurą i zakresem wolności słowa na ziemiach polskich od wieku XIX do czasów współczesnych*, red. D. Degen i M. Żynda, Toruń 2012.
- Lejeune Ph., *Wokół autobiografii i dzienników osobistych*, w: P. Rodak, *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hébrard, Fabre, Lejeune*, przedm. K. Pomian, tł. A. Gronowska i in., Warszawa 2009.
- Niebielski E., *Nieprzejednani wrogowie Rosji. Duchowieństwo lubelskie i podlaskie w powstaniu 1863 roku i na zesłaniu*, Lublin 2008.
- Niebielski E., *Tunka. Syberyjskie losy księży zesłańców 1863 roku*, Wrocław 2011.
- Plachecki M., *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, Warszawa 2009.
- Prussak M., *Kto napisał „Ode do młodości”*, w: tejsze, *Czy słyszać jeszcze głos romantyzmu*, Warszawa 2007, s. 13–21.
- Rodak P., *O biografiiach tych, którzy nie mają biografii*, w: *Biografia, historiografia dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. R. Kasperowicz, E. Wolnicka, Lublin 2005.
- Rowicka M., *Cenzura carska wobec publikowanej korespondencji wielkich romantyków*, „Sztuka Edycji” 2019, nr 1.
- Rowicka M., *Wydawnicze i cenzuralne losy twórczości Adama Mickiewicza w okresie zaborów*, Warszawa 2014.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, na podst. lwowskiego pierwodruku oprac. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006.
- Szetkiewicz K., *Listy z zesłania*, listy oprac., wstępem i przypisami opatrzyła B. Szargot, Toruń 2018.
- Szyndler B., *Dzieje cenzury w Polsce do 1918 roku*, Kraków 1993.
- Sudolski Z., *O cenzurze z perspektywy doświadczeń edytora literatury romantyzmu*, w: *Autor – tekst – cenzura*, red. J. Pelc i M. Prejs, Warszawa 1998.
- Śliwowska W., *Syberia w życiu i pamięci Gieysztorów – zesłańców postyczniowych*, Warszawa 2000.
- Trzynaśkowski J., *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*, „Pamiętnikarstwo Polskie” 1975, nr 1.
- Wigura St. [F. Rawita-Gawroński], *Dziesięciolecie cenzury rosyjskiej w Królestwie Polskim (1880–1891)*, Kraków 1892.
- Załączny J., *Pamiętniki zesłańców styczniowych źródłem odmitologizowania martyrologicznej wizji Sybiru*, w: *Historie ukryte w pamiętnikach. Literatura wspomnieniowa jako przedmiot i źródło badań naukowych*, red. I. Zaleska, A. Górską, E. Piszczek, Toruń 2020, s. 40.
- Zesłańcy Powstania Styczniowego z Królestwa Polskiego. Wykaz nazwisk z akt w zasobie Archiwum Głównego Akt Dawnych*, oprac. Z. Strzyżewska, Warszawa 2001.

Adrian LigezaPolski Uniwersytet na Obczyźnie im. Ignacego Jana Paderewskiego
w Londynie (PUNO), Wielka Brytania
ORCID: 0000-0003-0330-7705***Wehikuł czasu Herberta George’a Wellsa –
rewizja tropów mitologicznych¹******The Time Machine by Herbert George Wells –
a re-examination of mythological tropes***

Abstract: This article puts forward a reinterpretation of the presence of mythological tropes in H. G. Wells's, *The Time Machine*. Once the various contexts within which the novel tends to be read have been presented, attention is drawn to the interpretative approaches adopted by literary critics, such as Bergonzi, Parrinder, Lake, Scafell, Ketterer, Prince to name but a few, who search for connections between the author's chosen text and myths. Among the cited interpretations, we will find references to, among others, Sphinx, Oedipus and Prometheus. Availing himself of the research methodology adopted by John White and Marie Miguët-Ollagnier, the author identifies the sections where allusions to the myths pertaining to Nemesis, Ananke, Chronos Aion and Phaeton are to be most frequently encountered. At the same time, the author expands on the findings of previous research by highlighting newly-found mythological motifs. The author also refers to the category of tragedy and shows the influence of ancient tragedy on Wells' novel.

Keywords: Herbert George Wells; *The Time Machine*; The Time Traveller; Nemesis; Faeton; Ananke; Chronos Aion

Słowa kluczowe: Herbert George Wells; *Wehikuł czasu*; *Podróżnik w Czasie*; Nemezis; Faeton; Ananke; Chronos Aion

¹ Tekst ten jest jednym z serii artykułów prezentujących badania przeprowadzane w ramach indywidualnego projektu badawczego realizowanego na Studium Doktoranckim w Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie im. Ignacego Jana Paderewskiego w Londynie (PUNO). Tematem rozeznania jest funkcjonowanie mitów w utworach H. G. Wellsa, a pierwsze ustalenia (dotyczące *Wyspy doktora Moreau*) zostały opublikowane w „Tematach i Kontekstach” 2022, nr 12 (17). Wspomniany artykuł poprzedzało motto z pracy J. J. White. Dewiza ta harmonijnie koresponduje z niniejszym tekstem o *Wehikule czasu*.

[...] czytelnik powieści mitologicznej wchodzi w rolę detektywa, dla którego został ustanowiony trop aluzji, znaków lub wątków².

John J. White

Wprowadzenie

Rozprawy poświęcone *Wehikułowi czasu* H. G. Wellsa wypełniają wiele półek bibliotecznych, a rozpiętość perspektyw badawczych, z jakich podchodzi się do tej lektury, tworzy barwną mozaikę. Najczęściej skupiają się one wokół kontekstu społecznego, kulturowego i naukowego XIX-wiecznego Imperium Brytyjskiego oraz pesymistycznej postawy pisarza wobec otaczającej go rzeczywistości i postępujących zmian.

Pesymizm Wellsa wyjaśniany jest przez badaczy poprzez odwoływanie się do jego biografii, do wątków: zdrowotnego (błędnie postawiona diagnoza gruźlicy)³, edukacyjnego (wpływ Thomasa Huxleya)⁴, sytuacji finansowej rodziny i prac zarobkowych podejmowanych przez jego matkę i jego samego⁵, socjalistycznych poglądów politycznych⁶, przeczytanych lektur⁷. Badacze wskazują ponadto na związki między wczesną fikcją Wellsa a osiągnięciami geologii i fizyki – wymieniają Charlesa Lyella i pojęcie czasu głębokiego oraz Lorda Kelvina i entropiczną śmierć cieplną⁸.

Według Johna Huntingtona dominujący temat w badaniach nad *Wehikułem czasu* dotyczy tego, w jaki sposób Wells konfrontuje ze sobą dwa wielkie mity późnego okresu wiktoriańskiego: mit postępu z mitem o degeneracji⁹. Zestawienie tych kategorii dostrzegamy u R. D. Haynes, dla której Podróżnik w Czasie przybywa do przyszłości, aby wystraszyć się utraty

² Cyt. za: C. Zalewski, *Mit a powieść. Prezentacja stanowisk teoretycznych*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 66.

³ Por. C. P. Snow, *H.G. Wells. Variety of Men*, London 1967, s. 47–64; C. Tomalin, *The Young H.G. Wells*, New York 2021, s. 41–64.

⁴ T. A. Harper, *‘The Pitiless Judgement of Time’: Human Extinction in the Evolutionary Tragedies of H.G. Wells*, „Science Fiction Studies” 2021, nr 48.3, s. 428.

⁵ Por. J. Batchelor, *H.G. Wells*, Cambridge 1985, s. 12–13; L. Dickson, *H.G. Wells. His Turbulent Life and Times*, London 1971, s. 44–49; R. D. Haynes, *H.G. Wells: Discoverer of the Future*, London 1980, s. 12–16; M. Sherborne, *H.G. Wells. Another Kind of Life*, London 2012, s. 54–62.

⁶ Wells uczęszczał na spotkania Towarzystwa Fabiańskiego. Por. C. Tomalin, dz. cyt., s. 41–64; M. Sherborne, dz. cyt., s. 50–53.

⁷ Do czasu powstania *Wehikułu czasu* Wells przeczytał dzieła twórców takich, jak: William Beckford, Samuel Johnson, Jonathan Swift, Platon, Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Carlyle, Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, Alfred Tennyson, William Shakespeare, John Milton. Por. C. Tomalin, dz. cyt., s. 41–64; M. Sherborne, dz. cyt., s. 50–53.

⁸ Por. R. Gilmour, *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830–1890*, London 1993, s. 111; P. Parrinder, *Shadows of the Future. H.G. Wells, Science Fiction, and Prophecy*, Syracuse 1995, s. 39–40.

⁹ J. Huntington, *The Science Fiction of H.G. Wells*, w: *Science Fiction: A Critical Guide*, red. P. Parrinder, London 1979, s. 38–42.

własnego wieku. Im dalej podróżuje w przyszłość ludzkości, tym bardziej owa przyszłość przypomina jej odległą przeszłość¹⁰. Roger Luckhursts odczytuje *Wehikuł czasu* jako bio-horror o degeneracji gatunku. Według niego bohater powieści dostrzega w obrzydliwych ciałach i kanibalizmie Morloków przeszłość i przyszłość własnego gatunku¹¹. Andrew Smith uważa, że Wells kpi z wyższości gatunku *homo sapiens*, rozumianego jako szczytowe osiągnięcie ewolucyjnego postępu¹². Anthony West podkreśla, że dla Wellsa trend ewolucyjny, który mógłby uczynić człowieka bardziej intelektualnym, może również spowodować, że będzie znacznie mniej ludzki. W ten sposób *Wehikuł czasu* kwestionuje ideę postępu i sugeruje, że cnota nie jest przyrodzona intelektowi¹³. Johua M. Christensen dodaje, że ukazana w powieści Wellsa teoria Darwina nie tylko nie gwarantuje nieustannego postępu, ale nawet dalszego istnienia człowieka. Wysiłki człowieka są daremne, proces ewolucji pozostaje obojętny i niewzruszony¹⁴. M. R. Hillegas¹⁵, M. Foot¹⁶ i L. Dickson¹⁷ także uważają, że w *Wehikule czasu* Wells atakuje późnowiktoriańskie samozadowolenie, ponieważ w jego opinii nie było większego wroga dla postępu niż wiara w nieuchronny postęp.

Wachlarz tematów badawczych jest obszerny, jednak Bernard Bergonzi wytyczył ścieżkę interpretacyjną twórczości Wellsa, którą podążają kolejne pokolenia badaczy. W rozprawie *The Early H. G. Wells. A Study of the Scientific Romances*¹⁸ Bergonzi odczytuje wczesny etap działalności pisarza w kontekście *fin de siècle*. Podkreśla pesymizm wyłaniający się zarówno z jego tekstów literackich, jak i popularyzujących naukę. Badacz zauważa, że pomimo prorocत्व o przemianie losu mas, głoszonych przez socjalizm, powszechną edukację i postęp naukowy, dla Wellsa przyszłość ludzkości to raczej Armagedon niż utopia.

Chociaż kategoria mitu pojawia się w pracach wyżej wymienionych badaczy, to jest ona przez nich marginalizowana. Tylko niewielka grupa badaczy *Wehikułu czasu* kieruje uwagę czytelników ku analizie tej powieści jako nosicielki treści mitycznych.

¹⁰ R. D. Haynes, *From Madman to Crime Fighter. The Scientist in Western Culture*, Baltimore 2017, s. 149–151.

¹¹ R. Luckhurst, *Transitions: From Victorian Gothic to Modern Horror 1880–1932*, w: *Horror. A Literary History*, red. X. A. Reyes, London 2020, s. 123.

¹² A. Smith, *Victorian demons. Medicine, Masculinity and the Gothic at the Fin-De-Siècle*, Manchester 2009, s. 25–26.

¹³ A. West, *H.G. Wells. Aspects of a Life*, London 1985, s. 12–13.

¹⁴ J. M. Christensen, *New Atlantis Revisited: Science and the Victorian Tale of the Future*, „Science Fiction Studies” 1978, nr 5.3, s. 422.

¹⁵ M. R. Hillegas, *The Future as Nightmare. H.G. Wells and the Anti-utopians*, Illinois 1974, s. 24–34.

¹⁶ M. Foot, *H.G. The History of Mr Wells*, London 1996, s. 29–35.

¹⁷ L. Dickson, dz. cyt., s. 82–86.

¹⁸ B. Bergonzi, *The Early H.G. Wells. A Study of the Scientific Romances*, Manchester 1969, s. 1–61.

Badacze na temat mitów w powieści Wellsa

Przyjrzyjmy się analizom badawczym *Wehikułu czasu* nawiązującym do kategorii mitu. W takich wypadkach powieść ta odczytywana jest w odniesieniu do mitów greckich i rzymskich, do antycznej kategorii tragizmu bądź jako nowoczesny mit. Część z tych prac wnosi istotny wkład do stanu badań nad interpretacją powieści Wellsa, część eksponuje interesujący trop badawczy, ale nie podejmuje nad nim głębszej refleksji.

Do badaczy dostrzegających mitologiczny wymiar bohatera powieści Wellsa należą Brian Murray oraz Patrick Parrinder. Pierwszy wskazuje na anastomozę – łączenie się zbliżonych „serii mitycznych” – i wpisuje Podróżnika w Czasie w linię antycznych bohaterów-podróżników zmagających się z ciężkimi próbami, stopniowo zdobywających mądrość – Ulissesa, Eneasza¹⁹. Drugi widzi Podróżnika w Czasie jako wariant bohatera powieści grozy i romantycznych melodramatów. Według Parrindera bohater ma prometejskie pochodzenie i jest utożsamiany z rasą gigantów. Parrinder podkreśla, że bohater nie powraca z kolejnej podróży w czasie i stawia pytanie, czy to dlatego, że został ukarany²⁰.

Bernard Bergonzi stoi na stanowisku, że *Wehikuł czasu* można odczytywać jako ironiczny mit degeneracji. W artykule pod tytułem *The 'Time Machine'. An Ironic Myth*²¹ powołuje się na Edwarda Shanksa – krytyka, który jako pierwszy nazwał Wellsa twórcą mitów²². Bergonzi przyjmuje za nim, że możliwość interpretowania tekstu na wiele sposobów, z których żaden nie jest spójny, ale owocniejszy niż zastosowanie kategorii sztywnej alegorii, pozwala interpretować i tę powieść jako mit. Zawiera ona bowiem wątki charakterystyczne dla własnej epoki oraz ogólniejsze, bardziej fundamentalne dla człowieka. Kolejny argument Bergonziego odnosi się do zastosowanego przez Wellsa modelu narracyjnego: główna postać jest uwięziona w całkowicie obcym środowisku i podejmuje wysiłki, aby poradzić sobie z tą sytuacją. Narracja spolaryzowana jest pomiędzy rąską i demoniczną grupą obrazów.

Uwagę badaczy poszukujących relacji powieści Wellsa z mitami najczęściej przyciąga Biały Sfinks, którego wizerunek został zamieszczony na życzenie Wellsa na okładce pierwszego wydania *Wehikułu czasu*. Dla Bernarda Bergonziego Sfinks jest typowym obiektem ikonografii *fin de siècle*²³. David J. Lake uważa takie wyjaśnienie za niewystarczające, bowiem Sfinks dominuje w powieści Wellsa i stanowi tajemnicze zagrożenie dla bohatera. Jednakże

¹⁹ B. Murray, *H.G. Wells (Literature & Life)*, New York 1990, s. 89.

²⁰ Por. P. Parrinder, *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*, London 1980, s. 94–97; tenże, *Shadows of the Future. H.G. Wells, Science Fiction, and Prophecy*, Syracuse 1995, s. 47–48.

²¹ B. Bergonzi, 'The Time Machine'. *An Ironic Myth*, w: *H.G. Wells. A Collection of Critical Essays*, red. B. Bergonzi, New Jersey 1976, s. 39–55.

²² W eseju poświęconym *Wyspie doktora Moreau* – E. Shanks, *The Work of Mr. H. G. Wells*, w: tegoż, *First Essays on Literature*, Glasgow–Melbourne–Auckland 1923, s. 148–171.

²³ B. Bergonzi, *The Early H.G. Wells. A Study of the Scientific Romances*, Manchester 1969, s. 217, przypis 43.

Lake – uznając za główny temat zarówno utworu, jak i zagadki Sfinksa powstanie i upadek człowieka – koncentruje się na symbolice bieli²⁴.

Dla Davida Ketterera obecność Sfinksa sugeruje, że podobnie do Edypa, Podróżnik w Czasie musi zmierzyć się z tajemnicą zagadki²⁵. Frank Scafella również wspomina analogię pomiędzy Białym Sfinksem a Sfinksem z mitu o Edypie, ale wskazuje na związki Sfinksa z nauką. Analizuje esej Francisca Bacona, wedle którego zagadka jest esencją natury wiedzy²⁶. Trop Ketterera podejmuje John S. Prince, tłumacząc, że oryginalna zagadka Sfinksa koncentruje się na paraleli dnia słonecznego i czasu trwania ludzkiego życia. Według badacza jedną z dróg interpretacji Sfinksa w *Wehikule czasu* jest rozciągnięcie tej analogii na ewolucję człowieka – jak to uczynił David Lake²⁷. Prince wskazuje esej Thomasa Huxleya *The Struggle for Existence in Human Society* (1888) jako intertekst połączony z symboliką Sfinksa. Matthew Beaumont sygnalizuje kolejne interteksty związane z tym mitycznym potworem: *Past and Present* Thomasa Carlyle'a, *The Coming Race* Edwarda Bulwera-Lyttona oraz *Looking Backward 2000–1887* Edwarda Bellamy²⁸. W swoich rozważaniach kieruje się jednak ku analizie klas społecznych XIX w.

Dalej w interpretacji *Wehikułu czasu* przez pryzmat mitu Edypa posuwa się Tyler Austin Harper²⁹. Podejmuje on dyskusję z optyką analizy wczesnej twórczości Wellsa przyjętą przez Bergonziego i jego kontynuatorów. Harper nie podważa zasadności użycia przez tych badaczy kategorii pesymizmu, ale za bardziej uzasadnioną uważa kategorię tragizmu. Píše, że „sam Wells postrzegał swoje badania nad wyginięciem człowieka (zarówno w swojej fikcji, jak i pismach popularnonaukowych) jako kontynuację tragicznej tradycji”. Usiłował pokazać „rasę ludzką jako tragicznie dotkniętą naturalnymi procesami, których może nigdy w pełni nie kontrolować, a które nieuchronnie zmiotą ludzkość i jej techniczne cuda z istnienia wraz z resztą ziemskiego życia”.

Harper postuluje, aby wczesne prace Wellsa odczytywać jako tragedie literackie, których bohaterem jest nasz gatunek. Analizuje *Wizję przyszłości* (1887) jako próbę ukazania tragizmu wyginięcia gatunku poprzez nałożenie czasu ewolucyjnego na czas ludzki. Następnie przechodzi do artykułów Wellsa na temat tragedii wymierania: *Zoological Retrogression* (1891), *On Extinction* (1893), *The Extinction of Man* (1894). W drugim spośród nich Wells bezpośrednio łączy wyginięcie z tragedią literacką, z dziełami Sofoklesa, Shakespeare'a i Ibsena. Harper podkreśla, że według Wellsa „życie ludzkie

²⁴ D. J. Lake, *The White Sphinx and the Whiteness of Lemur: Images of Death in 'The Time Machine'*, „Science Fiction Studies” 1979, nr 6.1, s. 77–81.

²⁵ D. Ketterer, *Oedipus as Time Traveler*, „Science Fiction Studies” 1982, nr 9.3, s. 340–41.

²⁶ F. Scafella, *The White Sphinx and 'The Time Machine'*, „Science Fiction Studies” 1981, nr 8.3, s. 255–265.

²⁷ J. S. Prince, *The 'True Riddle of the Sphinx' in 'The Time Machine'*, „Science Fiction Studies” 2000, nr 27.3, s. 543–545.

²⁸ M. Beaumont, *Red Sphinx: Mechanics of the Uncanny in 'The Time Machine'*, „Science Fiction Studies” 2006, nr 33.2, s. 235.

²⁹ T. A. Harper, dz. cyt., s. 437–438.

skazane jest na daremną walkę przed wyginieciem [...] gatunek ludzki jest wyjątkowo skazany na świadomość tej daremności [...] wyginiecie jest tragiczne, ponieważ nie można go zaakceptować, a pomimo to nastąpi”³⁰.

Metodologia

Nim przejdziemy do kontynuowania analizy *Wehikułu czasu* Wellsa, przedstawmy uwagi metodologiczne. W relacjonowanych badaniach zainspirowano się metodami Johna White’a³¹, Marie Miguet-Ollagnier³² oraz Marie-Catherine Huet-Birchard³³. Teoretycy ci zgadzają się co do tego, że literatura jest podstawowym nośnikiem treści mitycznych i przestrzenią odradzania się mitu. White wskazał miejsca w tekście literackim, w których częstokroć pojawiają się aluzje do mitów, są to m.in.: tytuł, przedmowa, motto, tytuły rozdziałów, imiona bohaterów, metafory, indeks osób, itp. Odkrywają one prefiguracje mitu sygnalizujące się jako dokładne (czytelne) lub zniekształcone (fragmentaryczne czy skondensowane)³⁴ i dzięki temu pomagają w postawieniu hipotez interpretacyjnych.

Marie Miguet-Ollagnier, badaczka z francuskiej szkoły mitokrytycznej, rekomenduje stosowanie tzw. metody rozproszonej uwagi³⁵ w celu wypatrzenia detalu lub ich zespołu, umożliwiających nakreślenie roboczej hipotezy interpretacyjnej. Jej aprobująca weryfikacja pozwala spiąć w całość do tej pory niepołączone części utworu. Badaczka zaleca skoncentrować się na wskazaniu ledwie uchwytnej obecności mitu: aluzjach, elementach scenarii, układach fabularnych, cechach postaci tożsamyh z cechami bohaterów mitycznych oraz imionach postaci dalszego planu. Podobne zabiegi rekomendują i inni reprezentanci szkoły francuskiej. Pascale Auraix-Jonchière twierdzi, że wystarczająca jest obecność jednego „obrazu” mitycznego, jeżeli oddziałuje na wymowę utworu³⁶. Pierre Brunel³⁷ pisze, że „mityczny motyw obecny w utworze literackim może przywołać na myśl całą mityczną opowieść. W takim przypadku motyw staje się formą przejawiania się mitu w tekście”³⁸. Jean-Yves Tadié zauważa, że pisarze mogą odwoływać się do mitu nie bezpośrednio³⁹, a w formie dyskretniej: „w postaci deszczu symbolicznych iskier”⁴⁰.

³⁰ Tamże.

³¹ J. White, *Mythology in the Modern Novel*, Princeton 1971.

³² M. Miguet-Ollagnier, *Introduction*, w: teje, *Mythanalyses*, Paris 1992.

³³ M.-C. Huet-Birchard, *Littérature et mythe*, Paris 2001.

³⁴ J. White, dz. cyt., s. 27–31.

³⁵ M. Miguet-Ollagnier, dz. cyt., s. 13. Por. M. Klik, *Teorie mitu*, Warszawa 2020, s. 243.

³⁶ P. Auraix-Jonchière, *Isis, Narcisse, Psyché entre lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand 2001.

³⁷ P. Brunel, *Le mythe de la metamorphose*, Paris 1974, s. 11.

³⁸ Cyt. za: M. Klik, dz. cyt., s. 198.

³⁹ J.-Y. Tadié, *Le récit poétique*, Paris 1994, s. 147.

⁴⁰ Sformułowanie za: M. Klik, dz. cyt., s. 191.

Marie-Catherine Huet-Brichard wyszczególnia najczęściej przyjmowane przez autorów strategie użycia mitów w ich dziełach, najpierw aluzję do mitu, następnie strategię uaktualnienia mitycznego scenariusza, sparodiowanie mitu, reprodukcję struktury fabularnej mitu pozbawioną czytelnych odniesień do jego treści, nawiązanie do mitu poprzez detal w formie alegorii, rozbudowanie mitycznego scenariusza poprzez zamieszczenie w nim wątków niewystępujących w mitycznym wzorcu. Na koniec badaczka mówi o obecności w tekście literackim „mitycznych obrazów” o strukturze mitu, których nie jesteśmy w stanie zakwalifikować do żadnej ze znanych mitologii.

Według Marcina Klika, który na gruncie polskim zajmuje się mitokrytyką, jednym z jej najistotniejszych zadań jest odnajdywanie aluzji do mitów w tekstach literackich i rozpatrywanie ich wpływu na kompleksową wymowę indywidualnych utworów. Schowane w konkretnym tekście literackim mitemy są, w opinii badacza, najczęściej kluczem interpretacyjnym pozwalającym właściwie zrozumieć przekaz odautorski⁴¹. Tym samym Klik zgadza się z Josephem L. Blotnerem, którego zdaniem dostrzeżenie w dziele literackim analogii znaczących, zwięzłych i tłumaczących świat przedstawiony uprawnia do interpretowania utworu w kategoriach mitu. I dodaje, że w potencjale mitu jest ukazanie tego, co w tekście literackim jawi się jako niecałkowite czy nie do końca odkryte, jako „pełne i wyraźne”⁴².

W toku analiz podjęto rolę detektywa zapowiadaną przez Johna White'a we wstępnym cytacie niniejszego tekstu i prześledzono *Wehikuł czasu* w poszukiwaniu nowych tropów mitologicznych.

Tragedia antyczna

Wróćmy do badań Tylera Austina Harpera. W przywołanym wcześniej artykule pisze on, że David J. Lake i David Ketterer odnotowują odniesienie *Wehikułu czasu* do tragedii Edypa bez podjęcia refleksji nad „możliwością, że Wells postrzegał swoją własną twórczość jako uczestniczącą w tym samym gatunku, co jej klasyczny przodek”⁴³. Harper podejmuje też dyskusję z Aaronem Rosenbergiem⁴⁴, który zwraca uwagę na fakt, że Wells w swoim podręczniku do nauki biologii porównuje zjawiska biologiczne z gatunkami literackimi: w księdze natury są zapisane „triumfy przetrwania, tragedia śmierci i wyginięcia, tragikomedia degeneracji i dziedziczenia, makabryczna lekcja pasożytnictwa i polityczna satyra organizmów kolonialnych”. Harper zarzuca Rosenbergowi, że nie potraktował tej analogii poważnie, gdyż uciał rozważania nad tragedią słowami Arystotelesa: „tragedia stara się, na ile to

⁴¹ M. Klik, dz. cyt., s. 192.

⁴² J. L. Blotner, *Mythic Patterns in 'To the Lighthouse'*, „PMLA” 1956, nr 71.4, s. 547–562.

⁴³ T. A. Harper, dz. cyt., s. 438.

⁴⁴ Tamże, s. 433.

możliwe, ograniczyć się do jednego obrotu słońca⁴⁵. Na ich podstawie badacz wyciągnął wniosek o rozbieżności między tragedią antyczną a rodzajem czasowości w *Wehikule czasu*. Pomimo tych spostrzeżeń Harper nie podejmuje dalszych prób rozpatrzenia kwestii genologicznych.

Podejmijmy ten trop i zbadajmy, czy Wells jedynie wykorzystuje kategorię tragiczności, czy też ściślej wpisuje swój utwór w tradycję gatunku tragedii antycznej. Nałożmy na kompozycję *Wehikułu czasu* schemat budowy klasycznych tragedii greckich⁴⁶. Otwiera je prologos, którego rolą jest zarysowanie sytuacji fabularnej, poinformowanie odbiorców o wydarzeniach poprzedzających zawiązanie akcji. Był prowadzony w formie monologu lub dialogu pomiędzy koryfeuszem i chórem. Analogiczną funkcję w powieści Wellsa pełniłaby Introdukcja oraz rozdziały od pierwszego do trzeciego. W tej partii utworu narrację prowadzi anonimowy, próbujący zachować obiektywizm opowiadacz (przewodnik chóru), który relacjonuje spotkania w domu Podróżnika w Czasie, zapoznaje nas z jego poglądami (wydarzenia sprzed zawiązania akcji). Burmistrz, Psycholog, Lekarz, Redaktor, Dziennikarz i inni goście tworzą chór. Tak jak antyczny chór śpiewał unisono, tak i oni w jednym duchu komentują wywoły i zachowania Podróżnika w Czasie i nie dowierzają nowinom o wynalezieniu wehikułu czasu. Goście wypowiadają swoje kwestie oddzielnie, w chórze antycznym również rozdzielano głosy i przydzielano partie solowe. W teatrze antycznym muzyka i choreografia chóru miały wyrażać nastrój i ogólną atmosferę. W *Wehikule czasu* goście chóralnie uzewnętrzniają rozmaite nastroje: zniecierpliwienie w oczekiwaniu na gospodarza i jego historię; oddają okrzyki zdumienia, gdy zjawia się on brudny i blady jak widmo; pokpiwają sobie na jego temat.

Po prologosie akcja tragedii antycznej budowana jest w naprzemiennym splocie epejsodionów i stasimonów. Zadaniem stasimonów jest spowalnianie akcji i zmniejszanie napięcia dramatycznego. Mogły one też być zastąpione kommosami, czyli scenami lamentu aktora, podczas których widzowie mieli doświadczać katharsis. Kommos należał do narracyjnej części fabuły i odznaczał się swobodą formalną – problematyka emocjonalna dopuszczała barwniejsze opisy i nie wymagała logicznego uporządkowania. W *Wehikule czasu* w rozdziałach od czwartego do piętnastego narrację przejmuje Podróżnik w Czasie. Jego opowieść buduje właściwą akcję, perypetie przeplatane są jego refleksjami nad światem i dziejami, w które się zaplątał. W wielu miejscach fabuły jesteśmy informowani o stanach emocjonalnych Podróżnika. Wysłuchujemy również jego lamentów – nad samym sobą po utracie wehikułu, nad losem cywilizacji i ludzkości.

Tragedię antyczną zamyka eksodos. Po zakończeniu akcji następuje pieśń chóru, której funkcją jest podsumowanie utworu oraz udzielenie moralistycz-

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ E. Dugdale, *Greek Theatre in Context*, Cambridge 2008, s. 1–7; S. Scullion, *Tragedy and Religion: The Problem of Origins*, w: *A Companion to Greek Tragedy*, red. J. Gregory, Oxford 2008, s. 23–37; O. Taplin, *Greek Theater*, w: *The Oxford Illustrated History of Theatre*, red. J. R. Brown, Oxford 1995, s. 13–48.

nego komentarza do wydarzeń. W *Wehikule czasu* rolę tę spełnia rozdział szesnasty (zatytułowany *After the story*) oraz Epilog. Kompozycja klamrowa się domyka, narracja zostaje oddana koryfeuszowi, chór specjalistów z niedowierzaniem reaguje na opowieść Podróżnika w Czasie i się rozchodzi. Następnie przewodnik podaje kilka skrótowych informacji na temat dalszych wydarzeń i refleksyjnie kończy słowami pociechy, odnoszącymi się do kwiatów podarowanych Podróżnikowi przez Weenę: „nawet wtedy, kiedy rozum i siła już zniknęły, uczucia wdzięczności i tkliwości wzajemnej pozostały w sercu człowieka”⁴⁷.

Do rozstrzygnięcia pozostaje kwestia zasady trzech jedności w tragedii antycznej, przy czym należy podkreślić, że normy te rzadko były wiernie zachowywane przez tragedie starożytne. Oliver Taplin pisze: „generalizacje na temat gatunku są nieuprawnione, gdyż w każdym utworze znajdziemy wyjątki od reguły”⁴⁸. Wzorce te wywodzą się raczej z potrzeb praktycznych antycznego teatru.

Najistotniejsza jest zasada jedności akcji. Po przyjęciu założenia, że początkowe i końcowe partie *Wehikułu czasu* pełnią taką funkcję, jaką prologos i eksodos w tragedii antycznej, dochodzimy do wniosku, że układ zdarzeń wyzbyty jest scen epizodycznych i wątków pobocznych, a akcja rozwija się w stronę rozwiązania głównego konfliktu zarysowanego w tekście (uświadczenie sobie tragicznego losu gatunku i planety). Logika motywu podróży w czasie pozornie tylko burzy zasadę liniowości fabuły, do czego za chwilę wrócimy.

Zasada jedności miejsca zakłada, że akcja powinna toczyć się stale w tym samym miejscu. Niemniej jednak znamy liczne przykłady tragedii, w których akcja toczy się w różnych miejscach. Podróżnik wyrusza w podróż, ale w czasie pozostaje w tej samej przestrzeni, tyle że zmienionej upływem setek tysięcy lat. Tam, skąd wyrusza w wieku XIX, znajduje się jego mieszkanie i laboratorium, w roku 802 701 – Białe Sfinks i otaczające go ruiny, zaś trzydzieści milionów lat później – brzeg morza.

Zasada jedności czasu zakładała, że akcja musi zamykać się w ciągu jednej doby lub trwać od wschodu do zachodu słońca. Nawet jeżeli odniesiemy się do przesłanki, że partie tekstu rozpoczynające i kończące powieść Wellsa spełniają funkcje paralelne do prologosu i eksodosu w tragedii antycznej, to Podróżnik przebywał w roku 802 701 przez osiem dni. Jednakże należy wziąć pod uwagę logikę powieści o podróży w czasie. Podróżnik o godzinie dwudziestej powraca do mieszkania, w którym czekają na niego goście. Po spożyciu posiłku inicjuje swoją opowieść o wyprawie, którą rozpoczął o dziesiątej rano tego samego dnia krótkim skokiem do godziny szesnastej, a następnie udanym skokiem w daleką przyszłość. Swoją historię kończy czterdzieści pięć minut po północy. Pomimo że osiem dni spędził w przyszłości, jedność czasu, paradoksalnie, została zachowana (od dziesiątej rano do za piętnaście pierwsza w nocy). Podobnie możemy argumentować zachowanie jedności

⁴⁷ H. G. Wells, *Wehikuł czasu*, przeł. F. Wermiński, Czerwonak 2021, s. 124.

⁴⁸ O. Taplin, dz. cyt., s. 21.

miejsca i liniowość fabuły, mimo że w trakcie ośmiu dni spędzonych w roku 802 701 Podróżnik eksplorował świat, w którym się znalazł.

Powyższa analiza potwierdza, że *Wehikuł czasu* wpisuje się w tradycję gatunku tragedii antycznej. Wells dołącza to pocztu tragików, kreuje bohatera-reprezentanta gatunku ludzkiego i stawia go w sytuacji nieprzeciętnego i kończącego się nieuchronną klęską konfliktu z siłami ewolucji i termodynamiki.

Hybris i Nemezis

Ostatnie dekady XIX w. to czas zwulgaryzowania teorii Darwina i wykorzystania jej w retoryce promującej nową ideę imperializmu. Dokonało się to głównie za przyczyną Ruskina, który pisał:

staje przed nami przeznaczenie najwyższe [...] wciąż jesteśmy niezdegenerowaną rasą [...] wyspą, która panując nad światem, stanowi dlań źródło światła, oazę pokoju, mistrzynię sztuk i nauk⁴⁹.

Wywody Ruskina doprowadziły jego kontynuatorów do napisania „całej masy pseudodarwinowskich nonsensów, w które powszechnie wierzono”⁵⁰. Choć Darwin przedstawił wszechświat jako miejsce, w którym jesteśmy jedynie pasywnymi uczestnikami swojej doli, wiktoriańscy wierzyli w ideę postępu. Dla nich historia nie stanowiła chaotycznego procesu, ale drogę, której można nadać bieg. Teorię Darwina połączono z hipotezą rozwoju Herberta Spencera⁵¹, a ten „stop” wpłynął na sposób rozumienia „ewolucji” i był powszechnie używany zarówno w społecznych dyskusjach, jak i w sztuce.

Richard A. Solway w *Demography and Degeneration*⁵² pisze, że w publicznej debacie obecne było przekonanie, iż cywilizacja doprowadza do zawieszenia doboru naturalnego. Obawiano się miejskiej biedoty, wspieranej przez działalność charytatywną, opiekę społeczną i medycynę. Spencer oskarżał tych, którzy pomagali przetrwać najsłabszym, o sabotowanie natury. Pogląd, że postęp społeczny, naukowy i polityczny zbyt często zapewniał schronienie kryminalistom, niegodziwcom czy ludziom niezdolnym do pracy, był powtarzany przez darwinistów społecznych. Spekulowali oni, że doprowadzi to do osłabienia rasy brytyjskiej, zniszczenia narodu i imperium.

Sprymitywizowanie teorii Darwina zmotywowało wielu myślicieli do rozpoczęcia kampanii o właściwe jej zrozumienie. W roku 1880 Sir Edwin Ray Lankester napominał, że „podlegamy ogólnym prawom ewolucji i są one równie podatne na degenerację, jak i postęp”⁵³. Alfred R. Wallace stwierdzał,

⁴⁹ P. Johnson, *The Offshore Islanders. A History of the English People*, London 1998, s. 337.

⁵⁰ Tamże, s. 364.

⁵¹ Por. R. A. Solway, *Demography and Degeneration. Eugenics and the Declining Birthrate in Twentieth-Century Britain*, London 1990, s. 52–59.

⁵² Tamże.

⁵³ D. Pick, *Faces of Degeneration. A European Disorder (1848–1918)*, Cambridge 1996, s. 217.

że ze zjawisk degeneracji możemy się nauczyć „konieczności pracy i wysiłku, zmagania i trudności, niewygody i bólu, jako warunku wszelkiego postępu”⁵⁴.

Głos zabierał również T. H. Huxley, między innymi w *Evolution and Ethics* w 1893 r., gdzie pisał o degeneracji, przywołując przykład starożytnej Grecji: „Nieunikniona kara za nadmierną stymulację, wyczerpanie, otworzyła bramy cywilizacji ich wielkiemu wrogowi, znudzeniu”⁵⁵. Natomiast Wells w artykule z 1894 r. przestrzegał, że „samozadowolenie człowieka dotyczące przyszłości jest zbyt pewne. [...] w przypadku każdego innego dominującego zwierzęcia, jakie świat kiedykolwiek widział, godzina jego całkowitej dominacji była początkiem jego upadku”⁵⁶.

Wehikuł czasu bardzo wyraźnie wpisuje się w tę publiczną debatę. Sfinks z powieści Wellsa okazuje się plagą zesłaną na Ełojów przez Nemezis:

Lud na powierzchni ziemi mógł być niegdyś uprzywilejowaną arystokracją, a Morłokowie jej sługami spełniającymi mechaniczne czynności [...]. Dwa gatunki, które rasa ludzka stworzyła w swym rozwoju, staczały się wciąż niżej [...] stary porządek rzeczy odwrócił się. Ku zniewiesiałym Ełojom szybko zbliżała się zaczajona Nemezis⁵⁷.

Do tej pory badacze nie przykładali większej wagi do przywołanej w *Wehikule czasu* Nemezis. Warto jednak potraktować wspomnienie jej imienia w powieści Wellsa nie jako metonimię, ale jako kategorię interpretacyjną, zwłaszcza że miano bogini równowagi zostało użyte w samym środku opowieści Podróżnika w Czasie.

Według Heleny Karczewskiej⁵⁸ Nemezis jest córką nocy, pierwotnie czczoną w Attyce, później w całej Grecji i Cesarstwie Rzymskim. Badaczka wyjaśnia, że imię bogini ściśle wiąże się z jej funkcją. Część naukowców wywodzi je od greckiego czasownika „nemo”, znaczącego tyle, co *rozdzielać, wydzielać, przyznawać*. Inni wskazują na rzeczownik „he nemezis”: *kara, przydzielenie komuś tego, co mu się należy* lub *sprawiedliwy gniew spowodowany krzywdą*. Nemezis jest boginią, która przywraca równowagę pomiędzy tym, co szczęśliwe, a tym, co nieszczęśliwe. Niekiedy nosiła imię Adrasteia – ktoś, *przed kim nie ma ucieczki, nieunikniona*. Jako bogini oburzenia odpłacała ludziom za ich czyny, karała pychę i arogancję, wyciągała konsekwencje wobec tych, którzy postępowali źle lub niezasłużenie otrzymali nadmiar szczęśliwego losu. Uczyla pokory i zrozumienia znaczenia granic i umiarkowania.

Działanie Nemezis w *Wehikule czasu* odnosi się nie tylko do jednostki, ale i do wspólnoty. Pierwszym doświadczeniem Podróżnika w Czasie po tym, jak ważył się użyć wehikułu czasu – czyli przekroczyć granice tego, co ludzkie, i sprofanować sferę sacrum – jest popadnięcie w trans, który uświadomi mu „okropne zuchwalstwo” tej podróży (hybris). Dochodzi do tego w momencie, gdy bohater stoi w obliczu ironicznego uśmiechu Sfinksa – narzędzia Nemezis.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Cyt. za: J. Batchelor, *H.G. Wells*, Cambridge 1985, s. 12–13.

⁵⁶ H. G. Wells, *The extinction of man*, „Pall Mall Gazette” 1894, 25 September, s. 3.

⁵⁷ H. G. Wells, *Wehikuł czasu*, s. 78.

⁵⁸ H. Karczewska, *Kult Nemezis w starożytnym Rzymie*, „Seminare” 2015, nr 2, s. 175.

Ponadto w toku fabuły *Podróżnik w Czasie*, umieszczony przez autora powieści w labiryncie (przestrzeń, czas), stopniowo odkrywa prawdę o społecznym wymiarze zesłanej przez Nemezis kary. Odbywa się to przy poświęconych tej bogini gryfach⁵⁹. Według mitów były one zaprzęgnięte w jej rydwan i razem z nią wymierzały sprawiedliwość, zemstę oraz utrzymywały prawo i porządek. W *Wehikule czasu* ich głowy zdobią poręcze stojącej na wierchołku wzgórze ławki. To z niej, dwukrotnie w toku fabuły, *Podróżnik w Czasie* spogląda na świat, do którego przybył, i podejmuje nad nim długą refleksję. Oto jej fragment:

Po raz pierwszy zdałem sobie sprawę ze straszliwych skutków społecznych reform, jakich obecnie dokonujemy. Owa terazniejszość [...] jest jedynie logicznym następstwem przeszłości. Siła może być tylko dziedzictwem potrzeby; bezpieczeństwo daje w nagrodę niemoc. Praca nad ulepszeniem warunków życia – prawdziwa działalność cywilizacyjna, która czyni życie coraz to bezpieczniejszym – wznosiła się ustawicznie przez wieki na coraz wyższe szczeble. Jeden triumf zjednoczonej ludzkości nad przyrodą następował po drugim. To, co jest obecnie marzeniem, stało się projektem rozważnie ułożonym i wykonanym. A plonem było to właśnie, co ja ujrzałem⁶⁰.

Nemezis zainterweniowała wobec nadmiernego szczęścia bogaczy i krzywdy robotników. Nie po raz pierwszy ingerowała na płaszczyźnie zbiorowej. Hezjod w *Pracach i dniach* pisze o pokoleniu żelaznym, współczesnym autorowi, żyjącym w piątym okresie ludzkości. I to pokolenie ma wyniszczyć Zeus. Gdy wypełnią się jego dni, Nemezis odejdzie na Olimp i pozostawi ludzkość samej sobie, bezbroną wobec cierpień, które nie będą miały żadnej przeciwwagi.

Według Josepha Fontenrose'a Hezjod opowieścią o pięciu epokach ludzkości poucza, że niesprawiedliwość wynika z prób zdobycia środków do życia i bogactwa bez ciężkiej pracy⁶¹. Następujące po sobie wieki ukazują szerzącą się w tym względzie demoralizację. Zeus próbował położyć temu kres, jednakże po zakończeniu epoki heroicznej ludzkość ponownie zawiniła hybris i kroczy drogą degeneracji. Dlatego, z wyroku boga, epoka żelazna jest ostatnią. Podobny los spotkał ludzkość w powieści Wellsa.

Stałą obecność słońca i księżyca w opowieści *Podróżnika w Czasie* można zinterpretować jako kolejne odniesienie do Nemezis, bowiem do atrybutów tej solarno-lunarnej bogini należał trzymany w ręku ster lub leżące u jej stóp i strzeżone przez gryfy koło⁶². Te ciała niebieskie zostały przywołane w *Wehikule czasu* kilkadziesiąt razy. Gdy bohater *Wehikułu czasu* relacjonuje podróżę w czasie, mówi o mknącym słońcu i księżycu, o ich zlewaniu się w smugi światła. Podczas jego pobytu w roku 802 701 stale informuje nas o porze dnia i nocy, pozycji słońca i księżyca na niebie, o fazach, w jakich się znajduje Srebrny Glob.

⁵⁹ Por. M. B. Hornum, *Nemesis, the Roman State and the Games*, "Religions in the Graeco-Roman World" 1993, vol. 117, s. 6–88.

⁶⁰ H. G. Wells, *Wehikul czasu*, s. 41–42.

⁶¹ J. Fontenrose, *Work, Justice, and Hesiod's Five Ages*, "Classical Philology" 1974, vol. 69, no 1, s. 1–16.

⁶² Kiedy Nemezis interweniowała w czyjś los, obracała koło. Za jego pomocą kierowała wszechświatem.

Słońce i księżyc stanowią nierozdzielalną i wzajemnie uzupełniającą się dwójkę. Według Ewy Masłowskiej należą one do archetypowych wyobrażeń symbolicznych⁶³ pomagających człowiekowi zobrazować fundamentalne sprawy bytu. Słońce to życie i wieczne prawa, którym podlega człowiek i natura, a nie-stały księżyc – który rośnie, maleje i zanika – śmierć i świat przekształceń.

Słońce, księżyc, ruch planety po orbicie, mijające dni, lata, milenia – to koła Nemezis. Nadejście sprawiedliwej kary i przywrócenie zaburzonej równowagi jest kwestią czasu, ilości obrotów sfer kosmicznych. Podróżnik dokonuje analogii pomiędzy zachodzącym słońcem a końcem ludzkości⁶⁴, jednakże i sam podlega procesowi inicjacji paralelnemu z rytmem księżyca. Przybył on do przyszłości, gdy księżyc znajdował się w pełni, następnie raportuje o jego przejściu w ostatnią kwadrę i do momentu, gdy na niebie widać księżyc cienki i ostry. W tym samym czasie wędruje po labiryncie, rozwiązuje zagadkę i dokonuje się jego iluminacja – symboliczna śmierć.

Ananke i Chronos Aion

Wehikuł czasu jest historią drogi ludzkości ku katastrofie. Podróżnik w Czasie mówi:

taki stan rzeczy jest surową karą za samolubstwo ludzkie. Człowiek zadowolili się życiem w wygodzie i dostatku kosztem pracy bliźnich, przyjął Konieczność za hasło i wymówkę, ale z biegiem czasu Konieczność zwróciła się przeciwko niemu...⁶⁵

Wypowiedź ta nawiązuje do złudnego przekonania wiktoriańczyków o nieuchronności postępu w ewolucji gatunku ludzkiego. Należy podkreślić, że Podróżnik w Czasie traktuje Konieczność osobowo i słowa tego używa w odniesieniu do łacińskiego imienia bogini Ananke – Necessitas (w języku angielskim wyraz „konieczność” to „necessity”).

Ananke to siła zniewalająca do podporządkowania się wyrokowi przeznaczenia⁶⁶, jej mocy nie zagraża żaden opór. W kosmogonii orfickiej należy do bogów pierwotnych, powstałych podczas stworzenia bez udziału innych istot. Razem ze swoim partnerem Chronosem rozgnietli pierwotne jajo stworzenia, a z jego zawartości zbudowali zorganizowany wszechświat. Następnie otoczyli go, aby napędzać obrót niebios i wieczny bieg czasu.

Przywołanie przez autora Ananke i Chronosa koresponduje z katastrofą kosmiczną, o której opowiada bohater po ucieczce z roku 802 701 w oddaloną o miliony lat przyszłość. Relacjonuje, że zniknął księżyc, słońce „stało na poziomie bez ruchu, zdrętwiało [...] skończył się już na zawsze ruch Ziemi wokół

⁶³ Por. E. Masłowska, *Narracyjność symbolu. Ludowe narracje budowane na bazie lunarnej symboliki przejścia*, „Slavic documents” 2014, s. 239–249.

⁶⁴ „Czerwony zachód słońca przywiódł mi na myśl zachodzące słońce ludzkości” – H. G. Wells, *Wehikuł czasu*, s. 41.

⁶⁵ Tamże, s. 83.

⁶⁶ Por. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. M. Bronarska, Wrocław 2008, s. 29.

swej osi”⁶⁷. Wstrzymanie przez Ananke i Chronosa obrotów ciał niebieskich i biegu czasu prowadzi do ostatecznego końca.

Zanim to się stanie, Ananke trwa w miłosnym uścisku z Chronosem Aionem. Chronos ucieleśnia czas empiryczny, liniowy, historyczny. Aion czas wieczny, rytualny, cykliczny⁶⁸. Robin Gilmour w *The Victorian Period* stwierdził, że ludzie XIX stulecia „byli zafascynowani czasem, ponieważ byli świadomi bycia jego ofiarami”⁶⁹. Przyczyniły się do tego prace Charlesa Lyella, szkockiego geologa, który w *Principles of Geology* wyjaśniał koncepcję nieskończonego głębokiego czasu jako priorytetową w uniformitaryzmie. Jego badania pozwalały kwestionować biblijną datę stworzenia świata i człowieka. Zamiast o tysiącach lat, mówiono o milionach. Książki Lyella przestudiował Charles Darwin (na okręcie „Beagle”). Odegrały one kluczową rolę w formułowaniu przez niego teorii ewolucji, bowiem zakładały, że zmiany w obrębie gatunków zachodzą powoli w długich okresach. To, co dotychczas wydawało się stabilne, zaczęło być rozumiane jako płynne.

Wiktoriańskie myślenie o przeszłości i przyszłości było uwarunkowane napięciem pomiędzy linearnym a cyklicznym modelem rozwoju. Richard Morris zauważa, że:

Ludy starożytne wierzyły, że czas ma charakter cykliczny... Z drugiej strony my zwykle myślimy o czasie jako o czymś, co rozciąga się w linii prostej w przeszłość i przyszłość... Liniowa koncepcja czasu wywarła głęboki wpływ na myśl zachodnią. Bez tego trudno byłoby wyobrazić sobie ideę postępu lub mówić o kosmicznej lub biologicznej ewolucji⁷⁰.

Dychotomię tę wyjaśnia historyk nauki Stephen Jay Gould:

Na jednym końcu tej dychotomii – nazwę ją strzałą czasu – historia to nieodwracalna sekwencja niepowtarzających się zdarzeń. Każda chwila zajmuje swoją własną, odrębną pozycję w szeregu czasowym, a momenty, rozpatrywane we właściwej kolejności, opowiadają historię połączonych wydarzeń, poruszających się w określonym kierunku. Na drugim końcu – nazwijmy to cyklem czasu – wydarzenia nie mają znaczenia jako odrębne epizody mające przyczynowy wpływ na przygodną historię. Stany podstawowe są immanentne w czasie, zawsze obecne i nigdy się nie zmieniają. Pozorne ruchy są częścią powtarzających się cykli, a różnice z przeszłości będą rzeczywistością przyszłości. Czas nie ma kierunku⁷¹.

W swojej pracy Stephen Jay Gould powtarza za Mirceą Eliadem, że „większość ludzi na przestrzeni dziejów kurczowo trzymała się cyklu czasu i uważała strzałę czasu za coś niezrozumiałego lub źródło najgłębszego strachu”⁷². Taka koncepcja czasu służyła obronie przed nowością i nieodwracalnością historii. Natomiast strzała czasu jest prymarną metaforą historii biblijnej, która umożliwiła rozwój nauk w cywilizacji Zachodu.

⁶⁷ H. G. Wells, *Wehikul czasu*, s. 108.

⁶⁸ Por. D. Levi, *Aion*, „Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens” 1944, vol. 13, no 4, s. 274–279.

⁶⁹ R. Gilmour, dz. cyt., s. 25.

⁷⁰ R. Morris, *Time's Arrows*, New York 1984, s. 11.

⁷¹ S. J. Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, London 1988, s. 10–11.

⁷² Tamże, s. 12.

Linia czasu i cykl czasu to dychotomia, której bieguny obejmują temat centralny dla życia intelektualnego i praktycznego. Ludzie Zachodu, chcąc pojąć historię, zmagają się z obydwoima, gdyż liniowość czasu pozwala zrozumieć niejednakowe i definitywne zdarzenia, zaś cykliczność czasu umożliwia pojęcie bezczasowy porządek i prawa. Przenosiła cykl czasu ogarnia trwale i rytmiczne aspekty przyrody, ponieważ są one rezultatem nieprzemijalnych praw przyrody, a nie incydentalnymi zdarzeniami historycznymi. Zatem potrzebujemy tej dychotomii, gdy usiłujemy rozwikłać złożoność natury.

Wehikuł czasu jest powieścią o czasie, głosem w dyskusji na temat właściwego rozumienia rozciągniętych w czasie procesów ewolucji oraz dychotomii czasu liniowego i cyklicznego. Bohaterem powieści jest wynalazca, naukowiec, którego sposób postrzegania czasu zdominowany jest przez perspektywę linii. Na początku powieści Podróżnik wyjaśnia: „nasza świadomość dąży po linii. [...] Nasz byt umysłowy [...] porusza się w wymiarze czasu z jednostajną szybkością od kolebki do grobu”⁷³. Jego późniejsze przygody pokazują, że linia czasu wcale nie musi być prosta, bowiem ewolucja zamiast do postępu może prowadzić gatunek do degeneracji. Najdalsza przeszłość może stać się najbliższą przyszłością, jak w antycznej koncepcji wieków ludzkości i cyklicznego czasu. Wells przypomina, że dla zrozumienia swojego miejsca w naturze człowiek potrzebuje dychotomii czasu linearnego i cyklicznego. Dlatego osadza swoją powieść na mitach.

Faeton

Opis pierwszej podróży w czasie oraz towarzyszące jej okoliczności można odczytać jako nawiązanie do mitu o Faetonie. Mit o młodzieńcu, który wyruszył w drogę ku słońcu, aby potwierdzić swoje pochodzenie, przekazany jest m.in. w *Przemianach* Owidiusza, zachowanych fragmentach zaginionej tragedii *Faeton* Eurypidesa oraz w jednym miejscu tragedii *Hippolitos wieńczony* tegoż autora⁷⁴. Wells w *Wehikule czasu* dokonuje zabiegu transpozycji organizacji fabuły i konstrukcji bohatera ze względu na czas oraz kontekst kulturowy.

Zbudowany przez Podróżnika wehikuł można porównać z rydwanem Heliosa, którym bóg codziennie podróżuje przez niebo, wskazując upływ czasu. Rydwan słońca jest prowadzony przez skrzydlate konie, które same pędzą, a cały trud polega na ich poskromieniu, którego dokonać może jedynie bóg. Nie znamy siły napędzającej wehikuł, ale jest on równie trudny do opanowania. Po poruszeniu dźwigni rozpoczyna ruch i coraz prędzej przebiega w przyszłość bądź w przeszłość. Chociaż podróż Faetona obejmuje jedynie jeden obieg słońca po niebie, a Podróżnika w Czasie ich niezliczoną ilość, to obaj bohaterowie, wsiadając do niebiańskich pojazdów, profanują sferę zastrzeżoną dla bogów, ulegają hybris, co ściąga na nich karę.

⁷³ H. G. Wells, *Wehikuł czasu*, s. 7–8.

⁷⁴ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Kraków 2013, s. 50.

Obaj bohaterowie pragną jazdy tak mocno, że bagatelizują fakt, iż mogą przypłacić ją życiem. Nieustępliwi, ciekawi, zbyt pewni siebie i głusi na ostrzeżenia okazują się niekompetentni do tego, aby prowadzić cudowne pojazdy. Faeton na darmo próbuje kierować końmi, które poczuły słabą rękę człowieka. Poblądły ze strachu, nie wie, jak zatrzymać rydwan. Wokół niego kłębią się gwiazdne konstelacje, wóz unosi się raz w górę, raz w dół. Podróżnik w Czasie także traci kontrolę nad pojazdem, doświadcza wrażenia, jakby się wywracał, spadał; słyszy szmer jakiegoś wiru; czuje się jak człowiek wystrzelony z procy i spadający głową w dół; widzi zmieniające się kolejno ciemności i światła, które wraz ze wzrostem prędkości przemieniają się w wirujące koła na błękicie; widzi mknący świat, który sunie i faluje. Skrzydlate konie poniosły, poniosł i wehikuł.

Rydwan słońca i wehikuł czasu stały się dla jeźdźców pułapkami. Obie wędrówki kończą się uderzeniem piorunu i upadkiem bohaterów z wysoka. Dla Faetona jest to upadek śmiertelny – rażony gromem przez Zeusa, pada martwy do rzeki Erydon, będącej granicą między światem ludzkim a światem bogów. Inaczej jest z Podróżnikiem w Czasie, który przeżył katastrofę i doświadcza pierwszego kontaktu z Elojami. Zadają mu oni znaczące dla naszych analiz pytanie, czy „spadł ze słońca z uderzeniem piorunu”⁷⁵, a następnie przyozdabiają kwiatami i oddają pokłon. Podróżnik w Czasie nie ginie podczas pierwszej wyprawy, ale z końcowych stron powieści dowiadujemy się, że „zniknął przed trzema laty i [...] dotychczas jeszcze nie powrócił”⁷⁶. Pamiętając, że jest on bohaterem tragicznym, zakładamy, że utonął w rzece czasu.

Można wskazać i inne analogie pomiędzy mitem o Faetonie i powieścią Wellsa. Obaj bohaterowie padają ofiarami drwin i niedowierzania innych ludzi. Przyjaciele Faetona podają w wątpliwość to, że jest synem Heliosa. Goście Podróżnika nie wierzą w jego naukowe i techniczne osiągnięcia ani w odbytą przez niego podróż, uważają go za kpiarza, dziwaka i kuglarza. Heliosowi, zarówno w jego pałacu, jak i w momencie rozpoczęcia przez Faetona podróży, towarzyszy orszak złożony z Dni, Miesięcy, Lat, Wieków, Godzin, Pór Roku. Bohater Wellsa podczas swojej podróży widzi kolejne zmiany dni i nocy, szybko znikający śnieg i zieloność wiosny.

Podsumowanie

W ramach niniejszego artykułu nie sposób przywołać wszystkich odradzających się w *Wehikule czasu* mitów. W przyszłych badaniach warto poszerzyć analizę postaci Sfinksa (opisywane w brytyjskiej prasie wielkie wykopaliska archeologiczne w Delfach, odnalezienie tzw. Sfinksa Naksyjczyków); przywołać kategorię *Axis Mundi* (posąg Sfinksa-laboratorium, Pałac z Zielonej Porcelany-Normal School of Science w Londynie); poświęcić uwagę kwestii

⁷⁵ H. G. Wells, *Wehikuł czasu*, s. 34.

⁷⁶ Tamże, s. 121.

labiryntu (tradycja ogrodów angielskich, mit arkadyjski); zreinterpretować Podróżnika w Czasie jako Prometeusza (kategoria parodii, brak tytaniczności).

Zaprezentowane analizy uzupełniają wcześniejsze badania na temat relacji *Wehikułu czasu* z mitami. Wskazują tropy mitów, którym badacze nie poświęcali należytej uwagi – Nemezis, Ananke i Chronos, Faeton. Mity te oraz wzorowana na konstrukcji tragedii antycznej kompozycja wytwarzają ponadczasowe znaczenia tej powieści.

Przywołane w *Wehikule czasu* imię Nemezis – nie jako prostej metonimii, ale jako znaku (wszech)obecności bogini oburzenia – jest ostrzeżeniem dla czytelników, że ich czyny będą miały konsekwencje potężniejsze niż oni sami. Zawarty w zapisanym wielką literą słowie „Necesserity” ślad mitu o Ananke i Chronosie łączy teorię Lorda Kalwina z kosmogonią orficką i odwieczną intuicją człowieka, że trwanie wszechświata ma swój kres. Ukazanie nowoczesnego wynalazcy jako przepełnionego pychą Faetona stawia nas wobec pytania, czy ludzie nauki i techniki nie cofną się przed niczym, aby potwierdzić domniemane boskie pochodzenie człowieka i nim uzasadniać prawo do przekraczania kolejnych granic. Czy zignorują przestrogi strwożonego Heliosa: „O wielką rzecz mnie prosisz, Faetonie, ta nie na twoje siły [...]. Los twój ludzki, a pragniesz nadludzkiego dzieła”⁷⁷?

Bibliografia

- Auraix-Jonchière P., *Isis, Narcisse, Psyché entre lumières et romantisme*, Clermont–Ferrand 2001.
- Batchelor J., *H.G. Wells*, Cambridge 1985.
- Beaumont M., *Red Sphinx: Mechanics of the Uncanny in 'The Time Machine'*, „Science Fiction Studies” 2006, 33.2.
- Bergonzi B., *The Early H.G. Wells. A Study of the Scientific Romances*, Manchester 1969.
- Bergonzi B., *'The Time Machine'. An Ironical Myth*, w: *H.G. Wells. A Collection of Critical Essays*, red. B. Bergonzi, New Jersey 1976.
- Blotner J. L., *Mythic Patterns in 'To the Lighthouse'*, PMLA 1956, no 71.4.
- Christensen J. M., *New Atlantis Revisited: Science and the Victorian Tale of the Future*, „Science Fiction Studies” 1978, no 5.3.
- Dickson L., *H.G. Wells. His Turbulent Life and Times*, London 1972.
- Dugdale E., *Greek Theatre in Context*, Cambridge 2008.
- Fontenrose J., *Work, Justice, and Hesiod's Five Ages*, „Classical Philology” 1974, vol. 69.
- Foot M., *H.G. The History of Mr Wells*, London 1996.
- Gilmour R., *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature. 1830–1890*, London 1993.
- Gould S. J., *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, London 1988.
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 2008.
- Harper T. A., *'The Pitiless Judgement of Time': Human Extinction in the Evolutionary Tragedies of H.G. Wells*, *Science Fiction Studies* 2021, no 48.3.
- Haynes R. D., *From Madman to Crime Fighter. The Scientist in Western Culture*, Baltimore 2017.

⁷⁷ Owidiusz, *Metamorfozy*, Wrocław 1996, s. 35–37.

- Haynes R. D., *H.G. Wells: Discoverer of the Future*, London 1980.
- Hillegas M. R., *The Future as Nightmare. H.G. Wells and the Anti-utopians*, Illinois 1974.
- Hornum M. B., *Nemesis, the Roman State and the Games*, "Religions in the Graeco-Roman World" 1993, vol. 117.
- Huntington J., *The Science Fiction of H.G. Wells*, w: *Science Fiction: A Critical Guide*, red. P. Parrinder, London 1979.
- Johnson P., *The Offshore Islanders. A History of the English People*, London 1998.
- Karczewska H., *Kult Nemezis w antycznym Rzymie*, „Seminare” 2015, nr 2.
- Ketterer D., *Oedipus as Time Traveler*, "Science Fiction Studies" 1983, no 9.3.
- Klik M., *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa 2020.
- Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Kraków 2013.
- Lake D. J., *The White Sphinx and the Whitenened Lemur: Images of Death in 'The Time Machine'*, "Science Fiction Studies" 1979, no 6.1.
- Levi D., *Aion*, "Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens" 1944, vol. 13.
- Luckhurst R., *Transitions: From Victorian Gothic to Modern Horror. 1880–1932*, w: *Horror. A Literary History*, red. X. A. Reyes, London 2020.
- Masłowska E., *Narracyjność symbolu. Ludowe narracje budowane na bazie lunarnej symboliki przejścia*, „Slavic documents” 2014.
- Miguet-Ollagnier M., *Mythanalyses*, Paris 1992.
- Morris R., *Time's Arrows*, New York 1984.
- Murray B., *H.G. Wells (Literature & Life)*, New York 1990.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, Wrocław 1996.
- Parrinder P., *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*, London 1980.
- Parrinder P., *Shadows of the Future. H.G. Wells, Science Fiction, and Prophecy*, Syracuse 1995.
- Pick D., *Faces of Degeneration. A European Disorder (1848–1918)*, Cambridge 1996.
- Prince J. S., *The 'True Riddle of the Sphinx' in 'The Time Machine'*, "Science Fiction Studies" 2000, no 27.3.
- Scafella F., *The White Sphinx and 'The Time Machine'*, "Science Fiction Studies" 1981, no 8.3.
- Scullion S., *Tragedy and Religion: The Problem of Origins*, w: *A Companion to Greek Tragedy*, red. J. Gregory, Oxford 2008.
- Shanks E., *The Work of Mr. H. G. Wells*, w: tegoż, *First Essays on Literature*, Glasgow 1923.
- Sherborne M., *H.G. Wells. Another Kind of Life*, London 2012.
- Smith A., *Victorian demons. Medicine, Masculinity and the Gothic at the Fin-De-Siècle*, Manchester 2009.
- Snow C. P., *H.G. Wells. Variety of Men*, London 1967.
- Solway R. A., *Demography and Degeneration. Eugenics and the Declining Birthrate in Twentieth-Century Britain*, London 1990.
- Tadié J.-A., *Le récit poétique*, Paris 1994.
- Taplin O., *Greek Theater*, w: *The Oxford Illustrated History of Theatre*, red. J.R. Brown, Oxford 1995.
- Tomalin C., *The Young H.G. Wells*, New York 2021.
- Wells H. G., *The Extinction of Man*, "The Pall Mall Gazette" 25 September 1894.
- Wells H. G., *Wehikuł czasu*, przeł. F. Wermiński, Czerwonak 2021.
- West A., *H.G. Wells. Aspects of a Life*, London 1985.
- White J., *Mythology in the Modern Novel*, Princeton 1971.

Edyta Żyrek-Horodyska

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0002-7276-1736

O autopatograficznym wymiarze *Zapisków szpitalnych* Ryszarda Kapuścińskiego

On the Autopathographic Dimension of Ryszard Kapuściński's *Hospital Notes*

Abstract: The article aims to discuss the poetics of Ryszard Kapuściński's *Hospital Notes*. These short notes can be situated in the context of autopathographic maladic discourse as they present not only the somatic aspects of pain, but also the emotions and effects associated with the suffering body. Moreover, because of their complex structure these texts can be treated as a manifestation of a "blurred genre" called hypomneumata. The research has shown that *Hospital Notes*, written just before the reporter's death, are an important appendix to Kapuściński's legacy.

Key words: Ryszard Kapuściński, Hospital Notes, autopathography, hypomneumata, maladic discourse

Słowa kluczowe: Ryszard Kapuściński, Zapiski szpitalne, autopatografia, hypomneumata, dyskurs maladyczny

Reprezentacje doświadczenia chorobowego są motywem często powracającym w późnej twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Wiele przejmujących opisów walki z fizycznym cierpieniem znajdujemy na kartach VI tomu *Lapidariów*, świadectwa niemocy pojawiają się także w reportażach tego autora, a bodaj najbardziej wyrazistą realizację znaleźć można na kartach jego tomiku poetyckiego pt. *Prawa natury* (2006). Osobliwym zapisem zmagania z odbierającą sprawczość chorobą są *Zapiski szpitalne* reportera – krótkie, pisane tuż przed śmiercią notatki o hybrydycznej, migawkowej strukturze, tworzone z diarystyczną dyscypliną bez literackiej finezji i artystycznego sznytu, stanowiących dominantę reporterskich i literackich form twórczej aktywności tego autora.

Miniaturowe *Zapiski szpitalne* sytuowały się dotąd na marginesie rozważań literaturoznawców i medioznawców, nie doczekawszy się należnej

im naukowej refleksji. Fakt ten dziwić może o tyle, o ile stanowią one przecież swoiste *continuum* twórczej aktywności reportera, który nawet na łożu śmierci pozostawał przenikliwym dokumentalistą rzeczywistości. Zwróciła na to uwagę Beata Nowacka, pisząc, że Kapuściński „kilkanaście lat przed śmiercią wyznał w jednym z wywiadów: «Do końca życia będę reporterem» i ostatnie zapiski są przejmującym świadectwem tego, jak z owej obietnicy się wywiązywał”¹. W stanie kryzysu dziennikarz zmienił jednak sposób wyrażania myśli: koherentną, reportażową narrację zastąpił bliższą *Lapidariom* formą określaną jako hypomneumata, składającą się ze „strzępków (notatek) i drobin znaczących (tekstów, egzystencji), które przemawiają do wyobraźni, apelują do uwagi i dają do myślenia”².

Niniejszy szkic ma na celu omówienie poetyki *Zapisków szpitalnych* oraz usytuowanie ich w kontekście autopatograficznego dyskursu maladycznego. Przedsięwzięcie to – co pragnę podkreślić już na wstępie – może się wydać w pewnym stopniu ryzykowne. Biorąc pod uwagę fakt genologicznej niestabilności analizowanych tu tekstów, zrekonstruowanie możliwie spójnej poetyki rządzącej tak wewnętrznie zróżnicowanymi zapiskami, połączonymi *de facto* li tylko tematem wyniszczającej ciało reportera choroby i *quasi*-dziennikową strukturą, okazuje się nie lada wyzwaniem. Dlatego należałoby raczej przyjąć założenie, iż maladyczne notatki Kapuścińskiego dają się interpretować jako przejaw opisanej przez Stanisława Balbusa „zagłady gatunków”³, w świetle której poszczególne publikacje nie muszą realizować „określonych paradygmatów w gatunkach, apriorycznych wobec nich i «danych z góry»”⁴. Funkcjonują raczej „jako dostępny potencjalnie każdemu zasób form tradycji literackiej, form reprezentowanych na ogół przez określone – tj. charakterystyczne – tekstowe reprezentacje”⁵.

Wobec dyskursu (auto)patograficznego

We współczesnej zmediatyzowanej kulturze tabuizacja chorobowego doświadczenia permanentnie zderza się z voyeurystyczną potrzebą epatowania cierpieniem⁶. Mimo że esencja maladycznych kryzysów wymyka się

¹ B. Nowacka, *Horyzonty Ryszarda Kapuścińskiego*, w: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*, red. E. Dutka, M. Tomczok, t. 2, Katowice 2012, s. 79.

² M. Jaworska-Witkowska, *Autorytety „podejrzane” w wyobraźni zbiorowej i ich fantazmatyczne przedłużenie w egzystencji (hypomneumata)*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2013, nr 1, s. 75.

³ W takim kontekście rozważa poetykę notek bólowych Aleksandra Wata Michalina Kmiecik. Wydaje się, że kontekst ten jest równie adekwatny dla badania omawianych tu tekstów Kapuścińskiego; por. M. Kmiecik, *Engramy ciała: poetyka notek bólowych zachowanych w archiwum Aleksandra Wata*, „Forum Poetyki” 2020, nr 21.

⁴ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 33.

⁵ Tamże.

⁶ Por. M. Szubert, *Chorowanie na ekranie. Casus onkocelbrytów*, „Kultura Popularna” 2019, nr 2.

językowi i jako taka pozostaje w znacznym stopniu w sferze niewyraźnego, nie niweluje w człowieku potrzeby odczytania retoryki bólu i wyartykułowania choroby poprzez słowo. Owe intymne jej tekstualizacje Iwona Boruszkowska określa mianem autopatografii. W ten sposób badaczka definiuje narracje o charakterze autobiograficznym, eksponujące doświadczenie choroby w jej wymiarze indywidualnym i społecznym⁷. Publikacje te nie ograniczają się wyłącznie do opisywania somatycznych aspektów cierpienia, lecz traktują także o związanych z nim emocjach i afektach, koncentrują się wokół miejsc, w których choroba jest doświadczana (szpitale, domy opieki, *etc.*), dokumentują historie chorób. Jak podkreśla Boruszkowska,

autopatografia [...], w odróżnieniu od patografii, to narracja tworzona przez człowieka chorego, pacjenta, swoista autobiografia chorego (w formie różnych egodokumentów tematyzujących chorobę – listów, dzienników, pamiętników itd.), subiektywna narracja autobiograficzna o chorobie⁸.

Tego rodzaju teksty sytuują się obok tworzonych przez medyków oficjalnych narracji klinicznych, stanowiąc tym samym formę przywracania głosu pacjentowi, chcącemu własnym językiem opowiedzieć swoją historię.

Dociekając przyczyn tworzenia osobistych narracji chorobowych, Hanna Serkowska akcentuje „terapeutyczno-pielęgnacyjną rolę pisma, będącego często jedyną dostępną choremu formą wyrazu i mobilizującego do działania w procesie organizacji dnia”⁹. Zdaniem badaczki „opowieść o chorowaniu stanowi wyraz doświadczenia zmiany, które niesie poważna choroba odbierająca możliwość życia tak jak wcześniej, wprowadzająca chaos i niepokój. Zmienia się sytuacja chorego w świecie i jego relacje z otoczeniem”¹⁰. Środki masowego przekazu dodatkowo sprzyjają upowszechnianiu piśmienności chorobowej. W pojawiających się dziś często w mediasferze egodokumentach (blogi, konta w mediach społecznościowych, drukowane kancerografie, *etc.*) dostrzec można realizację tkwiącej w pacjencie potrzeby skonfrontowania się z niedogodnościami chorowania. Wiele z tego rodzaju przekazów – jak twierdzi Anne Hunsaker Hawkins – zbliża się nawet w swym kształcie do opowieści przygodowych, których bohater stara się wyjść cało z czyhających na niego opresji¹¹. Historie te przyjmować jednak mogą postać nie tylko dyskursywną, ale także urywaną, brulionową, niespójną, przypominającą w swym kształcie antyczne hypomneumata. Warto dodać, że w starożytności była to forma służąca

określonej praktyce pedagogicznej, bliska w swojej formule stoickim ćwiczeniom. Ich celem – przypomina Bartosz Dąbrowski – zdaje się kształtowanie pewnej dyspozycji w obliczu polityczno-historycznych katastrof i samego przemijania¹².

⁷ Por. I. Boruszkowska, *Autopatografia*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2016, nr 2, s. 128.

⁸ Tamże, s. 125.

⁹ H. Serkowska, *Mapowanie narracji maladycznych*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1, s. 174.

¹⁰ Tamże.

¹¹ A. H. Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, West Lafayette 1993 s. 17.

¹² B. Dąbrowski, *Dziennik jako forma życia. Zapiski Józefa Hena. Genezy, Genealogie, Archiwa*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2022, nr 9, s. 238.

Zastanawiając się nad tym, w jaki sposób współcześni artyści przedstawiają ciężący im stan chorobowy, Bernadetta Darska stawia hipotezę, iż „ich umiejętność opisywania światów wyobrażonych wpływa prawdopodobnie również na większą wrażliwość w opisie własnych doświadczeń”¹³. Doskonale obrazują to zapiski m.in. Jerzego Pilcha, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Haliny Poświatowskiej czy Krystyny Kofty. Pojawia się zatem pytanie, czy właściwa literatom maladyczna introspekcja towarzyszy także dziennikarzom i reporterom, którzy zdecydowanie częściej niż artyści słowa zwracają się w swej praktyce twórczej w kierunku rzeczywistości zewnętrznej, bohaterami tekstów czyniąc chorujących (*casus* książki *Głodne. Reportaż o (nie)jedzeniu* Klaudii Stabach) czy medyków (np. *Agonia* Pawła Kapusty). Zauważyć można, iż sposobami radzenia sobie reporterów z psychicznym lub fizycznym cierpieniem staje się często ucieczka w autobiografizowaną fikcję (np. *Śmierć pięknych saren* Oty Pavla), tworzenie eseistyki (np. *Rok magicznego myślenia* Joan Didion) czy autobiograficznych poradników pokazujących, w jaki sposób przełamywać biologiczne ograniczenia (*Rak i dziewczyna. Jak ułożyłam sobie życie z nowotworem* Jagny Kaczanowskiej, *Najśłodszy* Michała Figurskiego). Ekspansja zwłaszcza tych ostatnich publikacji wpisuje się obecnie w szerszy trend kulturowy zasadzający się na przekonaniu, iż – jak trafnie konstatuje Mateusz Szubert – „choroba to nie wstyd, wstydem jest jej ukrywanie”¹⁴. Motywowani takim przeświadczeniem ludzie mediów często podejmują się w swych autopatografiach misji „oswajania społeczeństwa z chorobą [...], narażając się jednocześnie na zarzut wykorzystywania choroby do celów komercyjnych”¹⁵.

Geneza Zapisków szpitalnych

W roku 2008, niedługo po śmierci Kapuścińskiego, nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazała się objętościowo niepozorna, choć łącząca w sobie głosy aż trojga autorów, książka¹⁶, będąca swego rodzaju domknięciem rozpisanej na wiele głosów (auto)biografii reportera. Wspomniany tom współtworzą: sygnowany nazwiskiem Jarosława Mikołajewskiego szkic *Sentymentalny portret Ryszarda Kapuścińskiego*, omawiane tu *Zapiski szpitalne* oraz list napisany w lipcu 2008 r. przez żonę autora *Cesarza* – Alicję. Ze względu na zderzenie kilku punktów oglądu tom ten odczytywać można jednocześnie jako patografię (tj. opis choroby tworzony z perspektywy osoby, która nie została bezpośrednio nią dotknięta) oraz autopatografię – subiektywną relację chorobową Kapuścińskiego.

Mikołajewski poznał twórcę *Hebanu* zaledwie na kilka lat przed jego śmiercią, zapamiętując go jako człowieka niespełna siedemdziesięcioletniego,

¹³ B. Darska, *Choroba twórcy jako źródło pamięci i zapomnienia. Na wybranych przykładach*, „Tematy i Konteksty” 2018, nr 8, s. 129.

¹⁴ M. Szubert, dz. cyt., s. 103.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Por. J. Mikołajewski, *Sentymentalny portret Ryszarda Kapuścińskiego*, Kraków 2008.

cierpiącego na serce, zmagającego się z depresją, stanem zapalnym biodra, miażdżycą tętnic. Jak kilkukrotnie podkreśla Mikołajewski, problemy te silnie ograniczały reporterowi możliwość pisania:

Przez serce nie mógł uporać się z bólem, ból nie pozwalał mu pisać – to wpędzało go w smutek, którego wyraźne ślady tkwią w ostatnich jego zapiskach i wierszach¹⁷.

Najgorsze jednak było to, że ból nie pozwalał mu pisać. Od kiedy stan biodra się zaostrzył, czyli od zakończenia *Podróż z Herodotem*, nie napisał ani jednego dłuższego tekstu¹⁸.

Tworząc tytułowy *Sentymentalny portret...*, Mikołajewski ma zatem przed oczyma schorowanego, starzejącego się reportera – dalece różniącego się od wizerunku wytrwałego, aktywnego podróżnika, który autor *Hebanu* kreował w swych reportażach. Mikołajewski wspomina:

Przeglądam się zdjęciom Ryśka z młodości, lub nawet z lat siedemdziesiątych, chętnie umieszczanych na okładkach zagranicznych wydań – twardy facet, trochę zawiadziaki, w wianuszkach krótko ostrzyżonych włosów. Patrzy z tych fotografii człowiek, którego nie znam. To nie mój Kapuściński. Ten mój nie jest twardzielem. Ma ufną, a nawet dziecięcą, choć lekko zwiotczałą twarz. Jego oczy, spoglądające spod ostro złamanej linii brwi, są żywe od środka, lecz ich barwa wyblakła. Włosy odstają z бакów i skroni. Usta są matowe, krok niepewny, sztywny. Na dolnej wardze ma siny krwiak¹⁹.

Wypowiedzi Mikołajewskiego stanowią istotny kontekst dla przedrukowanych mniej więcej w środku omawianego tu tomu *Zapisków szpitalnych*. Autor *Terremoto* wspomina, że notatki te, spisywane przez Kapuścińskiego na bieżąco w trakcie jego ostatniego pobytu w szpitalu Akademii Medycznej przy ul. Banacha w Warszawie od sylwestra 2006 r. do 14 stycznia 2007 r., otrzymał od Alicji Kapuścińskiej 30 grudnia 2007 r., a zatem niespełna rok po śmierci dziennikarza. Mikołajewski skrupulatnie opisuje przy tym okoliczności i emocje towarzyszące mu w momencie zetknięcia się z ostatnimi pozostawionymi przez twórcę *Cesarza* słowami:

Dostałem piętnaście kartek bloczku z nadrukiem „V-PEN ETROMYCIN AMORION Orion”. Oto one, w całej swojej kruchości. Redagować je, znaczyłoby tyle, co stawiać Ryśka w tej jego pizamie na nogi i kazać mu maszerować z woreczkiem pełnym żółci po placu Defilad²⁰.

Hypomneumatyczny wymiar notatek jako tworzonych po to, „by je mieć pod ręką”²¹, ujawnia się już w wyborze jako ich nośnika przypadkowego bloczku kartek. Mikołajewski – co niezwykle istotne – dołącza do tomu skany rękopisów trzech spośród piętnastu otrzymanych notatek: datowanej na noc sylwestrową 2006/2007 oraz na 3 i 4 stycznia 2007 r. Zabieg to ze wszech miar uzasadniony. Wydawać się bowiem może, że w przypadku intymnych zapisków chorobowych danego autora, będących w aspekcie treściowym i materialnym

¹⁷ Tamże, s. 24.

¹⁸ Tamże, s. 22.

¹⁹ Tamże, s. 19.

²⁰ Tamże, s. 39.

²¹ S. Wróbel, *Co to jest dziennik? Wstęp do lektury dzienników Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 1, s. 6.

najgłębszą formą „sobapisania”²², kwestią zasługującą na analizę jest nie tylko strona merytoryczna przekazów, ale także ich warstwa graficzna i składające się na nią: charakter pisma, błędy, wykreślenia i podkreślenia niektórych wyrazów czy zdań.

O poetyce *Zapisków szpitalnych*

Przedmiotem analizy czynię piętnaście zapisków Ryszarda Kapuścińskiego, powstałych w trakcie pobytu reportera w szpitalu, które za Michaliną Kmiecik określić można mianem „notek bólowych”²³. Najstarsza z nich datowana jest na „noc sylwestrową z 2006/2007”, czternaście kolejnych opatrzonych zostało już konkretnymi datami od 1 do 14 stycznia 2007 r.²⁴. Koncepcja intymnego diariusza spójnie łączy się tu z zapiskami o lapidarnym charakterze. Jak pisze Kmiecik, forma notatek bólowych – jako „efemeryczna i przygodna”²⁵ – jest intymnym zapisem somatycznego doświadczenia:

„Ja” ujawnia się w niej jako „odmiana pojedynczego miejsca, sfałdowanie lub gra” – opowiada bowiem w formie najintymniejszej (osobistego dziennika nieprzeznaczonego do druku) o nieprzekazywalnym i niepodzielnym bólu, jaki przeżywa. Jednocześnie swój przypadek opisuje niejako „z zewnątrz” – jako przypadek, *casus* właśnie – przesycając swoją narrację terminami medycznymi (nazwami leków, wyliczeniem dawek)²⁶.

Uwagę zwraca wyjątkowa skrupulatność, z jaką Kapuściński prowadzi swój chorobowy mikrodziennik. Regularnie pojawiające się w nim zapiski świadczyć mogą o wadze, jaką reporter przywiązywał do dokumentowania szpitalnych doświadczeń. Jak zauważa Paweł Rodak,

Dziennik pozwala wprowadzać porządek w chaos rozproszonych aktów egzystencji. Często służy także organizowaniu dnia czy tygodnia zajęć. Może również stawać się narzędziem autodyscypliny, która swą siłę czerpie z uzewnętrzniania się i utrwalenia na piśmie postanowień i zadań do wykonania²⁷.

Omawiany tu tekst jest szczególnie interesujący ze względu na mnogość perspektyw, z jakich ich autor spogląda na chorobę zarówno w jej wymiarze klinicznym (objawy i doświadczenia bólowe), jak też społecznym (sytuacja szpitalnego pacjenta w relacjach z odwiedzającymi go przyjaciółmi, lekarzami, innymi pacjentami). *Zapiski szpitalne* przyjmują formę krótkich, lakonicznych notatek o niespójnej konstrukcji, wymykającej się ramom narracji dyskursywnej. To bez wątpienia teksty dalece odmienne od artystycznej

²² W ten sposób termin *écriture de soi* tłumaczył Michał Paweł Markowski; por. M. Foucault, *Sobapisanie*, przeł. M. P. Markowski, w: tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.

²³ Por. M. Kmiecik, dz. cyt.

²⁴ Por. R. Kapuściński, *Zapiski szpitalne*, w: J. Mikołajewski, dz. cyt., s. 40–57.

²⁵ M. Kmiecik, dz. cyt., s. 119.

²⁶ Tamże.

²⁷ P. Rodak, *Miedzy zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński), Warszawa 2011, s. 54.

prozy reportażowej tego autora, kontemplującej detal i zachwycającej mnogością panoramicznych ujęć. O ile pierwsze otwierające *Zapiski...* wpisy mają charakter obszerniejszy, kilkuwatkowy, o tyle ostatnie – datowane na 12, 13 i 14 stycznia – liczą zaledwie kilka linijek, co świadczyć może o pogarszającym się samopoczuciu reportera. Dodatkowo w warstwie tekstowej stan ten uwypuklony został – jak trafnie zauważa Mikołajewski – poprzez podlegające istotnym modyfikacjom pismo: „Zmiany charakteru pisma – konstatuje poeta – świadczą o zmiennym samopoczuciu. O wycieńczeniu – kilkanaście słów niezapisanych jego ręką, podyktowanych Alicji”²⁸.

Kapuściński wypracował pewne zasady werbalizacji doświadczenia maladycznego, mimo że trudno mówić w przypadku tego tekstu o jednym nadrzędnym schemacie, któremu podporządkowane byłyby wszystkie zapisy. Interesujący trop interpretacyjny, rzucający światło na możliwość ich odczytania, znajdujemy w VI tomie *Lapidariów*:

W swojej książce *Szaleństwo i literatura* Michael Foucault pisze o hypomneumatach. Hypomneumata, w sensie technicznym, to księgi rachunkowe, rejestry publiczne, zapiski prywatne służące do utrwalania rzeczy ulotnych... Zapisywano w nich cytaty, fragmenty dzieł, przykłady i opisy zdarzeń, których było się świadkiem lub o których czytano, refleksje i przemyślenia, jakie usłyszano lub właśnie przyszły komuś do głowy²⁹.

Hypomneumata obejmują notatki z przeczytanych lektur, jak również osobiste, przelewane na papier refleksje. Rafał Księżyk dostrzega w nich „bardzo nowoczesną praktykę brikolażu niejednorodnych elementów”³⁰, które – zgodnie z intencją Foucaulta – powinny pełnić nie tyle funkcję mnemoniczną, ile służyć jako „istotne narzędzie w upodmiotowieniu wypowiedzi”³¹. Zapisywanie myśli w ten sposób staje się formą budowania tożsamości autora, konstruowania jej z okruszków codzienności: lektur, widoków, rozmów czy wrażeń. Biorąc pod uwagę fakt, iż choroba wzbudza u Kapuścińskiego jako pacjenta poczucie wewnętrznej dezintegracji, brikolazowa formuła jawi się jako w pełni adekwatna do zmapowania kondycji piszącego.

Choć odrębne zapiski Kapuścińskiego pozostają zasadniczo możliwe do odszyfrowania, ich fragmenty napisane zostały pismem dość niewyraźnym, z licznymi poprawkami i skreśleniami, stanowiącymi świadectwo przebiegu procesu twórczego. Niektóre leksemy Kapuściński skreśla, by obok zapisać je raz jeszcze, w sposób zdecydowanie bardziej czytelny. Zmienia poszczególne litery, a nawet datę (3 stycznia początkowo autor zapisał jako 5 stycznia, błąd ten jednak skorygował). Reporter preferuje konstrukcje oparte na równoważnikach zdania, a także krótkie, zapisywane od myślników frazy, stanowiące kompozycyjną dominantę omawianych tu notatek. Ich obecność w tekście wskazuje na ekspresywną oszczędność, lakoniczność, patrolujące autorowi

²⁸ J. Mikołajewski, dz. cyt., s. 39.

²⁹ R. Kapuściński, *Lapidarium VI*, Warszawa 2007, s. 67.

³⁰ R. Księżyk, *Wywracanie kultury. O dandysach, hipsterach i mutantach*, Wołowiec 2018, s. 59.

³¹ M. Foucault, dz. cyt., s. 307.

dążenie do skrótowości (tak dalece odmienne od kwiecistego stylu znanego z prozy reportażowej Kapuścińskiego), np.:

- oglądana z okna salki nr 605 szpitala Ak. Med. przy Banacha w Warszawie.
- wieczór spędzam samotnie³²

Sukcesy dnia:

- ustąpił mi absmak, nudności, zupełny brak apetytu i pragnienia,
- ustąpiło swędzenie skóry na całym ciele³³

– Chwile zwątpienia.

Odsuwaj je na ile można [...].

– Przyływ optymizmu: Julita, Havel, Dominik.

– Była Dorotka, jutro ma przyjść Agnieszka³⁴.

Wydawać się może, iż umęczone cierpieniem ciało znajduje sposób wyrazu w pokawałkowanej, nielinearnej tkance tekstu. Ta urywana formuła wpisuje się w bliską temu autorowi estetykę fragmentu, o której tak pisał na kartach VI części *Lapidariów*: „Fragment? W jakimś sensie wszystko jest fragmentem. Przecież rzadko prowadzimy jeden wątek myśli nieprzerwanie, bez przystanków i nawrotów, częściej porzucamy jedną myśl – dla innej”³⁵. Zabieg ten służy Kapuścińskiemu do zapisywania ulotnych impresji, utrwalania psychiczno-somatycznych stanów, ale także do niezwykle skrupulatnego rejestrowania osób, które odwiedziły bądź zamierzają odwiedzić reportera w szpitalu.

Informacje o spotkanych bądź spodziewanych gościach pojawiają się aż w dwunastu spośród piętnastu krótkich notatek (1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 stycznia) i redagowane są w rozmaity sposób. Jednym razem autor ogranicza się do prostej enumeracji imion, nazwisk bądź – jak w przypadku żony – czulego pseudonimu:

Był Czesław Apiecionek

Był Hubert Kwieciński

Była Bożena Dudko

Jak zawsze (2–3 razy dziennie) była moja Kuba³⁶

Innym razem piszący stara się dodatkowo utrwalić jakieś strzępy konwersacji, zapisać najważniejszą myśl, która pozostała w jego pamięci z danej rozmowy:

– po południu byli Hania Krall i jej mąż – Jurek Szperkowicz. Zastanawialiśmy się m.in., jak żyrafa może urodzić małe, które – małe – ma od razy dwa metry.

Nie umiałem odpowiedzieć³⁷.

Szczególną rolę w autopatografiach Kapuścińskiego odgrywa żona Alicja, której imię konsekwentnie zastępuje reporter pseudonimem Kuba. Chory

³² R. Kapuściński, *Zapiski...*, s. 41.

³³ Tamże, s. 43.

³⁴ Tamże, s. 50.

³⁵ R. Kapuściński, *Lapidarium...*, s. 5.

³⁶ R. Kapuściński, *Zapiski...*, s. 55.

³⁷ Tamże, s. 53.

wspomina o niej trzy razy (w notatce z 2 stycznia pisze: „Kuba spędza ze mną kilka godzin dziennie. Jakież jej jestem za to wdzięczny!”³⁸; dzień później notuje: „Kuba [...] wezwła pielęgniarkę, a ta – lekarza dyżurnego”³⁹; 11 stycznia wspomina: „Jak zawsze (2–3 razy dziennie) była moja Kuba”⁴⁰). Skrupulatnie prowadzone przez autora spisy odwiedzających pokazują, że doświadczenie chorobowe nie jest stanem, który całkowicie oddzielałby cierpiące osoby od ludzi zdrowych. Choć – jak twierdzi Boruszkowska – „jednym z emblematów infirmerium okaże się egzystencjalna samotność, odczuwane przez podmiot wyobcowanie, inność, wykorzenienie”⁴¹, tworzone przez dziennikarza szczegółowe listy odwiedzających zdają się przeczyć tej wizji.

Tendencja do lapidarności ujawnia się ponadto na poziomie leksykalnym. Kapuściński posługuje się skrótami wyrazów (np. Ak. Med.⁴², Poniedz.⁴³, „urządzenie b. utrudniające poruszanie się”⁴⁴), w miejsce detalicznych opisów wprowadza elementy graficzne, stanowiące szybszą formę zakomunikowania myśli (np. „W południe kryzys odwodnienia: kryzys = odwodnienie = słabnięcie”⁴⁵). Tym sposobem cierpienie autora niejako odbija się w konstruowanej przez niego opowieści. Starając się przekodować swój stan emocjonalny na formę słowa pisanego, Kapuściński tworzy przekaz oparty na skrótowości i lakoniczności, wypuklający doświadczenia chorobowe piszącego.

Ważną rolę w *Zapiskach*... odgrywają opisy pogody, pokazujące, jak istotnym problemem stanu ducha autora może stać się oglądana przez niego przez szpitalne okno aura. Tego rodzaju informacje pojawiają się aż pięciokrotnie, stąd traktować je należy jako świadectwo uważności reportera na ulotność chwil, pewne okruciny codzienności: „Nie ma śniegu, nie ma mrozu, nie ma zimy. Niebo – na przemian – albo błękitno-włoskie, albo ponure skandynawskie, północne”⁴⁶, „Dzień pochmurny, wilgotny. W świetle latarni połyskuje mokry asfalt”⁴⁷, „Wiosna – ciepło. Ani śniegu, ani mrozu”⁴⁸, „Za oknem szaro, słońce, deszcz – w naszym klimacie – październik, listopad”⁴⁹, „– dzień piękny, bezchmurny, wiosenny, ciepły – włoski, np. tokański”⁵⁰. Co znamienne, Kapuściński nie poświęca uwagi wnętrzu, w jakim się znajduje. Próżno w *Zapiskach*... szukać jakichkolwiek deskrypcji heterotopijnej szpitalnej przestrzeni – wzrok reportera konsekwentnie „ucieka” za okno, by dokumentować obserwowany tam krajobraz:

³⁸ Tamże, s. 43.

³⁹ Tamże, s. 44.

⁴⁰ Tamże, s. 55.

⁴¹ I. Boruszkowska, *Tekst infirmaryjny albo topografia doświadczenia medycznego*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 116.

⁴² R. Kapuściński, *Zapiski...*, s. 41.

⁴³ Tamże, s. 43.

⁴⁴ Tamże, s. 51.

⁴⁵ Tamże, s. 48.

⁴⁶ Tamże, s. 41.

⁴⁷ Tamże, s. 42.

⁴⁸ Tamże, s. 43.

⁴⁹ Tamże, s. 51.

⁵⁰ Tamże, s. 53.

Z okna: wieżowce warszawskie nie chcą się wkomponować w krajobraz miasta. Stoją jakby oddzielne, stoją osobno, ponad płaskim miastem, w której ktoś próbował jakby je wcisnąć, ale zabrakło mu sił i je porzucił współwciśnięte⁵¹.

Szpitalna przestrzeń – infirmerium, w którym, jak pisze Boruszkowska, dochodzi do „konstrukcji czy autokonstrukcji nowego «ja»”⁵² – ze swej natury ogranicza, zamyka, izoluje. Stąd piszący stara się choć pozornie z niej wydostać. Barbara Kita zaznacza, że w takiej sytuacji szpitalne okno „staje się symbolem wyzwolenia i przejścia do przestrzeni otwartej, rozpoczynania nowego życia”⁵³.

Ów „zwrot na zewnątrz” ujawnia się ponadto na płaszczyźnie deskrypcji chorującego ciała. Kapuściński często spogląda na nie jak na obiekt medycznych ingerencji. Zmagający się z bólem reporter dostrzega w nim byt stopniowo wyzwalaający się spod kontroli umysłu. Poczucie bezradności człowieka w sytuacji skrajnego cierpienia uwydatnia dodatkowo stworzony przez Kapuścińskiego obraz ciała-maszyny, zaczerpnięty z osiemnastowiecznej wizji mechanicystycznej Juliana Offraya de La Mettrie:

Który to filozof francuski napisał książkę pt. – „Człowiek – maszyna”? (La Mettrie?)

Jakże nie doceniamy tego mechanicznego aspektu natury ludzkiej! Aż w końcu podłączony do różnych rurek, pojemników, przewodów i zegarów człowiek widzi, że stał się tylko elementem, i to często drugorzędnym, tego wielkiego świata maszyn⁵⁴.

Sposób postrzegania ciała cierpiącego człowieka jako maszyny właściwy jest dyskursowi medycznemu, w świetle którego „poszczególne części można wymienić bądź usprawnić czy naprawić”⁵⁵. Wspominał o tym już Antoni Kępiński, zwracając uwagę, że w człowieku „coraz słabiej widzi się [...] cechy ludzkie, a coraz wyraźniej atrybuty związane ze sprawnym funkcjonowaniem maszyny techniczno-społecznej”⁵⁶. W metaforze tej pobrzmiewa towarzyszące Kapuścińskiemu przekonanie o reifikacji chorującego ciała, któremu „włożono [...] do wnętrza jamy brzusznej przewód”⁵⁷, „wszczepiono [...] pompę żywienia pozajelitowego”⁵⁸. W wypowiedziach tych zwracają uwagę stosowane przez Kapuścińskiego formy bezosobowe, pozwalające piszącemu wyeksponować mechaniczny aspekt „reperowania” ludzkiego organizmu. W słowach reportera pobrzmiewa wszechogarniające go poczucie niemocy, ale równocześnie też pokora wobec bólu. Stan ten uznać należy za wyjątkowy, wyznacza bowiem nowy sposób działania jednostki dotąd niezwykle sprawczej, twórczej i aktywnej.

Refleksje Kapuścińskiego nad jego stanem zdrowia zasadniczo podzielić można na trzy grupy. Pierwszą z nich współtworzą wspomnienia o charakterze *par excellence* medycznym, związane z planowanymi bądź zrealizowanymi

⁵¹ Tamże, s. 43.

⁵² I. Boruszkowska, *Tekst infirmaryjny...*, s. 112.

⁵³ B. Kita, *Szpital jako przestrzeń filmowa*, w: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2017, s. 416.

⁵⁴ R. Kapuściński, *Zapiski...*, s. 48.

⁵⁵ I. Boruszkowska, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków 2016, s. 12

⁵⁶ A. Kępiński, *Rytm życia*, Warszawa 1992, s. 64.

⁵⁷ R. Kapuściński, *Zapiski...*, s. 41.

⁵⁸ Tamże, s. 48.

już zabiegami, które reporter z dziennikarską wnikliwością dokumentuje: „Od rana seria badań przedoperacyjnych. Ogólny wynik – pomyślny. Organizacja szpitala – dobra, sprawna”⁵⁹, „– Od wczoraj mam wczepiony «worek odżywczy»”⁶⁰. Drugą kategorię współtworzą notatki odwołujące się do indywidualnie doświadczanego somatycznego wymiaru choroby, słabości ludzkiego ciała zmagającego się z bólem fizycznym. Reporter skrupulatnie odnotowuje objawy i wspomina o podejmowanych próbach radzenia sobie z nimi: „nawet krótka rozmowa męczy mnie i wyczerpuje. Po każdej z nich dyszę ciężko, jakbym wykonał wielką pracę, a przecież tylko słucham, leżę i słucham. Sytuacja, w której nawet rozmowa jest wielkim obciążeniem”⁶¹, „Powiedziałem, że nie chcę, abyśmy mówili o jedzeniu. Jakimkolwiek. Nawet mówienie wywołuje we mnie odruch wymiotny”⁶². W końcu do grupy trzeciej zaliczyć można notatki odwołujące się do psychicznej kondycji reportera, opisującego wpływ wrażeń bólowych na zmieniające się samopoczucie: „– poprawił mi się nastrój i prawie zniknęły «czarne obrazy» – widoki cmentarzy, grobów, kwiatów na grobach”⁶³, „Kryzys nastąpił wieczorem. Nagle poczułem, że słabnę, lecę w dół, w ciemną mgłę”⁶⁴, „Liche samopoczucie – więc brak wpisu dnia”⁶⁵, „czuję, że uszły ze mnie resztki sił, że zapadam się w czeluść, oblepia mnie czarna mgła. Straszne uczucie bezradności, tracę kontakt ze światem, ze światłem, z otoczeniem, z rzeczywistością, wszystko oddala się, znika”⁶⁶. Próba przelania na papier doznań rozmywających tożsamość podmiotu staje się sposobem scalenia doświadczeń ciała w jakąś możliwie koherentną opowieść. Co ciekawe, ten typ obrazowania, oparty na dychotomii światło – mrok, wyraźnie upodabnia się do uwag, jakie niespełna rok wcześniej – w lutym 2006 r. – Kapuściński zanotował w liryku *Choroba*:

Nie chciałem widzieć dnia
Nie chciałem widzieć słońca
Tylko ciemność
Ciemność
Zaciskałem powieki
Żeby ani promyk
Nie przecisnął się
Do wewnątrz [...]”⁶⁷

Zarówno w przywołanym wierszu, jak i w cytowanych fragmentach *Zapisków...* cierpienie staje się dla pacjenta narzędziem samopoznania. Patronuje mu przynależąca do obiegowych motywów maladycznych ciemność – stan, o którym Kępiński pisał: „Cechą ciemności jest to, że znikają kolory i zacierają

⁵⁹ Tamże, s. 44.

⁶⁰ Tamże, s. 51.

⁶¹ Tamże, s. 42.

⁶² Tamże, s. 54.

⁶³ Tamże, s. 43.

⁶⁴ Tamże, s. 44.

⁶⁵ Tamże, s. 45.

⁶⁶ Tamże, s. 48.

⁶⁷ R. Kapuściński, *Wiersze zebrane*, Warszawa 2008, s. 124.

się kontury rzeczywistości. Jej miejsce zajmuje ciemna pustka, ale *natura horret vacuum* (natura nie znosi próżni) – ciemność wypełnia się tworam i świata wewnętrznego⁶⁸. O ile „jasność” pozostaje domeną witalności, życia i zdrowia, o tyle „ciemność” – ograniczając percepcję świata zewnętrznego – staje się jednocześnie inspiracją do tworzenia, introspekcji.

Ważną rolę w hypomneumatycznych zapiskach Kapuścińskiego odgrywają teksty kultury, towarzyszące reporterowi w ostatnich dniach życia. We wpisie datowanym na 2 stycznia wspomina: „Wieczorem słuchałem II Symfonii Brahmsa, w wykonaniu orkiestry bawarskiej – wielkie”⁶⁹. Cztery dni później notuje: „– Czytałem dalej «Pana Tadeusza» (zawsze ilekroć idę do szpitala, biorę ze sobą do czytania «Pana Tadeusza» – taki już utrwalił się zwyczaj”⁷⁰). W ostatniej notatce z 14 stycznia reporter nie sili się już na dodatkowy kontekst czy ocenę dzieła. Lakonicznie wspomina jedynie: „Skończyłem W.G. Sebald’a pt. «Wyjechali»”⁷¹.

Warto dodać, iż nawet w tak trudnym dla siebie momencie Kapuściński nie przestaje być twórczy. Przykładowo, wpis datowany na 5 stycznia uzupełnia o krótki liryk, którego wymowa doskonale zdaje się korespondować ze stanem fizycznego osłabienia poety-reportera:

Jakże mogłaś mnie
tak opuścić
siło tajemna
zwana życiem?
[...]⁷²

Dostrzegalne w *Zapiskach...* łączenie stylów oraz brak jednolitych reguł rządzących poszczególnymi notatkami świadczy o ich niepowtarzalnym i trudnym do jednoznacznego genologicznego przyporządkowania charakterze. Stąd także szcharakteryzowanie modelowego odbiorcy tego tekstu wydaje się niełatwym zadaniem. Kapuściński na ogół unika bowiem stosowania formuł adresatywnych, nie wskazuje też *explicite* funkcji tworzonego tekstu. Wyłącznie jeden raz, w notatce datowanej na 10 stycznia, zapisuje utrzymane w trybie rozkazującym sformułowanie, które może być odczytywane jako apel do samego siebie: „– Ucz się robić rzeczy małe, ruchy małe, drobne, ale jednak ruszaj się, zmuszaj się do działania, czyń wysiłek”⁷³. Postawiony przed koniecznością przewartościowania dotychczasowych norm i priorytetów, Kapuściński zdaje się wskazywać, w jaki sposób radzić sobie z wyzwaniami stawianymi przez słabnące ciało. Owe „rzeczy małe”, „drobne” znajdują swoją realizację właśnie w postaci *Zapisków...*, stanowiących próbę transkrypcji doświadczeń maladycznych ich autora.

⁶⁸ A. Kępiński, *Melancholia*, Kraków 2001, s. 95.

⁶⁹ R. Kapuściński, *Zapiski...*, s. 43.

⁷⁰ Tamże, s. 50.

⁷¹ Tamże, s. 57.

⁷² Tamże, s. 49.

⁷³ Tamże, s. 54.

Refleksje końcowe

Choroba – jak pisała swego czasu Virginia Woolf – każe cierpiącemu dezerterować z „armii wyprostowanych”⁷⁴, oferując mu w zamian możliwość spojrzenia na świat z odmiennej perspektywy. Jako doświadczenie ludzi pióra – literatów czy dziennikarzy – nierzadko odciska wyraźne piętno na ich pisarstwie. Dla reporterów, którzy niejako z racji wykonywanego zawodu są szczególnie predestynowani do tego, by z wyjątkową uważnością obserwować rzeczywistość⁷⁵, tworzenie narracji autopatograficznych staje się nie tylko sposobem porządkowania myśli w stanie dla człowieka wyjątkowym, w którym zawieszeniu ulega dotychczasowa rutyna życia, ale ma także wyraźną funkcję mnemoniczną i (auto)terapeutyczną.

Jak pokazały przedstawione w niniejszym artykule analizy, *Zapiski...*, którym zdecydowanie obca jest właściwa dla prozy reportażowej Kapuścińskiego syntetyczna koncepcja całości, ujawniają wyraźne pokrewieństwo z tradycją hypomneumatów, przede wszystkim w zakresie pisania traktowanego jako doświadczenie intymne, konstruujące z różnych elementów tożsamość autora. Hypomneumata – przypomina Szymon Wróbel – tworzyły „pamięć materialną – formę – rzeczy przeczytanych, usłyszanych lub przemyślanych”⁷⁶. Każdy z tych trzech obszarów znajduje swój wydzźwięk na kartach *Zapisków...* Reporter, dążąc do utrwalenia rzeczy ulotnych, wspomina o towarzyszących mu na szpitalnym łóżu lekturach, zapisuje ważniejsze wymyki z prowadzonych rozmów, notuje własne refleksje. Nawiązanie w sytuacji utraty zdrowia relacji z samym sobą, wsłuchanie się we własne ciało wymaga możliwie szczerego opisu, stąd w tego rodzaju formule zawieszeniu ulegają właściwe reportażowi praktyki autokreacyjne. Kolażowym zapiskom Kapuścińskiego zdaje się patronować pojawiające się w nich stwierdzenie, iż „życie jest walką”⁷⁷, które doskonale oddaje zmagania reportera nie tylko z ograniczeniami własnego ciała, ale także z materią języka.

Reasumując, odczytywanie *Zapisków szpitalnych* Kapuścińskiego w perspektywie pisarstwa autopatograficznego wymaga od badacza ciągłego lawirowania pomiędzy płaszczyzną tekstu a rzeczywistością pozatekstową, zewnętrzną, stanowiącą niezbywalny kontekst dla możliwie pełnego zrozumienia danego przekazu. Agnieszka Kwiatkowska słusznie zauważa, iż

dyskurs maładyczny jako metoda badawcza przejmując w pewnym sensie cechy swojego przedmiotu badań, zobowiązując do przyjęcia szczególnych postaw wobec tekstu i zewnątrztekstowej rzeczywistości – wyczulenia na chorobę, ból i cierpienie ukazane w literaturze i widoczne wokół nas oraz podważenia granicy między kreacją a życiem⁷⁸.

⁷⁴ Autorka pisała: „we cease to be soldiers in the army of the upright; we become deserters”; V. Woolf, *On Being Ill*, „The New Criterion” 1926, vol. IV, s. 37.

⁷⁵ Por. E. Żyrek-Horodyska, *Wrażliwość reportera? Autorefleksja dziennikarzy wobec „widoku cudzego cierpienia”*, „Kultura Współczesna” 2018, nr 4.

⁷⁶ S. Wróbel, dz. cyt., s. 5–6.

⁷⁷ R. Kapuściński, *Zapiski...*, s. 57.

⁷⁸ A. Kwiatkowska, *Jedność w bólu*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1, s. 197.

Tego rodzaju teksty – genologicznie zmaćcone, intymne, urywkowe – domagają się lektury empatycznej, prowokując przy tym ogólniejsze pytanie o to, czy i w jaki sposób osobiste, intymne notatki danego autora mogą zostać opublikowane z myślą o masowym czytelniku. Wydaje się, że w przypadku szpitalnych egodokumentów całkowita zamiana odręcznego pisma na tekst drukowany jawi się jako przykład chybionej, nieadekwatnej „translacji”, zatracającej immanentne komponenty dyskursu maladycznego.

Bibliografia

- Balbus S., *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Boruszkowska I., *Autopatografia*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2016, nr 2.
- Boruszkowska I., *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków 2016.
- Boruszkowska I., *Tekst infirmaryjny albo topografia doświadczenia medycznego*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28.
- Darska B., *Choroba twórcy jako źródło pamięci i zapomnienia. Na wybranych przykładach*, „Tematy i Konteksty” 2018, nr 8.
- Dąbrowski B., *Dziennik jako forma życia. Zapiski Józefa Hena. Genezy, Genealogie, Archiwa*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2022, nr 9.
- Foucault M., *Sobąpisanie*, przeł. M. P. Markowski, w: tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Hawkins A. H., *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, West Lafayette 1993.
- Jaworska-Witkowska M., *Autorytety „podejrzane” w wyobraźni zbiorowej i ich fantazmatyczne przedłużenie w egzystencji (hypomneumata)*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2013, nr 1.
- Kapuściński R., *Lapidarium VI*, Warszawa 2007.
- Kapuściński R., *Wiersze zebrane*, Warszawa 2008.
- Kępiński A., *Melancholia*, Kraków 2001.
- Kępiński A., *Rytm życia*, Warszawa 1992.
- Kita B., *Szpital jako przestrzeń filmowa*, w: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2017.
- Kmiecik M., *Engramy ciała: poetyka notek bólowych zachowanych w archiwum Aleksandra Wata*, „Forum Poetyki” 2020, nr 21.
- Księżyk R., *Wywracanie kultury. O dandysach, hipsterach i mutantach*, Wołowiec 2018.
- Kwiatkowska A., *Jedność w bólu*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1.
- Mikołajewski J., *Sentymentalny portret Ryszarda Kapuścińskiego*, Kraków 2008.
- Nowacka B., *Horyzonty Ryszarda Kapuścińskiego*, w: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*, red. E. Dutka, M. Tomczok, t. 2, Katowice 2012.
- Rodak P., *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Warszawa 2011.
- Serkowska H., *Mapowanie narracji maladycznych*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1.
- Szubert M., *Chorowanie na ekranie. Casus onkocelebrytów*, „Kultura Popularna” 2019, nr 2.
- Woolf V., *On Being Ill*, „The New Criterion” 1926, vol. IV.
- Wróbel S., *Co to jest dziennik? Wstęp do lektury dzienników Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 1.
- Żyrek-Horodyska E., *Wrażliwość reportera? Autorefleksja dziennikarza wobec „widoku cudzego cierpienia”*, „Kultura Współczesna” 2018, nr 4.

Anna Wal
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0003-3345-0721

Alicja Iwańska i jej współpraca z „Kulturą” paryską

Alicja Iwańska and her collaboration with the Parisian “Kultura”

Abstract: The article discusses the collaboration of Alicja Iwańska, a poet, writer, philosopher and anthropologist, with the Parisian “Kultura”. It lasted from 1952 to 1996 and was quite irregular. Iwańska published poetry, prose, reviews and articles, taking on various topics. In her writing one can observe a few recurring themes: WW2, the Warsaw Uprising, post-war emigration and the resulting image of the United States of America and Latin America, mainly Mexico, where she conducted her socio-anthropological research. Iwańska entrusted her private archive to Instytut Literacki (Literary Institute) and “Kultura’s” editorial staff.

Keywords: Alicja Iwańska, Kultura, emigration, Polish poetry and prose

Słowa kluczowe: Alicja Iwańska, „Kultura”, emigracja, polska poezja i proza

I

Początek współpracy Alicji Iwańskiej (1918–1996) z „Kulturą” datuje się na wczesne lata pięćdziesiąte XX w., a więc okres jej pobytu w Stanach Zjednoczonych, dokąd wyemigrowała w 1946 r. w obawie przed represjami władz komunistycznych¹. Po wyjeździe z kraju skoncentrowała się na rozwoju naukowym. W Polsce ukończyła studia z filozofii na Uniwersytecie Warszawskim, a w USA studiowała socjologię na Columbia University w Nowym Jorku;

¹ Alicja Iwańska od 1940 r. działała w antyniemieckim ruchu oporu, najpierw w ZWZ, później AK, brała udział w powstaniu warszawskim, a po rozwiązaniu AK uczestniczyła w konspiracji antykomunistycznej, należąc do organizacji NIE (Niepodległość), później WiN (Wolność i Niezawisłość). Por. hasło: *Iwańska Alicja* (oprac. B. Dorosz), w: *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku. Cyfrowy słownik biobibliograficzny*, red. nauk. A. Szałagan, <https://pisarze-ibadacze.ibl.edu.pl/haslo/1503/iwanska-alicia> (dostęp: 12.01.2025).

na tej uczelni uzyskała tytuł doktorski w 1957 r. W Stanach Zjednoczonych pracowała na różnych uniwersytetach i w college'ach, wykładając socjologię i antropologię, najczęściej na krótkich kontraktach lub stypendiach aż do 1965 r. Wówczas otrzymała stanowisko profesora na wydziale socjologii State University of New York w Albany, gdzie pracowała do przejścia na emeryturę w 1985 r. Wtedy przeniosła się do Anglii i tam mieszkała do śmierci w 1996 r. Przebywając na emigracji, interesowała się tym, co działo się w Polsce, i odczuwała potrzebę kontaktu z jej kulturą. Nie porzuciła też twórczości literackiej rozpoczętej jeszcze przed II wojną światową (debiutowała w 1938 r. tomem wierszy *Wielokąty*). Warto podkreślić, że prace naukowe z socjologii i antropologii pisała głównie w języku angielskim, a utwory literackie wyłącznie po polsku, stąd współpraca z paryską „Kulturą” miała dla niej duże znaczenie.

Okoliczności swoich pierwszych kontaktów z pismem relacjonuje Iwańska w pamiętniku *Potyczki i przymierza*. Wspominając otrzymanie rocznego kontraktu dla doktorantów na uniwersytecie w Chicago (1950/1951), przedstawia też historię poznania Jerzego oraz Łucji Gliksmanów, którym zawdzięcza informacje o „Kulturze”. W dziariuszu stwierdza: „Pierwszy raz usłyszałam od nich [Gliksmanów] o paryskiej «Kulturze». Opowiedzieli mi trochę o jej redaktorze, Giedroyciu. Dali adres”². W pamiętniku prozaiczka opisuje także swój pierwszy (od chwili opuszczenia Polski w 1946 r. i zamieszkania w Stanach Zjednoczonych) wyjazd w 1959 r. do Europy, a ściślej do Francji, z mężem, Philipem Wagnerem, i pobyt w Paryżu oraz wizytę w Maisons-Laffitte, którą tak wspomina:

I tylko rozmowa z Jerzym Giedroyciem na oszklonej werandzie „Kultury” była bolesnym wprowadzie, ale jednak powrotem. Rozrosłe rośliny na owalnym stole, herbata, a za oknem wysokie róże i oni trzej, tacy wysocy i piękni, zwracający się do siebie per „Zosia”, „Jerzy”, „Zygmunt”. Taki przyciszony szacunek w ich głosach, serdeczność i pewien dystans. Zaniemówiłam od tej urody życia naokoło, a Jerzy Giedroyc uważnie mi się przyglądając powiedział:

– Bardzo się Pani oddaliła od Polski.

A gdy zaprotestowałam, uśmiechnął się, zawahał i powtórzył z naciskiem:

– Naprawdę bardzo się Pani oddaliła. – A po chwili: – Niech pani pisze więcej dla „Kultury”, proszę³.

Powyższy fragment, także korespondencja z Jerzym Giedroyciem oraz kolejne wizyty w Paryżu są dowodem szacunku oraz sympatii, jaką Iwańska darzyła członków redakcji „Kultury”. Pisarka współpracowała z Instytutem Literackim ponad czterdzieści lat, publikując na łamach „Kultury” zarówno utwory literackie, jak i artykuły, omówienia, sprawozdania, a w serii „Biblioteka Kultury” wydano jej pierwszą powieść. Była to więc współpraca pisarki, a zarazem naukowczyni, wypowiadającej się na różnorodne tematy, także związane z jej pracą zawodową i zainteresowaniami naukowymi. Należy zaznaczyć, że współpraca nie była regularna. Szczególnie w pierwszych dekadach emigracyjnej egzystencji pogodzenie dwóch aktywności twórczych, czyli pracy

² A. Iwańska, *Potyczki i przymierza. Pamiętnik 1918–1985*, Warszawa 1993, s. 360.

³ Tamże, s. 475.

naukowej i literatury, nie było łatwe, co pisarka w cytowanym już diariuszu, *Potyczki i przymierza*, tak komentuje:

Na żadną twórczość literacką nie miałam oczywiście czasu. Kilka wierszy zaledwie przez te lata chicagowskie napisałam i długi artykuł do paryskiej „Kultury” porównując moje dwa amerykańskie uniwersytety: Columbię i University of Chicago⁴.

Celem niniejszego artykułu, który ma charakter przeglądowy, jest przedstawienie przebiegu trwającej wiele lat współpracy Alicji Iwańskiej z „Kulturą”, a w zasadzie jednego z jej aspektów, jakim była publikacja utworów literackich oraz artykułów na łamach miesięcznika, a także druk powieści w Bibliotece „Kultury”.

Pierwszym tekstem Iwańskiej wydrukowanym w paryskim miesięczniku był utwór wierszem *Z poematu o nas samych*, zamieszczony w 1952 r. w numerze 2/3, a dopiero kilka miesięcy później ukazał się, wspomniany w cytowanym fragmencie pamiętnika, artykuł o amerykańskich uniwersytetach. Utwór *Z poematu o nas samych* składał się z dwóch części *** (*To nie był alarm*) oraz *** (*Nie... to nic*). Wiele lat później poetka umieściła go w zbiorze poezji *Niektóre* (1991), przy czym każda część została opublikowana jako autonomiczny tekst i opatrzona tytułem, pierwsza – *Nasz okrąg*, druga – *Zdrada*⁵. Wiersze te tematyką nawiązywały do sytuacji politycznej, jaka zaistniała po II wojnie światowej, do zmian granic w pojałtańskiej Europie, przeobrażeń ustrojowych w Polsce i przejęcia władzy przez komunistów. W utworze *** (*To nie był alarm*) podmiot wypowiada pełne gorczy słowa, które są wyrazem braku akceptacji dla owych przemian: „Sensy snów nam zmieniono / i barwy, / a świat to uznał!”⁶. Pojawia się przekonanie o konieczności kontynuacji walki, mimo zakończenia wojny, tym razem w antykomunistycznym podziemiu. „Walka trwa” – konstatuje podmiot w tym samym utworze. Natomiast w wierszu *** (*Nie... to nic*) poetka daje wyraz nie tylko uczuciom rozczarowania, zawodu, obaw przed prześladowaniami, których doświadczają Polacy nieakceptujący powojennej rzeczywistości politycznej, ale podkreśla, że tym razem jest to walka bratobójcza: „Wy, tacy sami – z orzełkami / co dzień wiedziecie nas na śmierć...”⁷. Utwory były wyrazem niepodogodzenia się z pojałtańskim porządkiem, ustrojem komunistycznym w Polsce.

Kolejny tekst poetycki, *Sacramento*, został wydrukowany w „Kulturze” ponad dziesięć lat później⁸ i dotyczył tematyki amerykańskiej, wyraźnie zaznaczającej się w emigracyjnej twórczości Iwańskiej. Pisarka, przemierzając Stany Zjednoczone w związku z wielokrotną zmianą miejsc pracy, uczestnicząc w różnego rodzaju projektach badawczych, miała możliwość, by poznać kraj, jego zróżnicowane społeczeństwo. W Sacramento, stolicy stanu Kalifornia, pracowała w tamtejszym State College (1964/1965) jako wykładowczyni na

⁴ Tamże, s. 369.

⁵ Por. A. Iwańska, *Niektóre*, Londyn 1991, s. 24–25, 26–27.

⁶ A. Iwańska, *Z poematu o nas samych*, „Kultura” 1952, nr 2/3 (52/53), s. 116.

⁷ Tamże, s. 117.

⁸ A. Iwańska, *Sacramento*, „Kultura” 1964, nr 1/2 (195/196), s. 86–90.

wydziale socjologicznym⁹. Literacki obraz miasta, który wykreowała w wierszu, pozwala zaliczyć tekst do grupy utworów, w których przestrzeń urbanistyczna jawi się jako *inferno*¹⁰. Poetka, nawiązując do nazwy miasta, jej etymologii i znaczenia tak religijnego (rzeczownik *sacramento* oznacza sakrament, eucharystię, komunię, hostię), jak i przenośnego (tajemnica), kreśli jego obraz, który jest zaprzeczeniem wartości sakralnych. Dostrzegalna jest publicystyczna wymowa wiersza. Kluczowe są dwa słowa powtarzające się w utworze: „Aerojet”, „Supermarkety”. Są one znakiem dokonujących się w mieście przemian cywilizacyjnych, które oceniane są jednoznacznie negatywnie. Aerojet (w wierszu *Aerojet*) to nazwa producenta napędów rakietowych, zajmującego znaczne obszary w okolicy Sacramento. Z rozwojem przemysłu rakietowego w latach sześćdziesiątych XX w. związana jest przebudowa przestrzeni miasta oraz rozrost konsumpcjonizmu. Znakiem tego ostatniego są supermarkety. Urbanizacja dokonuje się kosztem ekologicznych zniszczeń, jej ubocznym skutkiem jest również dezintegracja lokalnych wspólnot, gdyż „Burzą im domy / i wyciągają / spod nóg chodniki...”¹¹. Zwraca uwagę wrażliwość pisarki na problemy społeczne. W utworze wybrzmiewa protest przeciwko dyskryminacji rasowej, pogardzie wobec mieszkańców najuboższych dzielnic, lekceważeniu ich praw: „Bo w tej dzielnicy / sami dzicy: / Murzyni / i Meksykańscy”¹². Jednocześnie pisarka kreśli krytyczny obraz społeczeństwa, także środowiska akademickiego, społeczności studenckiej miejscowego uniwersytetu, której spora część nie dostrzega zagrożeń konsumpcjonizmu. W wierszu określani są ironicznym słowem „luckies”. Poetka, ukształtowana przez kulturę europejską, nie akceptuje amerykańskiej powierzchowności życia, materializmu zabijającego ludzką duchowość. Wyeksponowane w omawianym utworze wątki antyindustrialne są obecne nie tylko w poezji, ale także w prozie Iwańskiej, m.in. w powieści akademickiej *Baśń amerykańska*. W literackiej twórczości pisarka niejednokrotnie podejmuje próby demitologizacji wizji Ameryki, jaką mieli Polacy.

Ostatnim spośród utworów poetyckich Iwańskiej, drukowanych w „Kulturze”, był wiersz *Śmierć*. Zamieszczono go wraz ze szkicem wspomnieniowym Danuty Hiż¹³ już po zgonie pisarki. Natomiast utwór *Śmierć* pochodził z czasu wojny¹⁴. Zagrożenie śmiercią w okupacyjnej rzeczywistości, także wśród młodych ludzi działających w antyniemieckim ruchu oporu, było czymś realnym.

⁹ Zob. hasło: *Iwańska Alicja* (oprac. B. Dorosz), w: *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku. Cyfrowy słownik bibliograficzny*, red. nauk. A. Szałagan, <https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/1503/iwanska-alicia> (dostęp: 12.01.2025).

¹⁰ Zob. W. Lięza, „Wielopiętrowa wszechtechnika”. *Antyurbanizm poetów emigracyjnych*, w: tegoż, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 130 i n.

¹¹ A. Iwańska, *Sacramento*, s. 88.

¹² Tamże.

¹³ D. Hiż, *Wspomnienie o Alicji Iwańskiej*, „Kultura” 1997, nr 4 (595), s. 123–127.

¹⁴ Wiersz *Śmierć* zamieszczony został również w książce: A. Iwańska, J. Gralewski, *Wojenne odcinki. Warszawa 1940–1943*, Warszawa 1990 (wyd. 2), s. 64; pierwsze wydanie ukazało się w Londynie w 1982 r. oraz w tomie poezji *Niektóre*, Londyn 1991, s. 16–17.

Stąd obecność refleksji poświęconej tematyce tanatologicznej można interpretować jako osławianie się z myślą o niej.

Przed śmiercią nie lękaj się
klęknąć
z duszą otwartą.
Było w życiu
bolesne piękno.
Umierać warto¹⁵.

O wiele liczniej niż poezja reprezentowana jest w „Kulturze” twórczość prozatorska Iwańskiej, gdyż wraz z upływem czasu pisarka coraz częściej wybierała gatunki epickie. W podejmowanej przez nią na początku lat sześćdziesiątych XX w. problematyce dostrzec można inspiracje płynące z zainteresowania filozofią, etyką, a także pamięć doświadczeń wojennych. Wszak dla Iwańskiej i jej rówieśników II wojna światowa była przeżyciem pokoleniowym. Prozę z lat sześćdziesiątych wyróżnia dialogiczność. W utworze *Krzyż i chorągiew*¹⁶ pisarka podejmuje temat etycznych źródeł moralności. Tekst ma formę dialogu, który nie wykazuje jednak cech utworu dramatyczno-scenicznego¹⁷. Bezpośrednim tematem rozważań jest doświadczenie rozmówców, związane ze złożeniem przez każdego z nich w przeszłości uroczystej przysięgi. Kobieta, należąca w czasie II wojny światowej do Związku Walki Zbrojnej (ZWZ), wspomina okoliczności konspiracyjnego zaprzysiężenia w okupowanej przez Niemców Warszawie, a mężczyzna relacjonuje wydarzenia związane z uroczystą przysięgą, którą składał jako emigrant, przyjmując obywatelstwo USA w sądzie w Chicago. Wątpliwości bohaterki utworu budzi formuła przysięgi, w której wskazana jest etyczna odpowiedzialność wobec Boga (krzyż jako symbol) w przypadku, gdy przysięga składana jest przez osobę niewierzącą. Kobieta daje wyraz przekonaniu, że jedynie świadomy i wolny wybór człowieka decyduje o realizacji wartości etycznych.

W 1964 r. na łamach „Kultury” ukazuje się utwór zatytułowany *Filozofowie (Trzy opowiadania amerykańskie)*¹⁸. W liście do Jerzego Giedroycia z 30 listopada 1963 r. pisarka wyjaśnia: „Jest to jedna z moich prób uchwycenia mentalności intelektualistów amerykańskich”¹⁹. Sformułowany w korespondencji cel Iwańska realizuje, kreśląc portrety trzech amerykańskich filozofów, których imiona to zarazem tytuły kolejnych części utworu: *Bill, Dick, Ronald*. Każdy z amerykańskich mężczyzn formułuje odpowiedź na pytanie, dlaczego wybrał filozofię jako kierunek studiów, doktoratu, kreśli drogę, jaką prowadziła go do tej decyzji i jej przebieg. A te motywacje to poszukiwanie sensu życia przez filozofię (Bill), forma buntu przeciw oczekiwaniom rodziny

¹⁵ A. Iwańska, *Śmierć*, „Kultura” 1997, nr 4, s. 127.

¹⁶ Tamże, *Krzyż i chorągiew*, „Kultura” 1963, nr 5 (187), s. 63–70.

¹⁷ Zob. mg [M. Głowiński], *Dialog II*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 90.

¹⁸ A. Iwańska, *Filozofowie (Trzy opowiadania amerykańskie)*, „Kultura” 1964, nr 5 (199), s. 39–50.

¹⁹ List Alicji Iwańskiej do Jerzego Giedroycia z 30.11.1963 r., <https://kulturaparyska.com/pl/search/result/Iwa%C5%84ska%20Alicja/7/30> (dostęp: 14.02.2025).

(Dick), zapobieżenie nudzie i przekonanie o prawie do zaspokajania podstawowych potrzeb (Ronald). W utworze ważny jest komentarz narratora, który zawiera się w *Prologu* i *Epilogu*. Spajają one „trzy opowiadania amerykańskie” w jeden tekst. W *Prologu* i *Epilogu* imiona „amerykańskich filozofów”, a tym samym ich motywacje, wybory, postawy życiowe zostały zestawione z postacią greckiego filozofa Sokratesa oraz z imionami Polaków walczących i ginących w czasie wojny zgodnie z wyznawanymi wartościami. Przywołana postać Sokratesa wydaje się ważna. Postrzegany był (m.in. przez Simona Blackburna) jako przykład dla filozofów, jak powinni żyć. Sokrates wyznawał zasadę podporządkowania wszystkich spraw życia „jednemu tylko celowi, poszukiwaniu mądrości”²⁰, za istotne uważał też dążenie człowieka do odkrycia w sobie pragnienia dobra. Iwańska zarysowuje różnice postaw, zestawia śmierć Sokratesa „w imię przekonań”, walkę Polaków i śmierć w czasie wojny „w imię życia” oraz „życie wbrew filozofii” (amerykańscy filozofowie), a jednocześnie stawia pytanie o przyczynę różnic, szczególnie między rówieśnikami, którymi są Polacy i Amerykanie. Wysuwa hipotezę, że decydują o tym narodowo-historyczne uwarunkowania i różnice kulturowe. Iwańska jako filozofka i socjolożka, a zarazem migrantka, osoba z zewnątrz, była baczną obserwatorką, niezwykle krytyczną wobec amerykańskiego społeczeństwa.

Kolejnym projektem pisarskim Iwańskiej, realizowanym w latach sześćdziesiątych, była pierwsza powieść *Świat przetłumaczony*. Jej fragmenty ukazały się na łamach paryskiego miesięcznika w 1965 r.²¹, a książka została wydana przez Instytut Literacki w Bibliotece „Kultury” w 1968 r. (t. 158)²². Powieść została przychylnie przyjęta. W czasopiśmie emigracyjnych ukazało się kilka recenzji²³, a w 1974 r. pisarka otrzymała Nagrodę Fundacji im. Kościelskich. Wraz z powieścią *Świat przetłumaczony* pojawił się nowy temat – Meksyk, dotychczas nieobecny w twórczości pisarki. Był on wynikiem jej doświadczeń biograficznych, czyli udziału w socjologiczno-antropologicznych badaniach prowadzonych przez naukowców amerykańskich uniwersytetów w Meksyku. Badania Iwańskiej dotyczyły rdzennej ludności Meksyku – ludu Mazahua, na przykładzie społeczności niewielkiej wioski położonej w środkowym Meksyku, w stanie Chiapas. Ich efektem była monografia naukowa *Purgatory and Utopia. A Mazahua Indian Village of Mexico*²⁴. Jednocześnie

²⁰ S. Blackburn, *Sokrates*, przeł. P. Dzieliński, w: tegoż, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, red. nauk. J. Woleński, Warszawa 1997, s. 370–371.

²¹ A. Iwańska, *Świat przetłumaczony*, „Kultura” 1965, nr 10 (216), s. 54–64.

²² *Taż*, *Świat przetłumaczony*, Paryż 1968.

²³ A. Czyżowski, *Polski klucz do duszy meksykańskich Indian*, „Tydzień Polski”, Londyn 1968, nr 3/4; M. Dobkova, *Socjologia sercem pisana*, „Kultura” 1969, nr 4; Z. Kozarynowa, *Książka pocieszająca i książka okrutna*, „Wiadomości”, Londyn 1969, nr 41; J. Katz, *Jak być emigrantem*, „Kultura” 1972, nr 3; B.H., *Różne spojrzenia na świat*, „Związkowiec” [Toronto] 29.07.1969.

²⁴ A. Iwańska, *Purgatory and utopia: a Mazahua Indian village of Mexico*, Cambridge 1971; tłum. na j. hiszpański: *Purgatorio y utopía: una aldea de los indígenas mazahuas*; prefacio Sol

zainspirowały one pisarkę do ujęcia meksykańskich doświadczeń w formie zbeletryzowanej. Socjolożka Grażyna Kubica ten typ prozy, oparty na terenowych doświadczeniach badaczy (zarówno prozę fikcyjną, jak i literaturę faktu), określa mianem „prozy etnograficznej”, wskazując na charakterystyczne dlań cechy i ambicje literackie, różniące je od konwencji i stylu prac naukowych²⁵.

Swojej pierwszej autobiograficznej powieści Iwańska nadała formę dziennika z rocznego pobytu narratorki-antropolożki w Meksyku. Postać pierwszoplanowej bohaterki została wyposażona w wiele cech autorki. Jest nią emigrantka z Polski, naukowczyni, pracująca w Stanach Zjednoczonych. Iwańska wykorzystała topos „antropolożki jako Innej”²⁶, która przybywa z Zachodu, stosuje w pracy badawczej technikę obserwacji uczestniczącej, czyli przez pewien czas przebywa w „innym świecie”, w tym przypadku wśród rdzennych mieszkańców Meksyku – ludu Mazahua, i zmuszona jest do uczenia się ich świata.

W powieści *Świat przetłumaczony* dostrzec można kilka warstw problemowych. Jedną z nich dotyczy badań antropologicznych, metod pracy, a tym samym relacji antropolożki z badaną społecznością rdzennych mieszkańców Meksyku, sposobów pozyskiwania informacji. Istotnym elementem w utworze jest także obraz codziennego życia ludu Mazahua zamieszkującego niewielką wioskę Mbayo, ich historia, organizacja społeczeństwa, stosunki rodzinne, sposób odczuwania świata zewnętrznego, tradycje, wierzenia, systemy wartości i ich poglądy na świat, które są przedmiotem badawczego namysłu pierwszoplanowej bohaterki powieści. Należy dodać, że w powieści rzeczywiste nazwy miejscowości, postaci, w których przebywała Iwańska, zostały zmienione. Głównym celem badaczki jest poznanie i zrozumienie albo, jak przyjmuje się w antropologii, „przekład kultur”²⁷, co Iwańska określa, zgodnie z tytułem powieści, jako „tłumaczenie świata”. By zrozumieć jedną kulturę, bohaterka utworu porównuje ją z inną. W powieści niektóre wydarzenia z historii rdzennych mieszkańców Meksyku zostały zestawione z wydarzeniami z historii Polski, mimo ich nieprzystawalności. Ewa Rajewska określiła zastosowaną w utworze strategię, która budziła jednak pewne wątpliwości krytyków literatury, mianem socjotranslatologii²⁸. Cechy osobowe bohaterki *Świata przetłumaczonego*, a przede wszystkim otwarta postawa wobec ludu

Tax; traducción Héctor David Torres, Mexico 1972; wyd. polskie *Czyścić i utopia. Meksykańska wieś Indian Mazahua*, red. nauk. A. Posern-Zieliński, wstęp A. Posern-Zieliński, G. Kubica, tłum. M. Moskal, S. H. Goldstein, Toruń 2024.

²⁵ G. Kubica, *Ucieczki z tłumaczonego świata. Proza etnograficzna Alicji Iwańskiej*, w: *Od New Orleans do Mississauga. Polscy pisarze w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie po II wojnie światowej (najnowsze badania)*, red. B. Dorosz, Warszawa 2015, s. 117–118; też, *Alicja Iwańska: jej refleksyjna antropologia i etnograficzna proza*, w: *Obserwatorzy z wyobraźnią. Etnograficzne i socjologiczne pisarstwo kobiet*, red. G. Kubica, K. Majbroda, Wrocław 2014, s. 299.

²⁶ Por. B. Walczak, *Antropolog jako Inny. Od pierwszych badań terenowych do wyzwania ponowoczesnej antropologii*, Warszawa 2009.

²⁷ Zob. B. Walczak, *Antropolog jako Inny...*, s.12.

²⁸ E. Rajewska, *Przetłumaczyć świat. Socjotranslatologia według Alicji Iwańskiej*, „Przekładaniec” 2018, nr 37, s. 7–18.

Mazahua, takt we wzajemnych kontaktach sprawiły, że Donia Marylita (tak nazywali ją mieszkańcy Mbayo) zyskała ich zaufanie, czego dowodem było wyjawienie jej głęboko skrywanej tajemnicy o zamordowaniu amerykańskiego weterynarza (likwidującego stada bydła w czasie choroby krów), oraz księga o historii, wierzeniach i obyczajach, napisana wspólnie z „panami z Mbayo”, mająca służyć przyszłym pokoleniom. W *Świecie przetłumaczonym*, wraz z kreacją pierwszoplanowej postaci, Iwańska eksponuje zagadnienia związane z losem Polaków, których młodość przypadła na okres wojny, a późniejsza sytuacja polityczna zmusiła do emigracji. Bohaterka, reprezentująca pokolenie akowskie, rozważając własną pozycję na wygnaniu, a także pokolenia, z którym się identyfikuje („chłopca z Powstania” i „Janki z mojej Warszawy”²⁹), stwierdza, że większość z nich odczuwa rozdział pomiędzy statusem emigranta, wykonywaną pracą a wartościami, o które walczyli i z którymi się utożsamiali. Bohaterka w sposób dojmujący przeżywa fakt pozbawienia ojczyzny, doświadcza poczucia wykorzenienia, samotności, obcości, niejako z definicji przynależnych kondycji emigranta³⁰. To sprawia, że poszukuje możliwości choćby tymczasowego zadomowienia się wśród społeczności Mbayo, gdzie aktualnie mieszka. Owo „my” jako znak pokonania samotności, wyobcowania jest niezwykle ważne w utworze.

W kolejnej powieści Iwańskiej, *Karnawały*, również istotną rolę odgrywa tematyka związana z obszarem Ameryki Łacińskiej, już nie tylko Meksykiem, ale także krajami Ameryki Południowej (Chile, Kolumbią). Dwa fragmenty tej powieści, *Pod barykadą*, *Wielkie rozchełstanie*, ukazały się w „Kulturze”³¹, natomiast w całości utwór został wydany w Oficynie Poetów i Malarzy (Londyn 1980). W *Karnawałach* narracja, podobnie jak w pozostałych powieściach Iwańskiej, prowadzona jest z kobiecej perspektywy. Narratorką, a zarazem bohaterką jest emigrantka z Polski, przebywająca w Meksyku w latach siedemdziesiątych XX w. Zamieszczony w paryskim miesięczniku fragment, *Wielkie rozchełstanie*, jest opowieścią narratorki o powstaniu warszawskim, adresowaną do przyjaciela Meksykanina. Narracja jest próbą przekazania nastrojów panujących wśród walczących, zapamiętanych fragmentów z powstańczej codzienności, niekiedy mocno kontrastujących z utrwalonym obrazem walk. Natomiast drugi fragment (*Pod barykadą*) zawiera relację ze spotkania narratorki na uniwersytecie w Meksyku z przedstawicielem latynoamerykańskiej lewicy, niegdyś zaangażowanym w walkę rewolucyjną w Kolumbii u boku Camilo Torresa³² (związanego z ruchem partyzanckim, Armią Wyzwolenia Narodowego). Rozmowa dotyczyła ideologii, w imię której walczyli partyzanci w Kolumbii. Bohaterka konfrontuje własną historię, zaangażowanie jej

²⁹ A. Iwańska, *Świat przetłumaczony*, s. 97.

³⁰ Por. H. Gosk, *Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej. Wybrane zagadnienia*, Izabelin 2002, s. 99–100.

³¹ A. Iwańska, *Pod barykadą*, „Kultura” 1972, nr 5 (296), s. 27–31; też, *Wielkie rozchełstanie*, „Kultura” 1973, nr 1/2 (304/305), s. 70–74.

³² Camilo Torres Restrepo, kolumbijski ksiądz związany z ruchem partyzanckim Armii Wyzwolenia Narodowego, jeden z prekursorów teologii wyzwolenia.

pokolenia w walkę zbrojną w czasie II wojny światowej z doświadczeniami mieszkańców Ameryki Łacińskiej. W powieści *Karnawały* zaskakuje sposób połączenia doświadczeń mieszkańców odległych kontynentów Europy i Ameryki Południowej. W utworze wątki polskie to losy narratorki należącej do pokolenia akowskiego oraz jej przyjaciółek z powstania warszawskiego, powojennych emigrantek. Opowieść zawiera także historię kolejnej generacji, ich córek wychowanych już poza Polską i angażujących się między innymi w walkę ruchów partyzanckich w państwach Ameryki Południowej. Trzy powieści Iwańskiej *Świat przetłumaczony* (1968) *Karnawały* (1980), *Ucieczki* (1983) – współtworzą grupę utworów, w których losy bohaterek, migrantek z Polski, związane są z krajami Ameryki Łacińskiej, przede wszystkim Meksykiem³³.

Wśród publikacji, które prozaiczka ogłaszała na łamach „Kultury”, znajduje się także literatura dokumentu osobistego. W 1993 r. w piśmie ukazał się tekst Iwańskiej *Mój ślub*, który był fragmentem przygotowywanego przez pisarkę do druku pamiętnika³⁴. W przywołanym fragmencie prozaiczka wspomina swój ślub zawarty 18 stycznia 1942 r. z Janem Gralewskim, filozofem, oficerem AK, kurierem, który zginął śmiercią tragiczną 4 lipca 1943 r. Przedmiotem opisu są nie tylko okoliczności związane z zawarciem ślubu, który przez rok był zachowywany w tajemnicy, nawet przed najbliższymi, ale przede wszystkim warunki wzajemnej umowy między małżonkami, ustalające zasady niekonwencjonalnego związku, który określano małżeństwem eksperymentalnym³⁵. Małżonkowie dążyli do zachowania jak największej autonomii. Dziennik *Potyczki i przymierza. Pamiętnik 1918–1985* został wydany nakładem Gebethnera i Ski w 1993 r. Natomiast już po śmierci pisarki wydrukowano w „Kulturze” fragmenty prozy autobiograficznej *Szpitala*³⁶. Tekst powstał w ostatnim okresie życia prozaiczki i był relacją z jej pobytu w szpitalach i hospicjach podczas choroby nowotworowej. Należy on, podobnie jak pamiętnik, do literatury dokumentu osobistego. Autobiografizm w różnych odmianach gatunkowych jest wyróżnikiem twórczości Iwańskiej.

II

Poza utworami literackimi prozaiczka w „Kulturze” zamieszczała także artykuły, relacje z podróży, recenzje, sprawozdania z konferencji. Podobnie jak w przypadku twórczości literackiej ich tematyka niejednokrotnie wiązała się z doświadczeniami biograficznymi oraz naukowymi zainteresowaniami

³³ Zob. A. Wal, *Iwańska Alicja*, w: *Słownik biograficzny polskich pisarek emigracyjnych 1939–1989*, <https://www.polskiepisarkiemigracyjne.pl/Iwanska-Alicja.html> (dostęp: 10.02.2025).

³⁴ A. Iwańska, *Mój ślub*, „Kultura” 1993, nr 6 (549), s. 137–140.

³⁵ Zob. A. D. Jadowska, *Małżeństwo eksperymentalne Alicji Iwańskiej i Jana Gralewskiego*, w: *Miłość, wierność i uczciwość na rozstajach współczesności. Kształt rodziny współczesnej*, red. W. Muszyński, E. Sikora, Toruń 2008, s. 454–465.

³⁶ A. Iwańska, *Szpitala*, „Kultura” 1997, nr 4 (595), s. 129–133.

Iwańskiej. W 1952 r. w numerze 5. „Kultury” wydrukowano, wspomniany już wcześniej artykuł, *Dwa uniwersytety (Columbia University – New York; The University of Chicago – Chicago)*. Wybór wskazanych w tytule uczelni, należących do czołowych uniwersytetów amerykańskich, wynikał stąd, że na *Columbia University* Iwańska studiowała i otrzymała doktorat z socjologii, natomiast w Chicago pracowała jako wykładowczyni, na krótkich kontraktach. Pierwszy obejmował rok akademicki 1950/1951, choć pobyt w mieście trwał do 1952 r., a później jeszcze kilkakrotnie wracała do Chicago³⁷. Tutaj zyskała uznanie i sympatię dwóch chicagowskich profesorów – Sol Taxa i Berta Hoselitz, którzy wspierali ją w pozyskiwaniu kolejnych kontraktów, również na innych uczelniach. Chicagowski uniwersytet darzyła dużą sympatią. W artykule pisarka porównała obydwie uniwersytety, eksponując różnice między nimi, poczynając od położenia, kształtu architektonicznego budynków (Uniwersytet w Chicago zbudowano na wzór Oksfordu), poprzez układ przestrzenny kampusów, ale także modele kształcenia, zachowania studentów, ich relacje z wykładowcami. Przedstawiła też znaczące postacie związane z uniwersytetami: Dwighta D. Eisenhowera (późniejszego prezydenta Stanów Zjednoczonych), który był trzynastym rektorem *Columbia University*, oraz wieloletniego kanclerza Uniwersytetu Chicagowskiego Hutchinsa, który odcisnął swoje piętno na kierunku kształcenia. Ten, zdaniem Iwańskiej, bliższy był modelom europejskim. Kierunek zmian, jaki nadał Hutchins, to idea kształcenia niezależnych naukowców, „przygotowanie do badań naukowych – jak sugeruje Iwańska – a nie do intratnych stanowisk w świecie handlowym czy dyplomatycznym. Stąd nacisk na naukę czystą raczej niż na stosowaną”³⁸. Modele kształcenia studentów i koncepcję rozwoju naukowego, różną na każdym z uniwersytetów, pisarka oceniała głównie z perspektywy sytuacji na wydziałach socjologicznych, które poznała bliżej.

Kolejnych kilka artykułów, drukowanych na łamach „Kultury”, autorka *Świata przetłumaczonego* poświęciła tematyce meksykańskiej. Pojawiły się one znacznie wcześniej niż powieści i naukowe monografie, które były owocem jej uczestnictwa w badaniach socjologiczno-antropologicznych. W obszernym tekście zatytułowanym *Meksyk*, zamieszczonym w „Kulturze” w 1962 r.³⁹, Iwańska starała się przybliżyć polskojęzycznym odbiorcom miesięcznika ten rozległy kraj. Służyła temu forma relacji z podróży samochodem przez Meksyk. Według *Słownika terminów literackich* można określić ją nazwą gatunkową „podróż”, mającą szerokie znaczenie i obejmującą sprawozdania z wszelkiego rodzaju wypraw, wędrówek⁴⁰. Relacje z podróży, zdaniem

³⁷ Iwańska uczestniczyła w Chicago w badaniach w ramach projektu „Slavic Peoples’ Project” (SPP) organizacji Human Relations Area na Yale University (1954/1955), również latach 1959 i 1960 mieszkała i pracowała w Chicago.

³⁸ A. Iwańska, *Dwa uniwersytety*, „Kultura” 1952, nr 5 (55), s. 22.

³⁹ Taż, *Meksyk (I)*, „Kultura” 1962, nr 5 (175), s. 41–59; taż, *Meksyk (dok.)*, „Kultura” 1962, nr 6 (176), s. 26–41.

⁴⁰ Js (J. Sławiński), *Podróż*, w: *Słownik terminów literackich*, s. 363.

Doroty Kozickiej, niejednokrotnie łączą elementy kilku gatunków⁴¹. Łączenie konwencji reportażu i eseju właściwe jest dla tekstu Iwańskiej. Zwraca uwagę erudycja podróżującej antropolożki, obszerna wiedza dotycząca historii kraju, zamieszkującej go ludności. Trasa samochodowej wyprawy wiedzie, poczynawszy od granicy między Stanami Zjednoczonymi a Meksykiem aż do stanu Chiapas, w którym naukowcy chicagowskiego uniwersytetu prowadzą antropologiczne badania nad rdzenną ludnością Meksyku (ludami Mazahua). Antropolożka niewiele miejsca poświęca sobie i towarzyszowi podróży – mężowi, natomiast skupia się na przedstawieniu Meksyku. Podróż ma dla niej walor poznawczy, ale także badawczy. Autorka tekstu opisuje właściwą dla Meksyku różnorodność środowiska geograficznego, zmieniające się wraz z przemieszczaniem się na południe kraju różnorodne strefy klimatyczne, a tym samym odmienne krajobrazy, roślinność. Interesuje ją także architektura oraz spotykani ludzie. Ci zaledwie mijani w podróży, jak i poznawani na postojach, właściciele pensjonatów, urzędnicy, a przede wszystkim rdzenna ludność. Przypominając najważniejsze wydarzenia z historii Meksyku (cywilizacje prekolumbijskie, m.in. Azteków, okres kolonizacji hiszpańskiej, później francuskiej, rewolucję 1910 r.), analizuje obecność w społeczeństwie i jego kulturze nawarstwiających się śladów burzliwych dziejów państwa. Oddzielny fragment poświęca pobytowi w Meksyku, stolicy kraju, jego historii, architekturze, sztuce, m.in. muralom Diego Riveri, przedstawiającym rewolucję meksykańską i dokonujące się wówczas przemiany. W relacji z podróży obecne są także wątki przygodowe, jak np. awaria samochodu na prowincji, co zrodziło szereg komplikacji wynikających m.in. z barier językowych, niemożności porozumienia się z przedstawicielami rdzennej ludności Meksyku, którzy nie znają języka hiszpańskiego. Opowieść o podróży po Meksyku kończy opis miejscowości, w których socjologowie amerykańskich uniwersytetów prowadzą badania antropologiczne. Tekst jest relacją z pierwszego spotkania z Meksykiem. Natomiast tematyka kolejnych związana była z projektami badawczymi Iwańskiej, realizowanymi na terenie tego kraju.

W 1974 r. na łamach „Kultury” został opublikowany artykuł *Indiańscy intelektualiści (I)*, a po pewnym czasie wydrukowano drugą jego część⁴². Jego tematyka ściśle łączy się z jednym z projektów, w którym badaniami objęci zostali wskazani w tytule przez Iwańską intelektualiści⁴³. Zgodnie z przyjętą przez autorkę definicją, „indiańscy intelektualiści” to obywatele Meksyku wywodzący się z rdzennej ludności, którzy zdobyli wykształcenie, ale jednocześnie nie wyrzekli się swych korzeni, kultywowali język, a dodatkowo działali w stowarzyszeniach wspierających rdzenne społeczności i ich kultury,

⁴¹ D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003, s. 46–68.

⁴² A. Iwańska, *Indiańscy intelektualiści (I)*, „Kultura” 1974, nr 5 (320), s. 41–53 oraz też, *Indiańscy intelektualiści (dok.)*, „Kultura” 1977, nr 10 (361), s. 19–33.

⁴³ Owocem tych badań była także monografia naukowa *The Truths of Others: Nativistic Intellectuals in Mexico*, Cambridge Mass 1977.

z których niejednokrotnie sami się wywodzili. Iwańska na podstawie przeprowadzonych wywiadów oraz rozmów z informatorami, których fragmenty cytuje, starała się poznać i przedstawić ich sytuację oraz stosunek społeczeństwa do wykształconych Meksykanów pochodzących z rdzennych ludów.

Większość z nich podkreślała, że doświadczyła, szczególnie w dzieciństwie i młodości, społecznej i kulturowej dyskryminacji. Początkowa nieznajomość języka hiszpańskiego utrudniała im dostęp do edukacji, a tym samym awans społeczny w kraju, w którym nie dokonała się całkowita dekolonizacja. Po przebyciu tej niełatwej drogi, jaką było zdobycie wykształcenia, niejednokrotnie pracowali w administracji państwowej, zajmując się sprawami rdzennych ludów. Badaczkę jednocześnie interesowały ich działania na rzecz lokalnych społeczności, z których się wywodzili, a także poglądy dotyczące możliwości zachowania odrębności kulturowej, czyli języka, systemu pojęć, zwyczajów. Problematykę tę przedstawiła w kontekście złożonej struktury społeczeństwa meksykańskiego, która jest wypadkową burzliwej historii kraju, rozwoju prekolumbijskich cywilizacji, podbojów i kolonizacji dokonanej głównie przez Hiszpanów, odzyskania wolności i dekolonizacji, ale także późniejszej rewolucji, która zmieniła strukturę własnościową, a zatem i społeczną w państwie. Jako efekt rozmów z „indiańskimi intelektualistami” oraz analizy aktywności wybranych stowarzyszeń działających na rzecz rdzennej ludności Meksyku, także wydawanych przez nich czasopism, Iwańska ostatecznie formułuje następujące wnioski:

Meksyk od czasów Podboju jest nie krajem Indian, lecz krajem metysów i nie ma w nim żadnej szansy na odrodzenie się indiańskich kultur, a tym bardziej indiańskich systemów politycznych. Akulturacja Indian, dalsze ich „modernizowanie” (czyli europeizowanie) pod egidą indiańskich intelektualistów i o ile to możliwe z zachowaniem szacunku dla lokalnych indiańskich kultur – taka jest chyba w streszczeniu platforma polityczna większości indiańskich intelektualistów w Meksyku, niezależnie od ich częstych „nierealistycznych” nostalgii⁴⁴.

Artykuły poświęcone Meksykowi to teksty o dużych walorach poznawczych, w których autorka dzieli się z czytelnikami swoją rozległą wiedzą, pogłębianą podczas kilkakrotnych pobytów w tym kraju.

Iwańska, bogata w doświadczenia zdobyte podczas socjologicznych i antropologicznych badań w Ameryce Północnej i Południowej, w swoich publikacjach przedstawiała także problemy, z jakimi zmagali się naukowcy. W artykule *Terenowe badania socjologiczne*⁴⁵ zwracała uwagę na obowiązujące naukowców zasady opracowywania i publikowania wyników badań w sposób, który zapewnia ochronę danych osobowych informatorów reprezentujących badane społeczności⁴⁶. Opisała także niełatwe i wymagające dużego zaangażowania sposoby i procedury pozyskiwania funduszy na badania terenowe z różnorodnych fundacji, jednocześnie podkreślając wysiłki, jakie każdorazowo muszą włożyć w to naukowcy. Niezwykle krytyczny artykuł

⁴⁴ A. Iwańska, *Indiańscy intelektualiści (dok.)*, s. 23.

⁴⁵ Taż, *Terenowe badania socjologiczne*, „Kultura” 1973, nr 10 (361), s. 122–129.

⁴⁶ Tamże, s. 126.

poświęciła UNESCO, organizacji, w której pracowała przez rok jako ekspertka w Chile. Ostrej krytyce poddała zbyt hierarchiczną strukturę organizacji i przerost biurokracji, także zaobserwowane nieprawidłowości⁴⁷, ale doceniła wysiłek pracowników (określonych mianem „cichych świętych”), służących ludziom, nie „rządowi-klientom”.

W obrębie zagadnień z zakresu socjologii zwracając uwagę artykuły, w których podjęła rozważania dotyczące kategorii narodu i grupy etnicznej oraz rozróżnienia między państwem a narodem. Wskazała na istniejące rozbieżności w definiowaniu tych pojęć przez polskich i amerykańskich socjologów oraz rozumieniu tych zagadnień przez amerykańskie społeczeństwo⁴⁸.

Wśród publikacji Iwańskiej, ukazujących się na łamach „Kultury”, odrębną grupę stanowią krytyczne omówienia książek, przy czym każdorazowo dotyczą one tematyki, która była bliska i znana prozaicznie. Taką była książka Jadwigi Jurkszus i Adama Tomaszewskiego *I to jest Meksyk*⁴⁹. Pisarka dostrzegła walory poznawcze relacji z podróży po Meksyku, zalety narracyjne, stylistyczne, ale krytyce poddała przyjęcie hiszpańskiej perspektywy w przedstawianiu kolonizacji Meksyku oraz jego historii, a także wynikające stąd niezrozumienie pewnych zjawisk, wytknęła błędy językowe, głównie w pisowni przytaczanych słów pochodzących z języka hiszpańskiego⁵⁰.

Podobnie bliski był jej temat powstania warszawskiego, w którym brała udział, dlatego obszerny artykuł *Kolaże Macieja Kledzika, kronikarza Powstania Warszawskiego* poświęciła dwom książkom wskazanego w tytule recenzji autora. Dokumentowały one walki powstańcze w Śródmieściu-Północ. Iwańska, omawiając kolejno obydwie publikacje, *Królewska 16* (Pax, Warszawa 1984) oraz *62 dni bez porucznika „Rygla”. Reportaż z walk w Śródmieściu* (Caldra House Ltd, Hove 1993), zwróciła uwagę na ich stronę formalną, specyfikę reportażu historycznego, pozwalającego na wykorzystanie zróżnicowanych źródeł, m.in. dokumentów osobistych (zapisków, dzienników, fotografii) oraz rozmów z uczestnikami. Za wartościowe uznała przemieszczenie wielkiej historii z powszedniością powstania, połączenie podejścia historycznego z socjologicznym. Iwańska nie tylko dokonała analizy krytycznej obydwu książek, ale artykuł wzbogaciła obszernymi informacjami o autorze, które uzyskała podczas osobistego spotkania z Kledzikiem w Londynie, w czasie, gdy gromadził materiał do następnej książki.

Inny charakter miało omówienie ukazującego się przez 6 lat (1973–1979) w Stanach Zjednoczonych, z inicjatywy Józefa Lubańskiego, pisma „Fragments”. Wydawnictwo to zawierało tłumaczenia wybranych artykułów

⁴⁷ A. Iwańska, *Pełnoletnie UNESCO*, „Kultura” 1972, nr 7/8 (298/299), s. 205–211.

⁴⁸ Zob. A. Iwańska, *O grupach etnicznych*, „Kultura” 1971, nr 10 (288), s. 89–91; też, *Państwo wieloetniczne czy wielonarodowe?*, „Kultura” 1972, nr 4 (295), s. 14–19. Pierwszy z wymienionych artykułów skłonił Tymona Terleckiego do polemiki z autorką; por. T. Terlecki, *O „wieloetniczności”, zdumieniach i alarmach*, „Kultura” 1972, nr 1/2 (292/293), s. 204–211.

⁴⁹ J. Jurkszus[-Tomaszewska] i A. Tomaszewski, *I to jest Meksyk*, Londyn 1972.

⁵⁰ Por. A. Iwańska, *Rozsmakowani w Meksyku*, „Kultura” 1975, nr 4 (331), s. 139–141.

z „Kultury” na język angielski⁵¹. W kontekście przedstawionej historii pisma, wówczas już zamkniętego, Iwańska sformułowała pytanie, które pozostało wówczas otwarte, czy „Kultura” nie powinna wychodzić w kilku językach.

Wśród różnych form i gatunków odnaleźć możemy też wspomnienie pośmiertne *Zbyszek*, poświęcone Zbigniewowi Jordanowi, polskiemu naukowcowi z pierwszej fali powojennych emigrantów⁵². Iwańska była również autorką sprawozdań z konferencji⁵³ lub uroczystych zjazdów⁵⁴, w których uczestniczyła jako polska naukowczyni, hispanoamerykanistka.

Za symboliczne zamknięcie długoletniej współpracy Iwańskiej z paryskim czasopismem można uznać wiersz *Śmierć* (omówiony wcześniej w niniejszym artykule) oraz prozę autobiograficzną *Szpital*, które ukazały się na łamach „Kultury” już po śmierci pisarki. Formą upamiętnienia zmarłej autorki *Świata przetłumaczonego* było *Wspomnienie o Alicji Iwańskiej* Danuty Hiż⁵⁵. Zwraca uwagę zawarte w nim zdanie: „Umierała tak samo świadomie i odważnie, jak żyła przez swoich 78 niełatwych lat”⁵⁶.

Podsumowując, należy podkreślić, że współpraca Iwańskiej z paryskim czasopismem była dla niej bardzo ważna. W okresie powojennym, gdy jako młoda pisarka o niewielkim dorobku znalazła się na emigracji w Stanach Zjednoczonych, druk własnych utworów na łamach „Kultury” pozwalał jej ponownie zaistnieć na arenie literackiej. Jej współpraca z pismem, choć niezbyt regularna, trwała ponad czterdzieści lat. Wyrazem zaufania Iwańskiej do Instytutu Literackiego i redakcji „Kultury” było powierzenie im własnego archiwum⁵⁷.

Bibliografia

- Dorosz B., *Iwańska Alicja*, w: *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku. Cyfrowy słownik biobibliograficzny*, red. nauk. A. Szałagan, <https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/1503/iwanska-alicja> (dostęp: 12.01.2025).
- Hiż D., *Wspomnienie o Alicji Iwańskiej*, „Kultura” 1997, nr 4 (595).
- Gosk H., *Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej*. Wybrane zagadnienia, Izabelin 2002.
- Iwańska A., *Dwa uniwersytety*, „Kultura” 1952, nr 5 (55).
- Iwańska A., *Filozofowie (Trzy opowiadania amerykańskie)*, „Kultura” 1964, nr 5 (199).
- Iwańska A., „*Fragments*” Józefa Lubańskiego, „Kultura” 1971, nr 5 (404).

⁵¹ A. Iwańska, „*Fragments*” Józefa Lubańskiego, „Kultura” 1981, nr 5 (404); s. 58–63.

⁵² *Taż*, *Zbyszek*, „Kultura” 1980, nr 11 (398), s. 105.

⁵³ Zob. A. Iwańska, *Kuba i Chile (Wrażenie z konferencji na jednym z kampusów nowojorskiego uniwersytetu stanowego – SUNY – w Brockport)*, „Kultura” 1971, nr 6 (285), s. 73–76.

⁵⁴ Zob. A. Iwańska, *Zjazd Nowojorski*, „Kultura” 1967, nr 3 (233), s. 104–109.

⁵⁵ D. Hiż, *Wspomnienie o Alicji Iwańskiej*, s. 123–127.

⁵⁶ *Tamże*, s. 123.

⁵⁷ Archiwum Alicji Iwańskiej w zbiorach Archiwum Instytutu Literackiego Kultura w Paryżu, dostęp do spisu inwentarza poprzez katalogi połączone Biblioteki Narodowej, https://katalogi.bn.org.pl/discovery/search?query=any,contains,Iwa%C5%84ska%20Alicja&tab=ilk&search_scope=ilk&vid=480MNIS_NLOP:480MNIS_NLOP&lang=pl&offset=0

- Iwańska A., *Indiancy intelektualisci (I)*, „Kultura” 1974, nr 5 (320).
- Iwańska A., *Indiancy intelektualisci (dok.)*, „Kultura” 1977, nr 10 (361).
- Iwańska A., *Krzyż i chorągiew*, „Kultura” 1963, nr 5 (187).
- Iwańska A., *Kuba i Chile (Wrażenie z konferencji na jednym z campusów nowojorskiego uniwersytetu stanowego – SUNY – w Brockport)*, „Kultura” 1971, nr 6 (285).
- Iwańska A., *Mój ślub*, „Kultura” 1993, nr 6 (549).
- Iwańska A., *Meksyk (I)*, „Kultura” 1962, nr 5 (175).
- Iwańska A., *Meksyk (dok.)*, „Kultura” 1962, nr 6 (176).
- Iwańska A., *Niektóre*, Londyn 1991.
- Iwańska A., *O grupach etnicznych*, „Kultura” 1971, nr 10 (288).
- Iwańska A., *Państwo wieloetniczne czy wielonarodowe?*, „Kultura” 1972, nr 4 (295).
- Iwańska A., *Pełnoletnie UNESCO*, „Kultura” 1972, nr 7/8 (298/299).
- Iwańska A., *Pod barykadą*, „Kultura” 1972, nr 5 (296).
- Iwańska A., *Potyczki i przymierza. Pamiętnik 1918–1985*, Warszawa 1993.
- Iwańska A., *Rozsmakowani w Meksyku*, „Kultura” 1975, nr 4 (331).
- Iwańska A., *Sacramento*, „Kultura” 1964, nr 1/2 (195/196).
- Iwańska A., *Szpital*, „Kultura” 1997, nr 4 (595).
- Iwańska A., *Śmierć*, „Kultura” 1997, nr 4 (595).
- Iwańska A., *Świat przetłumaczony*, „Kultura” 1965, nr 10 (216).
- Iwańska A., *Terenowe badania socjologiczne*, „Kultura” 1973, nr 10 (361).
- Iwańska A., *Wielkie rozchełstanie*, „Kultura” 1973, nr 1/ 2 (304–305).
- Iwańska A., *Zbyszek*, „Kultura” 1980, nr 11 (398).
- Iwańska A., *Zjazd Nowojorski*, „Kultura” 1967, nr 3 (233).
- Iwańska A., *Z poematu o nas samych*, „Kultura” 1952, nr 2/3 (52/53).
- Jadowska A. D., *Małżeństwo eksperymentalne Alicji Iwańskiej i Jana Gralewskiego*, w: *Miłość, wierność i uczciwość na rozstajach współczesności. Kształt rodziny współczesnej*, red. W. Muszyński, E. Sikora, Toruń 2008.
- Jurkusz[-Tomaszewska] J. i Tomaszewski A., *I to jest Meksyk*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1972.
- Kozicka D., *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003.
- Kubica G., *Alicja Iwańska: jej refleksyjna antropologia i etnograficzna proza*, w: *Obserwatorki z wyobraźnią. Etnograficzne i socjologiczne pisarstwo kobiet*, red. G. Kubica, K. Majbroda, Wrocław 2014.
- Kubica G., *Ucieczki z tłumaczonego świata. Proza etnograficzna Alicji Iwańskiej*, w: *Od New Orleans do Mississauga. Polscy pisarze w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie po II wojnie światowej (najnowsze badania)*, red. B. Dorosz, Warszawa 2015.
- Ligęza W., *„Wielopiętrowa wszechczarna”. Antyurbanizm poetów emigracyjnych*, w: tegoż, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998.
- Rajewska E., *Przetłumaczyć świat. Socjotranslatologia według Alicji Iwańskiej*, „Przekładaniec” 2018, nr 37.
- Terlecki T., *O „wieloetniczności”, zdumieniach i alarmach*, „Kultura” 1972, nr 1/2 (292/293).
- Wal A., *Iwańska Alicja*, w: *Słownik biograficzny polskich pisarek emigracyjnych 1939–1989*, <https://www.polskiepisarkiemiigracyjne.pl/Iwanska-Alicja.html> (dostęp: 10.02.2025).
- Walczak B., *Antropolog jako Inny. Od pierwszych badań terenowych do wyzwań ponowoczesnej antropologii*, Warszawa 2009.

Agata Paliwoda

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0003-4043-6557

„Bez ciągłości”. O prozie autobiograficznej Mai Elżbiety Cybulskiej

“Without Continuity”. On the Autobiographical Writing of Maja Elżbieta Cybulska

Abstract: This article is an attempt to discuss the personal writing of Maja Elżbieta Cybulska. The thematic formal analysis covers five texts: *Karmiąc Ptaki w Singapurze*, *Rysa. Wątki, Okienko. Notatki*, *Płynę* and *Brulion*. The author looks at them in the context of women's autobiographical writing and shows their value as documentaries of the literary life of “Polish London”. The author also points to their place in Holocaust literature.

Keywords: Maja Elżbieta Cybulska, autobiographical writing, “Polish London,” the Holocaust

Słowa kluczowe: Maja Elżbieta Cybulska, pisarstwo autobiograficzne, „polski Londyn”, Holocaust

Maja Elżbieta Cybulska, od 1972 r. osiadła na stałe w Londynie polonistka (po studiach na Uniwersytecie Warszawskim, tam przygotowanym i obronionym w 1969 r. doktoracie poświęconym twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, a następnie stypendium na Oxfordzie – w St. Antony's College), przez dziesięciolecie była aktywną postacią życia literackiego polskiej emigracji. Trudniła się krytyką (i dotąd okazjonalnie się nią zajmuje), była m.in. stałą współpracowniczką „Wiadomości”, publikowała tam cykliczne artykuły o literaturze angielskiej i polskiej powstającej poza krajem. Po zamknięciu pisma związała się z „Tygodniem Polskim”, gdzie – podobnie jak w periodyku założonym przez Mieczysława Grydzewskiego – miała stałe rubryki. Swoje prace (artykuły, recenzje, felietony i wiersze) drukowała także m.in. w: „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza”, „Oficynie Poetów”, „Pamiętniku Literackim”, „Orle Białym”, „Głosie Polskim”, „Kulturze” oraz w pismach krajowych, np.: „Nowych Książkach”, „Archiwum Emigracji”, „Frazie” i „Twórczości”. Cybulska opublikowała też ważne dla obrazu polskiej emigracji opracowania: *Wacław Iwaniuk*.

Poeta. Z wyborem poezji Wacława Iwaniuka (Londyn 1984), *Potwierdzone istnienie. Archiwum Stefanii Zahorskiej* (Londyn 1988), a także *Rozmowy ze Stanisławem Gliwq* (Londyn 1990)¹.

Niewielkich rozmiarów utwory z obszaru literatury dokumentu osobistego, które w niniejszym szkicu czynię przedmiotem opisu, Cybulska ogłasza, poczynawszy od 2016 r. Wydaje wtedy własnym sumptem w bardzo skromnym nakładzie broszurkę *Karmiąc ptaki w Singapurze*². Kolejne książki – obszerniejsze i bogatsze tematycznie – to *Rysa*³ z 2018 r., *Okienko*⁴ wydane w roku 2021, *Płynę*⁵ opublikowane w 2023 r. i w następnym – *Brulion*⁶.

Inicjująca aktywność w tym obszarze publikacja jest krótką, mieszczącą się na dziesięciu zaledwie stronach relacją z rejsu statkiem turystycznym Aegean Odyssey i wycieczek w odwiedzanych krajach: Singapurze, Tajlandii, Malezji oraz Mjanmi/Birmie. Kolejnych dziesięć stron wypełniają zdjęcia z tej wyprawy Agnieszki Ewy Hejmo. *Karmiąc ptaki w Singapurze* staje się, tak można sądzić po lekturze następnych autobiograficznych książek Cybulskiej, „generalną próbą” pisania o sobie. Oczywiście nie jest to pierwszy tekst, w którym autorka ujawnia w jakimś stopniu swoje zainteresowania, gust czy poglądy, wszak jej dorobek jako krytyczki i felietonistki jest bardzo bogaty, ale pierwszy, w którym tematyzuje swoje doświadczenia i przemyślenia. Czyni to w sposób sprawozdawczy, bez wynurzeń ani szczególnie pogłębionych refleksji, nie napomyka o trudnościach związanych z memuarystyką.

Od wyznania, że autobiografia to dla niej wyzwanie, rozpoczyna natomiast kolejny utwór:

Zdumiewa mnie zawsze, jak ludzie piszą autobiografię. Nie zamierzam tego robić, ale wszystko jedno zdumiewa. No bo jak zacząć? Urodziłam się, albo lepiej: pamięć przeszłości sięga początków rodziny. [...] Tymczasem u mnie coś takiego jest po prostu niemożliwe [...]. O żadnej rodzinie, już nie mówiąc o kontynuacji, mowy być nie może. Jedynym właściwym określeniem jest CHAOS. Od tego zaczynam. A chaos bierze się z życia, z którym moje relacje są dość nieuporządkowane⁷.

Zacytowana powyżej *Rysa*, zwracająca uwagę zawartością tematyczną i konstrukcją, mimo deklaracji autorki, że nie zamierza pisać autobiografii⁸, w pełni wpisuje się w kobiece pisarstwo autobiograficzne – jak konstatują

¹ Zob. A. Paliwoda, *Cybulska Maja Elżbieta*, w: *Słownik biograficzny polskich pisarek emigracyjnych 1939–1989*, <https://polskiepisarkiemiigracyjne.pl/Cybulska-Maja.html> (dostęp: 10.02.2025).

² M. E. Cybulska, *Karmiąc Ptaki w Singapurze*, zdjęcia A. E. Hejmo, nakład własny, Londyn 2016.

³ Taż, *Rysa. Wątki*, Rzeszów 2018.

⁴ Taż, *Okienko. Notatki*, Rzeszów 2021.

⁵ Taż, *Płynę*, Londyn 2023.

⁶ Taż, *Brulion*, Londyn 2024.

⁷ Taż, *Rysa...*, s. 4.

⁸ „Problem z pisaniem o sobie polega na tym, że dotychczas nie uporządkowałam swoich pierwszych dziesięciu lat, bo to jest okres ważny, kiedy wszystko się kształtuje. A u mnie nie ma kształtu i jakoś nie umiem sobie z tym poradzić. [...] Więc obmyślam coś w zamian: przynajmniej w zarysie, w homeopatycznej dawce”. Tamże, s. 43.

badacze – wciąż ewoluujące, charakteryzujące się płynnością granic, przenikliwością genologiczną, formalną elastycznością⁹. Cybulska z wykorzystaniem m.in. „tradycyjnej” narracji wspomnieniowej (w bardzo niewielkim zakresie)¹⁰, dziennikowych zapisów, ale także przytaczanych listów, pocztówek, e-maili, fragmentów dokumentów i wierszy, stwarza utwór sylwiczny, który – jak to ujmuje Philippe Lejeune definiujący autobiografię – przekazuje „wrażliwość na świat, nieznane doświadczenia”¹¹.

Podobnie komponowane są kolejne, wymienione już intymistyczne publikacje autorki, która trafnie ujmuje ich poetykę: „urywki, fragmenty, oddzielne zdania, uwagi”¹². Taka fragmentaryczna budowa, nieodosobniona w pisarstwie osobistym, wydaje się formą adekwatną, homologiczną wobec struktury ludzkiej pamięci¹³.

We wszystkich utworach Cybulskiej ważną rolę gra korespondencja, a poruszane w listach (przede wszystkim papierowych, ale też elektronicznych) tematy obrazują zainteresowania autorki oraz jej życiową aktywność – zawodową, pisarską, prywatną. Od przeglądu przechowywanej w szufladach korespondencji (Cybulska większość listów od pisarzy i „osób publicznych” oddała do archiwum Biblioteki Polskiej w Londynie) i wybiórczej prezentacji jej zawartości zaczyna się *Rysa*¹⁴. Listę przywołanych w tej publikacji osób

⁹ A. Pekaniec pisze: „Linia rozwojowa przebiega od tekstów o charakterze wspomnieniowo-terapeutycznym, przez próby dostosowania zastanych znanych gatunków do opisywania własnych doświadczeń, aż po awangardyzujące rozwiązania, zakładające testowanie granic, czy też możliwości, osobistych narracji oraz przesuwanie opowieści o sobie w stronę literatury eksperymentalnej, nastawionej bardziej na rozwiązania formalne niż opowiadanie własnej (i innych niejako przy okazji) biografii. Nieszablonowość, nowatorskość genologicznych wariacji przypomina o wyjątkowej elastyczności autobiografii, niemalże zmusza, by widzieć je w szerszej perspektywie ewolucji formuł prywatnych opowieści. Por. też, *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet*, Kraków 2020, s. 395.

¹⁰ Cybulska nie widzi się w roli autorki wspomnień. W *Brulionie* notuje: „Wojtek mówi, że powinnam pisać wspomnienia. A ja na to: nie! Bo niby co mam wspominać? I po co? Wspomnienia są po to, by ustawić siebie na tle tzw. ciekawych ludzi, bo ich pozycja i znaczenie dodają blasku osobie wspominającej. Poza tym ja raczej od wszystkiego się odwracam, choć to nie jest takie proste i trochę mnie gnębi w dość szerokim kontekście”. Taż, *Brulion...*, s. 43.

¹¹ Ph. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię?* przeł. R. Lubas-Bartoszyńska, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 18.

¹² M. E. Cybulska, *Okienko...*, s. 5. Po zacytowanym wyżej zdaniu pojawia się ważne wyznaczenie: „U mnie nie ma ciągłości. Taka egzystencjalna skaza. A gdyby była? Wtedy byłabym osobą kompletną, szczęśliwą. A tak, coś chwytam, łatam, przechoduję. Tyle akurat mogę zrobić”.

¹³ Zob. G. Grochowski, *Genologia i antropologia. Pytania o prozę niefikcyjną*, w: tegoż, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018, s. 214. Fragmentaryczność, nieregularność, amorficzność wskazuje się niekiedy jako cechy szczególnie charakterystyczne dla kompozycji kobiecych narracji autobiograficznych, w odróżnieniu od uporządkowania narracyjnego, konsekwencji czasowej typowych dla autobiografii pisanych przez mężczyzn. Por. K. Nadana-Sokołowska, *Autobiografia*, w: *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska [i in.], Warszawa 2014, s. 56.

¹⁴ Pisarka na wstępie objaśnia pomysł na rozpoczęcie opowieści o sobie: „Zdecydowałam [...] zająć stanowisko praktyczne wobec «stopnia nieuporządkowania», uciekając się do absolutnie genialnego i, jak sobie pochlebiam, prostego sposobu. Otóż zamiast układać, przekładać,

piszących do Cybulskiej otwiera Maria Danilewicz Zielińska, autorka jednego z najważniejszych opracowań dotyczących literatury emigracyjnej, z którą w Bibliotece Polskiej współpracowała autorka, następnie pojawiają się m.in. Stanisław Frenkiel, Zbigniew Rutkowski, Ryszard Demel, Kazimierz Siemianowicz, Jolanta Pałkowska, Anna Nasiłowska, Andrzej Bogusławski, Paweł Zawadzki, Edward Dusza, Piotr Strzałkowski, Helena Kaut-Howson. Kolejne utwory wzbogacają jeszcze zbiór przywołanych korespondentów o nazwiska m.in.: Jana Wolskiego, Henryka Wańka, Teresy Bazarnik, Teresy Małkiewicz, Mieczysław Wazacz, Jakuba Osińskiego, Reginy Wasiak.

Autorka nieraz wyraża żal – w *Rysie* i kolejnych tekstach – że tradycyjna, papierowa korespondencja odchodzi do przeszłości. Jako osoba o rozległych kontaktach (wraz z upływem czasu w naturalny sposób ulegających zawężeniu, co odnotowuje w swoich zapiskach) deklaruje przywiązanie do materialnej formy listu, rytuału pisanie i oczekiwania na odpowiedź¹⁵. Świadoma poetyki gatunku, w którym się wypowiada, i dokumentarnej wartości epistolografii, niekiedy cytuje też swoje listy – „ten list coś o mnie mówi, więc przytaczam”¹⁶. Sporo ich fragmentów pojawia się w *Okienku*, w którym pisarka dzieli się radością ze swojego znaleziska – zapomnianego wydruku 169 stron korespondencji.

Utwory Cybulskiej nie są zatem egocentryczne¹⁷ – wiele w nich wspomnień, refleksji, anegdot o ludziach, z którymi piszącą łączyły i łączą relacje zawodowe (w tej grupie są też bohaterowie jej książek – Wacław Iwaniuk, Stefania Zahorska, Stanisław Gliwa) oraz przyjacielsko-towarzyskie (obok już wymienionych pojawiają się jeszcze np. Maria Gliwa, Lili Pohlmann, Marian Pankowski, Stanisław Wujastyk, Bohusz Szyszko, Dobrosława Platt, Irena Powell, Agnieszka Hejmo). W autobiograficznych zapiskach obecne są licznie „cudze głosy”, także w postaci opatrzonych komentarzami cytatów z różnogatunkowej literatury – polskiej i światowej, kanonicznej i drugorzędnej, współczesnej (w tym najnowszej) oraz powstałej dziesięciolecia, a nawet wieki temu¹⁸. Przywołania w różnych kontekstach m.in. instytucji, np. Biblioteki

segregować, selekcjonować, a nawet dygitalizować, stwierdziłam, że najlepiej będzie chwycić się czegoś, co pierwsze wypadnie z szuflady, czyli zdać się na los”. M. E. Cybulska, *Rysa...*, s. 4.

¹⁵ „Zastanawiam się, kiedy to ja ostatnio napisałam do kogoś list, a ktoś do mnie. Wieki temu. Teraz komunikacja tylko przez internet. Na ogół krótkie notki. [...] Nie ma oczekiwania na listy, nie ma skreśleń, poprawek, czy słów na marginesie. Nie ma papieru, niecierpliwego naddzierania kopert”. Tamże, s. 86.

¹⁶ Tamże, s. 44. Cybulska opracowała część korespondencji S. Zahorskiej i A. Pragiera, a także swojej. Zob.: „Przychodź do mnie”. *Listy Stefanii Zahorskiej do Leonii Jabłonkówny i listy Adama Pragiera*, oprac. i wstęp M. E. Cybulska, Londyn 1998; R. Demel, *Szanowna i Droga. Listy do Mai Cybulskiej*, wstęp i oprac. M. E. Cybulska, Rzeszów 2010; *Jan z Kalifornii. Listy do Mai Cybulskiej*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie” 2012, R. 54 (2010/2011), s. 49–82.

¹⁷ Określić je można jako relacyjne, co jest typową cechą kobiecego pisarstwa dokumentu osobistego. Zob. A. Pekaniec, *Autobiografki...*, s. 396.

¹⁸ Autorka w różny sposób przywołuje utwory m.in.: A. Mickiewicza, H. Sienkiewicza, A. France’a, D. J. Danilowa, J. Golmonta, D. Jacobsona, C. Miłosza, K. I. Gałczyńskiego, W. Szymborskiej, R. Grzeli, S. Twardocha, T. Konwickiego, M. Konwickiej, L. Marzec, K. Żyskowskiej,

Polskiej, Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego, Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie, Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, pism – „Wiadomości”, „Tygodnia Polskiego”, „Nowego Czasu” i ich redaktorów, a także wydawnictw niosą walor świadectwa¹⁹, tym samym wzbogacają obraz „polskiego Londynu”.

Ważnym tematem utworów Cybulskiej jest też codzienność. Podobnie jak inne tematy, ujawnia się ona w migawkowych zaledwie obrazach i epizodycznych ujęciach. Niekiedy w jej kontekście pojawiają się powściągliwe wyznania:

Nic nie robię. Nie piszę. Żyję. Jakoś. Bardzo lubię słowo jakoś. Zakłada nieokreśloność, tymczasowość, zwalnia z zobowiązań. Toteż jest w nim pewna niesolidność, jakby partactwo. Jakoś pasuje do ludzi stosujących uniki. Nie odsłaniać się przed nikim, nie definiować. Zawsze z dystansem, zawsze o krok przed postawieniem kropki nad i. Ostrożnie, nieufnie²⁰.

Zapiski oszczędnie rejestrują nastroje pisarki, jej samopoczucie, wyjścia na zakupy, basen, do kosmetyczki. Utrwalają małe przyjemności – lunch poza domem, wypitą w towarzystwie lampkę wina, wypalony papieros, miłą rozmowę, udział w spotkaniu autorskim czy wrażenia z przedstawienia. Pojawiają się w nich wzmianki o sezonowych pracach w ogrodzie i kontemplacji jego urody²¹, więzi z kotami²², egzystencjalnych uciążliwościach – drobnych kłopotach ze zdrowiem, trudnej relacji z mężem, nieustannych problemach z komputerem (i wdzięczności dla życzliwości oraz kompetencji młodego przyjaciela wspierającego autorkę w pokonywaniu technologicznych barier). Odnajdujemy też reakcje pisarki na wydarzenia, którymi żyje świat, m.in. – Brexit, covid, wojna w Ukrainie, zmiany klimatyczne oraz uwagi, w większości krytyczne, dotyczące polskiego podwórka – sprawowania władzy, tryumfującego populizmu, roli Kościoła. Całość pokazuje, jak ważni są dla Cybulskiej ludzie „z kontaktu bezpośredniego” – odwiedzający dom (w tej grupie mieszczą się też ogrodniczka i sprzątające dom kobiety z Polski i Ukrainy), przypadkowo spotkani, także w podróżach, które stanowią dla autorki niezmiennie źródło ekscytacji i jako motyw występują w każdym tekście.

M. Niezabitowskiej, D. Tuska, A. Brzezińskiej. Cybulska notuje m.in. uwagi dotyczące walorów artystycznych bądź poznawczych literatury, przywołuje fragmenty tekstów, które ją szczególnie zafrapowały, puentuje cytatami z książek swoje zapiski, bądź przeciwnie – utrwała przemyslenia i spostrzeżenia wyrosłe z lektury powieści i wierszy.

¹⁹ Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

²⁰ M. E. Cybulska, *Okienko...*, s. 55.

²¹ Czytamy np.: „W moim ogrodzie pojawiają się rzeczy nieoczekiwane, wręcz niepojęte. Według osoby, która zna się na roślinach, ten ogród ma swoje własne zdanie. Otóż w zeszłym roku zasiał się dąb. Skąd i jak pojęcia nie mam. Przecież w okolicy nie ma dębów. [...] za trzy-sta lat nam zaszumi. Tymczasem produkuje zdrowe listki i jestem bardzo z niego dumna”. M. E. Cybulska, *Rysa...*, s. 108. I jeszcze: „A jednak mimo wszelkiego łajdactwa, które mnie prześladowa, są też chwile urzeczenia. Np. wczoraj, późnym popołudniem siedziałam sobie w ogrodzie i patrzyłam na moją wiśnię, której chyba już niewiele życia zostaje, oj, niewiele, bo od dawna na coś cierpi. Mimo to korona odurza zielenią. Zaraz obok wspina się dąbczak: dziki lokator. Brzozy precudowne. Krzewy od dawna niedogłądane mają w sobie moc wytrwałości i wybaczenia chyba, bo całkiem dobrze sobie radzą. No i światło przebijające przez ten przepych przyrody – śródziemnomorskie”. Tamże, *Okienko...*, s. 48.

²² Cybulska pisze m.in.: „Co nadaje memu życiu jako taki sens? Kot i papierosy”. Tamże, s. 94.

Zawartość wszystkich autonarracji pisarki wskazuje na bardzo świadome gospodarowanie prywatnością. To rozpoznanie dotyczy też *Rysy*, która ma charakter wręcz ujawnienia²³. Autorka wyjawia w niej, że ma żydowskie pochodzenie, jest ocalałą z Holocaustu, wychowywała się w adopcyjnej rodzinie²⁴. Wyznaje, że nie pamięta swoich biologicznych rodziców – Gieni z Wilna, Beniamina z Lidy – ofiar Zagłady i długo dojrzewała do decyzji, by się „z tą ciemnością zmierzyć”, a jeszcze dłużej – by o tym napisać. Wyznanie: „Muszę się z tą ciemnością zmierzyć. Jednak ciągle odkładam decyzję, koncentrując się na sprawach codziennych”²⁵ rozpoczyna trzecią i najobszerniejszą część *Rysy* (po *Chaosie* i jednostronicowej zaledwie *Arkadii*), zatytułowaną *Ciemno*. W tak metaforycznie ujętą sferę spraw bolesnych, nieprzepracowanych, Cybulska wchodzi z obawami i wątpliwościami, ale też ciekawością:

Hej, powoli. Czy jesteś gotowa w to wejść? Zawsze mówiłaś, że to jest temat tabu, że nie wolno dotykać, że naruszasz nieprzekraczalny próg oddzielający twoje niezasłużone ocalenie od ich niepojętej eliminacji. Bo nie dane im było skorzystać z przywileju normalnej śmierci.

Nie, nie jestem gotowa w to wejść, nigdy nie byłam i nigdy nie będę. Ale kiedy dotarł do mnie ten znak, otworzyła się przestrzeń psychiczna, w której mogę się swobodniej poruszać. Nie umiem tego sprecyzować, ale wiem, że **jama** [podkr. M.E.C.] nie jest już taka groźna, że mogę przetrześć prze z nią solidną **kładkę** [podkr. M.E.C.], albo nawet most. Mogę ją też obejść. Nie mam oporów, mam za to niepomahowaną ciekawość. Coś miało przetrwać, coś czekało, żeby być mi zakomunikowane.

A jednak odczuwam pewien dyskomfort, bo w moim pojęciu dopuszczam się nadużycia. Darowane jest mi coś, co komuś zostało brutalnie odebrane²⁶.

Opisując drogę, jaką przebyła, dochodząc rodzinnych korzeni, rekonstruując losy rodziców – mikrohistorią wzbogaca historię. Przede wszystkim jednak upamiętnia najbliższych i gruntuje swoją tożsamość: „niczego nie robię dla historii. Robię to dla siebie, a także dla tych, których pozbawiono szans. Zwyczajnie, egoistycznie i wcale się tego nie wypieram”²⁷. Odkrywając nieznane karty rodzinnej historii, mierząc się z trudną przeszłością, przekształcając zatem prywatne w publiczne, Cybulska wykazuje się dużą odwagą.

Rysa pokazuje, czy raczej – sygnalizuje, zarówno psychiczne koszty podjęcia decyzji, by spojrzeć w przeszłość, jak i długi, żmudny proces jej rekonstrukcji, kluczenia między faktami, domysłami i mylnymi tropami. W tym celu

²³ Zapożyczam określenie od I. Iwasiów, która zaproponowała termin „autobiografie ujawnieniowe” w odniesieniu do *Kato-taty* H. Opfer i *Marzeń i tajemnic* D. Wałęsy. Zob. też, *Tożsamość, performatywność, komunikacja – genderowe aspekty autobiografizmu*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2014, nr 1(2), s. 9.

²⁴ Cybulska pisze: „Ja byłam adoptowaną córką Anny i Pawła Cybulskich. [...] byłam ich dzieckiem, choć o adopcji wiedziałam. Poza tym chodziłam do szkoły, w której wielu moich rówieśników znalazło się w identycznej sytuacji. Przyjeśliśmy do wiadomości, że skoro naturalni rodzice zginęli, to zastąpili ich inni. Dopiero kiedy znalazłam się w Anglii, zaczęłam zadawać pytania, po pierwsze dlatego, że obracałam się wśród ludzi, którzy zadawali pytania, po drugie dlatego, że zaczęłam szukać zerwanych ogniw. Do kogo należę, kim jestem? [...] mozołnie odkrywałam początki, nie mając praktycznie żadnych wskazówek, nie wiedząc nic poza tym skąd jestem i że mój biologiczny ojciec był adwokatem w Lidzie”. *Rysa...*, s. 93.

²⁵ Tamże, s. 41.

²⁶ Tamże, s. 58.

²⁷ Tamże, s. 58–59.

Cybulska przytacza fragmenty listów, e-maili, rozmów, dokumentów i artykułów, analizuje mapy oraz zdjęcia. Tworzą one archiwum przeprowadzonego przez nią rodzinnego śledztwa i pozwalają zarysować – pełen niedopowiedzeń oraz białych plam – obraz życia i tragicznej śmierci rodziców. Ponieważ – jak to ujmuje pisarka – „materiał rodzinny jest mizerny”²⁸, opartą na pakcie autobiograficznym²⁹ opowieść wspiera niejako (i jednocześnie wzbogaca artystycznie) fikcją. Posiłkuje się nią – nie osłabiając referencjalnej wartości tekstu³⁰ – by uniknąć „autobiograficznych wynurzeń, które są beznadziejnie nudne”³¹, ale też, aby zbliżyć się do oddania tego, co wysłowieniu stawia opór. Te fikcyjne fragmenty *Rysy – Epizod z palca wyssany* – podobnie jak włączone do niej wiersze *Umarli* i *Nieobecni* (pochodzące z wydanego w 1980 r. tomiku Cybulskiej *Próby liryczne*) zdają się „dopowiadać niewyraźne”.

Pisarka jawi się zatem osobą – podobnie jak inne ocalone z Holokaustu, o czym przekonuje poświęcona mu literatura – skazaną na fragment, pustkę i brak:

Ocalony musi [...] nie tylko porzucić myśl o całości, lecz także pogodzić się z faktem, iż skazany jest na fragmentaryczność swych wspomnień i że to poczucie podzielenia, niekompletności, pustki i braku (także ciągłości) stanowić ma immanentną cechę jego egzystencji. Tak więc fragment z jednej strony musi starczyć za całość, z drugiej zaś sam jest jedyną dostępną całością³².

Niemniej jednak – pisze we wnikliwej recenzji *Rysy* Anna Puzio – „to, czego zdołała dowiedzieć się czy co sobie uświadomiła [...] Cybulska, pozwala przekroczyć, «sforsonować jamę» i dać pewność, że «to nieprawda, że umarłych nie ma», nie da się o nich zapomnieć, czego znakiem jest pęknięcie, tytułowa rysa”³³. Trafność tego rozpoznania potwierdza sama autorka. Notuje:

Jedyną, ale to jedyną rzeczą, z której czerpię jaką taką satysfakcję, jest napisanie *Rysy*. Nic naprawdę wielkiego, nic na co warto zwrócić uwagę, ale świadomość dopełnienia obowiązku, czyli upamiętnienie ICH. Bo tak naprawdę to ja do nich tylko należę i wskutek niepojętej płataniny losów ocalałam³⁴.

„Płatanina losów”, która doprowadziła do ocalenia Cybulskiej – z Holokaustu z życiem uszło zaledwie 5 tysięcy dzieci polskich Żydów³⁵ – pojawia się tylko szczątkowo w jej wspomnieniach. Pisze np.:

²⁸ Tamże, s. 67.

²⁹ Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 18.

³⁰ „[...] kreacja i prawda nie są pojęciami antynomicznymi” – uznaje Ph. Lejeune. Por. P. Rodak, *Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane*. Rozmowa z Philippe'em Lejeune'em, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 213.

³¹ *Rysa...*, s. 68.

³² D. Krawczyńska, *Małe narracje o Zagładzie*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011, s. 844.

³³ A. Puzio, *Suma chwil*, „Twórczość” 2019, nr 5, s. 124.

³⁴ M. E. Cybulska, *Okienko...*, s. 18.

³⁵ J. Kowalska-Leder na podstawie stosownych źródeł podaje, że gdy wybuchła wojna, dzieci stanowiły blisko milion spośród trzech i pół miliona polskich Żydów, a ocalało z nich około pięciu tysięcy. Zob. też, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009, s. 26.

Kto by pomyślał, że można znęcać się nad małym dzieckiem. Dosłownie, sadystycznie, bez powodu. [...] Dlaczego te doświadczenia z czasów przedpotopowych teraz wracają? To byli ci pierwsi, tam w Lidzie, degeneraci, których byłem zakładniczką. Tak, trzymali mnie przez cały czas wojny, potem wywieźli do Gdańska [...], potem mną handlowali. Ile i jak dałoby się wyciągnąć od moich „biblijnych” współziomków³⁶.

Doświadczenia, do których pisarka rzadko powraca, wpisują się w kontekst – wciąż przepracowywanych w naszym kraju – polsko-żydowskich relacji. Cybulska napomyka jeszcze o pobytach w sierocińcach, domach dziecka i rodzinach zastępczych. Z wdzięcznością wspomina swoich adopcyjnych rodziców, którzy zrobili dla niej „absolutnie wszystko”³⁷. Trafiła do nich po wojnie – „Mały poraniony potwór. Jedno z tych obolałych dzieci wojny oczekujących pomocy, opieki, uczuć, niezdolnych do normalnego życia”³⁸.

Cybulska kilkakrotnie nazywa się „ocalencem” i przekonuje, że „takich niełatwo złamać”³⁹. Jako dziedzictwo losu, który przypadł jej w udziale, widzi otwartość na świat i ludzi, „impregnację” na ksenofobię i nacjonalizm. Wymienia też inne składowe swojej kondycji – brak „ciągłości”, rodziny, poczucia przynależności, przywiązania do przeszłości i domu, w którym się wychowała, oraz gniew. „We mnie nie ma wybaczenia. We mnie jest gniew”⁴⁰ – wyznaje. Tak jak nie chciała widzieć rodziców w roli ofiar, a skupiła się na odtworzeniu ich życia, tak też nie eksponuje swoich trudnych doświadczeń. Niemniej jednak niektóre wątki i motywy pisarstwa osobistego Cybulskiej, w tym przede wszystkim trzecia część *Rysy*, wnoszą do literatury Holocaustu cenną perspektywę jeszcze jednego dziecka Holocaustu⁴¹, a całość tej autobiograficznej twórczości wzbogaca literaturę o interesująco utrwalone doświadczenia dotychczasowego życia autorki, którymi dzieli się w poczuciu własnej niepowtarzalności i wyjątkowości.

Bibliografia

Cybulska M. E., *Brulion*, Londyn 2024.

Cybulska M. E., *Karmiąc Ptaki w Singapurze*, zdjęcia A. E. Hejmo, [nakład własny], Londyn 2016.

³⁶ M. E. Cybulska, *Okienko...*, s. 6.

³⁷ Tamże, s. 54.

³⁸ M. E. Cybulska, *Rysa...*, s. 98.

³⁹ M. E. Cybulska, *Okienko...*, s. 40. W tym tekście Cybulska przywołuje też swoją strategię przetrwania złożoną z kilkunastu „przykazań” – cztery ostatnie to: „Jesteś ocalencem. / Walcz! / Pisz! / Żyj!” (s. 41). To niejako odpowiedź na fundamentalne w kontekście jej biografii pytanie: „przeżyć... i co dalej?” (nawiązując do tytułu wywiadu rzeki z Marią Orwid – również dzieckiem Holocaustu, psychiatrką, m.in. inicjatorką projektu terapeutycznego dla Dzieci Holocaustu i Drugiego Pokolenia). Zob. M. Orwid, *Przeżyć... I co dalej? Rozmawiają Katarzyna Zimmerer i Krzysztof Szwejca*, Kraków 2006. W *Okienku...* Cybulska dzieli się też z czytelnikami – pojawiającymi się wraz z wiekiem – pytaniami: „Kim bym była, gdybym wtedy, kiedy oni ginęli, miała więcej lat, gdybym to wszystko widziała i na pewno chciała uniknąć? Uciekłabym? Zabito by mnie? Nie żyłabym?” Tamże, s. 55.

⁴⁰ Tamże, s. 59.

⁴¹ Zob. pisarstwo „dzieci Holocaustu”, m.in.: I. Amiel, I. Fink, H. Krall, R. Ligockiej, W. Dichtera, M. Głowińskiego, H. Grynberga, J. Kosińskiego, B. Wojdowskiego.

- Cybulska M. E., *Okienko. Notatki*, Rzeszów 2021.
- Cybulska M. E., *Płynę*, Londyn 2023.
- Cybulska M. E., *Rysa. Wątki*, Rzeszów 2018.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Grochowski G., *Genologia i antropologia. Pytania o prozę niefikcyjną*, w: tegoż, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018.
- Iwasiów I., *Tożsamość, performatywność, komunikacja – genderowe aspekty autobiografizmu*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2014, nr 1(2).
- Kowalska-Leder J., *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009.
- Krawczyńska D., *Male narracje o Zagładzie*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.
- Lejeune Ph., *Czy można zdefiniować autobiografię?* przeł. R. Lubas-Bartoszyńska, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Lejeune Ph., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Nadana-Sokołowska K., *Autobiografia*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska [i in.], Warszawa 2014.
- Orwid M., *Przeżyć... I co dalej?* Rozmawiają Katarzyna Zimmerer i Krzysztof Szwejca, Kraków 2006.
- Paliwoda A., *Cybulska Maja Elżbieta*, w: *Słownik biograficzny polskich pisarek emigracyjnych 1939–1989*, <https://polskiepisarkiemiigracyjne.pl/Cybulska-Maja.html> (dostęp: 10.02.2025).
- Pekaniec A., *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet*, Kraków 2020.
- Puzio A., *Suma chwil*, „Twórczość” 2019, nr 5.
- Rodak P., *Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane*. Rozmowa z Philippe'em Lejeune'em, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3.

Dariusz Piechota

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0002-7943-384X

Niepokój przychodzi po zmroku. Topika nocy w prozie Sylwii Chutnik

Anxiety Comes After Dark.**Topics of the Night in the Prose of Sylwia Chutnik**

Abstract: This article is devoted to the theme of night in the prose of Sylwia Chutnik. The author focuses on discussing three variants of night landscapes. In the first one, the falling dusk is a catalyst for traumatic memories from the past. In the second variant, the theme of night accompanies an alternative life in which the characters' true "self" comes to the fore. Chutnik uses the day-night opposition here in the context of normative patterns that impose specific roles and behaviours on the characters. Night turns out to be the only time when the characters, far from public opinion, can live their lives to the fullest without fear of ostracism or social exclusion. In the third variant, night and the accompanying smoking of cigarettes on balconies becomes an experience that unites all the female characters; it is a moment when fears and concerns repressed during the day come out. In this variant, the first-person narrator ("we"), representing the entire female community, comes to the fore. The narration is symbolically transformed into the internal landscape of the characters. These images, under the influence of the changing intensity of the moonlight and stars, as well as the rising fog, take on dreamlike shapes. This unreal industrial landscape also corresponds to the "dark" side of existence, which is exemplified by the "inner demons" that the heroines struggle with. The night at Chutnik's prose is conducive not only to searching for melancholic traces of life, but also to wandering along the pathless course of human existence.

Keywords: night, melancholy, anxiety, passing, prose, Sylwia Chutnik

Słowa kluczowe: noc, melancholia, niepokój, przemijanie, proza, Sylwia Chutnik

Halina Krukowska, pisząc o topice nocy w twórczości romantyków, zwróciła uwagę, iż:

W nocy mówią myśli, a nie słowa. Noc patrzy na nasze myśli, dzień na nasze czyny. Noc myśli. Noc otwiera serca i myśli. Podobne refleksje, różnie wyrażane, a uwydatniające związek nocy i myśli, powtarzają się tak często w tekstach, które zwykle kojarzymy z kręgiem topiki nokturnalnej, że trudno je przypisać jakiemuś autorowi¹.

¹ H. Krukowska, *Noc poetów, noc filozofów*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajka, Białystok 2012, s. 33.

Nocą zmienia się optyka oglądu świata, gdyż obowiązują w niej odmienne reguły. Dzień porządkuje naszą rzeczywistość, doświadczaną empirycznie, ponieważ opiera się na rozumie i idei². Nocą zaś przemawia inny głos, korespondujący z „ciemną” stroną egzystencji³. To czas, w którym człowiek rozmyśla nad własnym życiem i jego miejscem we wszechświecie. Wiąże się to również z duchową potrzebą „przekraczania zmysłowego i psychologicznego wymiaru ludzkiego istnienia”⁴. To nie tylko czas wycofywania się ze świata zewnętrznego i skupienia się na tym, co wewnętrzne oraz niepowtarzalne⁵, ale również moment wewnętrznego wyciszenia. W przeciwieństwie do dnia, pora ta jest niewidzialna, widmowa, bezpostaciowa⁶, towarzyszy jej topika nokturalna w postaci unoszącej się mgły zacierającej kontury między przedmiotami, osobami itd. Równie istotna jest cisza „rozlana w naturze”⁷. Jak pisze Wojciech Gutowski, stanowi ona „ważny element przeżyć nocnych, przynosi ulgę cierpieniom, «oczyszcza» z gwaru dnia”⁸. Noc to również pora transgresji, z którą wiążą się metamorfozy zachodzące pod wpływem chociażby wspomnianej mgły, zmiany natężenia światła czy blasku księżyca i gwiazd. Dynamika ta „dezorientuje człowieka, uniemożliwia zadowolenie w bycie, otwiera przepaść między ludzkim istnieniem a naturą”⁹. Z „nocną” stroną egzystencji łączy się często doświadczenie melancholii, będące rewersem utopii, pojawiające się cyklicznie m.in. jako efekt transformacji społeczno-ekonomicznych zachodzących na świecie¹⁰. W kontekście literatury polskiej po 1989 r. mówimy o rozpadzie starego świata (upadku PRL-u) i wkraczaniu nowych wzorców charakterystycznych dla społeczeństwa konsumpcyjnego. W połączeniu ze zjawiskiem globalizacji i nieustannego bycia *on-line*, egzystencja staje się niezwykle problematyczna. Wraz z wyczerpywaniem się produkcyjnych możliwości jednostki¹¹ bohaterowie będący pod złowieszczym wpływem Saturna przejmują się ulotnością egzystencji. Refleksjom tym sprzyja noc. Pora ta inspiruje nie tylko do wyrzeczenia się świata doczesnego, lecz przede wszystkim wyróżnia się zwrotem ku rzeczywistości nadprzyrodzonej¹². Melancholia pozostaje w szczególnym związku z życiem duchowym, któremu towarzyszy tęsknota za czymś nieokreślonym, co koresponduje z ulotnością pejzażu nocnego. Ten stan wyraża niezaspokojony głód metafizyczny¹³. Noc to także czas,

² A. Żywiołek, *Stefana Chwina pasja realnej nocy*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora...*, s. 734.

³ H. Krukowska, *Noc romantyczna* (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński), Gdańsk 2011, s. 7.

⁴ *Taź, Noc poetów, noc filozofów...*, s. 33.

⁵ *Taź, Noc romantyczna...*, s. 137.

⁶ *Taź, Noc poetów, noc filozofów...*, s. 34.

⁷ *Taź, Noc romantyczna...*, s. 47.

⁸ W. Gutowski, *Młodopolski dialog (z) nocą*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora...*, s. 177.

⁹ *Tamże*, s. 204.

¹⁰ A. Mazur, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010, s. 11.

¹¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 10.

¹² R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 130.

¹³ *Tamże*, s. 386.

kiedy duchowy ciężar związany z doznaniem bezruchu potęguje z jednej strony bezprzedmiotowy smutek, wprowadzając jednostkę w stan odrętwienia¹⁴, z drugiej zaś wywołuje lawinę wspomnień i jest impulsem do autorefleksji, która w wariacie pesymistycznym prowadzi do pragnienia „rozpłynięcia się w pustce życia”¹⁵. Warto pamiętać, że melancholia ma również wymiar pozytywny, gdyż staje się „wyrazem szacunku wobec złożoności świata”¹⁶. Podobnie jak w nocy, kiedy świat ulega defragmentacji, rozproszeniu, jednostka może podjąć próbę scalenia własnej egzystencji. Czas melancholijny, który wydaje się szczególnie aktywny nocą, odzwierciedla życie wewnętrzne jednostki wybierającej w przeszłość lub przyszłość. Mówimy o pewnej duchowej wędrówce, której celem jest pozbycie się ciężaru towarzyszącego codziennej rutynie. Doświadczenie melancholii okazuje się zatem czasem transgresji, w którym człowiek odnajduje samego siebie¹⁷.

Noc, ciemność i mrok należą do tematów często powracających w twórczości Sylwii Chutnik i łączą się z problematyką egzystencjalną oraz psychologiczną. Pejzaże nocne pojawiają się niemalże w każdej powieści, a ich obecność wiąże się z wyeksponowanym przez autorkę podziałem na sferę dzienną i nocną, którym przypisuje odmienne aktywności. W *Tylem do kierunku jazdy* (2022) czytamy:

Dzień jest od działania, noc od płakania. Noc rozbraja, odbiera resztki uśmiechu przyklejonego superglue. W czarne niebo można wbić się pazurami i drzeć na kawałeczki. Po to jest smutny księżyc, żeby do niego wycić z kieliszkiem. W kuchni, na balkonie, świątek, piątek, zimno czy upał¹⁸.

W ciągu dnia bohaterki Chutnik borykają się z problemami życia zawodowego i prywatnego. Codzienną egzystencję podporządkowują wypełnianiu obowiązków, choćby z wychowywaniem dzieci, walką z depresją (*Jolanta*), poszukiwaniem miłości i spełnienia (*Tylem do kierunku jazdy*). Magdalena Bałaga zwróciła uwagę, że Chutnik „zrywa ze schematem wpisywania kobiet w naturę. Relacja kobieta-biologia została przeto zastąpiona relacją kobieta-miasto”¹⁹. Wspólna niemalże wszystkim utworom pisarki jest przestrzeń Warszawy. Autorkę interesują konkretne dzielnice stolicy, takie jak Ochota, Stary Mokotów czy Muranów²⁰.

¹⁴ M. Tański, *Czas melancholii – czasem przemian (transgresji) czy czasem destrukcji?*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 65.

¹⁵ Tamże, s. 68.

¹⁶ Tamże, s. 70.

¹⁷ Tamże, s. 74.

¹⁸ S. Chutnik, *Tylem do kierunku jazdy*, Kraków 2022, s. 250. Kolejne cytaty z tego utworu oznaczam w tekście jako T, z podaniem numeru strony.

¹⁹ M. Bałaga, „W imieniu kobiet podziemnych”. *O twórczości Sylwii Chutnik*, w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, red. D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2016, s. 130.

²⁰ Więcej na temat przestrzeni w twórczości Chutnik pisali: D. Kozicka, *Sylwia Chutnik, czyli kobieta w mieście*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 1, s. 171–187; D. Korczyńska-Partyka, *Pisanie w poprzek dyskursów. Emancypacyjny potencjał prozy Sylwii Chutnik*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2015, nr 4, s. 239–252; M. Bałaga,

W niniejszym artykule skupię się na omówieniu trzech wariantów pejzaży nocnych w twórczości autorki *Cwaniar*. W pierwszym z nich (*Bezsenne noce z traumą w tle*) zapadający zmrok jest katalizatorem traumatycznych wspomnień z przeszłości. W drugim wariancie topika nocy towarzyszy alternatywnemu życiu, w którym do głosu dochodzi prawdziwe „ja” bohaterów. Chutnik wykorzystuje tutaj opozycję dzień – noc w kontekście wzorców normatywnych narzucających konkretne role i zachowania bohaterom. Noc okazuje się jedyną porą, kiedy z dala od opinii publicznej osoby te mogą żyć bez obaw przed ostracyzmem czy wykluczeniem społecznym. W trzecim wariancie (*Wieczne palenie papierosów*) noc i towarzyszące jej palenie papierosów na balkonach jest doświadczeniem łączącym wszystkie bohaterki; to moment, w którym do głosu dochodzą lęki, obawy wypierane w ciągu dnia. Motyw ten, jak pisze Dorota Kozicka, „jest doświadczeniem wspólnotowym, to deklaracja niepodległości w odwiecznej wojnie z czasem”²¹.

Bezsenne noce z traumą w tle

Jak już wielokrotnie podkreślano²², proza Sylwii Chutnik wpisuje się w nurt literatury zaangażowanej, ukierunkowanej na społeczną interwencję, walkę o prawa wykluczonych, zmarginalizowanych i przemilczanych²³. Bohaterami jej utworów są kobiety w różnym wieku, reprezentujące różne grupy społeczne. W ich portretowaniu pisarka jest niezwykle empatyczna, szczególnie wyczulona na krzywdę społeczną. Przypomina reporterkę, dzięki wykorzystanym rolom i perspektywom narracyjnym (m.in. etnografki, kulturoznawczyni, felietonistki), przyjmuje „punkt widzenia świadków albo upostaciowionej sąsiedzkiej zbiorowości”²⁴. Już od pierwszej powieści widzimy, że autorkę interesują bohaterki, które uczestniczyły w powstaniu warszawskim, co wpisuje się w szerszą debatę na temat miejsca i roli kobiet w trakcie drugiej wojny światowej²⁵. Chutnik dekonstruuje utarte stereotypy, że walka i bohaterstwo to wyłącznie domena mężczyzn. Pisarkę fascynują postacie sanitariuszek, łączniczek, wojowniczek, które brały czynny udział w konflikcie zbrojnym. Jedną

dz. cyt., s. 125–142; E. Sidoruk, „Okolica znana, oswojona”. Warszawa w „Cwaniarach” Sylwii Chutnik, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 13, s. 133–148.

²¹ D. Kozicka, dz. cyt., s. 116.

²² K. Uniłowski, *Niesamowite i dowcipne. O „Kieszonkowym atlasie kobiet” Sylwii Chutnik*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 1, s. 175; D. Kozicka, dz. cyt.; M. Niekra, *Nieemożność pozbawienia się samego siebie w „Kieszonkowym atlasie kobiet” Sylwii Chutnik*, w: *Uwięzione w grzeczności – obrazy kobiecych inności w tekstach literackich*, red. B. Wałęciuk-Dejneka i Ł.A. Wawryniuk, Kraków 2015, s. 67; M. Bałaga, dz. cyt.; K. Nadana-Sokołowska, *Kieszonkowy atlas kobiet, Dzidzia, Cwaniary... – wybrane powieści Sylwii Chutnik w kontekście badań nad związkami reprezentacji wojny i płci kulturowej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 10.

²³ D. Kozicka, dz. cyt., s. 132.

²⁴ K. Uniłowski, dz. cyt., s. 179.

²⁵ K. Nadana-Sokołowska, dz. cyt., s. 59–71.

z nich jest Maria Wachelberska z *Kieszonkowego atlasu kobiet* (2008), której egzystencja została naznaczona wojenną traumą. Seniorka przez całe życie nie pogodziła się z faktem, iż ocalała w trakcie wojny, a jej najbliżsi zginęli. Kobieta egzystuje między życiem a śmiercią, a czytelnik ma wrażenie, iż „jest ona martwa za życia”²⁶. Doświadczenie traumy, jak zauważyła Katarzyna Nadana-Sokołowska, „izoluje ją od otoczenia i skazuje na egzystencję na marginesie społeczeństwa”²⁷. Wydaje się, iż bohaterka reprezentuje wypartą przeszłość i tożsamość Warszawy, gdyż – jak podkreśla Krzysztof Uniłowski – „nie ma historycznej ciągłości ani przejścia między dawną stolicą a współczesną nam Warszawą, pragnącą uchodzić za «normalną» europejską metropolię doby późnego kapitalizmu”²⁸.

Zapadający zmierzch, będący momentem pogranicznym między nocą i dniem, jest czasem, w którym otaczający świat pogrąża się w mroku, co ewokuje w człowieku szerokie *spectrum* uczuć. Na różnorodność wrażeń i emocji ma wpływ nie tylko osobowość jednostki, ale i jej traumatyczne doświadczenia z przeszłości. W przypadku Wachelberskiej wojenne reminiscencje powracają każdego wieczoru; kiedy „robiło się ciemno, pani Maria zasłaniała okna i prywatny film miał swoje codzienne wyświetlenia. Życie przed murem i zza muru. Z rodzicami i bez nich”²⁹. Nocny pejzaż, od którego odgradza się bohaterka, wynika z narastającego w niej lęku, gdy do głosu dochodzi „mroczna strona egzystencji”, naznaczona nieprzepracowaną traumą, która ma strukturę kolistą i powraca do protagonistki *Kieszonkowego atlasu kobiet* każdego wieczoru. W ciągu dnia kobieta wędruje po ulicach, które kojarzą się jej z przestrzenią przedwojennego domu rodzinnego. Szczególne miejsce pełni zieleniak, stojący w miejscu, gdzie zginęła jej matka. Nocą Wachelberska odgradza się od świata zewnętrznego, narastające w niej napięcie wpływa na jej stan psychosomatyczny, przeszłość „zlewa się” z teraźniejszością. Dochodzące głosy oraz muzyka z ulicy w umyśle bohaterki ulegają zniekształceniu i przypominają jej piosenki przedwojenne (KAK, 102). Zacierająca się granica między jawą a snem, potęgowana również przez nakładanie się dwóch płaszczyzn czasowych (przeszłość i teraźniejszość), wywołuje w seniorce uczucie bliżej nieokreślonego zagrożenia. Chutnik niezwykle trafnie oddaje istotę złożoności traumy, która – jak pisze Cathy Caruth – podważa linearne postrzeganie czasu, odwraca relacje przyczynowo-skutkowe, odrywa skutek od przyczyny³⁰. Nieustannie powtarzające się obrazy dotyczące śmierci matki oraz walk powstańczych wydają się niemożliwe do wyparcia przez Wachelberską, a jedynym remedium staje się sen, który z wiekiem przychodzi coraz później i jest coraz krótszy. Stan zasypiania okazuje się momentem granicznym, gdyż jest to

²⁶ K. Uniłowski, dz. cyt., s. 174.

²⁷ K. Nadana-Sokołowska, dz. cyt., s. 66.

²⁸ K. Uniłowski, dz. cyt., s. 175.

²⁹ S. Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Warszawa 2014, s. 81. Kolejne cytaty z tego utworu oznaczam w tekście jako KAK, z podaniem numeru strony.

³⁰ Przytaczam za: T. Łysiak, *Trauma – od genologii pojęcia do studiów nad traumą*, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysiak, Kraków 2015, s. 14.

Moment, w którym tracimy świadomość, ale jeszcze nie śpimy, jest szparą w naszym istnieniu. Może ją wykorzystać wróg, wdrzeć się do naszej głowy i nieźle namieszać. Ale my same również możemy przechytrzyć stan zawieszenia między jawą a snieniem. Wystarczy wtedy mocno zacisnąć pięści i oczy. Niesamowite uczucie spadania, wirujących fraktali pod powiekami. Jeszcze chwila i nas nie ma. Jest sen (KAK, 100).

W deskrypcji tego momentu Chutnik podkreśla zacierającą się granicę między jawą i snem. Moment ten wydaje się groźny, ponieważ do świadomości człowieka może powrócić natrętna myśl (nazywana „wrogiem”) i zaburzyć stan spokoju i regeneracji sił. W przytoczonym cytacie dotyczącym szczelin istnienia uwagę czytelnika przykuwa zmiana perspektywy narracji z trzecioosobowej na pierwszoosobową, co jest charakterystycznym zabiegiem dla twórczości Chutnik. Narratorka tożsama z autorką przenika do świata przedstawionego i wypowiada się jako „my”, gdyż opisywany stan protagonistki nie jest doświadczeniem jednostkowym. Zmiana perspektywy narracyjnej wydaje się korespondować z trybem alegorycznym opowieści, w której – jak pisze Uniłowski – jej bohaterki „przemieniają się w figury ludzkiego losu”³¹.

Niekiedy blask księżyca oraz gwieździste niebo wywołują w protagonistce *Kieszonkowego atlasu kobiet* wspomnienia na temat beztróskich wakacji, które spędzała u ciotki na wsi:

Ach, spędzić noc pod chmurką. Jak za dawnych dobrych czasów. Wyjazdy letnie do ciotki na wieś, nocowanie na sianie lub w namiocie. Wąchanie parującej ziemi o świcie, bicie brawa wschodzącemu słońcu. Jaki to los łaskawy, że pani Marii podarował taką przygodę (KAK, 105).

W przytoczonym fragmencie nocny pejzaż ewokuje w bohaterce pozytywne wspomnienia z młodości. Przywoływany w pamięci obraz beztróskich wakacji spędzanych na wsi ma wymiar nostalgiczny i jest opisywany polisensorycznie. Zapachy, dźwięki, kolory kojarzące się z wakacyjnymi wieczorami przynoszą kobiecie chwilowe remedium, rozładowując napięcia emocjonalne. To także moment, w którym zachwyca się pięknem i unikatowością świata natury.

Podobnie jak Wachelberska, bohaterka *Tylem do kierunku jazdy* nocą odczuwa niepokój związany z powracającymi wspomnieniami z przeszłości. W rozmowie z wnuczką seniorka mówi o „odrębnym stanie świadomości”:

Pojawia się to, co na wiele lat zniknęło z życia. Co było poza nim. Czasem, kiedy ktoś pyta o przeszłość, to wypelza, czając się w pamięci jak niepewne zwierzę. Nie otwierałam zwykle klatki, nie chciałam wypuszczać tego, co nieoswojone. Zwykle więc wychodziło samo, bez pytania. Rozglądało się powoli i przeciągało jak zaspany lew. Łypało w moją stronę i sama już nie wiedziałam, czy to znak na dobre czy złe chwile (T, 230).

W przeciwieństwie do seniorki z *Kieszonkowego atlasu kobiet* Staśka wypierała traumatyczne wydarzenia z przeszłości, koncentrując się na życiu tu i teraz. Niestety, u kresu egzystencji ze smutkiem stwierdza, że sen nie przynosi ukojenia: „Sen nie jest do odpoczywania, tylko do przeżywania wszystkiego raz jeszcze. Sen to praca przymusowa. Nikt nie zapłaci nam za strach, ale jesteśmy

³¹ K. Uniłowski, dz. cyt., s. 176.

już do tego przyzwyczajeni. Noc w noc to samo. Sen spokojny, lecz czujny” (T, 231). Problematiczna staje się także pamięć, która „swędzi, uwiera. Nie daje zasnąć, to znowuż wybudza niepotrzebnie. Jest ze mną, kiedy mi dobrze, i odzywa się, kiedy czuję się źle. Nie umiem przestać mieć historię, nie umiem pozbyć się wspomnień” (T, 232). Nieustanna gonitwa myśli, pojawiająca się wieczorową porą na temat przeszłości, w tym doświadczeń drugiej wojny światowej i śmierci matki, odsłaniają wewnętrzne *inferno* protagonistki.

Doświadczenie traumy w prozie Chutnik obejmuje nie tylko osoby starsze, ale również młode, usytuowane – bywa – nie tylko w przeszłości, ale i w teraźniejszości. Bohaterka *Dintojry* to mężatka, której egzystencja koncentruje się wokół rodzenia kolejnych dzieci. Zdzisława nie czuje się spełniona w życiu zawodowym i prywatnym, nie odczuwa także wsparcia ze strony męża-lekarza. W rozmowie z policjantem kobieta stwierdza: „Moje ambicje zostały gdzieś między regałem z książkami a notatkami ze studiów. Moje marzenia ułożyły się w złotej obrączce na palcu, na którą mam uczulenie, i palec wiecznie czerwony, spuchnięty i swędzi”³².

W ciągu dnia wypełnia obowiązki domowe, wieczorami zaś do głosu dochodzi jej „ciemna” strona egzystencji. Naciągający mrok katalizuje w bohaterce opowiadania myśli katastroficzne. W przeciwieństwie do wcześniej omówionych utworów, w których kobiety zastygały w paraliżującym bezruchu na skutek powracających traum z przeszłości, w *Dintojrze* zmienia się optyka opisywania zachowania protagonistki, gdyż to właśnie noc aktywizuje w niej głęboką rozpacz i bezradność. W trakcie jej wieczornych wędrówek ulicami miasta do głosu dochodzą skraje emocje, które są hiperbolizowane i świadczą o pogłębiającym się załamaniu nerwowym. Protagonistka szuka ukojenia na dachu blokowiska, wpatrując się w gwieździste niebo. Przypomnijmy, że każde dziecko

rodziła na dachu, za kominem, z dala od cywilizacji, aparatów tlenowych i zblazowanych lekarzy. Rodziła je w nocy, przy wyciu wilków z lasu obok gazowni [...]. Niebo gwieździste nad nią, prawa natury w niej, a wszystko to natarchywe i nieustępliwe. Wznosi twarz w stronę księżyca i wygrażając się mu, wrzeszczy: „Już ja ci pokażę!”, skupia się w sobie, stara się znaleźć źródło energii usytuowane gdzieś w brzuchu, gdzieś w macicy, gdzieś w okolicy serca. Otwiera sobie złotym kluczykiem czakram Narodzin i z ulgą uwalnia dziecko z wnętrza siebie (D, 208–209).

Zmieniający się pejzaż nocą oraz nastrój bohaterki wydaje się bliski poetyce ekspresjonistycznego krzyku, któremu towarzyszy hiperbolizacja bólu, rozumianego dosłownie i metaforycznie. Nieprzypadkowo w opowiadaniu tym często pojawiają się odniesienia do świata natury, co jest czytelną aluzją do ekofeminizmu podkreślającego, iż „mężczyzna żyje w Historii, kobieta zaś przypisana jest Naturze”³³. Przypomnijmy, że ekofeminizm podważał dualistyczne podziały, w których „żeńska” natura była nie tylko podrzędna, ale i systematycznie degradowana oraz wykorzystywana³⁴. Dualizm ten opiera się

³² S. Chutnik, *Dintojra*, w: tejże, *Dintojra*, Kraków 2024, s. 215. Kolejne cytaty z tego utworu oznaczam w tekście jako D, z podaniem numeru strony.

³³ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 28.

³⁴ V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London–New York 1993, s. 42–43.

na kontraście, wartościującym i przypisującym prymat temu, co odnosi się do świata mężczyzn. Kobiety, jak pisze Kate Soper, utożsamiane są z przyrodą, z czynnościami reprodukcyjnymi obecnymi w świecie natury³⁵. Nie dziwi zatem fakt, iż bohaterka Chutnik skarży się na swój los nocą. Przez sąsiadów jest marginalizowana i postrzegana jako osoba szalona. Nasilający się wieczorami lęk oraz uczucie wewnętrznej pustki, brak projektów na zmianę dotychczasowej egzystencji paraliżują kobietę zdolną tylko do rozpaczliwego krzyku rozpaczy.

W pierwszym wariacie pejzaże nocne nie przynoszą bohaterkom wyciszenia. To tylko z pozoru pora bezruchu. Ciemne niebo z poświatą blasku księżyca wywołuje w nich skrajne emocje, na które składają się albo traumatyczne wspomnienia, albo tragizm obecnego życia. To właśnie o tej porze do głosu dochodzi niedostrzegalna w ciągu dnia „nocna strona” człowieka. Panujący w protagonistkach chaos wewnętrzny przenosi się na świat zewnętrzny, aktywizuje strach i lęki wypierane w ciągu dnia. Niekiedy też znajdują one artykulację wieczorową porą w postaci krzyku, gniewu, rozpaczliwych zakłócających ciszę nocną w mieście.

Alternatywne życie nocą

Noc to nie tylko czas mierzenia się z traumą z przeszłości, ale i pora, w której bohaterowie Chutnik prowadzą alternatywne życie. Protagonistki *Cwaniar* przeobrażają się wtedy w bezkompromisowe wojowniczkę i wymierzają sprawiedliwość, gdyż współczesny system prawny jest mało skuteczny. Przypominają one amerykańskich superbohaterów, dla których nadrzędnym celem staje się pokonanie wroga i ocalenie świata (m.in. przed nieuczciwymi deweloperami)³⁶. W prozie autorki *Jolanty* rzadko pojawiają się mężczyźni jako główni bohaterowie utworów³⁷, co wynika z faktu, iż jej proza skoncentrowana jest wokół świata kobiet. Szczególnie ciekawy portret mężczyzny pisarka utrwała w *Kieszonkowym atlasie kobiet* w rozdziale pt. *Podróbki*. Już sam tytuł wydaje się niezwykle metaforyczny. Podróbki w kontekście oryginału nacechowane są pejoratywnie, sugerując, iż dany produkt jest gorszej jakości. Mimo pewnego podobieństwa wydają się funkcjonować poza powszechnie obowiązującym wzorcem. Protagonistą trzeciej opowieści w debiucie literackim Chutnik jest Marian Pawlikowski, postać o nieokreślonym statusie genderowym³⁸, nazywana przez autorkę paniopaniem. Mężczyzna nie wpisuje

³⁵ K. Soper, *Naturalized Woman and Feminized Nature*, w: *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, ed. L. Couple, London–New York 2000, s. 139.

³⁶ D. Piechota, *Superbohaterowie nad Wisłą*, w: tegoż, *Na fali nostalgii. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte w najnowszej kulturze i literaturze popularnej*, Kraków 2022, s. 192–206.

³⁷ Wyjątek stanowią: powieść *Smutek cinkciarza* (2016), opowiadania z tomu *W krainie czarów* (*Pan Tadeusz, Dancing*) oraz *Dintojra* (*Sprzedawca pięknego życia, Bajzel i Tadek*).

³⁸ K. Uniłowski, dz. cyt., s. 174.

się w tradycyjny wzorec męskości. Z wykształcenia jest cukiernikiem, z zamiłowania krawcem wyszywającym makatki. Bohater ten – także ze względu na wiek oraz stan cywilny (stary kawaler) – staje się ofiarą licznych plotek na temat jego seksualności.

Protagonista prowadzi podwójne życie, a jej cezurą staje się zapadający zmierzch. W ciągu dnia jest empatycznym, pomocnym sąsiadem, wieczorami zaś:

On tak sobie zwyczajnie wieczorami wyszywa, ma tu taką maszynę starą Singera. Teraz na pawlaczu schowana, bo to i tak najwięcej radości sprawia mu szycie ręczne. Tak klasycznie, nitką nawlekaną na igłę. Od tego może i wzrok się psuje, ale to od razu inaczej wygląda (KAK, 127).

Noc nie wywołuje w nim lęku, lecz stanowi bezpieczną barierę przed światem, w którym zgodnie z utrwalonymi wzorcami normatywnymi, zainteresowania bohatera nie wpisują się w patriarchalny model męskości. Chutnik, opisując nietypowe hobby protagonisty, zwraca uwagę, że we współczesnym społeczeństwie ciągle funkcjonują stereotypy dotyczące wzorcowych ról przypisywanych kobietom i mężczyznom, z którymi łączą się określone zainteresowania, zachowania itd. Dodajmy, że role społeczne są również różnicowane ze względu na wiek, co jest szczególnie krzywdzące w przypadku osób starszych, dla których przestrzeń aktywności ogranicza się głównie do rodziny, domu, kościoła, szpitala czy przychodni. Przedstawiciele tej grupy społecznej są najczęściej postrzegani w roli dziadków opiekujących się wnukami. Staropanieństwo czy starokawalerstwo jest ciągle oceniane jako pewnego rodzaju aberracja i często staje się źródłem licznych plotek na temat życia prywatnego danej osoby. W *Kieszonkowym atlasie kobiet* na temat Mariana plotkują zarówno kobiety, jak i mężczyźni, przy czym należy podkreślić, że krzywdzące sądy wypowiadają głównie mężczyźni.

W biografii bohatera Chutnik wskazuje na traumatyczne wydarzenie wieczorową porą. Próba gwałtu diametralnie zmieniła jego styl życia:

Pan Marian długo nie wychodził z mieszkania. Po kilku dniach zapakował w foliowe torby swoje wszystkie wykroje, makatki, dzianiny i wyniósł je do piwnicy. Od tamtej pory nie pojawił się już nigdy w Fantazji i oglądał dużo telewizji. Lekarz zapisał mu specjalne leki na drżenie rąk, żeby tak nie latały. Kilka tygodni później przybory do szycia znowu trafiły do pudełka obok fotela. I wszystko wróciło do normy (KAK, 142).

Mężczyzna izoluje się od świata zewnętrznego, co wynika z utraty poczucia bezpieczeństwa. Narastające w nim lęki potęgują obawy przed nocnymi peregrinacjami miasta. Izolacja staje się dla mężczyzny mechanizmem obronnym. Bohater chowa wykroje i makatki w piwnicy. Z przestrzeni mieszkania znikają przedmioty kojarzące się z nietypowym hobby, co prawdopodobnie wynika z obawy przed kolejnymi pomówieniami. Traumatyczne wydarzenie nie tylko potęguje w nim lęk, ale także zmienia jego charakter. Zdarzenie to stanowi pewną cezurę w jego biografii. Przed nim mężczyzna nie przejmował się opinią publiczną, był osobą empatyczną, radosną, chętnie niosącą pomoc sąsiadom. Próba gwałtu uświadomiła mu, że otaczający go świat może być niebezpieczny dla osób, które nie powielają utrwalonych wzorców normatywnych.

Wieczorne palenie papierosów

Nocna sceneria w prozie Chutnik staje się również impulsem do poruszenia problematyki egzystencjalnej, psychologicznej i społecznej. Często też po ciężkim dniu, wypełnionym licznymi zadaniami oraz obowiązkami, wieczór okazuje się dla bohaterki momentem wytchnienia. To także czas, w którym protagonistki mają chwilę na kontemplację. Szczególnie interesujący jest topos wieczornego palenia papierosów. Motyw ten pojawia się już w debiutanckiej powieści; na korytarzu klatki schodowej w starej kamienicy często można spotkać Marię Kretańską czy Marysię Kozak, które – wymykając się po cichu z mieszkania – pragną chwilowo zapomnieć o problemach dnia codziennego:

Takie nocne wychodzenie z mieszkania było jak ucieczka. Maria wsłuchiwała się w oddechy domowników i kiedy była już pewna, że chrapanie i posapywania stały się miarowe, otwierała drzwi najciszej, jak potrafiła. Nawet olej kupiła do zawiasów, żeby ją żadne skrzypnięcie nie zdradziło. W skrzynce na licznik gazu miała schowaną paczkę cieniutkich vogue'ów. Uwielbiała je. Były drogie i to ją podniecało. Do tego ten kształt.

Ach! Nie była wtedy na Ochocie, pływała za to na jachcie w Hollywood. Nie w podomce, ale w przezroczystej tunice wysadzonej brylancikami. Maria odginała chudą dłoń i zamasztyłym ruchem podnosiła filtr do ust. Wszystko miało smak pierwszego łyka piwa na koloniach w podstawówce albo sekretów ze szkiełkiem przy trzepaku. Czasami wśród nocnej ciszy rozchodził się głos żuli z mieszkania obok. Słychać było kłótnie, rzewne wyznania, brzękanie naczyń. Całkiem jak w jakimś filmie. Takie nierealne, takie nie stąd, zwyczajno-luksusowe (KAK, 27–28).

Wieczór sprzyja snuciu marzeń na temat alternatywnego życia z dala od polskich realiów. To wzmożony czas pracy wyobraźni. Nieprzypadkowo w wizjach tych pojawia się mityczna Ameryka, która w latach dziewięćdziesiątych XX w. wraz z rodzącym się kapitalizmem w Polsce stała się wzorcem dla wielu rodaków marzących o dobrobycie i życiu ponad stan. Chutnik łączy mit amerykańskiego marzenia z toposem beztroskiej młodości, kiedy to snujemy plany na przyszłość. Mimo że entuzjazm ten z biegiem lat wypala się, napawa chwilowo optymizmem i nadzieją. W marzeniu Marii otaczający ją świat ulega transformacji i przypomina kadry z amerykańskiego filmu. Chwila ta niewątpliwie dla protagonistki ma wymiar terapeutyczny. Podobne marzenia o bogactwie snuje nastoletnia bohaterka *Jolanty*, która wieczorem zasiada z rodzicami przed telewizorem, aby obejrzeć kolejny odcinek serialu *Powrót do Edenu*:

Och, jakie oni mieli stroje, jakie fortuny! Oszukiwali się, zabijali i gonili po przyrodzie prosto w paszczę krokodyla. A gdyby tak Eden na Żerań przenieść? Zaraz sąsiad by się darł, że to głośno brzęczą biżuterią i za mocno stukają obcasami wysokimi na pięćdziesiąt centymetrów, żeby nie pobrudzić ziemią. W okolicy mnóstwo chaszczy, kto wie, może i krokodyl pływa w kanałku. Nikt by się nie zdziwił, gdyby zielony gad kłapiący paszczą nagle wyskoczył z bagien. Z taśmy produkcyjnej FSO zjeżdżałyby limuzyny, felgi świeciłyby prawdziwym złotem. Ojciec polerowałby ściereczką inicjały rodowe wygrawerowane na masce. A matka wsiadałaby do samochodu i wysiadała z niego ubrana w najpiękniejszą piżamę, żeby nie pobrudzić tapicerki. Byliby razem, jak na zdjęciach z plakatów reklamowych³⁹.

³⁹ S. Chutnik, *Jolanta*, Kraków 2015, s. 52. Kolejne cytaty z tego utworu oznaczam w tekście jako J, z podaniem numeru strony.

Motyw wieczornego palenia papierosów zostaje rozbudowany w *Cwaniarach*. Zmienia się tutaj perspektywa snucia opowieści, w której narrator trzecioosobowy zostaje zastąpiony narratorem pierwszoosobowym („my”), a narracja upodabnia się do strumienia świadomości. Następujące po sobie obrazy przypominają kadry z filmów, zmieniające się z każdym kolejno wypalonym papierosem. Z pierwszym wyjętym z paczki:

W głowie przelatuje cały dzień. Poranne miotanie się, zaległe rachunki, kłótnia z panem na stacji benzynowej i długi telefon od dawno nie słyszanej koleżanki. Początkowo palimy szybko, jakby w rytmie codzienności i pośpiechu. Papieros tli się nerwowo, my strzepujemy nieistniejący popiół obok popielniczki. [...] W połowie papierosa zwalniamy, uświadamiając sobie, że nie musimy się nigdzie spieszyć, nareszcie. [...] Osnuwający twarz dym upodabnia nas do secesyjnych modelek z reklamy firmy tytoniowej. Palimy na jazzowo, leniwie, jakby od niechcenia⁴⁰.

Chutnik, w wieczornych rozważaniach bohaterki, zwraca uwagę, że przyspieszony rytm życia oraz wielozadaniowość we współczesnym świecie staje się źródłem licznych rozterek. Poczucie „kurczącej się” teraźniejszości, nadmiar obowiązków wpływa destrukcyjnie na zdrowie fizyczne i psychiczne człowieka. Przyszłość zaś – jak pisze Byung-Chui_Han – zmienia się w przedłużoną teraźniejszość wypełnioną zadaniami do wykonania na teraz⁴¹. Wraz z kolejnym wypalonym papierosem na balkonie w nocnej scenerii zmienia się optyka postrzegania własnego życia:

Zaczyna się niewinnie, od planów na następny dzień. Trzeba pojechać tu i załatwić to, a potem zdążyć podrzucić coś tam i odebrać gdzieś tamto. Groza wpełza w zakamarki wewnętrznego kalendarzyka spraw niezakończonych. I nie chodzi tu o rzeczy do zrobienia, a o cały bagaż emocjonalnych rozważań. O nasze lęki, pragnienia i nigdy niespełnione obietnice. [...] Nagle okazuje się, że nie jesteśmy sami, że stałyśmy się niechcący aktorkami wspólnego teatru. Trwa właśnie przedstawienie, wieczorna odsłona samotności osiedlowej. W ciemnościach widać tylko rozżarzone końce papierosów. Wysyłają tajemnicze znaki, czerwone SOS, komunikaty o niepokoju. Ile nas tam stoi czy stoimy tam codziennie? [...] Pewne jest to, że ta swoista wspólnota balkonowa tworzona przez kobiety istnieje ponad podziałami (C, 107–109).

Pojawiający się w cytacie dym unoszący się z papierosów niczym mgłą zamazuje kontury przedmiotów, sprawiając, iż świat staje się odrealniony, co sprzyja pracy wyobraźni. Snute obrazy, projekcje w scenerii nocnej ulegają odrealnieniu, nabierając walorów imaginacyjnych. Nieprzypadkowo Chutnik posługuje się tutaj toposem życia jako teatru. Życie toczy się na jednym z wielkich osiedli mieszkaniowych w stolicy, w której aktorki palące papierosy wydają się mieć chwilę przerwy między aktami w sztuce. Uwagę czytelnika przykuwa także kolorystyka opierająca się na kontraście (czerwień – czerń). Rozproszone migotliwe, czerwone światło z jednej strony tworzy unikatowy nocny pejzaż industrialny, z drugiej zaś budzi pewnego rodzaju niepokój. Kolor ten rozbija z pozoru statyczny pejzaż nocny i budzi skojarzenia z wysyłanym sygnałem o zagrożeniu i niebezpieczeństwie. Dostrzeżenie wspólnoty

⁴⁰ S. Chutnik, *Cwaniary*, Warszawa 2012, s. 106–107. Kolejne cytaty z tego utworu oznaczam w tekście jako C, z podaniem numeru strony.

⁴¹ Byung-Chui_Han, *Spoleczeństwo zmęczenia i inne eseje*, przeł. R. Pokrywka, Warszawa 2022, s. 44–45.

balkonowej kobiet palących w tym samym czasie papierosy nabiera wymiaru alegorycznego (wspólnota losu), ale i terapeutycznego:

Kiedy dzieci śpią, budzą się demony naszej dorosłości. Przyjmują kształty najgorszych na świecie potworów i przeobrażają się we wszystko to, co udawało nam się w dziennej gonitwie zamieść pod dywan świadomości. Wyrastają nagle na tych balkonach, przechodzą przez barierki i czają się zza doniczek. [...] Nie ma tak lekko, czary-mary dopadną w najmniej spodziewanym momencie. Inne kobiety z balkonów patrzą na nas, chociaż nie widać ich twarzy ukrytych w ciemności. Inne kobiety czują to samo co my, ale to nie pociesza. Płyniemy na jednym statku pełnym balkonowych księżniczek, które przestały już machać białymi chusteczkami na znak poddania się. Stoją sobie ze zrezygnowanymi minami i patrzą na gwiazdy. [...] Jedna pani z trzeciego piętra mówi: „Ja to bym chciała zasnąć i się nie obudzić”, a druga z sąsiedniego bloku: „A ja to sobie gdzieś wyjechać, na przykład do jakiegoś piekła all inclusive”. A trzecia to ja, myślę sobie: „A co się z nami stanie, jak te wszystkie gwiazdy zlecą nam na łeb i pogaszą papierosy?” Co nam wtedy pozostanie? (C, 109).

W tej wspólnotcie nie istnieją żadne podziały, gdyż bohaterki łączy wspólne doświadczenie kobiecości. Oniryczny, nocny pejzaż z migającym czerwonym światłem powstałym w trakcie palenia papierosów przekształca się w pejzaż wewnętrzny, w którym do głosu dochodzą rozterki egzystencjalne protagonistek wypierane w trakcie dnia. U niektórych z nich mają one głębszy wymiar i nabierają cech klaustrofobicznych („A co się z nami stanie, jak te wszystkie gwiazdy zlecą nam na łeb?”). Odrealnione obrazy przybierają formę nieokreślonych, niesprecyzowanych demonów zagrażających dziennemu porządkowi, potęgujących niekiedy stan irracjonalnego lęku, który wynika również z faktu, że bohaterki Chutnik są silnie emocjonalnie zaangażowane w świat zewnętrzny nie tylko w wersji mikro (rodzina, przyjaciele), ale i makro (społeczeństwo). Warto także wspomnieć, iż motyw wieczornego palenia papierosów na balkonie dotyczy również mężczyzn. W *Jolancie* czytamy:

W nocy Andrzej stał na balkonie i palił tak łapczywie, że jeszcze chwila, a jego palce zmieniłyby się w papierosa, którego nie można zgasić. Patrzył na komin i starał się wyczytać z mrugania światła jakąś receptę na dalsze życie rodzinne. Niewiele rozumiał, ale czuł ciężar nagromadzonych emocji. Chyba po raz pierwszy w życiu się bał. O żonę i dziecko (J, 163).

Mężczyzna w migającym świetle poszukuje drogowskazu, wskazówki, jak ocalić swoją żonę i rodzinę. Nocą wielkie osiedla mieszkaniowe w stolicy potęgują uczucie melancholii, osaczają jednostkę, która nie potrafi odnaleźć w jej przestrzeni punktu zaczepienia minimalizującego lęki, przygnębienie czy permanentny smutek. Dawniej to natura przynosiła ukojenie w egzystencjalnych bólach.

* * *

Noc w prozie Chutnik to pora, która sprzyja ekspresji antynomiczności uczuć. Świat przeżywany sytuuje się między wrażeniem a wspomnieniem. Pejzaże nocne łączą się z kontemplacją świata oraz stanem duszy bohaterek. Topika nokturalna w twórczości autorki *Cwaniar* pełni kilka funkcji. Po pierwsze, nocą protagonistki wycofują się ze świata zewnętrznego i pogrążają się

w refleksjach na temat własnej egzystencji. Często borykają się z traumatycznymi wspomnieniami dotyczącymi drugiej wojny światowej (*Kieszonkowy atlas kobiet, Tyłem do kierunku jazdy*). W rozważaniach tych zaciera się granica między przeszłością a teraźniejszością, a świat staje się ponownie złowrogi. Nocą mechanizmy wypierania natrętnych myśli przepełnionych lękami, obsesjami wydają się nieskuteczne. To także pora ekspresji skrywanych za dnia uczuć (*Dintojra*). W wątku tym Chutnik uchwyciła, charakterystyczny dla ekofeminizmu, związek kobiety z Naturą. Wieczorową porą do głosu dochodzi wewnętrzne „ja” bohaterek, które w ciągu dnia wydaje się wyparte ze świadomości na skutek podporządkowania egzystencji codziennej rutynie.

Po drugie, wieczór to moment, w którym protagoniści mogą prowadzić alternatywne życie w bezpiecznej przestrzeni domu, nie narażając się na ostracyzm ze strony społeczeństwa.

Po trzecie, w nocnych pejzażach u Chutnik szczególnie interesujące są fragmenty, w których do głosu dochodzi narrator pierwszoosobowy („my”), tożsamy z całą kobiecą wspólnotą. Snuta narracja przekształca się symbolicznie w pejzaż wewnętrzny bohaterek. Obrazy te pod wpływem zmiennego natężenia światła księżyca i gwiazd oraz unoszącej się mgły nabierają onirycznych kształtów. Ten odrealniony pejzaż industrialny koresponduje także z „ciemną” stroną egzystencji, których egzemplifikacją stają się „wewnętrzne demony”, z jakimi borykają się protagonistki. Noc u Chutnik sprzyja nie tylko poszukiwaniom melancholijnych śladów życia, ale również błąkaniu się po bezdrożach ludzkiej egzystencji.

Bibliografia

- Bałaga M., „W imieniu kobiet podziemnych”. O twórczości Sylwii Chutnik, w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, red. D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2016.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Byung-Chui_Han, *Spoleczeństwo zmęczenia i inne eseje*, przeł. R. Pokrywka, Warszawa 2022.
- Chutnik S., *Cwaniary*, Warszawa 2012.
- Chutnik S., *Dintojra*, w: tejże, *Dintojra*, Kraków 2024.
- Chutnik S., *Jolanta*, Kraków 2015.
- Chutnik S., *Kieszonkowy atlas kobiet*, Warszawa 2014.
- Chutnik S., *Tyłem do kierunku jazdy*, Kraków 2022.
- Gutowski W., *Młodopolski dialog (z) nocą*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajka, Białystok 2012.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006.
- Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009.
- Korczyńska-Partyka D., *Pisanie w poprzek dyskursów. Emancypacyjny potencjał prozy Sylwii Chutnik*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2015, nr 4.
- Kozicka D., *Sylwia Chutnik, czyli kobieta w mieście*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 1.
- Krukowska H., *Noc poetów, noc filozofów*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajka, Białystok 2012.
- Krukowska H., *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński)*, Gdańsk 2011.

- Łysiak T., *Trauma – od genologii pojęcia do studiów nad traumą*, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysiak, Kraków 2015.
- Mazur A., *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010.
- Nadana-Sokołowska K., *Kieszonkowy atlas kobiet, Dzidzia, Cwaniary... – wybrane powieści Sylwii Chutnik w kontekście badań nad związkami reprezentacji wojny i płci kulturowej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 10.
- Niekra M., *Niemожność pozbawienia się samego siebie w „Kieszonkowym atlasie kobiet” Sylwii Chutnik*, w: *Uwięzione w grzeczności – obrazy kobiecych inności w tekstach literackich*, red. B. Walęciuk-Dejneka i Ł. A. Wawryniuk, Kraków 2015.
- Piechota D., *Superbohaterowie nad Wisłą*, w: tegoż, *Na fali nostalgii. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte w najnowszej kulturze i literaturze popularnej*, Kraków 2022.
- Plumwood V., *Feminism and the Mastery of Nature*, London–New York 1993.
- Sidoruk E., „Okolica znana, oswojona”. Warszawa w „Cwaniarach” Sylwii Chutnik, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 13.
- Soper K., *Naturalized Woman and Feminized Nature*, w: *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, ed. L. Couple, London–New York 2000.
- Tański M., *Czas melancholii – czasem przemian (transgresji) czy czasem destrukcji?*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7.
- Uniłowski K., *Niesamowite i dowcipne. O „Kieszonkowym atlasie kobiet” Sylwii Chutnik*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 1.
- Żywiołek A., *Stefana Chwina pasja realnej nocy*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajka, Białystok 2012.

Mariusz Chrostek
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0003-4679-796X

**Ewa Głębicka jako komentatorka
Nocy i dni Marii Dąbrowskiej.
Studium porównawcze
na tle wcześniejszych prac o tej powieści**

**Ewa Głębicka as a commentator
on Maria Dabrowska's *Nights and Days*.
A comparative study against the background
of earlier works on this novel**

Abstract: The 2021 edition of Maria Dabrowska's *Nights and Days* was published in the National Library series. It was prepared by Ewa Głębicka, whose 188-page *Introduction* is the subject of the analysis conducted in this article. The author documented this *Introduction* very thoroughly – she used Maria Dąbrowska's *Diaries* and correspondence with various people (published and unpublished), all works by literary scholars and literary critics (books, articles, even minor contributions) on the subject of Dąbrowska and *Nights and Days*, as well as many other documents. Głębicka presented the more important facts about the life and creativity of Maria Dąbrowska and produced a versatile interpretation of the novel *Nights and Days*. Her findings were confronted with other research on the novel *Nights and Days*, conducted by Polish literary historians in the 1950s, 1960s and 1970s: Tadeusz Drewnowski, Włodzimierz Maciąg, Ewa Korzeniewska, Henryk Markiewicz, Zdzisław Libera, Kazimierz Wyka and literary critic Andrzej Kijowski. Głębicka's interpretation proposes a new point of view on many issues and brings more details than anything previously written about this novel.

Keywords: Ewa Głębicka, Maria Dąbrowska, *Nights and Days*, Ewa Głębicka on *Nights and Days*, literary scholars on *Nights and Days*, *Nights and Days* in the National Library series, Tadeusz Drewnowski, Włodzimierz Maciąg, Ewa Korzeniewska

Słowa kluczowe: Ewa Głębicka, Maria Dąbrowska, *Noce i dnie*, Ewa Głębicka o *Nocach i dniach*, literaturoznawcy o *Nocach i dniach*, *Noce i dnie* w serii Biblioteka Narodowa, Tadeusz Drewnowski, Włodzimierz Maciąg, Ewa Korzeniewska

Doświadczenie, kompetencje i wybór źródeł

Publikacja wybitnego utworu literackiego w zasłużonej, szczególnie cenionej przez polonistów serii wydawniczej Biblioteka Narodowa odbierana jest przez badaczy i krytyków dorobku pisarzy, ale także – miejmy nadzieję – przez jego czytelników jako ważne wydarzenie. Dla miłośników twórczości Marii Dąbrowskiej szczęśliwy pod tym względem okazał się rok 2021. Po blisko pięćdziesięciu latach od wydania przez Ossolińską oficynę tomu opowiadań pisarki w opracowaniu Włodzimierza Maciąga (w 1972 r.) ukazało się wreszcie w tej serii największe jej dzieło – powieść *Noce i dnie*. Obszerny wstęp oraz ponad 1200 komentarzy przygotowała i napisała Ewa Głębička.

Spośród współczesnych polskich literaturoznawców interesujących się osobą i spuścizną Marii Dąbrowskiej to właśnie Ewa Głębička wydaje się badaczką szczególnie predestynowaną do opracowania tej monumentalnej edycji. Dzięki niej światło dzienne ujrzała znacząca część ogromnej korespondencji pisarki i jej najważniejszych adresatów, pozostająca wcześniej w rękopisach. Jako pierwszy opracowała i opatrzyła wstępem tom *Ich noce i dnie: Korespondencja Marii i Mariana Dąbrowskich 1909–1925*, który ukazał się w 2005 r. Po nim przyszły kolejne: Tadeusz Sułkowski, Maria Dąbrowska, *Listy* (w 2007), trzy opasłe tomy korespondencji prowadzonej przez Dąbrowską oraz jej wieloletniego towarzysza życia Stanisława Stempowskiego w latach 1924–1951, wydawane od 2021 do 2023 r., wreszcie najnowszy *Listy Marii Dąbrowskiej i Anny Kowalskiej* – tom I obejmujący lata 1940–1945, który trafił do rąk czytelników w 2024 r. Liczne cytaty i omówienia w przypisach do *Nocy i dni* dowodzą, że Ewa Głębička znakomicie orientuje się także w pozostałej, dotąd rękopiśmiennej części korespondencji Dąbrowskiej i jej adresatów. Nie będzie zatem nadużyciem stwierdzenie, że jest ona najlepszą z żyjących znawczynią życia pisarki. Od ponad dwudziestu lat uczona interesuje się także twórczością autorki *Ludzi stamtąd*, czego dowodzą opublikowane artykuły, rozprawy oraz tom studiów *Dąbrowska (nie)znana. Szkice* z 2016 r. W roku 2013 nakładem Wydawnictwa Instytutu Badań Literackich PAN ukazało się krytyczne wydanie *Nocy i dni* z imponującym erudycyjnym wstępem oraz licznymi komentarzami autorstwa Ewy Głębičky. Do tej ostatniej pozycji wróć jeszcze w dalszej części moich wywodów.

Liczący 188 stron *Wstęp* (wraz z *Notą edytorską* oraz *Wybraną bibliografią*), poprzedzający właściwy tekst powieści wydanej w serii Biblioteka Narodowa, został przygotowany przez Ewę Głębičką wyjątkowo starannie. Wnikliwego czytelnika uderza w nim bogactwo i zróżnicowanie materiałów źródłowych, którymi autorka wspierała swoją argumentację. Korzystała ona z trzynastotomowej edycji *Dzienników* Dąbrowskiej, ogłoszonych w 2009 r., odwoływała się do wielu listów pisarki kierowanych do różnych adresatów, a także listów tych osób do Dąbrowskiej. Sięgała Głębička również do korespondencji, którą inni zasłużeni ludzie prowadzili między sobą, np. Jerzy Stempowski z Jerzym Giedroyciem czy Jan Hempel piszący do swojej naj-

młodszej siostry – o ile informacje tam zawarte dotyczyły autorki *Nocy i dni*. W przypisach znajdujemy także cytaty z pamiętników i dzienników osób związanych z Dąbrowską, np. Stanisława Stempowskiego, Anny Kowalskiej, Andrzeja Kijowskiego. Odsyłacze kierują też uwagę na liczne wypowiedzi samej pisarki, zarówno o *Nocach i dniach*, jak i na wiele innych tematów, rozproszone w przedwojennych i powojennych czasopiśmie i broszurach. W tej grupie źródeł możemy wyodrębnić wypowiedzi krytycznoliterackie i opinie Dąbrowskiej o twórczości innych pisarzy, stanowiące wstępy do wydań ich tekstów oraz recenzje, np. utworów Josepha Conrada.

Lektura przypisów do *Wstępu* upewnia także o tym, że Ewa Głębińska z benedyktyńską cierpliwością przedarła się przez gąszcz studiów, artykułów, nawet drobnych przyczynków o *Nocach i dniach*, które ukazały się świeżo po publikacji powieści, do końca lat trzydziestych. Znane są jej również prace naukowe oraz publicystyczne poświęcone życiu i poglądom Dąbrowskiej, jej spuściźnie, szczególnie *Nocom i dniom*, ogłaszane od pierwszych lat po drugiej wojnie światowej do czasów najnowszych. Edytorka cytuje wyjątki z pism filozofów, myślicieli interesujących pisarkę, np. Henri Bergsona, Edwarda Abramowskiego czy Jean-Marie Guyau¹, odkrywa przed czytelnikiem fragmenty maszynopisów niewydanych tekstów różnych autorów, w których odnalazła przydatne informacje o Dąbrowskiej i jej dziełach, sięga też do opracowań nieoczywistych z punktu widzenia badacza literatury, np. do *Rocznika statystycznego* z 1934 r., kiedy wylicza nominalną wartość stypendiów dwukrotnie przyznawanych pisarce przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (XXX–XXXI, przyp. 44). Nie lekceważy Głębińska artykułów w popularnych czasopiśmie i gazetach adresowanych do szerokiego kręgu czytelników, jeżeli stanowią one źródło cennych informacji. I nawet obecność takich materiałów nie wyczerpuje jeszcze różnorodności źródeł, które edytorka wyzyskała w przypisach. Pojawiają się w nich również biogramy różnych osób oraz objaśnienia referowane przez samą Głębińską. Charakterystyczne dla wielu komentarzy jest namnażanie informacji poprzez zestawianie ze sobą wypowiedzi różnych autorów, co pozwala ująć dany problem z kilku punktów widzenia (np. LXX–LXXI, XCV, XCVI, CVI).

Strategia badawcza

Pobieżny przegląd materiałów źródłowych pozwala wyprowadzić ostrożny wniosek, że opracowanie naukowe, którym opatrzone omawiane wydanie *Nocy i dni*, pod wieloma względami wyróżnia się na korzyść w porównaniu ze wszystkim, co wcześniej napisano na temat tej powieści. Czy tak jest w istocie? Analiza wielowątkowego *Wstępu* polegająca na ustawicznej konfrontacji poglą-

¹ M. Dąbrowska, *Noce i dnie*, t. 1–2, wstęp i oprac. E. Głębińska, Wrocław 2021. BN I 337, s. CLXXVII (dalej jako numer strony *Wstępu* oznaczony cyfrą rzymską podawany w tekście po cytacie lub odwołaniu do opracowania E. Głębińskiej).

dów Ewy Głębskiej z wieloma sędami badaczy przedwojennych, powojennych i współczesnych okazałyby się pracą, której rezultaty przerastają ramy jednego artykułu. Pracą zresztą częściowo bezcelową, ponieważ edytorka sama nierzadko odwołuje się do ustaleń poprzedników na interesujące ją tematy. Wśród przywoływanych cudzych opinii można zauważyć liczną reprezentację tekstów ogłaszanych w latach trzydziestych XX w., bezpośrednio lub wkrótce po ukazaniu się drukiem powieści, mniej jest głosów wypowiedzianych po roku 1989 i chyba jeszcze mniej tych artykułowanych w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Wartościując bibliografię poświęconą Marii Dąbrowskiej, nie można zapominać, że to właśnie prace wybitnych literaturoznawców z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. – przede wszystkim Tadeusza Drewnowskiego i Ewy Korzeniewskiej, ale też Włodzimierza Maciąga, Zdzisława Libery, Henryka Markiewicza, Kazimierza Wyki czy – w mniejszym stopniu – krytyka literackiego Andrzeja Kijowskiego – ukształtowały wiedzę o pisarstwie Dąbrowskiej, stworzyły model interpretacyjny *Nocy i dni*, który, powielany w szkołach średnich i na studiach polonistycznych, stał się obowiązujący przynajmniej do końca XX w.

Dlatego odnosząc się do propozycji interpretacyjnej Ewy Głębskiej, chciałbym zaproponować strategię badawczą polegającą na zestawieniu opracowanych przez nią wybranych wątków tematycznych z ustaleniami wymienionych badaczy. Taka koncepcja pozwoli dostrzec, jakie nowe rozpoznania problematyki dotyczącej *Nocy i dni* wniosła edytorka, czy oparła się wybitnym poprzednikom, czy też poszła za ich ustaleniami. Studium oparte na porównywaniu wniosków autorki z sędami dawniejszych literaturoznawców pomoże też zauważyć, że takie odczytanie powieści wydaje się bliższe współczesnemu czytelnikowi, bo Głębska akcentuje pewne jej walory atrakcyjne dla dzisiejszego odbiorcy. W czasach, w których – jak zauważają redaktorki niedawnego zbioru studiów o Marii Dąbrowskiej – spuścizna tej pisarki, chociaż wielogatunkowa, wielowątkowa, niedająca się sprowadzić do prostych kategorii, zatem wartościowa oraz interesująca, spychana jest jednak do literackiego lamusa², przywracanie czytelnikom *Nocy i dni* wydaje się zabiegiem ze wszech miar pożytecznym.

Noce i dnie według Ewy Głębskiej i według badaczy z czasów PRL-u

Wstęp Ewy Głębskiej składa się z dwóch zasadniczych części zatytułowanych *Życie i biografia literacka* oraz *Noce i dnie*. Opracowanie poświęcone powieści Dąbrowskiej liczy blisko 122 strony i obejmuje 25 mniejszych jednostek tematycznych czy też punktów (omówienie życia i twórczości pisarki składało się z 13 takich wątków). Ewa Głębska rozpatruje tutaj obecność elementów autobio-

² *Rozczytywanie Dąbrowskiej*, red. D. Kozicka, M. Świerkosz, Kraków 2018, s. 12.

graficznych w powieści, określa ramy czasowe i miejsce akcji, wyjaśnia sprawę tytułu, uzasadnia panoramiczny charakter utworu o Polakach w przełomowym dla nich czasie. Dowodzi, że jest to powieść o miłości, że bije z niej zachwyt dla codzienności. Skupia się też edytorka na bohaterach, wykazując przy tej okazji, jak znakomite studium psychologiczne stanowią *Noce i dnie*. Osobne miejsce poświęca Barbarze, Bogumiłowi, przedstawicielom młodszego pokolenia – Agnieszce i Marcinowi, a nawet dzieciom. Pokazuje rolę historii oraz miejsce i specyficzny charakter religii w życiu powieściowych bohaterów. Docieka za Dąbrowską tajemnicy bytu, sytuuje życie ludzkie w wymiarze metafizycznym, prowadzi rozważania filozoficzne. Z pola widzenia wnikliwej interpretatorki nie znika także złożony problem narracji *Nocy i dni*, czasu, który nadaje rytm powieści, oraz kompozycji tetralogii. Porusza wreszcie zagadnienie powieści-rzeki, docenia język i styl dzieła, odnajduje w nim elementy komizmu i ironii. Wspomina Głębińska o realizacjach teatralnych i filmie Jerzego Antczaka, o przekładach na języki obce. Bada okoliczności związane z nominowaniem pisarki do Nagrody Nobla. W podsumowaniu próbuje znaleźć odpowiedź na pytania, co zdecydowało o wielkiej popularności *Nocy i dni* wśród czytelników i dzięki czemu zajmują one poczesne miejsce w historii literatury.

Ewa Głębińska przyznaje, że wyraźne podobieństwo powieściowych postaci oraz sytuacji do osób i rzeczywistych wydarzeń z życia pisarki „urzekło czytelników autentyzmem”, ale wywoływało niezadowolenie krytyków, którzy zarzucali, że nie może się ona oderwać od wspomnień (LXXI). Rozpatrując autobiografizm *Nocy i dni*, badaczka była w stanie znacznie lepiej rozpoznać różne odniesienia do realnej rzeczywistości niż zrobił to ktokolwiek przed nią. Dzięki opracowaniu i publikacji listów Marii i Mariana Dąbrowskich bez trudu odnalazła całe listy męża pisarki włączone do tekstu powieści, wiele fragmentów tej korespondencji wytropiła też w powieściowych dialogach, zwłaszcza w słowach Marcina Śniadowskiego. Głębińska zauważyła również w tej części opracowania, co wcześniej raczej pomijano, że dzieje powieściowych rodzin są pokazane bez nostalgii i idealizacji, że obok rzeczy wzniosłych pisarka ujawniła sytuacje przykre i wstydlive, które mają miejsce w każdym domu. Nowością jest także próba porównania pisarstwa Dąbrowskiej do techniki twórczej Tomasza Manna dzięki ustaleniom Edyty Trębaczewicz z 2002 r. (LXXI, przyp. 137). Podobnie rzecz się ma z refleksją na temat autobiografizmu w twórczości Josepha Conrada, wywiedzioną z lektury pracy Ireny Jokiel z 2004 r. (LXX, przyp. 134). Dawniejsi badacze zauważali pewne mankamenty związane z dwoma ostatnimi tomami tetralogii – powtarzali, w tym także Drewnowski, zarzuty o rozluźnienie kompozycji i zatracenie epickiego obiektywizmu w stosunku do młodego pokolenia³. Głębińska przenosi krytykę tylko na część tomu czwartego (powieściowe lata 1909–1914), w którym „wątek osobisty został zmitologizowany i za nadto wyeksponowany”, co zubożyło pokazanie życia młodego pokolenia za granicą (LXXII).

³ T. Drewnowski, „*Noce i dnie*” Marii Dąbrowskiej, Warszawa 1974, s. 60 (dalej jako: Drewnowski i numer strony podawany w tekście po cytacie lub odwołaniu się do tej pracy).

Epicki rozmach powieści, obejmującej wiele tematów i wątków rozwijanych na przestrzeni kilku dziesiętnych lat – trzydziestu (zgodnie z obliczeniami dawniejszych badaczy, od ślubu Bogumiła i Barbary w 1884 r. do wybuchu wojny w 1914 r.) lub nawet ponad sześćdziesięciu (według Ewy Głębińskiej, po uwzględnieniu dziejów rodzin Niechciców i Ostrzeńskich) – umożliwił Dąbrowskiej pokazanie wielu aspektów ówczesnej rzeczywistości. Głębińska wymienia zarówno wydarzenia minione (oddziaływanie programu pozytywistów, deklasację szlachty i proces kształtowania się inteligencji pracującej), jak i te współczesne pokoleniu Agnieszki (m.in. rozwój ruchu socjalistycznego, działalność niepodległościową młodych rewolucjonistów, w tym polskich studentów na zachodzie Europy, wydarzenia związane z rewolucją 1905 r. oraz sytuację w przededniu wybuchu wojny). Wszystkiego pisarka doświadczyła osobiście lub znała z rodzinnych przekazów. W latach siedemdziesiątych XX w. podobnie widział powieściową rzeczywistość młodego pokolenia Zdzisław Libera, który pisał o ideowym fermentie charakterystycznym dla przełomu wieków, o rozwoju ideologii socjalistycznej, ruchu spółdzielczego i myśli niepodległościowej: „na żywych tradycjach powstańczych rozwijają się idee socjalizmu, walki o wolność i niepodległość narodową”⁴.

Ewa Głębińska zwraca uwagę na odmienne sposoby deklasowania się szlachty na przykładzie rodzin Ostrzeńskich i Niechciców. Poruszali ten problem także inni literaturoznawcy. Włodzimierz Maciąg pisał w latach pięćdziesiątych, że Dąbrowska pokazuje w powieści rozkład szlachty po powstaniu styczniowym⁵. Ewa Korzeniewska widziała tam dwa sposoby egzystencji ludzi wysadzonych z siodła – pierwszą drogę reprezentuje Bogumił, drugą Michałina, Daniel, Holszańscy⁶. Dla Henryka Markiewicza ośrodkiem powieści była „dekompozycja warstwy ziemiańskiej oraz wyrastanie z niej inteligencji i jej przemiany ideowe”⁷. Dowodził, że Dąbrowska przeprowadza reinterpretację i przewartościowanie znanych wątków – pozytywistyczną działalność gospodarczą i filantropię oraz zachwyty dla nauki „ukazuje w przejawach jakby skarłowaciałych, karykaturalnych” (Markiewicz 32). O wynaturzeniu tych haseł wśród inteligencji Kalińca, o ich „schyłkowej i prowincjonalnej postaci” pisze też Głębińska (LXXVII).

Jedną z największych wartości, jakie niesie powieść, jest bijąca z niej afirmacja codzienności, zgoda na życie takie, jakie ono jest. W latach 60. Kazimierz

⁴ Z. Libera, *Maria Dąbrowska*, Warszawa 1975, s. 44 (dalej jako: Libera i numer strony podawany w tekście po cytacie lub odwołaniu się do tej pracy).

⁵ W. Maciąg, *Sztuka pisarska Marii Dąbrowskiej*, Kraków 1955, s. 82 (dalej jako: Maciąg i numer strony podawany w tekście po cytacie lub odwołaniu się do tej pracy).

⁶ E. Korzeniewska, *Cztery szkice o „Nocach i dniach”*, w: teże, *O Marii Dąbrowskiej i inne szkice*, Wrocław 1956, s. 55 (dalej jako: Korzeniewska i numer strony podawany w tekście po cytacie lub odwołaniu się do tej pracy).

⁷ H. Markiewicz, „Noce i dnie” na tle polskiej tradycji powieściowej, w: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*, referaty i materiały sesji naukowej pod red. E. Korzeniewskiej, Warszawa 1963, s. 32 (dalej jako: Markiewicz i numer strony podawany w tekście po cytacie lub odwołaniu się do tej pracy).

Wyka powtarzał za Dąbrowską, że jej tetralogia dobitnie przekonuje, iż „w tym powszednim krztałeniu się są też jakieś rzeczy wiekiste, powszechne”⁸. Do tych słów chętnie odwoływali się też inni badacze. Henryk Markiewicz zestawiał rzeczywistość *Nocy i dni* z przesłaniem płynącym z twórczości Stefana Żeromskiego i Stanisława Wyspiańskiego i dowodził, że u tych pisarzy dominowały tragiczne wybory wobec okrucieństwa świata, tam był bunt rozdartych wewnętrznie jednostek. Takie dziedzictwo pozostawiło poprzednie pokolenie literackie. Dąbrowska kreuje inny świat – „godny akceptacji i nietragiczny w swych zasadniczych wiązaniach” (Markiewicz 34–35). Za Stefanem Kołacz-kowskim dostrzegał w powieści tęsknotę do nowego przymierza z życiem⁹. Włodzimierz Maciąg przekonywał jednak, że nawet w takim świecie wielu bohaterów *Nocy i dni* nie żyje szczęśliwie – zarówno reprezentujący ziemiań-stwo (erudyta Woynarowski, którego imponująca wiedza to tylko „sztuka dla sztuki”), jak i burżuazję, a także inteligencję (Lucjan Kocięł, Daniel i Michalina Ostrzeńscy, ich synowie Bodzio, Anzelm i Janusz, uosabiający typy w różnym stopniu negatywne) (Maciąg 108).

Ewa Głębička nie skorzystała z podpowiedzi Markiewicza – nie dokonuje przewartościowań *Nocy i dni* na tle powieści Żeromskiego czy dramatów Wyspiańskiego. Nie wyszukuje w tetralogii, jak Maciąg, ludzi, którym życie z różnych powodów się nie udało, chociaż zauważa, że poczynania życiowe Michasi, Daniela i Holszańskiej zostały przez pisarkę ośmieszone nie całkiem sprawiedliwie (LXXXI). Podkreśla natomiast, że najzwyczajsza rzeczywistość, codzienność, kontakt ze światem natury były dla Dąbrowskiej źródłem ciągłego zachwyty, że w codzienności szukała ona „odwiecznych praw życia i jego mądrości” (LXXXIV). Chociaż podobne konstatacje znamy z wcześniejszych prac o *Nocach i dniach*, Głębička poszła nieco dalej w ekspozycji szczegółów – np. kiedy przekonuje, z jakim skupieniem i przejęciem informowała Dąbrowska o drobnych realiach codzienności, przypomina o opisie wędrówki much na talerzu czereśni i kur grzebiących w piasku (LXXXIII).

Te kury i muchy, jak zapewnia edytorka, były dla pisarki jednakowo ważne jak opis erotycznego aktu miłości. Miłość zajmuje w powieści bardzo ważne miejsce, na co zwracali już uwagę dawniejsi uczeni. Zdzisław Libera pisał, że miłość ukazana w *Nocach i dniach* jest za każdym razem inna, nie mieści się w żadnym schemacie (na potwierdzenie wyliczał kochające się pary), a uczucia ludzkie podpatrzone są ze zdumiewającą przenikliwością (Libera 48). Nie tylko miłość erotyczna. Libera zauważał, że filozofia miłości do człowieka, także jako bliźniego, przenika karty utworu. Bogumił okazywał maksimum człowieczeń-stwa chłopom (Libera 55). Według Włodzimierza Maciąga miłość w powieści nie jest wartością absolutną – nieraz niszczy ją życie i wtedy przybiera ona formy skarłale. Ale gdy tylko pojawią się odpowiednie warunki, staje się uczu-ciem pięknym. To jest właśnie wiara Dąbrowskiej w miłość (Maciąg 124).

⁸ K. Wyka, *Czas i człowiek w „Nocach i dniach”*, w: tegoż, *Stara szuflada*, Kraków 1967, s. 120 (dalej jako: Wyka i numer strony podawany w tekście po cytacie lub odwołaniu się do tej pracy).

⁹ S. Kołaczkowski, *Przymierze z życiem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 11, s. 172.

Interesujące, chociaż odosobnione poglądy na miłość powieściowych postaci wyraził Andrzej Kijowski. Przekonywał, że miłość kobiet jest praktyczna, miłość mężczyzn mistyczna. „Dlatego nie ma między nimi porozumienia bezpośredniego – godzi ich życie”¹⁰. Kiedy Barbara uświadomiła sobie, że sama ponosi winę za to, że jest nieszczęśliwa, zaczęła reformować gospodarstwo i sadzić kwiaty w ogrodzie. Kiedy Agnieszka rozstała się z Marcinem, poświęciła się idei spółdzielczej i pracy pisarskiej (Kijowski 89). Kijowski próbował zrozumieć erotyczne skłonności Barbary, u której chwila pijaństwa na przyjęciu u Ładów była według niego „jedyną, w której dała ona folgę naturalnemu instynktowi” (Kijowski 82). Pragnęła, by Bogumił w ciągu dnia był delikatny i czuły, ale żeby w nocy traktował ją bardziej bezceremonialnie. Kijowski twierdził, że Barbara nie kochała żadnego mężczyzny, żyła tylko ich portretami stworzonymi we własnej wyobraźni (Kijowski 82).

Co nowego o miłości bohaterów *Nocy i dni* przekazała Ewa Głębicka? Już sam intrygujący tytuł tego wątku – *Wyrafinowany zapach cielesności* – może sugerować interesujące obserwacje. Oczywiście zgadza się z poprzednikami, że miłość wypełnia powieść – i pięknie rekapitułuje, że „jest tam miarą życia, punktem odniesienia, ostateczną gwarancją współistnienia w świecie”, „najważniejszą relacją między ludźmi”, warunkiem ich szczęścia lub zguby (LXXXV–LXXXVI). Edytorka zwraca uwagę na miłość romantyczną oraz miłość w konwencji młodopolskiej. Analizuje uczucia Barbary i – podobnie jak Kijowski – wnioskuje, że krępowała się ona mówić o swoich erotycznych potrzebach, ale uzupełnia ten portret o nowe szczegóły: że zbliżenia z mężem traktowała jako małżeński obowiązek prokreacji, że Bogumił był dla niej atrakcyjny o tyle, o ile podobał się innym kobietom (LXXXVII). Głębicka dostrzega także pewne aspekty powieściowej miłości, dotąd raczej pomijane przez literaturoznawców. Zwraca uwagę, że w ujęciu Dąbrowskiej solidne przywiązanie i szacunek są ważniejsze od „romantycznych gestów i porywów emocji”, że zasadnicze znaczenie ma trwanie (*casus* Barbary i Bogumiła) (LXXXVI). Udowadnia też, że pisarkę interesowały akty czystego erotyzmu, fizyczna miłość parobków i wiejskich dziewczek. Miłość niszcząca to nie tylko przypadek Celiny Katelbiny i Janusza Ostrzeńskiego, ale też Teresy Kocięłowej i Tadeusza Krępskiego. Ksawunia kochająca Bogumiła jawi się jako kobieta zaborcza, nielicząca się z żadnymi konsekwencjami. Głębicka przekonuje, że zdrady kobiet i mężczyzn nie wynikają w powieści z demoralizacji, ale z głodu miłości (XC). Zauważa też, że większość bohaterów o swoich uczuciach mówi oszczędnie, czasem z zażenowaniem (XCI). Omawiany fragment *Wstępu* przynosi przeważnie nowe rozpoznanie zagadnienia miłości w *Nocach i dniach*. Edytorka pokazała to uczucie bardziej wszechstronnie, w różnych jego odcieniach, podpatrzyła więcej epickich szczegółów i w większym niż poprzednicy stopniu dowiodła, że miłość jest uczuciem wypełniającym powieść.

¹⁰ A. Kijowski, *Maria Dąbrowska*, Warszawa 1964, s. 89 (dalej jako: Kijowski i numer strony podawany w tekście po cytacie lub odwołaniu się do tej pracy).

Bogumił, Barbara i inni. Głębińska a dawniejsi badacze o kreacjach powieściowych bohaterów

Nad portretami psychologicznymi bohaterów *Nocy i dni* zachwyceni krytycy pochylali się, odkąd drukiem ukazały się pierwsze tomy. Po wojnie Kazimierz Wyka uznał dzieło za niedościgniony „komentarz autorski do spraw i ludzi”, świadczący o znakomitej ich znajomości (Wyka 127). I dodawał, że to „powieść opowiedziana przez kogoś niepospolicie znającego ludzi, [...] najbardziej od czasu Prusa ludzka książka” (Wyka 128). Dla Zdzisława Libery to jedna z najciekawszych powieści psychologicznych w literaturze polskiej (Libera 45). Henryk Markiewicz dostrzegał wielkie bogactwo obserwacji mikropsychologicznych. Twierdził, że pisarka osiągnęła optimum „zorganizowanej złożoności” bohaterów (Markiewicz 37–38). Ewa Głębińska nazwała powieść studium psychologicznym mimo woli, bo – jak dowodzi, cytując z *Dzienników* autorki – nie zamierzała ona skupiać się na analizie psychologicznej, a mimo to otrzymaliśmy znakomite studia ludzkich charakterów.

Postać Barbary to jedna z najznakomitszych kreacji literackich dwudziestolecia – przekonuje nas edytorka – i chyba nie ma sensu kwestionować tej prawdy (CIII). Co nowego w stosunku do wcześniejszych ustaleń proponuje badaczka? Szukając odpowiedzi, zasygnalizuję jedynie wybrane kwestie. Autorka *Wstępu* krótko rozprawia się z sądami niektórych dawniejszych krytyków na temat Barbary, którym sprzeciwiała się również sama Dąbrowska (zwłaszcza Julianowi Krzyżanowskiemu, który w mowie wygłoszonej podczas przyznawania pisarce doktoratu *honoris causa* przez Uniwersytet Warszawski w 1957 r. nazwał tę postać „niesympatyczną jędzą”¹¹). Głębińska, wzorem poprzedników, zwraca uwagę na rozdarcie wewnętrzne Barbary „żyjącej między fantasmagorią a obezwładniającym ją strachem przed życiem” (XCIV). Zauważa, jak niegdyś Maciąg (Maciąg 105) i Drewnowski¹², dystans pisarki wobec tej bohaterki, którą w powieści zawsze nazywa „panią Barbarą” (gdy Bogumiła po prostu Bogumiłem). Badaczka widzi w tej rezerwie polemikę Dąbrowskiej z postawą życiową matki (XCV), chociaż w innym miejscu zaznacza, że Barbara reprezentuje wartości najważniejsze dla pisarki („poszukiwanie wyższych racji życia, empatię, poczucie honoru, wierność ideałom, posłuszeństwo nakazom sumienia”) (LXXVIII), co jednak nie zmienia faktu, że to Bogumił jest *porte-parole* Dąbrowskiej.

Zarówno w przypadku Barbary, jak i Bogumiła edytorka wykazuje, jak doświadczenia młodości ukształtowały ich późniejszą osobowość. Wieczna niepewność Barbary miała swe źródło w wychowaniu i odrzuceniu jej później przez Józefa Toliboskiego. Włodzimierz Maciąg blisko siedemdziesiąt

¹¹ E. Głębińska, *Dąbrowska (nie)znana. Szkice*, Warszawa 2016, s. 160.

¹² T. Drewnowski, *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, wyd. trzecie przejrane i uzupełnione, Kraków 2000, s. 183 (dalej jako: *Rzecz* i numer strony podawany w tekście po cytacie lub odwołaniu się do tej książki. Zastępuję tutaj nazwisko autora pierwszym słowem tytułu, ponieważ cytuję także z innej publikacji Tadeusza Drewnowskiego).

lat wcześniej wysnuwał podobne wnioski (klęski w młodości ukształtowały jej charakter, stąd poczucie ciągłej niepewności) (Maciąg 118). Zdaniem Ewy Głębińskiej żona Niechcica wniosła do rodziny niezadowolenie, naraziła życie swoje i dzieci na uczuciowe „rozchwianie i brak poczucia bezpieczeństwa” (XCVIII), nie była emocjonalnym wsparciem dla bliskich. Z tym ostatnim stwierdzeniem nie można do końca się zgodzić – badaczka pomija najgorsze, najtrudniejsze sytuacje, w których Barbara wspierała Bogumiła. Wymowna jest zwłaszcza scena po kłótni Bogumiła z Dalenieckim spowodowanej potajemną sprzedażą Serbinowa. Włodzimierz Maciąg sprawiedliwie przyznaje, że właśnie wtedy Barbara zdała prawdziwy egzamin z małżeństwa (Maciąg 161). Głębińska podejmuje także problem macierzyństwa Barbary. Przywołuje opinie badaczy podających w wątpliwość, czy Niechcicowa była dobrą matką, ponieważ jedynie Piotruś zajmuje w powieści szczególne miejsce, innym dzieciom poświęciła znacznie mniej uwagi (CXV). To pytanie nurtowało niektórych krytyków już w latach trzydziestych XX w.¹³, ale Głębińska postawiła je teraz jako nową propozycję interpretacyjną, odmienną od ustaleń dawniejszych uczonych. Zdzisław Libera postrzegał bowiem Barbarę jako jedną z najpiękniejszych kreacji matek w literaturze polskiej (Libera 49).

Interesująco rozstrzyga edytorka kwestię tzw. bowaryzmu Barbary. Jako pierwszy odniósł ten termin do Niechcicowej jeszcze w 1932 r. Adam Grzymała-Siedlecki, który zaznaczył, że jej bowaryzm „z przedziwa polskiej romantyki politycznej jest utkany”¹⁴. Sugestię tę chętnie powtarzali inni badacze. Głębińska racjonalnie dowodzi, że Barbara niewiele ma wspólnego z Emmą Bovary, bo oprócz narcystycznych urojeń i marzenia o niespełnionej miłości towarzyszy jej jeszcze „refleksja nad sensem istnienia, oparcie widzenia świata o wartości etyczne, wrażliwość na los drugiego człowieka” (CI–CII), czego nie odczuwała heroina z powieści Gustawa Flauberta. Badaczka proponuje tutaj termin „barbaryzm”.

Ewa Głębińska zwraca uwagę, że chociaż Barbara nie kochała męża, to jego wartości stały się dla niej miarą postępowania w życiu (XCIX). Nie uwzględnia jednak badaczka, o czym pisał Maciąg, że z biegiem lat wzrasta u Niechcicowej przywiązanie i szacunek dla męża (Maciąg 132), ale przypomina za Drewnowskim, że Barbara stopniowo dorastała do postawy Bogumiła. Jak pisał monografista Dąbrowskiej, „to serce zagubione, żyjące fikcją, oziębłe, zaczyna dzięki Bogumiłowi bić żwawiej” (*Rzecz* 185). Maciąg docenił uczciwość Barbary wobec męża i wszelkich obowiązków rodzinnych (dzieci, pracy) (Maciąg 131–132). Pokazywał ją również jako kobietę pełną sprzeczności – obok przykładów heroizmu zdobywała się na słowa i gesty perfidne, czym głęboko raniła Bogumiła (Maciąg 128). Brakło u Głębińskiej tych obserwacji, które wzbogaciłyby portret Barbary, także o rysy perfidne.

¹³ M. Czapska, *Barbara Niechcicowa*, „Kobieta Współczesna” 1932, nr 3, s. 47. Podają za: E. Głębińska, *Wstęp*, s. CXV.

¹⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Pani Barbara Niechcicowa*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 22. Cyt. za: T. Drewnowski, „Noce i dnie” Marii Dąbrowskiej, s. 37.

Nad kreacją Bogumiła krytycy zgodnie rozplywali się w zachwytach. Chociaż Dąbrowska poświęciła mu znacznie mniej miejsca niż Barbarze (Ewa Głębińska zauważa, że nawet kiedy w chwili ślubu dostaje on wiadomość o śmierci matki, jest to pokazane z punktu widzenia Barbary (CV)) i chociaż pisarka uczyniła go człowiekiem małomównym (Tadeusz Drewnowski z podziwem przyznawał, że „uczucie braterstwa jest w nim tak bezpośrednie, że nie potrzebuje artykulacji” (*Rzecz* 184)), Bogumił budzi powszechną sympatię i szacunek. Jego poglądy na życie są poglądami Dąbrowskiej. Jego moralność to sumienie, które łączy się z naturą – powtarza za Leonem Pomorskim Głębińska. I dodaje, że w relacjach z innymi ludźmi Bogumił kierował się miłosierdziem, że bezwarunkowo kochał żonę, że miłość, praca i ziemia to były trzy filary, które miały dla niego sens metafizyczny (CVII), że jego postawa wobec losu współbrzmiała z tym losem, ale też jest aktywna wobec przeciwności (CVIII).

Zgadza się edytorka z obserwacjami Włodzimierza Maciąga, że właściwie tylko kilka razy czytelnik dowiadyuje się, „co działo się w duszy Bogumiła (CV) – w momentach najbardziej dramatycznych, np. po śmierci Piotrusia czy po sprzedaży Serbinowa przez Dalenieckiego. Maciąg zauważył ponadto, że ten stabilny emocjonalnie bohater załamywał się wtedy całkowicie (po utracie synka pragnął popełnić samobójstwo) (Maciąg 157), ale też zaczynał opowiadać o sobie i te zwierzenia bardzo zbliżały małżonków (Maciąg 156). Ewa Głębińska przekonująco tłumaczy, jak to wychowanie Bogumiła inaczej go ukształtowało niż Barbarę – był dzieckiem miłości, dorastał w domu otwartym na ludzi spoza sfery ziemiańskiej, w atmosferze akceptacji i tolerancji wobec różnych wartości (CIV). To uosobienie dobroci. Ewa Głębińska rozgrzesza go nawet z jego romansu z Felicią i flirtu z Ksawunią po odejściu Barbary do Kalińca, zapewniając, że zwrócenie się bohatera ku innym kobietom nie ujemnie mu szlachetności (CVI). On też pragnął zaznać miłości. Puentą do rozważań nad wspaniałością Niechcica może być sformułowane przez Tadeusza Drewnowskiego przeświadczenie, z którego wyrasta powieść, że „życie tego rodzaju znaczy dla rozwoju gatunku ludzkiego więcej niż wiekopomne wydarzenia i wojny, niż cuda świętych lub czyny sławnych mężów” (*Rzecz* 190). Kiedy niektóre współczesne badaczki, jak np. Monika Świerkosz¹⁵, doszukują się w *Nocach i dniach* elementów powieści emancypacyjnej, feministycznej, na podstawie studiów o Barbarze, Agnieszce czy Celinie, odpowiedzią na takie zakusy interpretacyjne może być dla nich stanowczy głos Adama Grzymały-Siedleckiego, który już w 1933 r. zdawał się przemawiać w jednej z recenzji: spójrzcie na postać Bogumiła¹⁶.

Bogumił nie był jednak ideałem człowieka, o czym przypominał Tadeusz Drewnowski, odwołując się do kilku szczegółów z jego niejasnej przeszło-

¹⁵ M. Świerkosz, *Kim jest Agnieszka Niechcic? Polityka i miłość w „Nocach i dniach”*, w: *Rozczytywanie Dąbrowskiej*, s. 88.

¹⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Trzeci tom „Nocy i dni”*, „Kurier Warszawski” 1933, nr 87, s. 5. Podaje za: E. Głębińska, s. CIV.

ści. Jak powiadał, drugie, serbinowskie wcielenie Niechcica „ma w sobie coś z ekspiacji za tamte lata” (Drewnowski 36). Andrzej Kijowski również zwracał uwagę na niedopowiedzianą i czasami kontrowersyjną przeszłość bohatera (Kijowski 88). Nie rozgrzebując trudnych szczegółów z młodości Bogumiła, Ewa Głębińska przyznaje jedynie, że jego przeszłość była „długo niewyjaśniana bliskim i czytelnikom” (CXXXVII). Edytorka dzieli się jednak w innym miejscu opracowania odkrywczym spostrzeżeniem, kiedy wyjaśnia, że młodziutki Bogumił po upadku powstania styczniowego dlatego wstąpił do wojska rosyjskiego, by być bliżej ojca zesłanego na Sybir (LXXVI).

Propozycje interpretacyjne badaczy z czasów PRL-u związane z postacią Bogumiła, które Głębińska pominęła, wyrastają przeważnie z ówczesnej doktryny politycznej, która kładła nacisk na eksponowanie w literaturze spraw związanych z klasowym charakterem społeczeństwa, z przemianami ustrojowymi i związaną z nimi transformacją gospodarki. Nie wszystkie jednak straciły z tego powodu na aktualności. Klęska Bogumiła po sprzedaży Serbinowa była dla Maciąga, Drewnowskiego i Korzeniewskiej dowodem na antykapitalistyczną wymowę powieści. Drewnowski przypominał, że „wszystkie dążenia Niechcica – wolność, braterstwo, praca twórcza – muszą paść ofiarą interesu czy kaprysu [Dalenieckiego]” (*Rzecz* 190). Chociaż Bogumił wierzył, że służy ziemi, pomnażał w ten sposób majątek bogatego właściciela. Według Korzeniewskiej Dąbrowska nie ukazała silnego ekonomicznie dworu, który podołał wyzwaniom gospodarki kapitalistycznej. To dlatego szlachta pokroju Bogumiła po utracie majątku „musiała szukać nowych sposobów egzystencji” (Korzeniewska 30).

O ile takie antykapitalistyczne reminiscencje można uznać za relikty epoki nazywanej przez wielu „słusznie minioną”, o tyle za mało w opracowaniu Głębińskiej odniesień do relacji Bogumiła z serbinowskimi chłopami. Badaczka widzi w nim nowoczesnego gospodarza i podaje na to więcej przykładów niż dawniejsi uczeni, którzy pamiętali tylko o drenowaniu pól (LXXX). Drewnowski zauważył, że Niechcic działał solidarnie z tymi ludźmi, że nigdy nie był wobec nich panem, że również jego stosunki ze służbą cechował demokratyzm. Za Bogumiłem nie stała władza ani majątek, „był rządcą i człowiekiem jak oni” (*Rzecz* 188–189). Razem z Barbarą pomagał im w czworakach, oboje ratowali chorych w czasie epidemii tyfusu. Z takimi postawami łączyło się odrzucenie przez obojga herbu i prywatnej własności jako podstaw życia (Drewnowski 39). Nie wspomina Głębińska o nowej dla Bogumiła sytuacji życiowej, kiedy Niechcicowie urządzali się we własnym majątku Pamiętowie, w którym zaczęli gospodarować razem z chłopami posiadającymi ziemię w wyniku parcelacji dóbr Woynarowskiego. Bogumiłowi trudno tam było się odnaleźć w nowej roli właściciela.

Upominając się o miejsce dla chłopów z Serbinowa we *Wstępie do Nocy i dni*, trzeba zauważyć, że Ewa Głębińska nie akcentowała zbyt mocno roli ludu w tej powieści. Tadeusz Drewnowski przypominał, że w tłumie powieściowych postaci udział prostych ludzi jest ogromny – na dowód tego wyliczał chłopów,

którzy na różne sposoby próbują się wybić, awansować (Katelba, Przybylak, Olczak, Cierniak, Mikołajczyk) (*Rzecz* 193). Postępowe postawy włościan doceniała w swoich studiach Ewa Korzeniewska (Korzeniewska 38–39). Prości ludzie o szlachetnym usposobieniu (Julka, Arkuszowa, Węborek, Szymzel) nie pozwolili Barbarze zginąć w czasie *exodusu* ludności z płonącego Kalińca. Oni sami doznali kiedyś od Niechciców dobroci i sprawiedliwego traktowania, na co zwracał uwagę Drewnowski, który dostrzegał u Dąbrowskiej „poszukiwanie obywatela wśród chłopów, wśród ludu” (*Rzecz* 194). Przesłanie pisarki, niewątpliwie ważne z perspektywy stosunków społecznych lat trzydziestych XX w., kiedy powstawała powieść, nie straciło na aktualności jako cenne odniesienie do historii mimo transformacji kapitalistycznej w Polsce po roku 1989.

Oprócz Bogumiła i Barbary wiele miejsca jako postaci pierwszego planu, zwłaszcza w tomie trzecim i czwartym, zajmują ich córka Agnieszka oraz jej ukochany Marcin Śniadowski. Reprezentują oni młode pokolenie. O Agnieszce zawsze pisano, że jej pierwowzorem jest Dąbrowska, bo też pisarka sama składała takie zapewnienia. Podobieństwo biografii powieściowej i rzeczywistej jest uderzające. Ewę Głębińską interesują poglądy polityczne oraz charakter obojga bohaterów. Badaczka zwraca uwagę na optymizm córki Niechciców, na czynną postawę wobec życia, którą odziedziczyła po ojcu. Jako studentka związana ze środowiskiem rewolucyjnej polskiej młodzieży na zachodnioeuropejskich uniwersytetach popierała ideały socjalistyczne, ale nie akceptowała ich radykalizmu (CX). Według Włodzimierza Maciąga dylemat bohaterki polegał na nierozstrzygniętym pytaniu, czy praca, trud ma wspierać świat, czy prowadzić do jego negacji. Nazywa go „problemem Agnieszki” i chociaż uważa, że pozostał on w powieści nierozstrzygnięty, przyznaje, że bohaterka coraz bardziej umacniała się w przekonaniu, że istniejącego świata nie należy burzyć (Maciąg 137, 139, 166–168). Głębińska bardziej zdecydowanie przyznaje, że Agnieszka woli ulepszać świat niż go burzyć (CXI). Pobrmiewają w tym przekonaniu echa lektur Josepha Conrada, którego pisarka bardzo ceniła. Dzięki poglądom Edwarda Abramowskiego stała się Dąbrowska, a za nią Agnieszka orędowniczką idei spółdzielczości. Zwracali na to uwagę krytycy przedwojenni, a potem ich następcy (Maciąg, Drewnowski, Libera).

Inaczej rozumie w powieści Marcin Śniadowski, który pragnie burzyć stare, by zbudować nowe. Postać tę, wzorowaną na Marianie Dąbrowskim, Głębińska rozszyfrowała starannie niż inni badacze dzięki wydaniu tomu korespondencji Marii Dąbrowskiej z mężem. Jako rewolucjonista po przegranej sprawie jest, zdaniem edytorce, kreacją słabszą, mimo że pisarka bardzo chciała tę postać uwznioślić, nadać jej heroizmu. Drewnowski uważał, że Dąbrowskiej trudno było zdobyć się na obiektywizm wobec młodych ludzi, że nie zachowała dystansu w wątku miłości Agnieszki i Marcina (Drewnowski 59), z czym zgadza się autorka *Wstępu* (CLXIV–CLXV). W rezultacie, kontynuuje Drewnowski, oba portrety „są wyidealizowane i popekane” (*Rzecz* 195). Głębińska potwierdza, że najmniej przekonujący jest Marcin jako kochanek – to, używając określeń Ludwika Frydego, świetny mówca i zbankrutowany Werter

(LXXXVIII). Badaczka przypomina też, że już pierwsi krytycy uznali kreację Agnieszki za znacznie mniej ciekawą niż Barbary (CXIII). Przychylał się do tej opinii po wojnie Tadeusz Drewnowski, ale wskazywał, że całe pokolenie Agnieszki jest przedstawione znacznie mniej dokładnie niż pokolenie Bogumiła (Drewnowski 53). Henryk Markiewicz również postrzegał te niedostatki w kontekście całego powieściowego pokolenia. Zgadzał się, że ludzie rewolucji posuwają naprzód historię w *Nocach i dniach*, ale dodawał, że ich wizerunki są „trochę suche, jednopłaszczyznowe, bo przeważnie wykreślone tylko liniami sporów ideologicznych” (Markiewicz 33). Andrzej Kijowski ubolewał, że w miłości Agnieszki i Marcina nie ma nic z fizjologicznej psychologii widocznej w związku Barbary i Bogumiła (Kijowski 117). W gronie powieściowych rewolucjonistów Ewa Głębińska dostrzegła jeszcze Olesia Orłowicza, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że nie poświęciła zbyt dużo uwagi młodemu, rewolucyjnemu pokoleniu jako zbiorowości¹⁷. Oczywiście nie można dziś oczekiwać od badaczy postawy, jaką w latach pięćdziesiątych zeszłego stulecia przyjęła Ewa Korzeniewska, która cieszyła się, że u Dąbrowskiej tłum robotników na ulicach Kalińca śpiewa „Czerwony sztandar” (Korzeniewska 38). Chociaż słowa owej pieśni dawno przebrzmiały, warto odrobinę pochylić się nad problemami tej formacji społecznej, skoro pisarka wyraźnie do tego zachęca.

Za mało, za dużo czy w sam raz? – czyli o pożytkach płynących z lektury dalszej części *Wstępu*

Z obszernego *Wstępu* Ewy Głębińskiej poruszyłem tylko część omówionych przez nią zagadnień, a dokładniej: odnosiłem się do wybranych szczegółów w ich obrębie, konfrontując je z opiniami literaturoznawców z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. Niezwykle istotne dla wymowy powieści, ale też obszerne rozważania o jej filozoficznym i moralnym przesłaniu, o metafizycznym wymiarze bytu ludzkiego, o specyficznym rozumieniu religii przez Dąbrowską i jej bohaterów, o tajemnicy człowieka i tajemnicy życia, jego przemijania, umierania i ciągłego odradzania się, o artystycznym celu powieści, a także o skomplikowanych układach elementów związanych z poetyką tetralogii, takich jak czas, kompozycja i narracja, wypełniłyby ramy długiej rozprawy. Dlatego je pomijam i ograniczam obserwacje jedynie do kilku interesujących spostrzeżeń opartych na dalszych fragmentach tego tekstu.

Nowością w opracowaniu Głębińskiej w stosunku do przywoływanych już nieraz dawniejszych badaczy jest wyodrębnienie dzieci jako grupy bohaterów. Dopiero w 2005 r. Zofia Adamczykowa zainteresowała się ich obecnością

¹⁷ Ewa Głębińska wspomina we *Wstępie* na s. CXIV o rozbieżnościach w ocenie młodego pokolenia u przedwojennych recenzentów, powołując się na opinię Stefanii Podhorskiej-Okołów z książki *Kobiety piszą... Sylwetki i szkice*, Warszawa 1938, s. 177.

w twórczości Dąbrowskiej¹⁸. Za jedną z najlepszych kreacji dziecięcych w powieści edytorka uważa Tomaszka – pisarka po mistrzowsku pokazuje jego stopniową demoralizację pomimo ogromnych wysiłków rodziców wkładanych w wychowanie chłopca, a później młodzieńca (CXVII). Jednak w innym miejscu Głębińska zauważa, że Dąbrowska nie zgłębiała jego psychiki, tak jakby czuła się bezradna wobec fenomenu zła i nie chciała się do niego zbliżyć (CXXXV).

Badaczka szuka też odpowiedzi na pytanie, czy *Noce i dnie* to powieść-rzeka – bo przecież chętnie porównywano ją z *Wojną i pokojem* Lwa Tołstoja, *Buddenbrookami* Thomasa Manna czy *Sagą rodu Forsythów* Johna Galsworthy'ego (mimo braku inspiracji tymi dziełami dostrzegano w polskiej powieści podobieństwa do nich) (CLIII). Głębińska przypomina, że sama Dąbrowska protestowała, gdy uważano jej tetralogię za *roman-fleuve*. Edytorka zwraca uwagę na zasadniczą różnicę między *Nocami i dniami* a innymi sagami rodzinnymi: dzieło Dąbrowskiej to saga o rodzinie bez siedziby i o ziemiaństwie bez ziemi, podczas gdy w sagach zachodnioeuropejskich czy amerykańskiej właśnie dom, majątek, ziemia decydowały o trwałości rodzin (CLIV–CLV). Współczesna badaczka Lena Magnone, o której Głębińska informuje w przypisie, dostrzegła mit Feniksa podobny w *Nocach i dniach* oraz *W przeminęło z wiatrem* Margaret Mitchell: „Zarówno Dąbrowska, jak i Mitchell opisują jednak, jak nowy świat rodzi się na gruzach starego”¹⁹ (przedstawiona w obu powieściach katastrofa zostanie przewyciężona, a to, co zburzono, będzie odbudowane).

Ewa Głębińska, w przeciwieństwie do wcześniejszych badaczy, wyodrębnia zagadnienie komizmu, ironii i karykatury jako oddzielną jednostkę tematyczną. Autorka zwraca uwagę na humor sytuacyjny i jego rolę: nie wiąże się on w powieści z potrzebą ośmieszenia, tylko wynika „z radości przeżywania życia” (CLXII–CLXIII). Ironia widoczna w kreacjach bohaterów – negatywnych (Anzelm, Daleniecki, Bodzio, Katelba) oraz „chorobliwych” (Daniel, Celina, Janusz, Tomaszek, Emilka) – była stosowana przez Dąbrowską nie w celu ich krytyki, tylko „w akcie wybaczonego żalu nad nimi” (CLXII).

Charakterystykę języka i stylu *Nocy i dni*, które zgodnie podziwiano od lat trzydziestych XX w., Głębińska wzbogaciła o nowe obserwacje. Wiadomo (pisał o tym m.in. Tadeusz Drewnowski), że Witold Doroszewski użył słownictwa tej powieści jako materiału ilustracyjnego do swojego wielkiego *Słownika języka polskiego*. Autorka *Wstępu* wydobyła z listu Dąbrowskiej do Melchiora Wańkowicza informację, że była to mowa kaliska, mowa pisarki bez naleciałości germańskich i rosyjskich, więc czysto polska (CLV). Drewnowski przekonywał, że ta proza „przylega ściśle do wyrażanej przez nią treści” (Drewnowski 80). Dla Juliana Przybosia, który nazwał *Noce i dnie* „centrum polszczyzny”: „Ta

¹⁸ Z. Adamczykowa, *Mali bohaterowie wielkich powieści Marii Dąbrowskiej*, w: *też*, *Maria Dąbrowska ku dziecku i wychowaniu*, Katowice 2005.

¹⁹ L. Magnone, „W sukurs ginącemu światu”. „*Noce i dnie*” Marii Dąbrowskiej i „*Przeminęło z wiatrem*” Margaret Mitchell, w: *Rozczytywanie Dąbrowskiej*, s. 197.

proza jest jak «architektura otwarta»; w jej niezauważalnej przestrzeni gęsto od rzeczy, a słowa nie stanowią ścian, na których wzrok znalazłby oparcie. Słów się nie widzi, te słowa się wyraźnie słyszy»²⁰. Henryk Markiewicz zauważał, że oszczędne składniki słowne mobilizują „słabą nawet wyobraźnię czytelniczą” (Markiewicz 45). Krakowski uczony przyglądał się szykowi wyrazów w zdaniach, zależności zdań podrzędnych, spójnikom rozpoczynającym zdania współrzędne (Markiewicz 43–44).

Głębicka nie analizuje składni, zwraca jednak uwagę na obrazowanie artystyczne, w którym Dąbrowska odwołuje się do zmysłów wzroku, słuchu, smaku i powonienia. Drewnowski dostrzegał muzyczność kompozycji całej tetralogii (Drewnowski 24). Edytorka idzie w tym kierunku znacznie dalej, kiedy udowadnia, jak ważne miejsce zajmuje muzyka w powieści – przywołuje charakterystyczne sytuacje i przeżycia bohaterów, zauważa, że innej muzyki słuchało starsze pokolenie, innej młodsze, ustala, że sądy powieściowych postaci na temat znanych wówczas kompozytorów były zbieżne z gustem Dąbrowskiej, przypomina o skrzypcach Bogumiła (CLIX–CLX). Ujawnia też czytelnikom, że sama pisarka malowała i grała na pianinie (CXI). Drewnowski wspominał, że w *Nocach i dniach* nie ma opisów przyrody, chociaż doceniał w nich ogromną rolę natury (Drewnowski 69). Głębicka dowodzi, że impresjonistyczne obrazy przyrody nasycone są muzyką – i na dowód przypomina pyszny opis nieba okrytego chmurami, masywu gór i odgłosów ptaków (CLXI). Edytorka docenia u Dąbrowskiej znakomicie podpatrzony język dzieci dopiero uczących się mówić (o czym nie pamiętali poprzednicy), ale zdawkowo traktuje świetnie przeprowadzoną w powieści indywidualizację języka dorosłych (CLVII) (Drewnowski i Libera ilustrowali ją przykładami (Drewnowski 83, Libera 61)).

Niewiele miejsca poświęca Ewa Głębicka obecności *Nocy i dni* w teatrze i filmie. Wymienia jedynie najstarszą i najnowszą adaptację sceniczną (do 2021 r.), wspomina o nagrodach przyznanych za film Jerzego Antczaka i o jego wielkiej popularności (CLV). Czytelnik być może liczył na więcej informacji dotyczących tego arcydzieła polskiej kinematografii przy okazji analizy jego literackiego pierwowzoru. Nowością jest wprowadzenie do opracowania zagadnienia poświęconego przekładom powieści oraz sprawie Nagrody Nobla dla Dąbrowskiej. Opierając się na wielu źródłach, także niepublikowanych, Głębicka rekonstruuje skomplikowane sytuacje, jakie towarzyszyły pisarce kilkakrotnie nominowanej do tej nagrody. Ujawnia też kulisy towarzyszące udanym i niedoprowadzonym do końca translacjom *Nocy i dni* na języki obce (CLXVI–CLXXI).

Można by jeszcze wyliczać, jakie innowacje wniosła Ewa Głębicka do tradycyjnej wiedzy o *Nocach i dniach*. Na przykład, powołując się na Dąbrowską, rozprawia się z pozytywistycznym przesłaniem powieści – wprowadzie widać u jej bohaterów szacunek dla pracy i twórczej aktywności, ale wzbogacony o „Bergsonowską ideę biologicznego żywiołu jako czynnika twórczego”

²⁰ J. Przyboś, *Centrum polszczyzny*, w: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*, s. 30.

(CLXXIV). Edytorka słusznie zauważa, że „u pozytywistów kult pracy łączył się z rezygnacją z romantycznych aspiracji niepodległościowych”, u Dąbrowskiej praca jest drogą do wolności, jest wymogiem odnowy moralnej społeczeństwa w wolnym kraju (CLXXV). Dlatego nie ma sensu porównywać *Nocy i dni* z *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej. Głębińska wprowadza także interesujące obserwacje dotyczące kompozycji powieści. Dostrzega w niej konstrukcję opartą na dychotomii i symetrii: „miłości i życiu przeciwstawiona śmierć i upadek, przeszłości – przyszłość, dawnemu – nowe, dniom – noce, psychice otwartej – psychika zamknięta, dobru – zło” (CXLI). Antynomię tworzą też świat serbinowski i kaliniecki oraz dwie formacje: późnopozytywistyczna i nowe rewolucyjne pokolenie dążące do niepodległości (CXLI). Autorka poszerzyła także nieco naszą wiedzę o sentencjach i aforyzmach często spotykanych w *Nocach i dniach* (CLI). Z końcowej części *Wstępu* dowiadujemy się, jak powieść Dąbrowskiej wykreślano z kanonu lektur szkolnych. Znajdujemy tutaj również zapewnienie, że *Dzienniki* i korespondencja pisarki wzbogaciły odczytanie tetralogii (czego najlepszym dowodem jest omawiane opracowanie). Głębińska zwraca uwagę na współczesne badania feministyczne związane z postacią Agnieszki, Barbary i Celiny (przyjmuje za Moniką Świerkosz, że Agnieszka jest „nareszcie pozytywnym dopełnieniem” nieszczęśliwej Barbary²¹) oraz sugeruje nowe pomysły interpretacyjne możliwe do zrealizowania w przyszłości (CLXXXI–CLXXXII).

Można by również dalej wymieniać, czego zabrakło we *Wstępie* Głębińskiej, a co pamiętamy z wcześniejszych opracowań. Ograniczę się tylko do dwóch przykładów. Nie znajdziemy tutaj odniesień do zacofania wsi, do walących się w Serbinowie czworaków, a także do nędzy intelektualnej elity kalinieckiej, na co zwracał uwagę Tadeusz Drewnowski – brakuje spojrzenia badaczki z takiej perspektywy na powieściowe realia. Drewnowski przekonywał, że pisarka w taki sposób przedstawiła korzenie polskiej rzeczywistości, „wątle i splątane”, „całkowicie ogołocone z mitologii” (Drewnowski 92). Nie spotkamy też u Głębińskiej kojarzonego od dawna z *Nocami i dniami* określenia „świat odpomniany”. Użył go jeszcze w 1938 r. Stefan Napierski, by określić szczególnie stosunek Dąbrowskiej do tego, o kim pisze i dla kogo pisze. Polega on na wskrzeszaniu świata, który tworzą dawne i ulotne przeżycia. To świat „trudnej urody i hamowanej boleści, bo nie oglądany wtedy, kiedy się staje, [...] lecz świat postarzały o instynktowną pamięć artysty”²². Późniejsi badacze chętnie posługiwali się tym określeniem i objaśnieniem Napierskiego, w rezultacie czego „świat odpomniany” przez długie lata przywołał na myśl uczniom i studentom polonistyki właśnie powieść Dąbrowskiej.

Jak podaje Ewa Głębińska w *Nocie edytorskiej*, do czasu publikacji *Nocy i dni* w serii Biblioteka Narodowa w 2021 r. ukazały się 34 wydania tej powieści. Tekst omawianej edycji został oparty na wydaniu z 1972 r., w którym uwzględ-

²¹ M. Świerkosz, dz. cyt., s. 90.

²² S. Napierski, *Rzecz ludzka*, „Ateneum” 1938, nr 6. Cyt. za: T. Drewnowski, *Rzecz russowska*, s. 182.

niono poprawki Dąbrowskiej naniesione do ostatniego wydania, jakie ukazało się za jej życia w 1963 r. Badaczka wymienia też ważniejsze materiały, które wykorzystwała we *Wstępie* i komentarzach. Część z nich pochodzi ze zbiorów rodzinnych pisarki. Opublikowała je Ewa Korzeniewska w wydaniu powieści z 1972 r. W bibliografii umieściła edytorka drukowane wypowiedzi Marii Dąbrowskiej o *Nocach i dniach*, książki o pisarce oraz ważniejsze studia i artykuły poświęcone tetralogii, które ukazywały się w książkach i czasopismach.

Skarby ukryte w przypisach

Niezwykle istotną rolę w tej edycji *Nocy i dni* odgrywają przypisy. O komentarzach do *Wstępu* była już mowa. Pora przyjrzeć się odsyłaczom, które towarzyszą tekstowi powieści. Imponują one ogromem informacji zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym. Dowiadujemy się z nich, kto był pierwowzorem przodków Bogumiła i Barbary (rodzice pisarki) oraz wszystkich postaci pierwszo- i drugoplanowych, np. w pierwszym tomie Daniela, Joachima i Juliana Ostrzeńskich (przypisy 13, 14, 15), Teresy (17), Michaliny (25), Lucjana (27), Jana Łady (31), Zenobii Ładzińskiej (34), Hipolita Niechcica (57), Holszańskich i Holszańskich (105, 106), Anzelma (115), Janusza (116), Piotrusia (123), Mioduskiej (133), Dalenieckiego (134), Woynarowskiego (176), Emilki (195), Tomaszka (196). W kolejnych tomach przykładowo Kazimierza Łady, Anki Niechcicówny, Arkuszowej, Celiny Mroczkówny, Żarneckiej, służącej Julki, Oktawii i Sabiny Kocieli, Ludwika Ceglarskiego, Marii Hłasko, Mielzackiego. Znakomita większość postaci powieściowych ma swoje pierwowzory – są to uczennice i nauczyciele na pensji pani Wenordenowej, chłopcy z Serbinowa, studenci w Lozannie, dowódcy, których tylko z nazwiska wspominał wuj Klemens, nawet postaci zupełnie epizodyczne (np. Kolańska czy stolarz Nebelski – Ewa Głębińska rozszyfrowała, że tak się nazywał robotnik, który w 1923 r. malował u Dąbrowskiej pokój (t. 1, przyp. 73)). Na temat większości pierwowzorów badaczka podaje dodatkowe informacje. W odsyłaczach umieściła również biogramy postaci wymienionych w powieści, które żyły realnie i np. piastowały różne urzędy.

Edytorka wyjaśnia, czym były Jarosty, Krępa, Borowno i każda inna miejscowość pojawiająca się w powieści. Objaśnia znaczenie słów, które wyszły z użycia: nazw przedmiotów, części garderoby, dawnych potraw (do niektórych dołącza przepisy), pełnionych funkcji, czynności itp., np. webowa bielizna, dominium, świekra, komornica, żywizna, dójka, czamara, fornal, mórg (morga), karbowy, przyzostawać, półszorki, zwindować, oprzędka, harcap, gilza, wańtuch, schytląć, uskromnić, pozbadnąć, obzywać, foryś, fluksowaty, odkrytka, bibosz. Ewa Głębińska komentuje rusycyzmy, tłumaczy słowa i zwroty z obcych języków, wyjaśnia źródłosłów nazwisk i nazw miejscowych, nawet jeżeli pojawiają się w powieści tylko raz. Zamieszcza również informacje, często szczegółowe, na temat śpiewanych przez powieściowe postaci pieśni, czytanych lub tylko wspominanych przez

nie książek. Głębińska imponuje znajomością piosenek często zapomnianych, nawet chłopskich i żołnierskich anonimowych przyśpiewek – identyfikuje je na podstawie słów wyrwanych ze środka tekstu, kilku wersów ostatniej zwrotki itp. Dotyczy to także piosenek francuskich i niemieckich. Badaczka rozpoznaje cytaty z różnych wierszy, nieraz autorstwa drugorzędnych poetów, podobnie cytaty z Biblii, różne aforyzmy, epitafia zapisane na grobach. Kiedy Barbara przypomniała sobie jakąś scenę widzianą gdzieś na pewnym obrazie, Głębińska podaje nazwę tego obrazu oraz informacje o malarzu.

Przypisy stanowią skarbnicę informacji o miejscach, w których przebywają powieściowi bohaterowie lub które jedynie wspominają, np. o sklepach, szkołach mających odpowiedniki w realnym świecie (Głębińska niekiedy podaje ich dokładne adresy), o cukierniach, winiarniach i różnych budynkach w dawnym Kaliszu, o których już zapomniała historia. W komentarzach znajdujemy nazwiska ich właścicieli, osadzenie w miejscu i czasie, a nieraz też różne ciekawostki. Czytamy o studni w tym mieście i o stawie wykopanym tam koło 1843 r. Dowiadujemy się również o rozmaitych kaliskich towarzystwach i innych działających tam dawniej organizacjach. Poznajemy szczegóły związane z przedstawieniami sztuk teatralnych, śledzimy starą polemikę w lokalnej prasie, skoro w jakiś sposób nawiązała do niej pisarka. Otrzymujemy prawdziwą lekcję historii dzięki sumiennej rekonstrukcji ówczesnych wydarzeń światowych, krajowych i lokalnych, dotyczących przede wszystkim Kalisza. Poznajemy ówczesne doktryny filozoficzne i artystyczne.

Wszechobecny w powieści autobiografizm edytorka dokumentuje na każdym kroku. Cytuje z „Pamiętniczka matki” pisarki, z jej *Dzienników*, z listów pozostających w rękopisach. Na przykład w listach matki do siostry odnajduje słowa podobne do tych pisanych przez Barbarę do Teresy, szczegóły z życia Bogumiła i Barbary objaśnia wydarzeniami z życia rodziców pisarki, krótkie opisy różnych miejsc w powieści (nawet na łonie natury) uzupełnia dłuższymi cytataми ze wspomnień Dąbrowskiej, także różne sytuacje i zachowania postaci odnosi do fragmentów korespondencji Dąbrowskiej, najczęściej niepublikowanej. Niektóre powieściowe dialogi identyfikuje jako fragmenty rzeczywistych rozmów między osobami bliskimi Dąbrowskiej, utrwalonych przez nią w *Dziennikach* albo przez Mariana Dąbrowskiego w jego listach. Głębińska zwraca też uwagę na fragmenty powieści, które nieco różniły się w wersjach publikowanych w czasopiśmie i w wydaniu książkowym. Badaczka jest wyczulona na językowe niuanse – komentuje źródła różnych naleciałości językowych widocznych u bohaterów, pochodzenie ich błędów językowych, wyrażenia gwarowe, określenia czy zwroty charakterystyczne tylko dla Dąbrowskiej, objaśnione na podstawie jej listów, znaczenie przysłów, a nawet dostrzeżony w powieści błąd językowy samej pisarki, o którym znalazła wzmiankę w jednym z jej listów.

Przypisy uświadamiają nam, jak nieocenioną skarbnicą wiadomości były listy, dzienniki i inne wypowiedzi Dąbrowskiej, których treść poznała badaczka jej twórczości w stopniu perfekcyjnym.

Dwie podobne edycje *Nocy i dni*

Wśród publikacji Ewy Głębskiej poświęconych Marii Dąbrowskiej i jej twórczości znalazło się wspomniane już wcześniej wydanie *Nocy i dni*, które ukazało się w 2013 r. nakładem Wydawnictwa Instytutu Badań Literackich PAN²³. Edytorka opatrzyła je imponującym wstępem oraz wielką liczbą przypisów. Warto przyjrzeć się bliżej temu wydaniu, ponieważ znajdujące się tam opracowanie zostało w znakomitej większości powtórzone we *Wstępie* do wydania w serii Biblioteka Narodowa. W edycji z 2013 r. *Wstęp* wraz z *Notą edytorską* i bibliografią zmieścił się na stu stronach i jest opatrzony 293 przypisami. Format książki jest znacznie większy niż wydania BN, a czcionka wydaje się o rząd wielkości mniejsza. Do komentowania *Wstępu* w edycji ossolińskiej Głębska wykorzystała 344 przypisy. Zawiera on nieco więcej informacji niż wersja z 2013 r., ale różnica nie jest znacząca. Przeprowadzenie szczegółowej analizy porównawczej obu *Wstępów* wykazuje przede wszystkim zmiany w układzie obu tekstów polegające na innej kolejności poszczególnych wątków, a także pojedynczych akapitów w obrębie samych wątków. Większość z nich różni się też tytułami. W wydaniu BN pojawiają się dodatkowe informacje, których brak we wcześniejszej publikacji. Zdarza się czasem na odwrót: we *Wstępie* z 2013 r. spotykamy pełny cytat, o którym badaczka jedynie wspomina w edycji BN. Kilka razy natrafiamy też na przytoczone opinie innych krytyków, których brak w wydaniu BN. W niektórych zdaniach podobna treść została wyrażona innymi słowami. Rejestrując różnice między *Wstępami* obu wydań powieści, można przyjąć, że ponad 90% tekstu opublikowanego w 2013 r. weszło do edycji ossolińskiej.

W książce Ewy Głębskiej *Dąbrowska (nie)znana. Szkice* z 2016 r. autorka przedrukowała *Wstęp* z wydania *Nocy i dni* z 2013 r., co zaznaczyła we wstępie i przypisie²⁴. Rozdział ten, zatytułowany *Noce i dnie*, liczy 163 strony, ale badaczka umieściła tam również artykuł o niemieckim przekładzie powieści, który ukazał się w „Pamiętniku Literackim” w 2004 r.

Okazuje się zatem, że analizowany tutaj *Wstęp* do ossolińskiego wydania *Nocy i dni* nie został przygotowany specjalnie na potrzeby tego wydania, jest to bowiem drugi jego przedruk, trzecia wersja, z pewnymi wszakże dopełnieniami. Odkrycie tego faktu nie umniejsza jednak w żadnym stopniu jego wartości jako znakomitego opracowania historycznoliterackiego. Ewa Głębska potraktowała to zadanie wyjątkowo starannie i sumiennie, co wyraźnie zaznaczyłem na początku tego artykułu. Cóż z tego, że zrealizowała je już przed rokiem 2013, a później dopracowała w wielu szczegółach? Literaturoznawcy badający latami wybitne dzieło wypracowują sobie określony model jego interpretacji, który z biegiem czasu mogą wzbogacać o nowe treści, konfrontować i weryfikować niektóre sądy z powodu nowszych prac na dany temat. Jednakże bardzo trudne, o ile w ogóle możliwe, jest przy-

²³ M. Dąbrowska, *Noce i dnie*, oprac., wstęp i komentarze E. Głębskiej, t. 1–4, Warszawa 2013.

²⁴ E. Głębska, dz. cyt., s. 128, przyp. 199.

jęcie zupełnie innego stanowiska wobec tego samego przedmiotu badań i stworzenie niejako od podstaw nowego opracowania monograficznego. W dodatku w ciągu zaledwie kilku lat. Tego nie można oczekiwać od żadnego historyka literatury.

Prawie monografia powieści Dąbrowskiej

Analizowany *Wstęp* Ewy Głębińskiej przynosi wiele nowych informacji pozwalających odczytywać *Noce i dnie* z perspektywy nieosiągalnej dla wcześniejszych badaczy tej powieści. Przypomnę, że należą do nich m.in. liczne nowe dowody na autobiografizm tetralogii, bardziej rozbudowane obserwacje poświęcone roli miłości w życiu bohaterów (choć badaczka skupia się na jej erotycznym aspekcie), pytanie o to, czy Barbara była dobrą matką, zaniegowanie bowaryzmu bohaterki i zaproponowanie terminu „barbaryzm”, nowe spojrzenie na postać Bogumiła (np. rozgrzesza go z romansu ze służącą), nowy pomysł na odczytanie postaci Agnieszki jako pozytywnego dopełnienia Barbary (za Moniką Świerkosz). Nowością jest też wyodrębnienie w osobne wątki tematyczne zagadnienia postaci dzieci, obecności komizmu i ironii czy problemów związanych z przekładami powieści na języki obce. Nowe światło rzuca badaczka na rolę muzyki w *Nocach i dniach*, na impresjonizm opisów, nie tylko przyrody, na dychotomię i symetrię wielu elementów fabuły tworzących kompozycję utworu. Wartość dodaną przez Głębińską stanowi również imponujące bogactwo szczegółów w przypisach zarówno do *Wstępu*, jak i do tekstu powieści.

Edytorka pomija jednak pewne interesujące kwestie sygnalizowane w dawniejszych pracach, które mogłyby wzbogacić interpretację tego arcydzieła. Konfrontacja wydania Głębińskiej została przeprowadzona z wykorzystaniem publikacji literaturoznawców z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w., ponieważ, jak zaznaczyłem na początku, to one na długie lata ukształtowały wiedzę o *Nocach i dniach*. Chociaż powstawały w socjalistycznej Polsce i niejedna opinia ich autorów zachowała wartość jedynie historyczną (np. przecenianie roli klas i warstw społecznych, eksponowanie negatywnego obrazu ziemiaństwa, burżuazji, a nawet inteligencji kalinieckiej jako elementów typowych dla ówczesnego ustroju politycznego, krytyka sanacji podyktowana niechęcią powojennych badaczy do kapitalizmu), można tam też odnaleźć obserwacje, które nic nie straciły na aktualności. Z ważniejszych trzeba wymienić niedocenioną przez Ewę Głębińską rolę chłopów w powieści (niektórzy awansują społecznie i są to dla Dąbrowskiej ważne postaci). Edytorka nie pokazała też zacofania wsi, ubóstwa jej mieszkańców jako realiów ówczesnej polskiej rzeczywistości. Nie wspomniała o tym, że Bogumił i Barbara pomagali chłopom w czworakach, że ich relacje z ludem miały charakter demokratyczny. Bardzo mało uwagi poświęciła badaczka młodemu pokoleniu jako zbiorowości. Warto też było wzbogacić i tak skom-

plikowaną kreację Barbary o sytuacji, w których stawała się prawdziwym oparciem dla Bogumiła (bo nie tylko wniosła do rodziny „emocjonalne rozchwianie” (XCVIII)) oraz o sceny, kiedy potrafiła być dla męża perfidna. Za mało dowiadujemy się od Głębskiej o znakomitym filmie Jerzego Antczaka. Szkoda też określenia Stefana Napierskiego „świat odpomniany”, kojarzonego przez długie lata z *Nocami i dniami*.

Warto w tym miejscu się zastanowić, czego jako czytelnicy, szczególnie badacze literatury, oczekujemy od wstępów, którymi opatrzone są wydania dzieł pisarzy w serii Biblioteka Narodowa. Czy wyczerpującego opracowania, uwzględniającego wszystkie liczące się dla interpretatorów wątki, tematy, problemy? Czy podobne postulaty nie wynikają niekiedy z naszych czytelnich przyzwyczajęń, ponieważ kojarzymy te opracowania jako wzorcowe kompendia wiedzy, konieczne obszerne i bogato udokumentowane? Ale przecież wstępy nie zawsze osiągały imponujące rozmiary, czego dowodzą przedwojenne edycje Ossolińskiej oficyny. Zamiast sumy dotychczasowej wiedzy czytelnicy czasami otrzymywali nowatorskie interpretacje utworów literackich. W latach dwudziestych XX w. przyniosły one rozgłos Eugeniuszowi Kucharskiemu, który opracował w serii BN cztery pozycje – trzy komedie Fredry: *Śluby panieńskie* (1920), *Zemstę* (1920) i *Pana Jowialskiego* (1921) oraz *Wybór poezji* Adama Asnyka (1924).

W liczącym 188 stron *Wstępie* Ewa Głębska w rzeczywistości zmieściła wyjątkowo dużo treści dzięki jej skondensowaniu w wielu fragmentach, umiejętności tworzenia syntez. Akapity są gęste od informacji. Na przykład w komentarzu do dyskusji w salonie Holszańskich badaczka lapidarnie w pięciu wersach skonfrontowała trzy postawy polityczne i światopoglądowe (LXXXII). Na tej samej stronie w jednym zdaniu dokonała prezentacji życiowych wyborów bohaterów, dzieląc ich aż na sześć grup: pokolenie Bogumiła i Barbary – romantyczny demokratyzm, Daniel, Michasia – późne idee pozytywistyczne, Daleniecki – zwolennik skrajnej ugody z Rosją; Anzelm – drapieżny kapitalizm podszyty ideami endecji; Marcin – bojowiec-rewolucjonista; Agnieszka – młodzieńczy szlachetny patriotyzm wywiedziony z niepodległościowej tradycji rodzinnej”, studiów i lektur (pomijam pełny cytat). Podobnie kiedy edytorka zwraca uwagę, jakie aspekty rzeczywistości – tej bliskiej pokoleniu Bogumiła i Barbary i tej współczesnej pokoleniu Agnieszki (do pierwszej wojny światowej) uchwyciła pisarka, buduje z wielu wątków świetną syntezę (LXXV–LXXVI). Przykładów prezentujących bogatą treść w krótkiej formie jest we *Wstępie* znacznie więcej.

Analiza porównawcza opracowania Ewy Głębskiej ze studiami autorstwa Tadeusza Drewnowskiego, Ewy Korzeniewskiej, Włodzimierza Maciąga czy Henryka Markiewicza pod pewnymi względami przybliży omawianą edycję powieści współczesnemu czytelnikowi. O ile zjawisko deklaskacji szlachty pod koniec XIX w. czy polityczne nastroje wśród młodych Polaków przed wybuchem pierwszej wojny światowej mogą być traktowane jako ważne elementy narodowej historii, o tyle afirmacja codzienności wprost bijąca z kart

powieści, ów kontakt z naturą nieprzerwanie zachwycający pisarkę, o którym Ewa Głębińska zdaje się opowiadać bardziej przekonująco niż jej wybitni poprzednicy, staje się w dzisiejszych trudnych czasach, naznaczonych niepewnością i stresem, postawą nie tylko aktualną, ale pożyteczną, wręcz pożądaną. Negowanie bowaryzmu Barbary, nowatorskie wobec dawnych pomysłów, albo poszukiwanie różnic między *Nocami i dniami* a wcześniejszymi europejskimi powieściami-rzekami budzi raczej ciekawość literaturoznawców czy szerzej: polonistów. Ale już ukazanie przez Głębińską miłości, nowoczesne, eksponujące erotyzm, zmysłowość, cielesność – staje się bliższe współczesnym czytelnikom, dawno uwolnionym z pruderyjnych poglądów na temat ludzkiej seksualności, niż opowieści Drewnowskiego czy Maciaga o pożyciu Barbary i Bogumiła. Zresztą sam Bogumił, tyle chwalony przez wszystkich komentatorów, ale rozgrzeszony przez Ewę Głębińską z romansu ze służącą, może dlatego bliższy współczesnym małżonkom, zawsze przecież człowiek o niezłomnym charakterze – staje się kimś potrzebnym w świecie dotkniętym kryzysem wartości, w literaturze cierpiącej na deficyt pozytywnych bohaterów. Uwagi o języku i stylu tetralogii, wydobyte przez komentatorkę walorów impresjonistycznych opisów, muzyczności tej prozy, uchwycenie jej humorystycznych czy ironicznych właściwości upewnia współczesnych odbiorców, że lektura tej grubej książki może dać radość czytania.

Dzięki temu, że opracowanie powieści w serii Biblioteka Narodowa jest znacznie lepiej udokumentowane niż jakakolwiek wcześniejsza praca na temat *Nocy i dni*, że zawiera mnóstwo interesujących szczegółów, obserwacji nieobecnych we wcześniejszych publikacjach, że uwzględnia nowe i najnowsze badania naukowe, że jego autorka wiele spraw konfrontuje z ustaleniami wcześniejszych uczonych i publicystów, że proponuje inny punkt widzenia na szereg kwestii, edycja *Nocy i dni* przygotowana przez Ewę Głębińską może godnie stanąć w jednym szeregu obok *Lalki* Bolesława Prusa, *Chłopów* Władysława Reymonta, *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej i innych najwybitniejszych powieści polskich oraz zagranicznych, które ukazały się w tej serii wydawniczej. Zwracając się do współczesnych czytelników, badaczka przypominała, że arcydzieło Marii Dąbrowskiej nie doczekało się dotąd osobnej monografii (CLXXX). Ale czy rekomendowany tutaj *Wstęp* razem z przypisami nie odznacza się cechami monografii? Sugerowane przez Ewę Głębińską nowe pomysły interpretacyjne *Nocy i dni* skłaniają do refleksji, że może właśnie ona taką książkę napisze. Spośród współczesnych literaturoznawców jest osobą najlepiej do tego zadania przygotowaną.

Bibliografia

- Adamczykowa Z., *Mali bohaterowie wielkich powieści Marii Dąbrowskiej*, w: tejże, *Maria Dąbrowska ku dziecku i wychowaniu*, Katowice 2005.
Czapka M., *Barbara Niechcicowa*, „Kobieta Współczesna” 1932, nr 3.
Dąbrowska M., *Noce i dnie*, oprac., wstęp i komentarze E. Głębińska, t. 1–4, Warszawa 2013.

- Dąbrowska M., *Noce i dnie*, t. 1–2, wstęp i oprac. E. Głębicka, Wrocław 2021. BN I 337.
- Korzeniewska E., *Cztery szkice o „Nocach i dniach”*, w: tejże, *O Marii Dąbrowskiej i inne szkice*, Wrocław 1956.
- Drewnowski T., *„Noce i dnie” Marii Dąbrowskiej*, Warszawa 1974.
- Drewnowski T., *Rzecz russowska. O piśarstwie Marii Dąbrowskiej*, wyd. trzecie przejrane i uzupełnione, Kraków 2000.
- Głębicka E., *Dąbrowska (nie)znana. Szkice*, Warszawa 2016.
- Grzymała-Siedlecki A., *Pani Barbara Niechcicowa*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 22.
- Grzymała-Siedlecki A., *Trzeci tom „Nocy i dni”*, „Kurier Warszawski” 1933, nr 87.
- Kijowski A., *Maria Dąbrowska*, Warszawa 1964.
- Kołaczkowski S., *Przymierze z życiem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 11.
- Korzeniewska E., *Cztery szkice o „Nocach i dniach”*, w: tejże, *O Marii Dąbrowskiej i inne szkice*, Wrocław 1956.
- Libera Z., *Maria Dąbrowska*, Warszawa 1975.
- Maciąg W., *Sztuka pisarska Marii Dąbrowskiej*, Kraków 1955.
- Magnone L., *„W sukurs ginącemu światu”. „Noce i dnie” Marii Dąbrowskiej i „Przeminęło z wiatrem” Margaret Mitchell*, w: *Rozczytywanie Dąbrowskiej*, red. D. Kozicka, M. Świerkosz, Kraków 2018.
- Markiewicz H., *„Noce i dnie” na tle polskiej tradycji powieściowej*, w: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*, referaty i materiały sesji naukowej pod red. E. Korzeniewskiej, Warszawa 1963.
- Napierski S., *Rzecz ludzka*, „Ateneum” 1938, nr 6.
- Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*, referaty i materiały sesji naukowej pod red. E. Korzeniewskiej, Warszawa 1963.
- Podhorska-Okolów S., *Kobiety piszą... Sylwetki i szkice*, Warszawa 1938.
- Przyboś J., *Centrum polszczyzny*, w: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*, referaty i materiały sesji naukowej pod red. E. Korzeniewskiej, Warszawa 1963.
- Rozczytywanie Dąbrowskiej*, red. D. Kozicka, M. Świerkosz, Kraków 2018.
- Świerkosz M., *Kim jest Agnieszka Niechcic? Polityka i miłość w „Nocach i dniach”*, w: *Rozczytywanie Dąbrowskiej*, red. D. Kozicka, M. Świerkosz, Kraków 2018.
- Wyka K., *Czas i człowiek w „Nocach i dniach”*, w: tegoż, *Stara szuflada*, Kraków 1967.

Danuta Ulicka
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0001-6638-6661

Roman Ingarden's Spaces of the Word. Part 2

Abstract: The article delves into the literary oeuvre of Roman Ingarden, the prominent Polish phenomenologist, philosopher, aesthetician and literary theorist. While his scholarly contributions are globally acknowledged, his literary output, in stark contrast, remains largely undiscovered, archived within the confines of his family collection, with only sporadic references in dispersed texts. Intriguingly, some portions of his literary creations were purportedly prepared for publication by the author himself. This corpus of work, primarily comprising poetry but also prose, drama and autobiographical writings, unveils not only Ingarden's artistic predilections – ranging from thematic and stylistic inclinations to genre preferences and rhythmic patterns, exhibiting clear affiliations with Young Poland's poetry – but also provides insight into the implicit conception of subjectivity embedded in his poetic compositions. This nuanced understanding significantly supplements and reinforces the overtly articulated notion of subjectivity present in his writings addressing Edmund Husserl's philosophy. Additionally, Ingarden's poetic works, when juxtaposed with the poetry of his contemporaries – such as Kazimierz Twardowski, Stefania Skwarczyńska, Maria Dłuska, Roman Jakobson and Victor Shklovsky – assumes a pivotal role as an artifact, offering a lens through which to comprehend the prevailing cultural milieu of the epoch. Simultaneously, it provokes the question of why outstanding innovators in literary studies exhibited an intriguing conservatism in their own literary endeavours.

Keywords: archive, Young Poland, phenomenology, symbolisms, dialogical subject, scene of the mind, semantics of sounds

Przestrzenie słowa Romana Ingardena

Streszczenie: Artykuł podejmuje próbę analizy dokonań pozafilozoficznych i pozaliteraturoznawczych Romana Ingardena. Te ostatnie, powszechnie znane, nie wyczerpuje jego piśmarstwa. W rodzinnym archiwum zachowały się kajety z wierszami, fragmenty prozy i dramatu, a z innych źródeł wiemy także o przekładach z poezji niemieckiej i staraniach ich publikację. W części pierwszej artykułu dorobek ten został szczegółowo omówiony i zilustrowany licznymi przykładami. W drugiej autorka stawia tezę o zakorzenieniu piśmarstwa Ingardena w literaturze i krytyce literackiej Młodej Polski. Wskazuje, że można je czytać jako wpisana w poezję i młodzieńczy dziennik intymny

konceptualizację podmiotowości, radykalnie odmienną niż Husserłowska i niejako wyprzedzającą przyszłe polemiki w tej sprawie z twórcą fenomenologii. Finalnie sytuuje dokonania poetyckie Ingardena w kontekście pisarstwa innych wybitnych literaturoznawców międzywojennych, by zasygnalizować problem: jak wytłumaczyć, że nowatorzy w polu nauki wykazywali zastanawiającą archaiczność w polu sztuki.

Słowa kluczowe: archiwum, Młoda Polska, fenomenologia, symbolizm, podmiot dialogowy, scena mentalna, semantyka brzmień

5. The Birth of Ingarden's Literary Philosophy out of the Spirit of Young Poland's Poetry and Literary Criticism

What remains striking is the simultaneity of issues addressed in Ingarden's aesthetics and philosophy of literature, on the one hand, and in his poems, on the other. Indeed, many of the poems could almost be translated into future philosophical treatises, regardless of whether the themes elaborated later in scholarly works are taken up by the first-person subject or the modernist indeterminate subject.¹

Furthermore, for almost all key concepts presented in his works on aesthetics and the philosophy of literature, antecedents can be found in the pre-modernist so-called literary criticism of Young Poland. To demonstrate this, it would be sufficient to compare Ingarden's arguments with Edward Abramowski's programmatic article "Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy L. Tolstoja 'Czto takoję iskusstwo?')" [What is Art? (In Connection with L. Tolstoy's Treatise What is Art?)], which advocates anti-utilitarianism and the autonomy of artistic phenomena.² If there was any difference in the approach to these phenomena, proposed by Abramowski as an autonomous, separate subject of study, it lay in the uncritically accepted value of intuition after Bergson, which Ingarden treated with distance from the very beginning (as his diary notes testify). One can also compare Ingarden's views with the beliefs about the autonomy of the artistic realm held by other anti-positivist literary historians and critics such as Ignacy Matuszewski, Stanisław Przybyszewski, or even Piotr Chmielowski, who, albeit moderately, also emphasized its distinctiveness or at least freedom from non-artistic

¹ Ingarden conceptualized this subject following Ortwin. See: Roman Ingarden, "O tzw. 'prawdzie' w literaturze," in: his *Studia z estetyki...*, Vol. 1, p. 415. Ortwin presented his theory in the article published in 1924 "O liryce i wartościach lirycznych," reprinted in: his *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, ed. Jadwiga Czachowska, PIW, Warszawa 1970, pp. 105–116.

² Abramowski's article appeared in *Przegląd Filozoficzny* 1898, Vol. 3 (passages reprinted in: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, ed. Maria Podraza-Kwiatkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000, pp. 183–212). Ingarden could have known it, as discussions with Tolstoy had a pan-European scope. Additionally, he emphasized in his Lviv diary the reading not only of Romantic and Young Poland poets but also contemporary periodicals (see: Roman Stanisław Ingarden, *Roman Witold Ingarden. Życie filozofa w okresie toruńskim (1921–1926)*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2000, p. 14).

obligations – “disinterested love of beauty” and “not subjecting one’s art to purely external influences.”³

Instead of speculating, we may invoke direct evidential material demonstrating the roots of Ingarden’s works in the poetry and literary criticism of Young Poland, namely – the protocols of his “Lviv Thursdays” – privatissima and seminars held at the University of Lviv from 1934 to 1937.⁴ During these sessions, Ingarden analysed works by Mickiewicz and Słowacki, Goethe and Schiller, poems by Staff and Wierzyński, dramas by Wyspiański⁵ and Rostworowski, Maeterlinck and Ibsen, Żeromski’s prose, and, of course, Rilke’s poetry.⁶ Participants also discussed composers such as Scriabin, Debussy and Szymanowski, occasionally mentioning works by Grażyna Bacewicz and fugues by Max Reger.⁷ The discussions covered the views of empathy theorists (Friedrich Theodor Vischer, Theodor Lipps and Johannes Volkelt), Bergsonian philosophy of intuition, Dilthey’s concept of the subject of the humanities, and Max Nussberger’s work of art. Dessoir’s theory of aesthetic experience, juxtaposed with Kant and Schopenhauer’s views on contemplation, and Nietzsche’s perspective on the relationship between literature and philosophy were also considered. Separate attention was given to the concepts of Heinrich Wölfflin, Benedetto Croce and Alois Riegl. The predominant issues revolved around the ontology of a work of art, its relation to phenomena independent of human consciousness, and to other texts of the time. The discussions also delved into the issues of reference (imitation and mimetism, as it was called then), truth in art, and its reception, especially the relationships between emotional experience and intellectual knowledge, as well as between direct experience of the object and its “linguaging” [*językowanie*].⁸

This neoromantic literary and philosophical canon remained durable. In later essays, as well as in lectures given at the Jagiellonian University in the

³ Piotr Chmielowski, “Jeszcze o sztuce,” *Pamiętnik Literacki* 1904, Vol. 3/1/4, p. 8.

⁴ See: *Lwowskie czwartki Romana W. Ingardena 1934–1937. W kręgu problemów estetyki i filozofii literatury*, ed. Danuta Ulicka, PIW, Warszawa 2020. Incidentally, Thursday is a special day in Ingarden’s teaching; privatissima at his home in Krakow also took place on Thursdays in the 1950s when Ingarden was deprived of the right to teach at the Jagiellonian University due to political reasons. See: *Spotkania. Roman Ingarden we wspomnieniach*, ed. Leszek Sosnowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020, pp. 185, 238.

⁵ The titles of Ingarden’s presentations were recorded in the Literary Circle’s notebook: “O ‘Igrzysku’ Leopolda Staffa,” “O ‘Legendzie’ Stanisława Wyspiańskiego,” “Rzecz o Stanisława Wyspiańskiego ‘Wyzwoleniu’ oraz o innych dramatach tego twórcy.”

⁶ In the diary, there is also a mention of *Prolegomena. Uwagi i szkice* by Jerzy Żuławski (Towarzystwo Naukowe, Lviv 1902), in which – importantly – the author emphasizes that there is no difference between poetry and philosophy. Additionally, there is a mention of his play “Dyktator” [Dictator] (1903), Feldman’s book on Ibsen (presumably referring to lectures by Feldman published in 1906, delivered in Zakopane during summer courses in 1905), as well as references to Hofmannsthal, Emerson, Bergson and Brzozowski (without specific works mentioned) and Reymont’s *Justly*.

⁷ There is nothing surprising about this given the fact that musicologists Zofia Lissa and Stefania Łobaczewska actively participated in the meetings.

⁸ “Linguaging” [*językowanie*] is Roman Ingarden’s own expression. See his “O tłumaczeniach,” in: his *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, PWN, Warszawa 1972, p. 100.

1960s and in discussions during meetings of the Aesthetics Section of the Polish Philosophical Society, Ingarden cited the same examples as he did in the Lviv meetings and studies, invoking the same thinkers and authors.⁹ However, his intuitive convictions, metaphorically presented in Young Poland's reflections on art and in his own literary works, received a disciplined, philosophically restrained, rational and analytical shape, sparing in emotional and associative comparisons and metaphors. Ingarden rejected impressionism, understood as identifying criticism and art,¹⁰ aiming to establish the philosophy of literature as a rigorous science – in the sense of Husserl's first philosophy and in line with Twardowski's demand for a clear philosophical style.¹¹ He argued against prevailing beliefs about the cognitive status of the Bergsonian intuition and what was referred to as "philosophy of literature" (including the concepts of Martin Heidegger and Juliusz Kleiner). He ontologized the modernist, symbolist belief in artistic theurgy, discovering a new, third world of intentional beings. However, like the Young Poland writers, he always emphasized the indefinable need for creation and the enduring nature of the produced works. In Ingarden's view, these works – born from consciousness and embedded in it – remain indestructible, possessing a metaphysical value as works of art.¹²

Generally, in Ingarden's aesthetics and philosophy of literature, modernist tendencies are intertwined with phenomenological and analytical approaches. This becomes evident in his position on two of the most important issues for writers of the Young Poland period: expression and empathy.

Expressionism provided Ingarden with an impulse to conceptualize the first phase of the creative process, in which the artist seeks to "fix, articulate,

⁹ Władysław Stróżewski writes that Ingarden retained his Lviv notes for aesthetics lectures from 1932/1933 and 1938 and made corrections and additions to them during his lectures in Kraków. See Stróżewski, "Wstęp," in: Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, ed. Anita Szczepańska, PWN, Warszawa 1981, p. 5.

¹⁰ As Michał Głowiński points out, such an understanding of "Impressionism," similar to "Expressionism," was oversimplified but very widespread. See Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, WL, Kraków 1997.

¹¹ Nonetheless, it must be noted that not all of Young Poland's literary scholars advocated for equating cognitive reflection with art. Regarding the repercussions of the disputes of that time in the subsequent era, see Dariusz Skórczewski, "Czy krytyka literacka jest sztuką? Wokół jednego z wątków międzywojennych sporów o granice krytyki," *Pamiętnik Literacki* 2001, Vol. 4, pp. 45–73. The author traces these disputes back to earlier Romantic and Neo-Romantic discussions, invoking approaches of figures such as Stanisław Brzozowski, Karol Irzykowski, Emil Breiter and Stefan Napierski.

¹² These echoes of Young Poland manifest themselves most vividly in the pre-war essays, *Człowiek i przyroda oraz Człowiek i jego rzeczywistość* (reprinted in: Roman Ingarden, *Książeczka o człowieku*, WL, Kraków 1998, pp. 13–24, 29–38). Maria Podraza-Kwiatkowska explicitly links Young Poland's reflections on the superiority of culture over nature, and on creationism to phenomenological intentional beings. She emphasizes that Ingarden's "metaphysical quality" remains closely connected to aesthetic value, and it is often challenging to make a distinction between them. For a more detailed discussion, see her book *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, PIW, Warszawa 1969, pp. 210 ff.

express, reveal, externalize that which is a hidden, subjective course of processes, about which nothing is known, which are unformed,"¹³ in the pursuit of "breaking the loneliness" and "overcoming the transience of everything, [...] the passage of time."¹⁴ In the subsequent phases, Ingarden highlighted the dynamics of the creative act and the procedural transition from the emotional phase to the reflective-cognitive phase. He emphasized that it is impossible to consider a work solely from the perspective of the artist's expression because, at different stages of creation, the artist is also its recipient. Expressionism was also rejected due to its entanglement in psychologism. In his essays on the philosophy of art and literature, Ingarden even dismissed both the term "soul" [*duśa*] intensively used in his poetry, and any speculation about the "stuffiness" [*duśny*] processes occurring in it, as he sarcastically remarked, pointing to an "Old Polish" adjective.¹⁵ This did not imply an adoption of *Psychologie ohne die Seele*¹⁶ but rather the necessity of changing the vocabulary: Ingarden proposed replacing the term "soul" with "psychic dispositions." Another consequence of his critique of Expressionism was the concept of the lyrical (textual) subject, resulting from the advocated anti-psychologism and the decisive exclusion of the empirical author from literary studies. Thus, Ingarden's approach – outlined during the Lviv meetings and discussed with Ostap Ortwin, who inspired it – was perhaps the most radical proposal in Polish interwar literary theory.

By the same token, Ingarden's approach to reception as a process of concretization is both characteristic of the Young Poland period and goes beyond it. The decisive polemic with the concepts of empathetic understanding and feeling of the work was nonetheless accompanied by the retention of the "initial emotion," recognized – since the discussions on Lviv Thursdays and despite the resistance of many participants – as the irreducible beginning of this process.¹⁷

Therefore, if "expression" and "empathy" are slogans that evoke Young Poland's reflection on art (not only literary), then Ingarden's approaches decidedly go beyond it while retaining the impulses flowing from it. Similarly,

¹³ Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje...*, p. 182.

¹⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹⁵ *Ibid.*, p. 201.

¹⁶ *Ibid.*, p. 198. Ingarden clearly rejected psychoanalysis. He expressed his views on Freud's concept, stating, "his entire interpretation of dreams, the symbols he establishes in it, make the impression of some 'Egyptian dream book' rather than a scientific discovery" (*Ibid.*, p. 201). Such a stance was not isolated within Twardowski's school.

¹⁷ Ortwin highlighted the possibility that co-experiencing and rational understanding are not mutually exclusive and may even be simultaneous. Michał Głowiński even suggests that Ingarden's concept of reception was inspired by Ortwin's article "Żywe fikcje" (1909). See: Głowiński, "Wstęp," in: Ostap Ortwin, *Żywe fikcje...*, p. 19. It appears that Ingarden's approach can also be compared with the concepts of Womela, who considered empathetic experiencing as the starting point of the process of understanding. It was then subjected to rational, conscious analysis, requiring the correlation of "co-experiences" with the artistic procedures that evoke them. See: Katarzyna Sadkowska, "Wstęp," in: *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej*, ed. Katarzyna Sadkowska, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2015, p. 11.

one can interpret his concept of “truth” in art, which stems from pre-modern beliefs in the superiority of artistic knowledge over its rational counterpart.¹⁸ This concept is precisely outlined in Ingarden’s analysis of truth’s “different understandings,”¹⁹ which can be read as an ordering of the complicated, ambiguous uses of the concepts of “truth” and “truthfulness” in the artwork, a criticism already voiced by the representatives of Young Poland.²⁰ The interpretation of the autonomy of artistic creations is also both characteristic of the Young Poland period and goes beyond it, inspired by the slogans of pre-modern thinkers who championed precisely autonomy rather than the slogan “Art for Art’s Sake.”²¹ Ingarden expanded this concept, resorting to logic and considering the seemingly affirmative character of sentences (declarative) in literature, labelled as quasi-judgments.

In his writings on aesthetics and the philosophy of literature, Ingarden also addressed Young Poland’s synaesthesia. He did not negate it, but he attempted to reconcile the vague convictions of its advocates with his own concept of a system of aesthetic qualities that underpins aesthetic value and metaphysical quality. Recognizing analogies between words, images, sounds, smells and haptic qualities, in his view, required a systematic approach – an understanding of the relationships that connect these qualities. Ingarden maintained that some of these relationships are necessary, while others exclude each other. Only the development of a system of obligatory connections, he argued, would enable a responsible, non-impressionistic synthesis or critique of the possibility of their coexistence.²²

That is why, in his commentary to a Young Poland poem quoted at the beginning of this text, Ingarden asserted: “neither does the soul have a roof, nor can there be violet on that roof. Besides, turquoise fragrances cannot exist. As for the possibility that sounds are violet – that, in my opinion, cannot be excluded.”²³

¹⁸ Ingarden formulates such a conviction in his discussion with Waław Borowy, among others. See: Roman Ingarden, “O tzw. ‘prawdzie’ w literaturze...,” p. 417.

¹⁹ See: Roman Ingarden, “O różnych rozumieniach ‘prawdziwości’ w dziele sztuki,” in: his *Studia z estetyki*, Vol. 1, PWN, Warszawa 1956, pp. 373–389.

²⁰ Many critics, including Ostap Ortwin, who had similar views to Ingarden, pointed out this ambiguity and obscurity in a polemic with Władysław Witwicki. See: Ostap Ortwin, “O prawdę w sztuce” (1908), in: his *Żywe fikcje...*, pp. 35–69.

²¹ “The slogan ‘Art for Art’s Sake’ should be replaced by the call for its most extreme autonomy, for the independence of art in its very foundations and its fundamental pulling away from non-artistic factors”, Zygmunt Lubicz-Zaleski, “Istota i granice krytyki literackiej,” *Museion* 1913, Vol. 6; quoted in: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski...*, p. 609.

²² Ingarden advocated for this system already in the Thursday seminars in Lviv. Later, he made several attempts to develop it, including presentations at the meetings of the Aesthetics Section of the Polish Philosophical Society in 1962–1963 and in a paper delivered in 1964 at the Fifth International Congress of Aesthetics in Amsterdam. (for an extended Polish version, see: Roman Ingarden, “Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych,” in: his *Studia z estetyki*, Vol. 3, PWN, Warszawa 1970, pp. 288–315).

²³ Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki...*, p. 394.

6. About Oneself as Another

Ingarden's poems touch only on the periphery of the stylistic and worldview aspects expressed in the themes, motifs and versification that intersect with Young Poland's poetry. The concept of the subject implied in his poetic oeuvre undeniably exceeds the position of this artistic movement. This is already signalled by the title of the poetry cycle "Sam na sam ze sobą" [Alone with Myself] and many of the poems included in it. They take the form of a dialogue between the lyrical "I" and the "other." This "other" is still the Young Poland "soul" – one of the key words of the era – which appears in the titles of two parts of the cycle (part XI "Do duszy wołanie" [Call to the Soul] and part XII "Śpiewy do duszy" [Songs to the Soul]) and in the titles of individual poems ("Duszę mi spowił mrok" [Darkness Wrapped My Soul] from part VI "Z melodii jesiennych" [From Autumn Melodies]; "Dusza – ja" [The Soul – I] and "Nie rozumiem cię, duszo" [I Don't Understand You, Soul] from part XII). This "soul" is always felt as otherness. It remains non-identical to the "I," which observes it from a distance, sometimes giving a strongly emotional expression to its amazement at the soul's otherness, as in the poem "Dziw" [Wonder] from part XII: "Soul! / Oh, how strange you are!"

Even in the seemingly identifying title of the poem, "Dusza – ja" [The Soul – I], the "soul" is obscure to the "I" and signifies otherness: "My soul is like depths / like the silent depths of the abyss." This "other," the "soul," can be the direct addressee of the text. In such cases, the otherness of "you" becomes particularly pronounced. The "soul" then represents what is clear ("white") and active, unattainable for the passive "I" engaging in a dialogue with it:

Ty żyjesz, ja patrzę jeno!
Patrzę w inną stronę, duszo!
[...]
Żyjesz tuż koło mnie²⁴

You live, and I only look!
I look in another direction, soul!
[...]
You live right next to me.

An example of such internal dialogue is the poem "Nie rozumiem cię, duszo" [I don't understand you, soul] from part XII. The "soul" with which the "I" argues is metonymically related to the state of the presenting subject, which – as in the Baroque poetry of Mikołaj Sęp Szarzyński – remains "fragile, unaware, torn within itself."²⁵

Even when the rhetorical "you" is not invoked, and the poem seemingly takes the form of internal monologue, the thematized "I" still feels itself as the "other" with whom it engages in dialogue:

²⁴ From the poem "Ty żyjesz" [You're Alive], part XII, "Śpiewy do duszy" [Songs to the Soul].

²⁵ By referencing Sęp Szarzyński's sonnet, I indicate that the tradition of conversations with the soul is much older than the Young Poland movement. This text is not suitable for an in-depth exploration of this matter. It seems that Ingarden drew direct inspirations from the poetry, philosophy and psychology of the Young Poland period.

Stałem się obcy własnym moim snom
i własnej duszy nie znam dzisiaj wcale
i kiedy płaczę, dziwię się mym łzom
i jak na zimne patrzę się opale²⁶

I became alien to my own dreams
and today I don't know my soul at all
and when I cry, I'm astonished with my tears
and look at myself as if at cold opals

In this context, a particularly noteworthy poem is “Dusza” [The Soul].²⁷ The lyrical “I” appears here in the form of the pronoun “you,” to which the “soul” speaks, playing the role of the substitute “I.” The transposition of both personal pronouns and communicative functions becomes apparent only at the end of this elaborate lyric. It begins with the first-person statement of the “soul”: “I am guilty, sinful, small,” and subsequent stanzas – confessions – are interrupted by recurring refrains of one-line statements of the “soul” to itself (e.g., “And yet it wasn’t me, it wasn’t me who was guilty”; “O, what, what was I then”). That it is not a monologue is evidenced by a singular turn from the “soul” to the “you” (“you know about it”), transforming the monologue into a dialogue. A similar, even more explicit transposition occurs in the poem “Dusza mówi” [The Soul Speaks].²⁸ The formal lyrical “I,” the “soul” (“bright, white”), opposes the “you,” characterizing it as “dust” and a “shadow,” “a phantom of superstitious beliefs,” “a treacherous enemy of my dreams,” resisting it with a cry which urges it to leave:

Cóż ty?!

Tyś proch, tyś cień [...]

Jam jasna, biała [...]

O zostaw dziś mię samą!

What are you?!

You are dust, you are a shadow [...]

I am bright, white [...]

Oh, leave me alone today!

The quoted excerpts from the poems attest to the fact that the cycle takes the form of a dialogue between the “self” and the “other.” It is no longer a confessional and emotionally charged Young Poland “diary of the soul,” akin to works in the vein of *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy (1881–1891)* [From the Cup of Youth: The Lyrical Diary of the Soul (1881–1891)] by Miriam (1893) or Staff’s “Pieśni śpiewane sobie i nocy” [Songs Sung to Oneself and the Night] from the collection *Ptakom niebieskim* [For the Blue Birds] (1905), which celebrates solitude in the form of a soliloquy. In Ingarden’s cycle, this conversation is framed as a dramatic dialogue, representing the “theatre of the mind” (*theatrum mentis*) – in this case, a first-person theatre – which holds particular significance in symbolist monodramas. Indeed, when attempting,

²⁶ From the poem “Stałem się obcy” [I Became Alien] from part VIII, “Po klęsce” [After Defeat].

²⁷ The poem’s location is unclear: it is absent from the table of contents, but I found its manuscript in the folder, where it was included in part XII, “Pieśni do duszy” [Songs to the Soul], following the poem “Dusza – ja” [The Soul – I] which opens this section. This is another clue that would suggest he worked on a cycle.

²⁸ The title of the lyric is not clear. In the table of contents, it appears as “Dusza mówi” [The Soul Speaks], and in the manuscript, it is listed as “Dusza” [Soul], but there is also a handwritten addition, i.e., the word “calls.”

albeit infrequently, to describe cognitive mental mechanisms in his later philosophical treatises, Ingarden resorts to the metaphor of dramaturgical representation and allusions to Hume's "theatre of the mind."

Let us note, in passing, that in Ingarden's youthful diary, reflections on the self-other relationship seldom invoke the concept of the soul. This is particularly striking in the earliest passages from 1909. On November 18, 1910, the seventeen-year-old diarist raises the question:

who, in fact, among these persons, temperaments, or whatever you call them, is 'me.' Where is my true self? [...] it seems to me that what is happening within me is caused by 'someone' who is within me, who is different than the observing me and who governs this observing master.

The sense of discord between these "masters," multiplied into four figures, is even more profound in a note dated a month later (December 21, 1910): "And beside these two masters, there is a third 'I' that observes those two [...]. And then there is yet another master who wants to write everything that the former two interrupt." In the subsequent years, such questions transform into a phenomenological reflection on consciousness and meta-consciousness, the non-coincidence of the experiencing and the experienced self, and the conviction expressed in a note from 1916 in a polemic with theories of empathy, that "das schlichte Erleben [simple experience] is not enough [...]. That experiencing in all its primitiveness must be aware, conscious, self-conscious." The rare presence of the key term "soul" in the diary could indicate that it is only Ingarden's poetry that remains permeated with Young Poland's thought-poetic style. This, in turn, might suggest his adherence or susceptibility to conventions considered as "literary" – but only to those conventions.

In short, Ingarden's cycle establishes a different relational concept of subjectivity, which has nothing in common with Young Poland's approaches. Already the title of his cycle anticipates this concept: *Sam na sam ze sobą* [Alone with Myself]. The poems comprising this cycle constitute an internal dialogue focused on reconstructing the dramatic non-identity of the "self" and the "other." "I" is thematized, for instance, in the poem "Hej, sen" [Hey, Dream] from part XII "Śpiewy do duszy" [Songs to the Soul]:

Jam sobie obcy
[...]
Jam obcy
i jakby wygnaniec.

I'm alien to myself
[...]
I'm alien
as if I was an exile.

This "other" is also a vigilant and critical observer of the writing "I". In the diary entries from the period when Ingarden was writing his lyrics, we find numerous comments that are distanced from the writing self. In these comments, Ingarden ruthlessly exposes the awareness of their artificiality (insincerity, as a Young Poland representative might say), literary origin, and the construction of both the written self and the writing self.

"Literature has devoured me entirely. I cannot live, think, act, or speak because it immediately seems to me that I am playing a different composition

on myself,” Ingarden notes on February 13, 1910. In line with the Romantic and Young Poland’s convention, he embodies the struggles of the writing process in the figure of the devil and spectre: “Often, when I think about my experiences, [...] I hear the whisper of the devil or the ghost: ‘Look, what a fabulous idea for a novel or poem. Sit down and write!’” (entry from November 19, 1910). These confessions resonate with harsh self-judgments: “all of this is so cheap and declamatory” (November 19, 1910), accusations of megalomania and buffoonery: “I feel that it is a comedy, a farce, that some mocking face is probably laughing at me with a terrible, distorted laughter, shouting: ‘Comedian!’, ‘Megalomaniac!’, ‘Madman!’” (November 19, 1910). There are also traces of self-awareness concerning the inadequacies of language: “Don’t you see the colossal, fathomless abyss between what I describe and the description itself?” (November 19, 1910).

The cycle can justifiably be reduced to the formula “about oneself as another,” as per Bakhtin and Ricœur. On April 19, 1916, Ingarden noted in his diary that the cycle’s theme is “becoming a stranger to oneself.” Most likely, it received its title later than the poems which comprise it.²⁹ If we consider it as the modal framework of the whole group of poems, the tempting interpretation suggested earlier – referring to his feelings towards Laura Baranowska – could be plausible. The lyrical “I” would then be the former “I,” portrayed in the poems from youthful years, while the “other” would be the subject of the later composed and titled cycle, the presenting “I.” The thoughtful arrangement of sixteen parts could then be seen as a deliberately composed sequence: youthful love (enthusiasm and delight in the world) – breaking off the relationship (grief after loss, a sense of existence devoid of meaning) – difficult maturation.

In a sense, it would resemble a modernist *Entwicklungsroman* [development novel], with a difference in that, for Ingarden, maturity is characterized not so much by wise calmness as a sense of hopelessness (the penultimate part XV is titled “Myśli o zgonie” [Thoughts on Death]). Still, to arrive at such a conclusion it would be necessary to first justify the reading of a literary work as a document corroborated by other documents – thus falling into circular reasoning which Ingarden vehemently contested.³⁰ Above all, the earlier, cheerful “songs of innocence”³¹ are internally dialogized (although they differ significantly from the modern sentential verses of the “songs of experience” in versification terms: they mainly represent stanzaic syllabic and irregular accentual-syllabic verse; still, it seems impossible to draw binding conclusions from this difference).

²⁹ Ingarden’s biographers also entertain this possibility. See: Kuliniak Radosław, Mariusz Pandura, “Poeta sam na sam z sobą – dziennik osobisty Romana Witolda Ingardena,” *Konteksty Kultury* 2021, Vol. 1, p. 151.

³⁰ See: Roman Ingarden, “O niebezpieczeństwie ‘petitionis principii’ w teorii poznania,” in: his *U podstaw teorii poznania*, PWN, Warszawa 1971.

³¹ This is an allusion to William Blake’s *Songs of Innocence* and *Songs of Experience*; a biographical interpretation of the cycle points towards a potential analogy in this regard.

The fact that we are dealing with a lyrical cycle about the quest for identity unfolding in a dialogue between the “I” and the “other” is also evident in the poem “Na Forum Romanum” [At Forum Romanum] included in the folder “Sam na sam ze sobą” [Alone with Myself]. Its fourth stanza begins with the expression of the otherness of the writing “I” in relation to the written “I,” experienced also in the dreamlike space-time:

Drawing on autobiographical documents, one could venture the hypothesis that this was also a dialogue conducted in the face of history, which prompted the question of “selfhood” [*sobość*] and its dependence on what Ingarden calls the “Beyond-I” [*Poza-ja*]. This is evidenced by the entry in the diary from November 11, 1932:

³² Walter Auerbach, "O przypomnieniach," *Przegląd Filozoficzny* 1933, Vol. 1/2, pp. 167–198. In his diary, in the notes from 1933, Ingarden mentions this essay by Auerbach and their discussions concerning epistemological issues related to the constitution of past objects, which, according to him, invoke the experiences and memories of others.

³⁴ In earlier notes, dating back to 1910, Ingarden grapples with the problem of being “involved in events.” He invokes Brzozowski’s philosophy of history to support his reflections, being

7. Facing Young Poland's *Slowiarstwo*³⁵ and Tuwim's *Zaum*³⁶

The poetic style of Young Poland somewhat "makes visible" Ingarden's philosophical-aesthetic convictions in a series of phenomenological appearances.³⁷ In this context, one could even interpret the dispute with Husserl about the transcendental subject and argue that it also stemmed from a disagreement on Husserl's conceptualization of this type of subject: stripped of emotional-bodily experiences, which can rightly be called "direct data of consciousness" or "sensory data," and which, according to Ingarden, Husserl considered as separate from the "I."³⁸

In the context of the Young Poland program, which forms the foundation for both Ingarden's poetic and philosophical endeavours, along with his artistic predilections for music, the previously noted simplicity of the sound layer in the poems is intriguing. This simplicity might imply the secondary significance of this layer. However, in his discussions on the philosophy of literature and language, Ingarden asserted that this very layer is constitutive for both the layer of meaning founded on it and for the subsequent layers that derive from it.

In Ingarden's view, suprasegmental, prosodic elements of speech ("tone," "melody of the sentence," intonation), which remained superior to rhythm, not only conveyed emotional qualities but also served as carriers of meaning.³⁹ His sensitivity to the semantic aspects of sound is further evidenced by his reflections on translations. When invoking his favourite of Rilke's poems, "Schlußstück", Ingarden highlights the untranslatable meanings of the original arising from the qualities of sounds. He notes that the lyric begins with "Der Tod ist gross," where "Tod" carries a special pathos with its deep, dark "o" and hard "t," and then a soft "d," while in Polish, the word "*śmierć*" has a somewhat disdainful character.⁴⁰ Connecting sounds and meanings, he even entertained the idea of a Cratylean resolution. He pondered:

aware of the influence, even commenting ironically on Brzozowski's concept of the will with the aside: "(Ha, ha! Mr. Brzozowski is at work)" – after an earlier remark: "I still hear the voice of Stanisław Brzozowski around my ears: 'Summon the will, you who are creating Young Poland.'"

³⁵ I.e., word artistry. Here, the term is used in reference to autotelic, language-oriented features of poetry in the Young Poland period [translator's note].

³⁶ *Zaum* ("transrational language") refers to the linguistic experiments and innovations in sound symbolism and language formation pioneered by Russian Cubo-Futurist poets [translator's note].

³⁷ Ingarden's practice of "making things visible" in lectures is remembered by his listeners. Janina Makota provides an evocative example of an old umbrella, constantly repaired, which Ingarden was said to invoke in complex considerations about the identity of objects enduring through time. See: her "...studia to nie musztra żołnierska...", in: *Spotkania...*, p. 216.

³⁸ See: Roman Ingarden, "Moje wspomnienie o Edmundzie Husserlu," trans. Zenon H. Mazurczak, Stanisław Judycki, *Studia Filozoficzne* 1981, No. 2, pp. 20–21.

³⁹ Even when Ingarden mentioned communication with his dog, Dżok, he emphasized recognizing its "quasi-words," as he termed them, through the "tone" of barking. See: his *Wykłady i dyskusje...*, pp. 224, 228.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 234.

there is a question, however, whether there is a connection between the sound of a word – I am taking into consideration only its purely phonetic side, completely abstracting from the emotional side [...], whether there are any significant attributions between the designated object, meaning, and sound.⁴¹

Furthermore, by stating that he does not intend to settle the dispute between Cratylus and Hermogenes, Ingarden aligned himself with a cultural concept of language as an image of the world. He invoked the theory of the scholar of Celtic languages, Leo Weisgerber, who believed that different languages generate different experiences. Following Weisgerber, Ingarden observed “some very strict correlation between the language in its full richness of sound and certain aspects of the world, certain cultures, certain ways of understanding the world.”⁴² Finally, he entertained the possibility of “orienting” oneself in linguistic communication to “purely voice material.”⁴³

In this context, the critique of Tuwim’s “mirohlady”⁴⁴ – juxtaposed with the slightly over a decade older but still accepted “Słopiewnie”⁴⁵ – is astonishing. For Ingarden, the key issue in both works is: “How far in a literary work can ‘deformation’ of the presented reality be taken [...] by distorting the normal structure of sentences and meaning formations?”⁴⁶ This leads to the question: “Are creations of this kind [...] literary works in the strict sense of the word?”⁴⁷ Ingarden’s discussion of these issues – in which the frequent use of the word “normal,” only once enclosed in quotation marks, is striking (and symptomatic, since “abnormal,” “sick” were characterizations of Young Poland used by its opponents) – concludes with the statement that, unlike “Słopiewnie,” still resembling “normal” language, “mirohlady” are neither musical nor literary works; at best, they are creations “from the borderland of literature.”⁴⁸

⁴¹ Ibid., p. 226.

⁴² Ibid., p. 237.

⁴³ Ibid., p. 224.

⁴⁴ “Mirohlady” are poems composed, at least in part, of inexistent words. Julian Tuwim, who coined the term, published the text “Atuli mirohlady”... in *Wiadomości Literackie* 1934, No. 31, p. 3, citing various examples of “estranging” practices in both older and more recent literature. The two-line verse that perturbed Ingarden, “Atulli mirohlady, grobowe ucichy / Mój młodniu, moje bulle i moje pupichy,” was, according to Lechoń, supposedly penned by “some footman or stable boy in a manor.” Ingarden’s critique, primarily directed at this two-line verse “Jeszcze ‘atulli mirohlady’” appeared in *Wiadomości Literackie* 1934, No. 43, p. 4. It had two reprints under a modified title. See: Roman Ingarden, “Graniczny wypadek dzieła literackiego,” in: his *Szkice z filozofii literatury...*, pp. 87–94; his *Studia z estetyki...*, Vol. 3, pp. 177–183 (Ingarden supplemented this volume with an introduction dated 1969, so he certainly made the decision to reprint it, indicating his continued adherence to his earlier position). As a side note: in the title of Tuwim’s article, “atuli” is spelled with one “l,” while in the quoted passage – with two.

⁴⁵ Ingarden, as far as I know, never mentioned whether he was familiar with the Lviv performance of two songs from this cycle, namely – “Święty Franciszek” and “Wanda” for which Karol Szymanowski composed the music in 1921. The composer’s sister performed these songs, accompanied on the piano by Edward Steinberger, during a recital in Lviv on January 17, 1922.

⁴⁶ Roman Ingarden, *Szkice z filozofii literatury...*, p. 84.

⁴⁷ Ibid., p. 87.

⁴⁸ Ibid., p. 93. It is important to add that the criticism of “mirohlady” is evident in the light of Ingarden’s concept of the layered structure of a work, but completely incomprehensible in the light of the concept of meaning.

Ingarden most likely knew little about the non-rational poetry advocated by Tuwim, about Futurism, or about the interwar transformations of poetics. Well-established in Kraków, Warsaw, Poznań and Zakopane, Formalism and Futurism were hardly recognized in Lviv. In the local press market, which was “clearly delayed,”⁴⁹ not much happened. *Lamus* (1908–1913) promoted Wolski, Staff and Kasprówicz, published translations of José-María de Hérédia, Jules Laforgue and Émile Verhaeren, and contained an “Inedita” section, featuring primarily Polish Romanticism. Information about new art was also scarce in *Gazeta Lwowska* and its supplement, *Przewodnik Naukowy i Literacki*. Some studies on “more recent” Polish painting suggest that modern Western, Central, and Eastern European trends struggled to make their way into Lviv; and if they were known, it was only superficially.⁵⁰ In the 1920s and 1930s, the avant-garde offensive was led mainly in theatre and, not without resistance, in visual arts.⁵¹

Perhaps, Ingarden inherited prejudices against futurism from Witwicki. After all, the problem that concerned Witwicki was the possibility of reducing a literary work to the sound layer.⁵² Still, rejecting the works cited by Tuwim, especially the two-line verse that clearly irritated Ingarden, clearly runs afoul of both Ingarden’s philosophy of language and his concept of meaning.

In explicating his perspective on meaning, Ingarden formulated the postulate of ontological-semantic parallelism. In his view, the accuracy of a name

⁴⁹ Tymon Terlecki, “O Lwowie,” *Miesięcznik Literatury i Sztuki* 1934, No. 3, reprinted in: his *Od Lwowa do Warszawy*, ed. Edward Krasieński, Mariola Szydłowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, pp. 484–490.

⁵⁰ Mieczysław Treter, *Nowe malarstwo polskie w Galerii Miejskiej we Lwowie*, H. Altenberg, Lviv 1912, <https://polona.pl/item/newsze-malarstwo-polskie-w-galerii-miejskiej-we-lwowie,Njc4NjkoMDY/17/#info:metadata>; accessed: 15.04.2023. Treter discusses the already assembled collections of “modern painting,” mentioning Artur Grottger, Juliusz Kossak, Franciszek Tępa, and other forgotten painters from the second half of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, assessing their paintings by the standard of the “Dutch.” It is significant that, in the letter to Ingarden dated May 17, 1922, Witwicki connects the provocative statement “We want to pee in all colors” with Chwistek and the Formists, while the actual author of the proclamation was Tristan Tzara (“Chronique Zurichoise 1915–1919,” in: *Dada Almanach*, ed. Richard Huelsenbeck, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920, p. 13). See: “Nie gniewaj się na mnie, że gderzę i zrzedzę. Listy Władysława Witwickiego do Romana Ingardena (wybór),” ed. Maciej Dombrowski, *Sztuka Edycji* 2017, No. 2, <https://apcz.umk.pl/sztukaedycji/article/view/SE.2017.0028/14166>; accessed: 20.02.2023.

⁵¹ However, not without a blend of Expressionism, Futurism and Surrealism. The initial manifestations of Expressionism (later called Formism) in painting encountered rather unfavorable reception from conservative art critics. It was only in the early 1930s that the attitude towards avant-garde movements began to change. See: Andriy Bojarov, “Мажакі and Маякі: Modernist Art in the Interwar Lviv. Chronological Outline,” in: *Lviv. City, Architecture, Modernism*, ed. Bohdan Cherkas, Andrzej Szczerski, Museum of Architecture, Wrocław 2016, pp. 327–349.

⁵² In the letters from Warsaw dated April 23 and May 17, 1922, Witwicki, with his characteristic irony, commented on Chwistek’s participation in the one-day publication *Nuż w bżuhu, 2 jednodniówka futurystów*. Extraordinary editions. It featured a fragment of the seventh chapter of Chwistek’s *Wielość rzeczywistości* titled “O Poezji,” in which he promoted “formist” poetry, considered not as the “music of noises” but as an innovative attempt to expand the boundaries of language. See: “Nie gniewaj się na mnie, że gderzę i zrzedzę”...

required a correspondence between the direct experience of an object and the structure of its "linguistization" [*ujęzykowienie*]. If in the existing language the phenomenological thinker does not find a word that meets this requirement, then he or she can arbitrarily connect any sound with any meaning. Ingarden granted approval for linguistic creationism in every domain of the discursive field, including science, where, as he writes, "when we need to express an entirely new experience for the first time, we do not know how to put it into words – we must forge the meaning and embed it in a sound symbol."⁵³ He characterized his own writing practice as a free play between experience and its language representation.⁵⁴ However, he warned against automatism, dramatically describing a ready, petrified language as "deformed" and "degenerate."⁵⁵ Following Jan Michał Rozwadowski, he acknowledged that such dead language distorts cognition because it acts like a machine that "masters the person guiding it. [...] we become dogmatic adherents of past experiences: our cognitive activities cease to be free and subject to guidelines provided by experience, and instead, ready linguistic patterns take over."⁵⁶

Against the backdrop of the previously mentioned postulates regarding language in phenomenology, the rejection of "mirohlady," or at least their restrained, conditional acceptance as a "creation from the borderland" also raises questions. In the vein of Young Poland, Ingarden advocated for evoking meanings in the reader's consciousness. Paradoxically, the devaluation of *zaum* (transrational language) might have been influenced by the attachment to the Young Poland aesthetic – specifically, symbolism rather than Young Poland's *ślawiarstwo* (word artistry). The enduring nature of this attachment is evident in the very style of criticism applied to Tuwim's peculiarities by the phenomenologist. Ingarden uses distinct Young Poland expressions to describe their para-linguistic aspects, such as "nebulous seedbed" [*mgławicowa zaródź*], he contemplates "transient, nascent, and rather hazy" situations delineated in them, and projecting their reception suggests that "intoxicated by all this, we allow ourselves to be carried away and enveloped in that potential, fleeting mist of vague and indeterminate situational seedbeds [*zarodzie sytuacyjne*]."⁵⁷

⁵³ Roman Ingarden, "O języku i jego roli w nauce," in: his *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, PWN, Warszawa 1972, p. 100.

⁵⁴ Ibid., p. 110.

⁵⁵ Ingarden referred to the reflections of the Indo-Europeanist Jan Michał Rozwadowski from 1911 on the phenomenon of deautomatization and the tendency of psychic energy (*Zjawisko dysautomatyzacji i tendencja energii psychicznej*). Rozwadowski first reported his discovery in 1911 in a paper presented during the proceedings of the Philosophical Section of the XI Congress of Polish Physicians and Naturalists in Kraków. A note on this presentation and its summary was published in *Ruch Filozoficzny* 1911, No. 1. The article itself appeared ten years later in *Kwartalnik Filozoficzny* 1922, Vol. 1, No. 1. The acceptance of phonetic-semantic freedom is indirectly evidenced by Ingarden's notes from 1922 titled "Spis słów Dzidziusia" [List of Baby Words], in which the philosopher mirrored the speech of his almost two-year-old son, Roman Stanisław, recording childish neologisms, including syntactic ones (the construction of negative and interrogative sentences). See: Roman Stanisław Ingarden, *Roman Witold Ingarden. Życie filozofa...*, pp. 80–81.

⁵⁶ Roman Ingarden, "O języku i jego roli w nauce...", pp. 112–113.

⁵⁷ Roman Ingarden, "Graniczny wypadek...", pp. 92–93.

8. Borderlands

Ingarden was not the only philosopher of literature and poet in the Central and Eastern European region whose work combined modernist and Husserlian impulses. In fact, the continuum of symbolism's legacy extended to the Russian Formalists as well, encompassing not only those affiliated with the so-called right wing of the Moscow Linguistic Circle – led by Gustav Shpet, who demonstrated phenomenological inclinations – but also those aligned with the left wing. The latter is typically linked to futurist influences, especially transrational poetry, and, in methodological terms, to linguistics. It is also known for the critique of symbolism carried out by Futurism-oriented linguists. Noteworthy, this critique was selective, focusing on poetic imagery rather than the poetic invention of meanings. Without Alexander Potebnya's Humboldtian views on the internal form of words, it is difficult to imagine Victor Shklovsky's "estrangement device" or his prose and prose poems, or the poems of Aleksei Kruchenykh. Moreover, without the influence of French symbolism, it is hard to imagine the translations and poems of Roman Jakobson. For Jakobson, during the years 1915–1920 when he chaired the Moscow Circle, Husserl's *Logical Investigations* were more significant than de Saussure's *Course in General Linguistics*.

Therefore, the intricate affinities between Symbolism, Formalism and phenomenology necessitate a reconsideration, one that is oriented – as per the shared vocabulary borrowed from Husserl by both formalists and Ingarden – not towards ruptures and turns, but rather towards continuity. Such a reconsideration should extend beyond theoretical and methodological treatises to encompass other modes of expression.

Fortunately, Jakobson's poems, prose and translations, as well as Shklovsky's prose, reminiscent of modernist free verse, and his unquestionably modernist poems, have been published.⁵⁸

Nonetheless, the divergences and convergences between their literary and literary-critical works have not been thoroughly examined. Ingarden's case has allowed us to demonstrate the borderline nature of both forms of expression, their partial overlap and partial difference. Still, we are also aware of cases where they completely diverge. In Polish literary studies, such a case is represented by Franciszek Siedlecki, whose symbolist prose is incongruent with the pre-structuralist systematics of poetry and Maria Dłuska, an advocate of accentual verse, whose poetics seem to have little in common with it.⁵⁹

⁵⁸ Cf. Roman Jakobson, *Mój futuryzm*, trans. Danuta Ulicka, PIW, Warszawa 2020, pp. 185–205; Victor Shklovsky, *Jeszcze nie wszystko skończone...*, trans. Aleksandra Berkiet, Jolanta Skrunda, ed. Danuta Ulicka, Sedno, Warszawa 2016. The prose poem, Shklovsky's literary debut from the same year as the indisputably symbolist "Resurrection of the Word," is titled *Swincowy żrebij. Dar Wiktora Szklowskiego Łazarzowi dziejatelej iskusstwa* [Lead Destiny. Viktor Shklovsky's Gift to the Infirmary of Art Workers], Tip. 3 Sokolinskiego, Piotrograd 1914.

⁵⁹ See: Artur Hellich, "Żywa nauka Franciszka Siedleckiego," *Pamiętnik Literacki* 2021, Vol. 1. Maksymilian Odrzywołek is currently engaged in an examination of the voluminous

The most interesting developments occur at the intersections and borders not only of epochs, cultures and worldviews, as Bakhtin suggested,⁶⁰ but also of discourses. Venturing into a generalization, based on preliminary observations, one could formulate a hypothesis – at least for the realm of Polish writing culture – that literary discourses appear to manifest a certain temporal lag when juxtaposed with their literary-critical counterparts.

Translated by Jan Burzyński

Bibliography

- Abramowski Edward, "Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy L. Tolstoja 'Czto takoje iskusstwo?')", *Przegląd Filozoficzny* 1898, Vol. 3.
- Auerbach Walter, "O przypomnieniach," *Przegląd Filozoficzny* 1933, Vol. 1/2.
- Bachtin Michail, *Pogranicza twórczości słownej. Studia i notatki archiwalne*, transl. Danuta Ulicka, PIW, Warszawa 2022.
- Bojarov Andrij, "Majaki and Маяки: Modernist Art in the Interwar Lviv. Chronological Outline," in: *Lviv. City, Architecture, Modernism*, ed. Bohdan Cherkes, Andrzej Szczerski, Museum of Architecture, Wrocław 2016.
- Chmielowski Piotr, "Jeszcze o sztuce," *Pamiętnik Literacki* 1904, Vol. 3/1/4.
- Dłuska Maria, *Wiersze*, ed. Stanisław Dziedzic, Exartim, Bochnia 1992.
- Głowiński Michał, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, WL, Kraków 1997.
- Hellich Artur, "Żywa nauka Franciszka Siedleckiego," *Pamiętnik Literacki* 2021, Vol. 1.
- Ingarden Roman, "Graniczny wypadek dzieła literackiego," in: his, *Szkice z filozofii literatury*, Spółdzielnia Wydawnicza "Polonista", Łódź 1947.
- Ingarden Roman, *Graniczny wypadek dzieła literackiego*, in: his, *Studia z estetyki*, Vol. 3, PWN, Warszawa 1970.
- Ingarden Roman, "Jeszcze 'atulli mirohłady'" appeared in *Wiadomości Literackie* 1934, No. 43.
- Ingarden Roman, *Księżeczka o człowieku*, WL, Kraków 1998.
- Ingarden Roman, "Moje wspomnienie o Edmundzie Husserlu," trans. Zenon H. Mazurczak, Stanisław Judycki, *Studia Filozoficzne* 1981, No. 2.
- Ingarden Roman, "O języku i jego roli w nauce," in: his, *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, PWN, Warszawa 1972.
- Ingarden Roman, "O niebezpieczeństwie 'petitionis principii' w teorii poznania," in: his, *U podstaw teorii poznania*, PWN, Warszawa 1971.
- Ingarden Roman, "O tłumaczeniach," in: his, *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, PWN, Warszawa 1972.
- Ingarden Roman, "O tzw. 'prawdzie' w literaturze," in: his, *Szkice z filozofii literatury*, Spółdzielnia Wydawnicza "Polonista", Łódź 1947.
- Ingarden Roman, *Studia z estetyki*, Vol. 1, PWN, Warszawa 1956.
- Ingarden Roman, *Studia z estetyki*, Vol. 3, PWN, Warszawa 1970.
- Ingarden Roman, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, ed. Anita Szczepańska, PWN, Warszawa 1981.

and varied corpus of works by Maria Dłuska, a collection that extends beyond what has been publicly accessible (see: her, *Wiersze*, ed. Stanisław Dziedzic, Exartim, Bochnia 1992). His forthcoming article, "Nieuchwytność istnienia dźwięku. O wierszach Marii Dłuskiej w kontekście teorii wiersza (Marii Dłuskiej)," explores this subject within the context of poetic theory. I wish to extend gratitude to the author for generously providing access to the article.

⁶⁰ Michail Bachtin, *Pogranicza twórczości słownej...*, p. 291.

- Ingarden Roman Stanisław, *Roman Witold Ingarden. Życie filozofa w okresie toruńskim (1921–1926)*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2000.
- Jakobson Roman, *Mój futuryzm*, trans. Danuta Ulicka, PIW, Warszawa 2020.
- Kuliniak Radosław, Mariusz Pandura, "Poeta sam na sam – dziennik osobisty Romana Witolda Ingardena," *Konteksty Kultury* 2021, Vol. 1.
- Lubicz-Zaleski Zygmunt, "Istota i granice krytyki literackiej," *Museion* 1913, Vol. 6.
- Lwowskie czwartki Romana W. Ingardena 1934–1937. *W kręgu problemów estetyki i filozofii literatury*, ed. Danuta Ulicka, PIW, Warszawa 2020.
- "Nie gniewaj się na mnie, że gderzę i zrzedzę". Listy Władysława Witwickiego do Romana Ingardena (wybór)," ed. Maciej Dombrowski, *Sztuka Edycji* 2017, No. 2, <https://apcz.umk.pl/sztukaedycji/article/view/SE.2017.0028/14166>; accessed: 20.02.2023.
- Ortwin Ostap, "O liryce i wartościach lirycznych," in: his, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, ed. Jadwiga Czachowska, PIW, Warszawa 1970.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, PIW, Warszawa 1969.
- Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, ed. Maria Podraza-Kwiatkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000.
- Rozwadowski Jan Michał, „Zjawisko dysautomatyzacji i tendencja energii psychicznej,” *Kwartalnik Filozoficzny* 1922, Vol. 1, No. 1.
- Sadkowska Katarzyna, "Wstęp," in: *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej*, ed. Katarzyna Sadkowska, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2015.
- Shklovsky Victor, *Jeszcze nie wszystko skończone...*, trans. Aleksandra Berkiet, Jolanta Skrunda, ed. Danuta Ulicka, Sedno, Warszawa 2016.
- Shklovsky Victor, *Swincowyj żrebij. Dar Wiktora Szklowskiego Łazarietu diejatelej iskusstwa* [Lead Destiny. Viktor Shklovsky's Gift to the Infirmary of Art Workers], Tip. 3 Sokolinskogo, Piotrograd 1914.
- Skórczewski Dariusz, "Czy krytyka literacka jest sztuką? Wokół jednego z wątków międzywojennych sporów o granice krytyki," *Pamiętnik Literacki* 2001, Vol. 4.
- Spotkania. Roman Ingarden we wspomnieniach*, ed. Leszek Sosnowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.
- Stróżewski Władysław, "Wstęp," in: Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, ed. Anna Szczepańska, PWN, Warszawa 1981.
- Terlecki Tymon, *Od Lwowa do Warszawy*, ed. Edward Krasiński, Mariola Szydłowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.
- Terlecki Tymon, "O Lwowie," *Miesięcznik Literatury i Sztuki* 1934, No. 3.
- Treter Mieczysław, *Nowsze malarstwo polskie w Galeryi Miejskiej we Lwowie*, H. Altenberg, Lviv 1912, <https://polona.pl/item/nowsze-malarstwo-polskie-w-galeryi-miejskiej-we-lwowie,Njc4NjkoMDY/17/#info:metadata>; accessed: 15.04.2023.
- Tuwim Julian, "Atuli mirohlady"... in *Wiadomości Literackie* 1934, No. 31.
- Tzara Tristan, "Chronique Zurichoise 1915–1919," in: *Dada Almanach*, ed. Richard Huelsenbeck, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920.
- Żuławski Jerzy, *Prolegomena. Uwagi i szkice*, Towarzystwo Naukowe, Lviv 1902.

Recenzenci numeru 15 (20) 2025**Volume 15 (20) 2025 Reviewers**

- Prof. dr hab. Maria Bracka (Kievskij Nacional`yj Universitet imeni Tarasa Ševčenko, Ukraina)
Dr hab. Magdalena Bąk (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Dr hab. Ewa Górecka (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)
Prof. dr hab. Bernadetta Darska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski)
Dr hab. Jacek Gutorow (Uniwersytet Opolski)
Prof. dr hab. Elżbieta Hurnik (Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie)
Prof. dr Peter Káša (Prešovská Univerzita v Prešove, Słowacja)
Prof. dr hab. Michał Kuźniak (Uniwersytet Warszawski)
Prof. dr hab. Arkadiusz Morawiec (Uniwersytet Łódzki)
Dr hab. Agnieszka Nęcka (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Prof. dr hab. Marek Piechota (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Prof. dr hab. Lech Suchomłynow (Berdianskyj Unywersytet Menedżmenta y Byznesa, Ukraina)
Dr hab. Zbigniew Trzaskowski (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach)
Dr hab. Katarzyna Więckowska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)